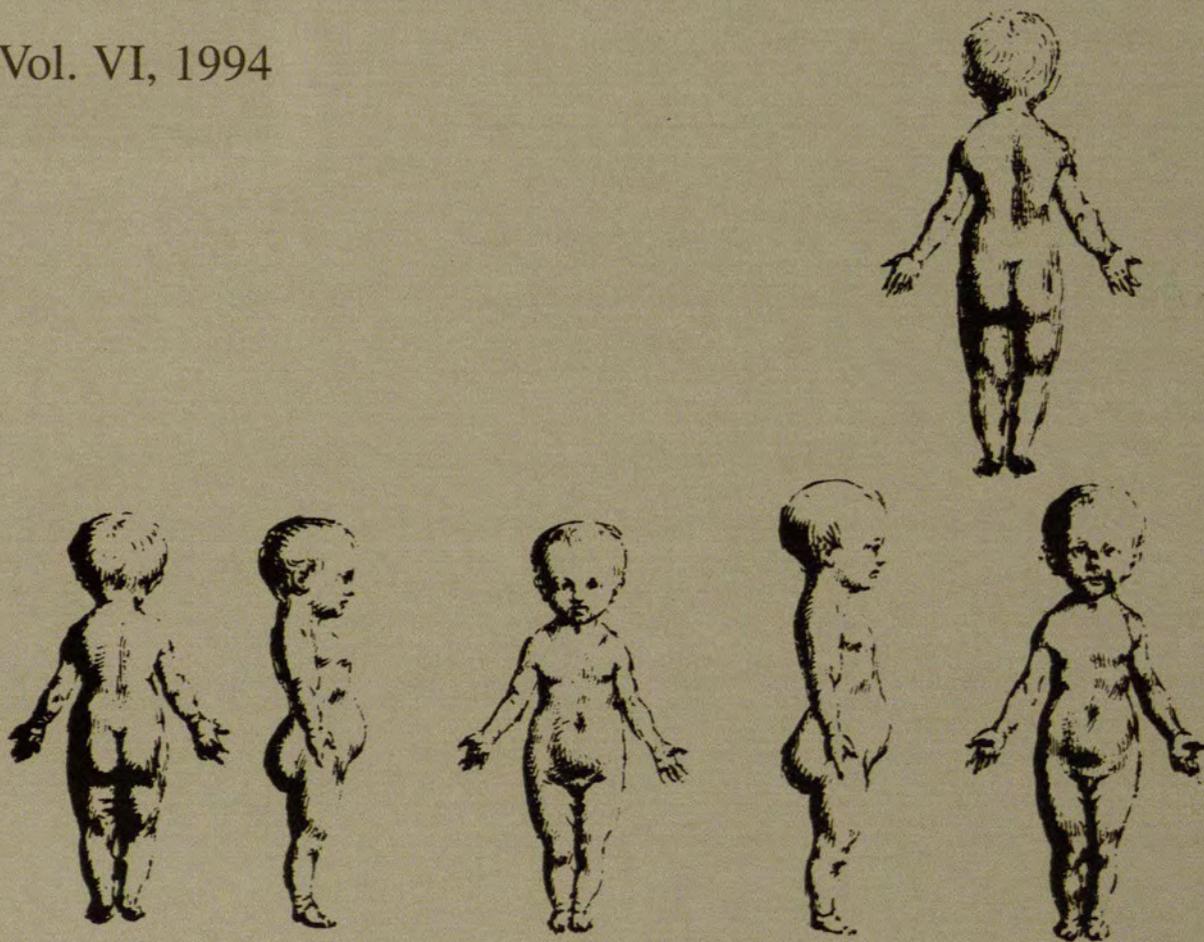


ANUARIO

del Departamento de Historia y Teoría del

ARTE

Vol. VI, 1994



ANUARIO

del Departamento de Historia y Teoría del

ARTE

ANUARIO DEL DEPARTAMENTO
DE HISTORIA Y TEORIA
DEL ARTE

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA

DE GUATEMALA

GUATEMALA

ANUARIO

del Departamento de Historia y Teoría del

ARTE

Vol. VI, 1994

EDITOR:

Dr. D. Ismael Gutiérrez Pastor

CONSEJO DE REDACCIÓN

Dr. D. Isidro G. Bango Torviso

Dr. D. Fernando Marías

Dr. D. Ángel Urrutia Núñez

Lda. D^a M^a Teresa López de Guereño

DIRECCIÓN DE LA REDACCIÓN

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte

Departamento de Historia y Teoría del Arte

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad Autónoma

CIUDAD UNIVERSITARIA DE CANTO BLANCO

28049 MADRID

Tfno. (91) 397 46 11

I.S.B.N.: 84-600-9223-2

Dep. Leg.:M-30918-1989

Fotocomposición: Print-Autoedición

Imprime: Industrias Gráficas Caro, S. L.

Gamonal, 2 - 28031 Madrid

SUMARIO

La catedral de León en la transición de los siglos XII a XIII. El edificio tardorrománico, por M.V. Herráez, C. Cosmen y M. Valdés	7
Un manuscrito catalán de la Cirurgia Magna ilustrado en la Corte Vaticana a finales del Quattrocento, por Joan Molina i Figueras	23
Arte y astrología en Salamanca a finales del Siglo XV, por Alejandro García Avilés	39
El retablo de la Cartuja de Santa María de El Paular, por M ^a Luisa Martín Ansón y Concepción Abad Castro	61
El primer viaje a Italia del Marqués de Zenete, por Miguel Falomir Faus y Fernando Marfías	101
Un error de Llaguno que se arrastra hasta nuestros días: La supuesta visita a la Catedral de Segovia de los maestros, Alava, Covarrubias, Egas y Bigarny en 1529, por Ana Castro Santamaría	109
Los autores españoles de los tratados "De Re Military". Fuentes para su conocimiento: los Preliminares, por Esther Merino	121
Entre las dos riberas. Imbricaciones histórico-artísticas en torno a los portugueses. Nunes y Fernandes, por Ana Avila	135
Las estatuas de bronce del Escorial. Datos para su historia (II), por Agustín Bustamante García	159
Escultura y teatro a comienzos del siglo XVI: La Capilla del Dean Diego Velázquez de Cepeda, por Felipe Pereda Espeso	179
Obra documentada de Antonio de Arfe para el VI Conde de Benavente. Estudio de tipos de platería civil en el siglo XVI, por Blanca Santamaría	197
Arte e Inquisición: Pedro Arbues y el poder de las imágenes, por Michael Scholz-Hänsel	205
Juan Vicente de Ribera, pintor (Madrid c. 1668-1736). Aproximación a su vida y obra, por Ismael Gutiérrez Pastor.	213
El tratado de carpintería y ebanistería de André-Jacob Roubo y los extractos publicados por el conde de Campomanes en 1776, por Angel López Castán	239
La recepción de la Vanguardia en los pintores españoles pensionados en Roma o como iniciarse en el "desorden" a través de "la vuelta al orden", por Carlos Reyero	245
Ramón Vázquez Molezún: De pensionado en Roma a gran arquitecto, por Ángel Urrutia Núñez.	259

La catedral de León en la transición de los siglos XII a XIII. El edificio Tardorrománico.

M. V. Herráez, C. Cosmen y M. Valdés.

Departamento de Patrimonio Histórico Artístico y de la C.E.
Universidad de León.

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.), Vol. VI, 1994.

Uno de los momentos más oscuros de la historia de las distintas construcciones de la catedral de León, corresponde al episcopado de Manrique de Lara (1181-1205). El origen de tal confusión, en un extraño juego de paradojas que invitan a recelar del único relato cronístico de la época, está contenido en la interpretación lineal de un texto de don Lucas de Tuy que establecía que el prelado leonés había fundado un templo catedralicio.

El presente trabajo, realizado a partir del análisis de las escasas y siempre lacónicas fuentes documentales y del estudio pormenorizado de los restos artísticos y arqueológicos de ese periodo, tratará de determinar la morfología de la sede legionense en torno a 1200 y de dilucidar cuál fue el papel desarrollado por Manrique de Lara.

I.- ESTADO DE LA CUESTION.

Los distintos estudiosos que se acercaron a la historia de Santa María de Regla, tomaron como punto de partida el *Chronicon mundi*, de don Lucas de Tuy, en el que se incluía el texto: "*Tunc reverendus episcopus legionensis Mauricius (Manricus) eiusdem sedis ecclesiam fundavit opere magno, sed eam ad perfectionem non duxit*", para atribuir a don Manrique de Lara el patronazgo de la

catedral gótica¹. Una de las hipótesis que se han formulado al hilo de esa afirmación hace del obispo el iniciador del edificio actual e indica que a su muerte, como consecuencia de los graves problemas económicos por los que atravesaba la diócesis, las obras languidecieron hasta la segunda mitad del siglo XIII².

Street y Enlart, tras un análisis estilístico que tenía como referentes canónicos los modelos europeos, especialmente la arquitectura gótica francesa del primer tercio del siglo XIII, no dudaron en minusvalorar el papel de Manrique de Lara como promotor de un edificio gótico³. Gómez Moreno asumió las teorías de estos investigadores y apuntó la posibilidad de que la actividad constructiva del prelado no pasase de la mera cimentación del templo⁴. Esta interpretación ha sido unánimemente aceptada, siempre buscando una adecuación del texto con los testimonios arquitectónicos, hasta que M. Elena Gómez Moreno planteó la posibilidad de que hacia 1200 se cimentara, fuera de las murallas, la cabecera de una iglesia distinta de la actual⁵.

Al margen de la evolución historiográfica que de forma paulatina iba desvinculando a don Manrique de Lara de la obra gótica, deben citarse las aportaciones del abad isidoriano don Julio Pérez Llamazares que ya en 1919 afirmó que el obispo había construido una catedral románica que, a pesar de que estuvo habilitada para el

¹ LUCAS, OBISPO DE TUY, *Crónica de España*, edición de Julio Pujol, Madrid, 1926, p. 411.

² M. RISCO, *Historia de la Iglesia de León y monasterios antiguos y modernos de la misma ciudad*, Madrid, 1742, t. II, p. 55; *España Sagrada*, t. XXXIV, Madrid, 1786, pp. 212 y 213; M. LAVIÑA, *La catedral de León. Memoria sobre su origen, instalación, nueva edificación, vicisitudes, y obras de restauración*, León, 1878, p. 29; R. RODRIGUEZ, *Guía artística de León*, León, 1925, p. 57; V. LAMPÉREZ, *Historia de la arquitectura cristiana española en la Edad Media*, Madrid, 1930, t. II, p. 232; J. RODRÍGUEZ, "La ciudad de León y sus tres catedrales", *Tierras de León*, 39, (1980), p. 64; J. RIVERA, "León", en *Catedrales de Castilla y León*, León, 1992, p. 103.

³ G. E. STREET, *La arquitectura gótica en España*, Madrid, 1926, pp. 121-122; C. ENLART, "Origenes françaises de l'Architecture gothique en Espagne et en Portugal", *Bulletin Archeologique*, 1894, pp. 185 a 187.

⁴ M. GÓMEZ MORENO, *Catálogo monumental de España. Provincia de León*, Madrid, 1925, edic. facsimilar León, 1979, p. 220.

⁵ M. E. GÓMEZ MORENO, *La catedral de León*, León, 1973, pp. 8 y 12.- P. NAVASCUES PALACIO, "La catedral de León: de la verdad histórica al espejismo erudito", en *Medievalismo y neomedievalismo en la arquitectura española. Aspectos generales*, Avila, 1990, p. 25, plantea que el papel del obispo Manrique, en relación con la catedral gótica, fue muy dudoso, por lo que tímidamente parece que se acerca a esta nueva interpretación.

culto, nunca llegó a concluir⁶. Con motivo de las restauraciones que tuvieron lugar en la catedral durante la segunda mitad del siglo XIX, Demetrio de los Ríos dirigió una excavación en el subsuelo de la iglesia y el claustro entre 1880 y 1892. Fruto de dichos trabajos fue el hallazgo de una estructura basilical de tres naves de seis tramos, crucero y cabecera triple. Los ábsides, adosados a la muralla romana que protegía la ciudad, estarían situados en el crucero de la catedral gótica; algunos pilares de esta sede apoyan sobre la cimentación encontrada. Demetrio de los Ríos pensó que los restos arqueológicos pertenecían a la catedral del siglo X que, posteriormente, sería reformada por el obispo Pelayo (1065-1085)⁷. Fue Julio Pérez Llamazares quien estableció la relación entre los restos excavados bajo la solera de la iglesia gótica, definidos estilísticamente como románicos, y la construcción realizada por el obispo⁸; esta hipótesis que tuvo poca repercusión entre los historiadores del arte, tan solo fue apoyada por Leopoldo Torres Balbás⁹.

El análisis que realizó don Manuel Gómez Moreno de los distintos materiales aportados por la excavación, le indujo a pensar que eran obras, al menos, de los siglos XI-XII. Su adscripción a un promotor concreto le resultaba problemática, aunque planteaba la posibilidad de que se tratase de la iglesia de don Pelayo¹⁰. En esta misma dirección se manifestaron de forma más explícita J. Torbado Flórez, M. Elena Gómez Moreno y M. Gómez Rascón, entre otros¹¹.

Un último aspecto que ha tratado la historiografía, en relación con la actividad artística que se podría estar desarrollando en la sede leonesa durante el último tercio del siglo XII, deriva de la constatación documental de la existencia de Pedro Cibrián; este maestro de la obra que estaba trabajando en torno a 1175, fue para unos autores el arquitecto que concluyó la catedral románica patrocinada por el obispo Pelayo en 1073, para otros el

tracista de la obra gótica, mientras que la mayoría de los historiadores se limitan a citar su nombre, sin más pronunciamientos¹².

El estado de la cuestión refleja un panorama histórico-artístico oscuro, sin referencias válidas que justifiquen la construcción de la catedral gótica ni la conclusión de una obra románica que arrancaba del último tercio del siglo XI. Sin embargo, las noticias hablan de un período de inusitada actividad constructiva que se justifica por los numerosos hallazgos de diversos materiales arquitectónicos y escultóricos fechables en la transición del siglo XII al XIII. Todos estos indicios, inconexos y equívocos en muchas ocasiones, cobran sentido a la luz de un minucioso análisis histórico y artístico bajo el que se define y configura con cierta precisión una catedral distinta a la del obispo Pelayo y diferente a la actual gótica.

II.- FUNDAMENTACIÓN HISTÓRICA.

II.1.- *Los inicios.*

El proceso de construcción de la catedral tardorrománica de León pudo comenzar bajo el episcopado de Juan Albertino (1139-1181), obispo muy querido por Alfonso VII, quien le concedió las tercias de varias villas e iglesias¹³. Su sucesor, Fernando II (1157-1188), mantuvo la protección real, con la cesión de diversos beneficios, al tiempo que se producían durante su reinado gran número de donaciones particulares¹⁴.

Dos pineladas de la actividad constructiva que se estaba desarrollando en ese momento las ofrecen las noticias sobre Pedro Cibrián, "*magister operis Santa Maria*", y sobre Pedro Esteban, operario donado por Fernando II, junto con otros bienes, a la obra de Santa María y que en 1177 estaba trabajando en la cantera de Robledo de Fenar¹⁵.

⁶ J. PÉREZ LLAMAZARES, *Historia de la real colegiata de San Isidoro de León*, León, 1927, edic. facsimilar, León, 1982, pp. 324 y 325.

⁷ D. DE LOS RÍOS, *La catedral de León*, Madrid, 1895, (reeditado en León, 1989), t. I, p. 18.

⁸ J. PÉREZ LLAMAZARES, *Op. cit.*, p.

⁹ *Arquitectura gótica*, "Ars Hispaniae", 7, Madrid, 1952, p. 87.

¹⁰ M. GÓMEZ MORENO, *Op. cit.*, pp. 218-219.

¹¹ J. TORBADO FLOREZ, *Catedral de León*, Barcelona, s/f., p. 6; M. E. GÓMEZ MORENO, *Op. cit.*, p.7; M. GÓMEZ RASCÓN, *La catedral de León. Cristal y fe*, León, 1991, p. 9.

¹² M. RISCO, *Op. cit.*, t. XXXV, p. 218; A. CEÁN BERMÚDEZ y E. LLAGUNO Y AMÍROLA, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*, t. I, Madrid, 1829, pp. 37 y 38, nota 1; X. PARCERISA y J. M. QUADRADO, *Recuerdos y bellezas de España. Asturias y León*, 1855, edic. facsimilar, Valladolid, 1989, p. 74; G. E. STREET, *Op. cit.*, p. 121; P. NAVASCUES PALACIO, *Op. cit.*, p. 25; J. M. FERNÁNDEZ CATÓN, *Colección documental del archivo de la catedral de León*, t. V, León, 1990, doc. 1586, p. 451.

¹³ J. M. FERNÁNDEZ CATÓN, *Colección documental...*, t. V, doc. 1440, 1454 y 1484.

¹⁴ Fernando II confirmó antiguos privilegios y concedió otros nuevos, donó heredades, iglesias, monasterios, castillos y villas (*Ibidem*, docs. 1529, 1530, 1535, 1558, 1579, 1594, 1602, 1603). Un importante número de donaciones particulares pueden constatarse en *Ibidem*, docs. 1437, 1438, 1441, 1445, 1490, 1500, 1502, 1506, 1512, 1527, 1532, 1539, 1554 y 1555.

¹⁵ J. M. FERNÁNDEZ CATÓN, *Colección documental...*, doc. 1586, p. 451. G. E. STREET, *La arquitectura gótica en España*, p. 121, nota 2, ya apunta tímidamente la vinculación de este maestro con una construcción realizada entre 1181 y 1205. "*Petrus Stephani scilicet opere Sancte Marie*" (J. M. FERNÁNDEZ CATÓN, *Colección documental...*, doc. 1603, p. 480).

Estas referencias a indeterminadas labores constructivas coinciden con uno de los momentos más fecundos y laboriosos en las catedrales del Reino. Ante los excepcionales trabajos que completaron Santiago de Compostela y la Cámara Santa de Oviedo, o las grandes fábricas que comenzaban a erigirse en las ciudades del Duero, es fácil imaginar que los reyes y prelados leoneses advertirían la pobreza y modestia del pequeño templo patrocinado por el obispo Pelayo a fines del siglo XI.

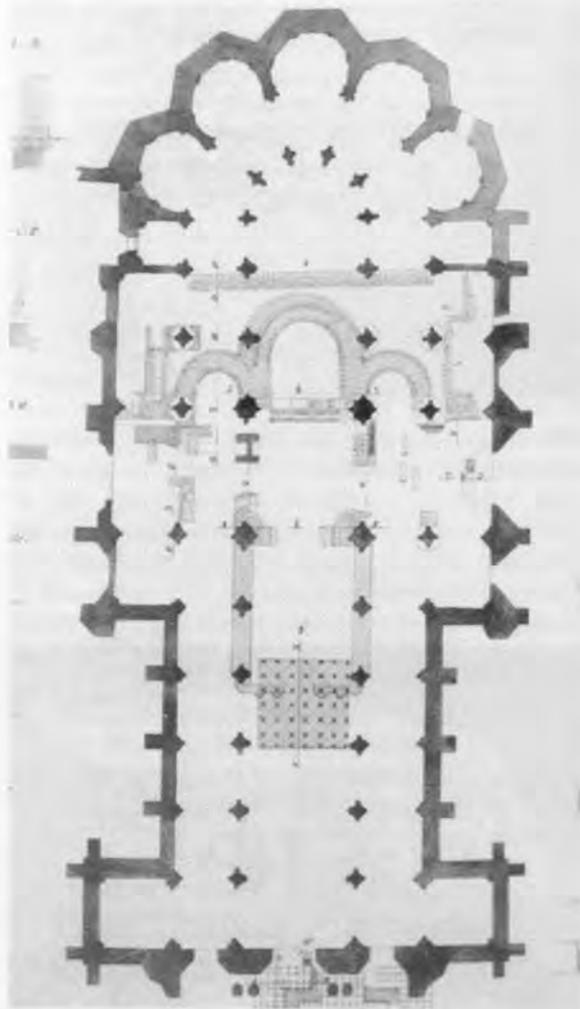
II.2.- *El episcopado de Manrique de Lara (1181-1205).*

Durante las dos últimas décadas del siglo XII, ocupó la silla episcopal don Manrique de Lara, personaje que procedía de una familia de alto estrato social, emparentada con la casa real de Navarra y que había desempeñado cargos eclesiásticos en la iglesia de León con anterioridad a su nombramiento como obispo.

En los años de su gobierno diocesano, son constantes las referencias documentales a donaciones realizadas a la sede de Santa María; destacan las ordenadas por los reyes leoneses Fernando II (1157-1188), especialmente al final de su reinado, y Alfonso IX (1188-1229), quien tuvo en el obispo de León un fiel aliado en su crisis con el papado¹⁶.

Al lado de las importantes concesiones reales se pueden constatar un gran número de mercedes particulares para la obra o fábrica de Santa María¹⁷.

Los trabajos que se estaban llevando a cabo en la iglesia mayor durante la década de los años ochenta del siglo XII, fueron de tal magnitud que pudieron impedir la acogida de las ceremonias protocolarias con todo su esplendor. En efecto, los actos más solemnes protagonizados por los reyes de León se celebraron con regularidad en las naves de Santa María; en este contexto, no deja de sorprender que Alfonso IX, uno de los monarcas que más ayudó a la sede leonesa y a su obispo Manrique, celebrase las cortes de 1188 en San Isidoro, a no ser que la catedral no estuviese acondicionada.

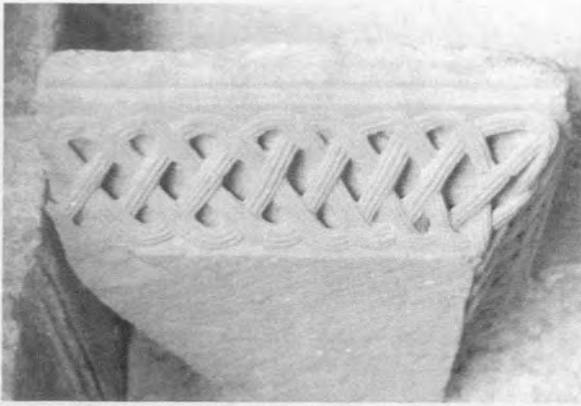


Lám.- 1

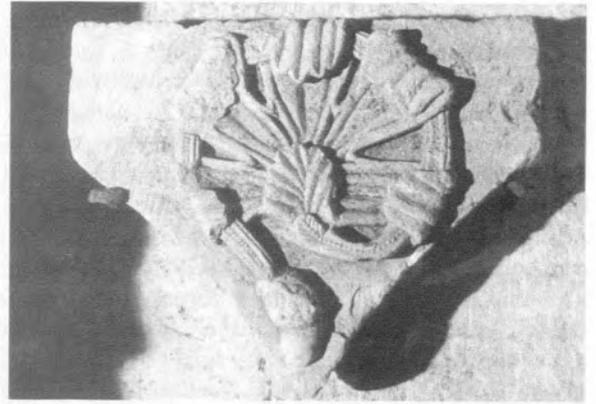
Una idea clara de la actividad desarrollada en la sede durante el episcopado de Manrique de Lara se extrae de las referencias documentales al arcediano Thomas, muerto en 1185, "*qui fecit refectorium*" y al maestro León,

¹⁶ Fernando II, a partir de 1183, donó a la iglesia legionense la villa de Molina Ferrera y las iglesias reales de Peñamián, Castrotierra, Santa Cristina, Gallegos, Pedrosilla, etcétera (J. M. FERNÁNDEZ CATÓN, *Colección documental del archivo de la catedral de León (1188-1230)*, t. VI, doc. 1690, pp. 21 a 23; doc. 1731, pp. 83; doc. 1734, pp. 88 a 90; doc. 1740, pp. 96 y 97; doc. 1741, pp. 98 y 99; doc. 1743, pp. 100 y 101 y doc. 1763, pp. 133 y 134; doc. 1791, p. 178). J. DE D. POSADILLA, *Episcopologio legionense*, vol. II, pp. 9 y 10; J. GONZÁLEZ, *Alfonso IX*, II, nº. 37, pp. 63 y ss.; C. ESTEPA, *Estructura social de la ciudad de León (siglos XI-XIII)*, León, 1977, p. 466. En 1198, Alfonso IX en el texto de una donación a la iglesia de León y a su obispo Manrique, dice: "*pro grato obsequio quod michi sepe in meis necessitatibus devote benigne et fideliter exhibuistis*". En otras donaciones de ese mismo año emplea un expresión similar: "*qui michi sepe benigne devote ac fideliter deservivit*" (véanse los documentos 1740, 1741 y 1743 de la colección documental anteriormente reseñada). Sobre el apoyo del obispo Manrique a Alfonso IX, véase R. A. FLETCHER, *The Episcopate in the Kingdom of Leon in the Twelfth Century*, p. 71.

¹⁷ J. M. FERNÁNDEZ CATÓN, *Colección documental del archivo de la catedral de León*, t. V y VI, docs. 1622, 1631, 1658, 1662, 1665, 1679, 1682, 1693, 1709, 1753. Bien es cierto que *obra* y *fábrica* son términos que no significan necesariamente que tales donaciones fuesen dirigidas hacia la construcción de un templo; son epígrafes muy amplios, enriquecidos a lo largo de la Edad Media con contenidos muy heterogéneos, bajo los que se recogen las distintas actividades encaminadas al mantenimiento de las funciones litúrgicas y religiosas de la iglesia, entre las que se cuentan las específicamente constructivas, pero no de forma exclusiva.



Lám.- 2a



Lám.- 2b



Lám.- 2c



Lám.- 2d



Lám.- 2e



Lám.- 2f

canónico de la iglesia de Santa María, “*qui fecit hoc claustrum*”¹⁸. El obituario que recoge el fallecimiento de este último un 25 de octubre, no especifica el año en que se produjo; no obstante, la fecha ha de situarse entre 1197, cuando se constata su presencia en la sede leonesa como confirmante de un documento de venta a la iglesia de Santa María, y 1202, momento en que el obispo don Manrique da en usufructo unas casas que “*fuertunt magistri leonis*”¹⁹.

Las noticias sobre el maestro León inducen a concluir que en torno a 1200 la construcción del claustro estaba ultimada o a punto de completarse. Paralelamente, si los recursos humanos y económicos se habían dirigido hacia este recinto, es porque la iglesia, al menos en sus aspectos más generales, ya estaba resuelta.

En 1205, a comienzos del episcopado de Pedro Muñoz (1205-1207), es decir, en el mismo año de la muerte de Manrique de Lara, el nuevo obispo dio a conocer unas constituciones en las que se dice que los sacerdotes no adscritos a la catedral no pueden celebrar la misa en el altar mayor de Santa María²⁰. En consecuencia, queda corroborada la idea anteriormente expuesta de que durante el obispado de Manrique de Lara la nueva catedral quedó prácticamente concluida.

La existencia de una iglesia mayor tardorrománica, construida entre la de Pelayo y la gótica, resuelta en su mayor parte durante el episcopado de Manrique de Lara, no contradice el relato de don Lucas de Tuy, simplemente plantea una interpretación diferente a la que hasta ahora se mantenía como única posible.

El autor del *Chronicon mundi* sostenía que el prelado leonés había fundado, sin llevar a término, una obra magna. Para analizar correctamente este aserto, conviene tener en cuenta que el Tudense era un hombre culto, de erudición atropellada y, a veces, confusa, que trató con gran libertad los hechos históricos, sesgando las fuentes para adaptarlas a su verdad. Entre 1200 y 1236, por deseo de la reina doña Berenguela, escribió su crónica donde tejió una obra voluntariamente imprecisa en muchos aspectos²¹.

La atribución a don Manrique de los comienzos de la nueva catedral, a la luz de lo anteriormente expuesto, puede considerarse una apasionada versión de la labor desempeñada por ese ilustre personaje. La henchida valoración que se hace de él podría deberse, por una

parte, al reconocimiento del importante papel que, sin duda, jugó en la construcción del edificio que el obispo de Tuy podía admirar cuando redactaba su texto, y, por otra, a la relevante posición que había adquirido ante doña Berenguela, promotora del trabajo literario. En cuanto a la interpretación de la frase “*ad perfectionem non duxit*”, el prelado pudo llevar a término la construcción, aunque ésta pareciese a los ojos del cronista imperfecta en el sentido de no haber sido totalmente ornada o bien de no haber alcanzado ciertos niveles estéticos²².

A propósito de la pretendida relación entre don Manrique y la catedral actual se pueden hacer dos observaciones. La primera deriva de la personalidad de un obispo en los inicios del siglo XIII; no parece acorde con lo que éste significa en una ciudad medieval el hecho de que tras un largo episcopado, veinticuatro años, hubiese iniciado la construcción de un solemne edificio para legar a la posteridad su memoria tan solo como autor de una cimentación. La segunda observación deriva del carácter del propio diseño; parece difícilmente imaginable que toda esa obra hubiese sido concebida en fecha tan temprana, en torno a 1200, para dar cabida a la complejísima planta de la cabecera gótica de León. La relación entre la cronología y la definición estética del edificio obliga a concluir que nunca pudo pensar el obispo leonés en la posibilidad de patrocinar una construcción gótica tan audaz y evolucionada como la actual de Santa María de Regla. Es más, por esas mismas fechas en Francia se estaban empezando los edificios que pudieron servir aquí de ejemplo y en España se estaban realizando las obras del Pórtico de la Gloria en Santiago de Compostela, las sedes de Astorga, Burgo de Osma, Santo Domingo de la Calzada, Avila y otras geográficamente más lejanas, como la de Sigüenza; edificios que responden estructuralmente a los esquemas tradicionales que dominaron el panorama artístico del siglo XII.

II.3.- El siglo XIII.

El periodo histórico comprendido entre la muerte de Manrique de Lara y la designación de Martín Fernández, fase que ocupa la primera mitad del siglo XIII, está lleno de lagunas y de interrogantes cuya respuesta tan sólo se

¹⁸ M. HERRERO JIMÉNEZ, *Los obituarios medievales de la catedral de León. Edición concordada*, tesis doctoral inédita, Valladolid, 1993, t.II, pp. 442 y 685.

¹⁹ J. M. FERNÁNDEZ CATÓN, *Colección documental*.... t. VI. doc. 1730, p. 83 y doc. 1765, p. 137.

²⁰ IBÍDEM, t. VI, apéndice, doc. 1982, p. 517.

²¹ F. MARTÍNEZ GARCÍA, *Historia de la literatura leonesa*, León, 1982, pp. 29 a 47; F. J. FERNÁNDEZ CONDE, “El biógrafo contemporáneo de Santo Martino: Lucas de Tuy”, *Santo Martino de León*, León, 1987, p. 305.

²² Lucas de Tuy era gran defensor isidoriano y apasionado en sus juicios por lo que tal vez quería dejar sentado, en un momento de pugnas, que la magnificencia de la catedral no sobrepasaba la de San Isidoro.



Lám.- 3a

obtiene mediante un minucioso estudio y análisis de los materiales artísticos y documentales. En líneas generales, se puede afirmar que fueron años en los que las diócesis castellano-leonesas experimentaron una preocupante crisis económica, a la no escapó la sede leonesa cuya decadencia se hizo más patente con la pérdida de su condición de *urbe regia*²³.

Las razones de la crisis fueron múltiples; unas surgen en el seno del cabildo legionense como consecuencia de una viciosa administración y otras, de carácter general,



Lám.- 3b

se enmarcan en el ámbito de la política impositiva de la propia Iglesia. Obispado y cabildo, como órganos de carácter colectivo y fuertemente corporativo que administraban un considerable número de rentas, estaban permanentemente acosados por ambiciones personales. En consecuencia, parecía pertinente iniciar una reforma de las normas capitulares para evitar, en primer lugar, el inexorable endeudamiento de la diócesis como consecuencia de los innumerables beneficios que salían de la Iglesia de León hacia clérigos foráneos y, en segundo

²³ R. A. FLETCHER, *The Episcopate in the Kingdom of Leon...*, p. 68.



Lám.- 4

lugar, un ajuste presupuestario que limitase el gran número de canónigos y porcionarios. Esta necesaria reforma que buscaba una organización estable de los cabildos, fue impulsada por el papa Honorio III con la designación del cardenal Pelayo, quien sancionó las nuevas Constituciones de la sede leonesa²⁴.

Un segundo aspecto que incidía sobre la crisis económica de las diócesis castellano-leonesas derivaba de las cargas impositivas destinadas al pago de los ejércitos que combatían en el proceso de reconquista²⁵. En oca-

siones excepcionales, como la construcción de una catedral, el papado revertía las *tercias* de los diezmos de las iglesias rurales al obispado para sufragar los gastos de la fábrica; en caso de necesitarlas para la guerra, como cuando Fernando III decidió la conquista de Sevilla, pasaban a la corona²⁶.

Un tercer aspecto de la crisis económica surgía por las relaciones de dependencia con otras diócesis, como las de Toledo o Burgos, de las que León en algunos momentos fue sufragánea. El problema fue zanjado por el papa Inocencio IV en 1250, año en el que la declara exenta y sujeta tan sólo a la Santa Sede²⁷.

Algunos autores, tomando como punto de referencia la enunciada crisis económica, afirman que durante la primera mitad del siglo XIII las obras de Santa María de Regla permanecieron paralizadas²⁸. El detenido estudio de los textos vertidos en la documentación y el análisis de los materiales conservados en las dependencias catedralicias, inducen a afirmar que, tras la muerte de Manrique de Lara, la actividad artística prosigue de forma ininterrumpida hasta el episcopado de don Nuño (1242-1252). Se puede constatar documentalmente la presencia de múltiples operarios; se citan en varias ocasiones pedreros, carpinteros, pintores, etcétera²⁹. Además, durante estos años, la iglesia y el claustro se dotaron con un número muy considerable de capillas, muchas de carácter funerario; en 1230 el cardenal Pelayo ordenó construir una de ellas y la dotó con cuantiosas rentas³⁰. En 1245, el arcediano de León Pedro Iohannis pidió ser enterrado en el claustro de Santa María y entregó una serie de rentas y heredades para la erección de una capilla en honor de San Lorenzo³¹. Las dotaciones fueron tan frecuentes que hacia 1246 existían en el claustro al menos las capillas de San Nicolás, Santísima Trinidad y San Lorenzo, a parte de la parroquial de San Juan, y en el templo las de Sancti Spiritus, San Miguel, El Salvador y Santa María Magdalena³².

Aún cuando la enumeración de las capillas que se construyeron durante la primera mitad del siglo XIII, no es indicativa de una fase de frenética actividad constructiva, sí refleja un ritmo constante y una singular aporta-

²⁴ D. MANSILLA, "El cardenal hispano Pelayo Gaitán (1206-1230)", *Archivos Leoneses*, (1953), p. 11.- J. M. FERNÁNDEZ CATÓN, "El cardenal leonés Pelayo Albanense (1206-1230)", *Archivo Agustiniiano*, 7, (1953).- T. VILLACORTA, *El cabildo de la catedral de León, siglos XII-XIX*, León, 1974.- P. LINEHAN, "La iglesia de León a mediados del siglo XIII", *León y su historia*, León, 1975, p. 14.

²⁵ P. LINEHAN, *La iglesia de León a mediados...*, p. 13.- J. FERNANDEZ CONDE, "Los orígenes del patronato regio", en *Historia de la iglesia en España*, t. II, 2º, p. 58.

²⁶ I. RODRÍGUEZ DE LAMA, *La documentación pontificia de Alejandro IV*, Roma, 1976, doc. 33.- J. GONZALEZ, *Fernando III*, t. I, p. 29, nota 99.

²⁷ P. L. PANERA BURÓN, "Diez siglos de exención de la iglesia legionense", en *León y su historia*, p. 399. R.A. FLETCHER, *The Episcopate...*, pp. 68 y 69.

²⁸ M. GÓMEZ MORENO, *Op. cit.*, p. 220.- J. RIVERA, *Op. cit.*, p. 108.

²⁹ En 1209 confirman un documento Rodericus carpintero y Domenicus pedrero (J. M. FERNANDEZ CATÓN, *Colección documental...*, doc. 1807, pp. 201 a 203). En 1231 confirma un documento *Isidorus pintor*; en 1234, *Johan pintor* de León y en 1240, tres pedreros llamados *Dominicus Facundi*, *Rodericus Gundisalvi* y *Johannes Facundi* (J.M. RUIZ ASENCIO, *Colección documental...*, t. VII, doc. 1986, p. 7, doc. 2004, p. 36 y doc. 2028, p. 72).

³⁰ J.M. FERNANDEZ CATÓN, *Colección documental...*, t.VI, doc. 1966, pp. 492-494.

³¹ J.M. RUIZ ASENCIO, *Colección documental del archivo de la catedral de León*, León, 1993, t. VII, doc. 2072, pp. 131-133.

³² Un acuerdo del obispo y del cabildo sobre el orden que debían guardar los clérigos que tuviesen capillas en el claustro y en la iglesia de Santa

ción artística; tan solo con citar los sepulcros de Petrus Lupi (+ después de 1219) y los de los obispos Rodrigo Álvarez (+1232) y Martín Rodríguez, el Zamorano (+1242), se puede inferir la presencia de un número importante de talleres que reflejan en sus obras la singularidad artística del momento.

El principal apoyo con el que cuentan los distintos obispos durante la primera mitad del siglo XIII sigue siendo el patronazgo regio. En efecto, Alfonso IX, poco tiempo después de su coronación, en 1190, concede "*meditatem in toto honore Sancte Marie di iudacia et de pecta regis*"³³; la ayuda del monarca se mantendría hasta los años finales de su reinado. Posteriormente, Fernando III, cuya intervención en las catedrales de Burgos y Toledo fue determinante para la penetración del arte gótico en Castilla, mantuvo magníficas relaciones con el cabildo catedralicio y corregimiento de la ciudad, no así con la nobleza, y continuó las ayudas de su antecesor a la sede leonesa³⁴.

III.- MORFOLOGÍA DE LA CATEDRAL TARDORROMÁNICA.

III.1.- La iglesia.

Los únicos restos arquitectónicos conocidos de un templo catedralicio anterior al gótico, son los que aparecieron bajo la solera de la actual sede en el siglo XIX. Se han relacionado casi siempre, como se ha expuesto más arriba, con la obra románica llevada a cabo en 1073. Sin embargo, la reflexión sobre la liturgia hispana anterior a 1080 y sobre la morfología, dimensiones y temprana cronología de esa supuesta iglesia de Pelayo, obligan a revisar cualquier atribución de la estructura excavada al citado obispo. En efecto, los templos adaptaron o modificaron sus espacios para hacer operativa la reforma litúrgica gregoriana, sancionada en Castilla y León en el año 1080; el profesor Moralejo afirma que son muy extraños los templos románicos con ábsides adecuados a la nueva liturgia que pueden datarse antes de esa fecha³⁵.

Las dimensiones del edificio, 60 por 42,50 metros, y la gran cabecera con tres ábsides semicirculares, si se compara con otras construcciones del último tercio del siglo XI, lo convertirían en una obra excepcional desde el punto de vista cronológico³⁶.

La sospecha de que el edificio excavado por Demetrio de los Ríos no corresponde al realizado por el obispo Pelayo, se confirma mediante el análisis formal de la escultura románica y de los restos extraídos del subsuelo que corresponden todos ellos a una fase tardorrománica.

Ante estas observaciones, tan sólo cabe concluir que el edificio definido por tres naves e igual número de capillas en el presbiterio, corresponde a la sede catedralicia que posiblemente se inició durante el episcopado de Juan Albertino, bajo el magisterio de Pedro Cibriáñez, y el obispo Manrique de Lara "*ad perfectionem non duxit*"³⁷.

Según el arquitecto restaurador, los soportes eran de sección cuadrada y tenían columnas adosadas cuyas basas remataban en garras agallonadas. Las dimensiones del edificio, tal como se expresaba más arriba, se adaptaban a un rectángulo de 60 por 42,50 metros (Lám. 1). Los muros estaban fabricados a partir de un ripio de canto rodado, revestido de ladrillo, excepto el interior del ábside central que se remató con buena sillería³⁸.

III.2.- El claustro.

El claustro se conoce por los restos que aparecieron bajo la solera del gótico, es decir, en el lado septentrional de la iglesia. Esta se podría considerar como una orientación atípica, puesto que en la mayoría de los casos se sitúa en el lado Sur. Tal disposición se explicaría por la magnitud del edificio erigido por Manrique de Lara, que llevó las naves de la iglesia hasta las proximidades de la *vía decumana*; por consiguiente, ante la falta de espacio, se impuso la construcción de las dependencias claustrales en el lado Norte, cuyas estancias llegaban hasta el ángulo noreste del claustro actual, tal como atestiguan las pinturas que conserva "*in situ*" el Museo Catedralicio Diocesano.

María de Regla para decir misa, redactado hacia 1246, establece: "...celebretur in aurora in altare Sancti Nicholai et statim subsecuenter, celebrata ibi missa, celebretur in altare Sancte Trinitatis. In ecclesia Sancti Michaelis celebretur post primam que cantatur in choro; qua finita, celebretur in altari Sancti Salvatoris (et Sancte Marie Magdalene)..." (J.M. RUIZ ASENCIO, *Colección documental...*, doc. 2080, pp. 142 y 143). A esta relación debe añadirse la citada de San Lorenzo. Por otro lado, la capilla de San Miguel ya existía en 1233, año en el que se adquieren, con dinero del difunto obispo don Rodrigo Álvarez, unas heredades para su mantenimiento. Las mismas advocaciones se confirman en el testamento del canónigo Isidro Pérez en 1250, relación que incluye la capellanía de San Juan (*Ibidem*, doc. 1995, pp. 22 y 23 y doc. 2097, pp. 170 y 171).

³³ J. GONZÁLEZ, *Alfonso IX*, II, n.º. 37, p.639. C. ESTEPA, *Op. cit.*, p.466.

³⁴ J. GONZÁLEZ, *Fernando III*, t. I, pp. 256-257.

³⁵ S. MORALEJO, "Arte del Camino de Santiago y arte de peregrinación, s. XI y XII", en *El camino de Santiago*, Santiago de Compostela, 1987, p. 12.

³⁶ El perímetro es muy similar al de las catedrales de Sigüenza, Astorga, Ciudad Rodrigo y Burgo de Osma. Sin embargo, resulta desmesurado si se compara con iglesias como la de San Isidoro, San Martín de Frómista o Jaca.

³⁷ J. PÉREZ LLAMAZARES, *Op. cit.*, pp. 324-325, ya expone claramente que el edificio excavado por Demetrio de los Ríos pertenecería a la catedral románica patrocinada por el obispo Manrique.

³⁸ D. DE LOS RÍOS, *La catedral de León*, pp. 12 a 16.



Lám.- 5



Lám.- 6



Lám.- 7

El recinto estaba formado por una galería baja de arcos de medio punto, de pequeño tamaño y columnas pareadas, todos ellos fechables en el siglo XII³⁹.

III.3.- Decoración escultórica.

Son numerosos los fragmentos pétreos que se conservan en el Claustro y en el Museo Catedralicio Diocesano de filiación "1200"; en el heterogéneo conjunto se reconocen elementos estructurales del propio edificio, como basas con garras, fustes decorados con labor de cestería, capiteles vegetales con apomados, cimacios, impostas y cornisas ornadas con palmetas, trenzas, cintas y ajedrezado (Lám. 2).

Las mismas dependencias catedralicias guardan también otras piezas de indudable valor como referentes de los distintos talleres que trabajaron en el templo leonés desde las últimas décadas del siglo XII; se trata en la mayoría de los casos, de figuras aisladas, talladas en medio o alto relieve, y enmarcadas por arcos de herradura que apoyan sobre estilizadas columnillas. Formarían parte de un grupo que puede vincularse a talleres de

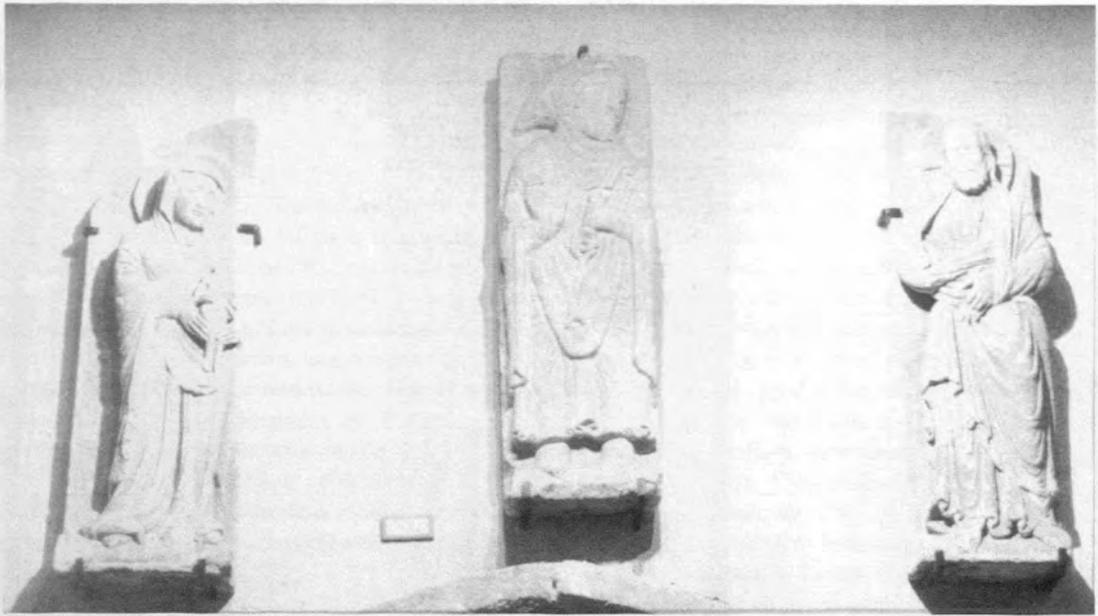
tradición románica las siguientes esculturas: dos obispos, un San Pablo y el conjunto de la Virgen con Niño y donante.

Los dos obispos, con ropajes litúrgicos, báculo y mitra, dispuestos bajo arcos de herradura, responden a un modelo en el que son prioritarios conceptos plásticos románicos, tales como el sometimiento de las figuras al marco, el hieratismo funcional de los cuerpos y la inexpresividad de los rostros. El conservadurismo de este repertorio formal contrasta con el manierismo con que se definen plásticamente los paños que el escultor agita en múltiples pliegues conforme a los recursos de una estética tardorrománica. La persistencia de tradiciones hispánicas altomedievales se manifiesta a través de la utilización del arco de herradura que viene a incrementar el sincretismo del contexto cultural en el que surgen estas obras. Todo ello induce a datar la talla de estas piezas en fechas cercanas a 1200 (Lám. 3).

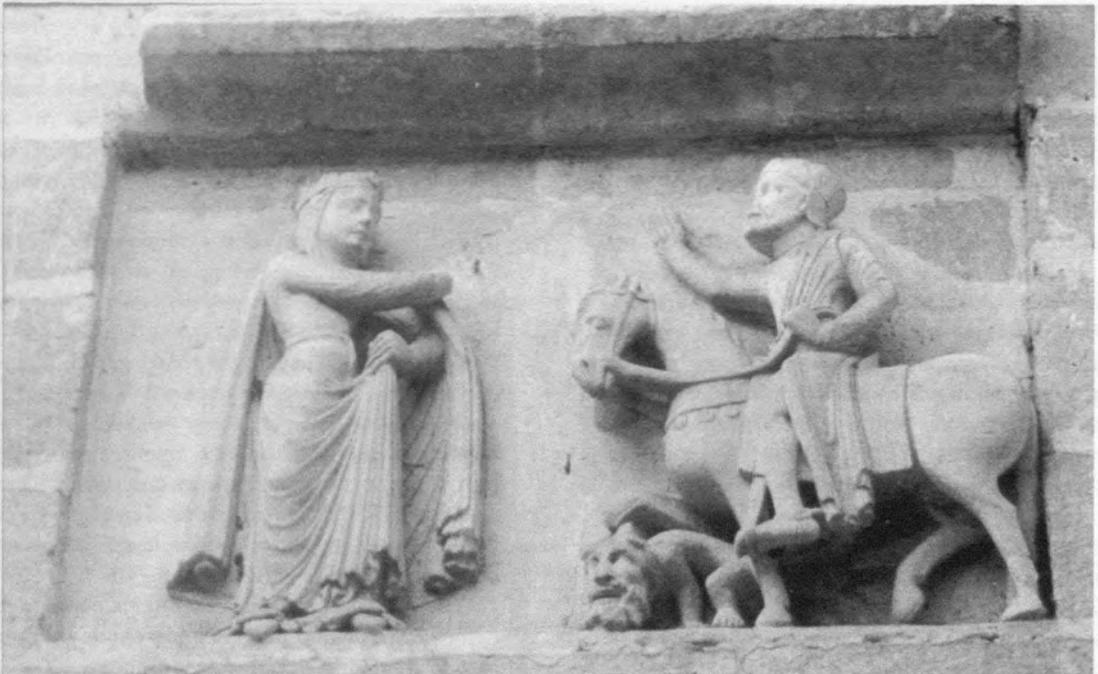
Las figuras episcopales fueron encontradas accidentalmente, formando parte del aparejo de un muro de la Sala Capitular⁴⁰. La colocación impropia de las imágenes, desechadas ya por los autores de la fábrica gótica,

³⁹ M. GOMEZ MORENO, *Op. cit.*, p. 219.

⁴⁰ E. FERNANDEZ GONZALEZ Y M. VALDES FERNANDEZ, "Recientes hallazgos artísticos en la catedral de León", en *León medieval. Doce estudios*, León, 1978, pp. 235 a 241.



Lám.- 8



Lám.- 9



Lám.- 10

quizá por lo lejano de su estética, y la ausencia de atributos diferenciadores, dificultan la interpretación funcional y la lectura iconográfica. Se puede, no obstante, plantear la hipótesis de que las dos representaciones correspondieran a obispos concretos y, en este caso, constituirían el yacente de sendos sepulcros episcopales, pero parece muy improbable debido a la composición bajo arquerías, al estrecho parentesco de las dos figuras y a la ausencia de ejemplos similares; las dudas que plantea este supuesto se ven incrementadas por un rasgo técnico, la presencia de un corte lateral, señal de que eran elementos destinados a encajar en otro soporte. Este último aspecto induce a formular una segunda hipótesis: las dos figuras, ejecutadas sin duda por la misma mano, formarían parte del programa escultórico de un ambicioso conjunto, bien de carácter funerario, o bien de carácter litúrgico, como podría ser un coro pétreo. De cualquier forma, son muy escasos los referentes hispanos; sólo cabe citar el singular cenotafio abulense de los Santos Vicente, Sabina y Cristeta, y el coro pétreo de Santiago de Compostela. La parquedad de los restos no permite afirmar que en León existiesen obras de tal magnitud.



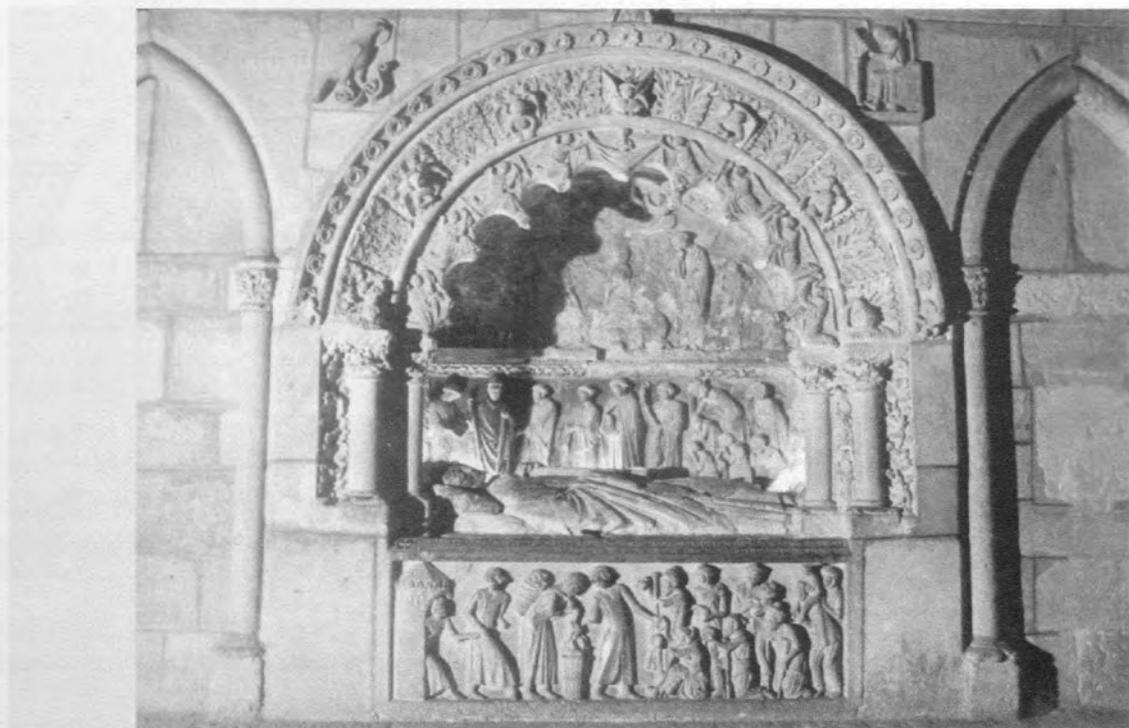
Lám.- 11

Otra posibilidad es que formasen parte de la decoración de la "capilla vieja de los obispos" que fue desmantelada hacia 1290, como uno de los últimos actos del proceso de sustitución de la obra románica por la gótica⁴¹.

El grupo de *La Virgen con Niño y donante*, está formado por dos monolitos rectangulares de 1,20 y 0,98 m. de altura; en uno se talló la Majestad y en el segundo un clérigo con vestiduras litúrgicas que se postra para ofrecer al Niño un edículo. El trono reproduce un modelo frecuente en la miniatura de la segunda mitad del siglo XII; es una silla, con brazos arpadados rematados en cabezas de dragón, recubiertos por un paño y patas terminadas en garras que apoyan sobre leones, muy similar al sitial del apóstol Santiago en el parteluz del Pórtico de la Gloria. El escultor se detuvo en la realización de una minuciosa talla de los atuendos de las figuras, en las que destaca la agitada composición de los paños, muy en la línea de la escultura española de 1200 (Lám. 4).

Cuando Gómez Moreno estudió este conjunto a principios de nuestro siglo, estaba colocado en un nicho abierto en el muro meridional del claustro, cercano a la

⁴¹ El obispo don Fernando Ruiz recibió el 20 de octubre de 1290 del deán y del cabildo los ornamentos y objetos de culto pertenecientes a la capilla vieja de los obispos (J.A. MARTÍN FUERTES, *Colección documental del archivo de la catedral de León*, en prensa, doc. 01620). R. SÁNCHEZ AMEJEIRAS, *Investigaciones iconográficas sobre la escultura funeraria del siglo XIII en Castilla y León*, Santiago de Compostela, 1992, pp. 8 a 23, plantea la hipótesis de que estas figuras pudieron formar parte de la decoración de los vanos de la Sala Capitular.



Lám.- 12



Lám.- 13

portada del Dado, a cierta distancia del sepulcro, empujado en el mismo lienzo, del archilevita Juan Petri, muerto en el año 1218. Gómez Moreno indicaba que la relación entre la escultura y el epitafio era “*incierto*”, aún cuando su cronología podría estar próxima⁴². La historiografía posterior, sin embargo, ha fijado la datación e interpretado el carácter funerario de las imágenes, al basarse en la vinculación de tres elementos: nicho, grupo escultórico y sepulcro, que tan sólo estuvieron unidos por una localización circunstancial⁴³.

El tema de la Majestad que deriva de la Teotokos bizantina, enriquecida en Occidente con la coronación como “*Regina coeli*”, se repite con frecuencia en la escultura monumental española y francesa tardorrománica y del primer gótico; es una respuesta clara al impulso que la Iglesia quería dar a la devoción mariana. La Virgen con el Niño, coronados y entronizados, presiden los tímpanos de las fachadas occidentales de Chartres (c. 1150), de París (después de 1160), y de Bourges (c. 1160), de la “*porte romane*” de la catedral de Reims (c. 1180), de la catedral de Laon (1195-1205), de la iglesia parroquial de Germigny-l’Exempt (1215-20), etcétera⁴⁴. En Reims, se trata solamente de una figura de la Majestad, reaprovechada de la tumba del obispo Henri, en donde tal vez iba acompañada por otros personajes⁴⁵. En los demás casos la Madre y el Hijo son adorados por los Reyes Magos, o sirven como eje central de un programa dedicado al ciclo de la Virgen. Desde el punto de vista formal, las figuras evolucionan desde el hieratismo y frontalidad románicas hacia el naturalismo goticista que culminará en la primera mitad del siglo XIII con la inserción de los personajes en las escenas que les envuelven. El aislamiento del grupo central, en los ejemplos citados, se acentúa por su disposición bajo un baldaquino.

En el marco geográfico del viejo reino de León existe un claro referente de este tipo de representaciones; se trata de la Virgen con Niño bajo baldaquino que forma parte de la iconografía de la Puerta del Obispo en la catedral de Zamora. La posible filiación zamorana del modelo que repite León no sería casual; la ciudad del Duero estaba concluyendo las obras de su iglesia mayor

dentro del mismo concepto estético con que se iniciaban las de León; incluso el templete que ofrece el clérigo repite uno de los edículos que se incorporaron al cimborrio de la catedral de Zamora.

El rigor conceptual románico que manifiesta la Virgen, pone en contacto la Majestad de la catedral de León con ejemplos franceses anteriores a 1170. La relación que se establece entre el Niño y el clérigo manifiesta, sin embargo, la asimilación de una estética algo más renovadora, próxima al año 1200, momento al que remite el análisis formal. En cualquier caso, el taller que elaboró esta obra, trabajó en la catedral leonesa con anterioridad a la segunda década del siglo XIII, fecha a partir de la cual se realizaron un grupo de esculturas que inician el camino hacia el gótico.

Las dimensiones de la Majestad, muy grandes para que su emplazamiento fuera posible en un lucillo similar a los tardorrománicos que conserva el claustro, inducen a pensar que su situación fue el tímpano de una puerta. En este punto se puede plantear la hipótesis de que ésta fuera la Majestad situada en el claustro, en la puerta de acceso al refectorio, bajo la que pide ser sepultado el canónigo Isidro Pérez en 1250⁴⁶.

Son muy escasos los ejemplos datables en el último tercio del siglo XII en los que la Teotokos aparece con donante⁴⁷. De la presencia de un clérigo con un edículo, podrían hacerse dos consideraciones; por un lado la dedicación del claustro a Santa María, y por otro, que la presencia del clérigo sea genérica; no un clérigo concreto, sino la dedicación de una obra a Santa María por parte de los canónigos leoneses.

Completa las obras del primer taller de escultores que trabajó en la catedral tardorrománica, una figura en altorrelieve de *San Pablo*, con espada y filacteria, adaptada a un pilar. Posiblemente formaría parte de una de las portadas monumentales de la sede leonesa (Lám. 5).

Un segundo conjunto de piezas parecen corresponder a un taller que trabajaría en la misma sede durante el primer tercio del siglo XIII⁴⁸. La cronología puede precisarse a partir del análisis de la *Majestad del Señor* (Lám. 6); esta figura, portadora del Libro, en aparente actitud de bendecir, bajo un desaparecido arco sostenido

⁴² M. GÓMEZ MORENO, *Catálogo...*, t. I, p. 237 y t. II, lám. 285.

⁴³ A. FRANCO MATA, *Escultura gótica en León*, pp. 417-418. R. SÁNCHEZ AMEJEIRAS, “Dos ejemplos de patronazgo en la iconografía de la escultura funeraria gótica leonesa” en *Patronos, promotores, mecenas y clientes*, pp. 81-83.

⁴⁴ W. SAUÉRLANDER Y M. HIRMER, *La sculpture gothique en France, 1140-1270*, p. 153.

⁴⁵ R. SÁNCHEZ AMEJEIRAS, *Dos ejemplos...*, p. 81.

⁴⁶ En el testamento otorgado en 1250 por el canónigo Isidro Pérez, pide que le entierren en el claustro, bajo la Majestad que está ante la puerta del refectorio (J.M. RUIZ ASENCIO, *Colección documental...*, doc. 2097, pp. 170-171).

⁴⁷ W. SAUÉRLANDER Y M. HIRMER, *Op. cit.*, pp. 30 a 32.

⁴⁸ R. SÁNCHEZ AMEJEIRAS, *Investigaciones iconográficas...*, pp. 8 a 23, relaciona, aventuradamente, este conjunto con los obispos citados anteriormente, como parte del programa iconográfico que supuestamente ornaría la fachada de la Sala Capitular.

por columnillas muy estilizadas, formaba parte del túmulo de Petrus Lupi, canónigo de la catedral que aún vivía en el año 1221⁴⁹.

De la misma mano parece ser la *Virgen de la Anunciación*, concebida de forma naturalista y elegante, recoge su manto con una mano, a la manera de ejemplos franceses fechables hacia 1210⁵⁰. El sincretismo formal de este taller de escultores que funde modelos conservadores y renovadores, se manifiesta con precisión en la persistencia del arco de herradura en el primer tercio del siglo XIII (L m. 7).

De iconografía más incierta es una *dama* con nimbo que parece mostrar sobre su vientre la figura desnuda de un niño, tradicional representación del alma de un difunto; esta imagen, junto con otra de *El Salvador*, en algún momento formó parte de un tímpano, cuyo perfil se intuye en los remates superiores; tal vez existía una relación entre ambas que permita interpretar la composición como un tema funerario en el que la Virgen actúa como mediadora ante su Hijo (L m. 8).

Completa el conjunto de obras atribuibles a este taller de escultores el relieve de la *Dama y el caballero*, empotrado en el muro de la portada del Dado (L m. 9). El tema de la Dama y el Caballero, ampliamente difundido a lo largo del siglo XII, tiene múltiples lecturas. En el caso del relieve leonés, podría interpretarse como alusión al caballero victorioso sobre el infiel; la figura femenina con corona, podría ser la alegoría de la Iglesia victoriosa sobre el paganismo y la herej a⁵¹.

Denotan un estilo más avanzado las *dos figuras que est n adosadas a un pilar* que pudo servir de jamba de una portada o soporte de una arquería del claustro. Mucho más plano es el relieve de *San Pedro*, cuya cronología es difícil de precisar debido a la tosquedad de su talla, pero que sin duda formaba parte del complejo ornamental tardorrom nico (L m. 8).

Los monumentos funerarios de esta primera mitad del siglo XIII, merecen un capítulo aparte por el amplio abanico formal y cualitativo que componen.

El denominado sepulcro de *Munio Ponzardi* es una obra confusa, en la que se amalgamaron elementos de distinta cronología, sin criterios de unidad estilística. El epitafio de Munio Ponzardi (+ 1240) no guarda una correspondencia estructural con el lucillo, la combinación de cimacios y capiteles no mantiene una coherencia est tica, el tratamiento formal de las figuras que componen el tímpano no se atiene a los modelos plásticos del segundo cuarto del siglo XIII, ni el código iconográfico está contextualizado⁵². Por último, la rosca del arco parece una restauración de época moderna, al igual que el texto en capitales romanas relativo a Nuestra Señora del Foro y Oferta.

El *lucillo colateral*, quizá el más antiguo que conserva la catedral, es obra tardorrománica realizada en torno a 1200. Está formado por un arco de medio punto, moldurado por un grueso baquetón que apoya sobre pequeños fustes de columnas. Los capiteles est n decorados con impostas perladas y elementos vegetales que se hacen más carnosos en los ángulos (L m.10).

Los sepulcros de los obispos *don Rodrigo Alvarez* (1209-1232) y *don Martín Rodríguez, el Zamorano* (1232-1242), dan una idea muy aproximada del protagonismo desempeñado por la escultura en la catedral tardorrománica. En el conjunto funerario del primero, se creó un modelo de enterramiento que alcanzaría gran difusión durante el siglo XIII (L m. 11). El esquema básico es un lucillo en forma de arco polilobulado de medio punto; en su interior se dispone la figura yacente del prelado, al que rodea un programa iconográfico que desarrolla el texto del epitafio, posiblemente dictado por don Rodrigo Alvarez. Una idea de la intensa actividad desarrollada por los mentores y de la singularidad de los talleres de escultura que trabajaron en las obras catedr licas, deriva de la minuciosa programación de la iconografía funeraria. En el frontal de la cista, los escultores tallaron en medio relieve una escena alusiva a la caridad del finado, mientras que el tímpano, dividido en dos fajas decorativas, representa las exequias del obispo y la Crucifixi n⁵³.

⁴⁹ En ese año confirma un documento (J. M. FERNANDEZ CATON, *Colección documental...*, t. VI, doc. 1901, p.388). Al pie de la Majestad figura una inscripción en la que se dice que en el túmulo yace Petrus Lupi, canónigo de esta iglesia.

⁵⁰ Los temas de la Anunciación con la separación física de los protagonistas, responden a una iconografía que ya se utilizaba en la Alta Edad Media; del siglo VI es la Anunciación del ciborio de San Marcos de Venecia (F. CABROL, *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de liturgie*, t. II, p. 2259). La Virgen en ademán similar se representa en uno de los capiteles de la Cámara Santa de Oviedo; en este caso, su cronología es de fines del siglo XII (E. FERNANDEZ GONZALEZ, "Estructura y simbolismo de la capilla palatina y otros lugares de peregrinación: los ejemplos asturianos de la Cámara Santa y las ermitas del Monsacro", en *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela y San Salvador de Oviedo en la Edad Media*, Oviedo, 1993, pp. 366 a 368).

⁵¹ R. CROZET, "Le th me du cavalier victorieuse dans l'art roman de France et d'Espagne", *Príncipe de Viana*, (1971), año 32, n  124-125, pp. 135 y 136.

⁵² A. FRANCO MATA, *Escultura gótica...*, pp. 420 y ss., estudia el tema iconográfico en relación con la "concordia" supuestamente firmada entre el cabildo de San Isidoro y el de Santa María de Regla, según se describe en un texto del año 1586.

⁵³ M. GOMEZ MORENO, *Catálogo monumental...*, p. 238; A. FRANCO MATA, *Op. cit.*, pp. 425 a 429; R. SÁNCHEZ AMEJEIRAS, *Dos ejemplos...*, pp. 81 a 86; J. YARZA LUACES, "Despesas fazen los homes de muchas guisas en soterrar muertos", *Fragmentos*, 2, (1983), p. 419.

Los maestros del sepulcro de don Martín, el Zamorano, partiendo del modelo anterior, llegaron a plasmar con precisión los ideales estéticos de la escultura gótica en los frisos alusivos a la ceremonia fúnebre y a la limosna, mientras que en la organización estructural del nicho mantuvieron fórmulas tardorrománicas (Lám. 12).

El lucillo utilizado en el siglo XIV para acoger el sepulcro del obispo don Diego Ramírez de Guzmán (1344-1357), instalado en la capilla de la Virgen de la Esperanza, repite el modelo creado en 1232.

III.4.- *Decoración pictórica.*

En el muro oriental de la primera planta del Museo Catedralicio-Diocesano, se conserva un fragmento de

pintura al fresco en el que se representan tres figuras aladas, vestidas con túnica y manto de apariencia clásica. Las manos veladas sujetan una filacteria con un texto incompleto en el que se lee "*PRINCIPA...*", término que tal vez haga referencia a la categoría de *principados* a la que pertenecerían estos ángeles (Lám. 13). El análisis formal de las imágenes conduce a datarlas en las primeras décadas del siglo XIII⁵⁴.

Las pinturas fueron descubiertas al mismo tiempo que las esculturas de los dos obispos, durante las obras de acondicionamiento del nuevo Museo Catedralicio Diocesano. Pudieron haber quedado ocultas cuando se construyó una nueva sala capitular, a partir de 1513, en las dependencias catedralicias del ángulo NE. del claustro, adosadas a la muralla⁵⁵.

⁵⁴ E. FERNANDEZ Y M. VALDÉS, *Op. cit.*, pp.236 y 237.

⁵⁵ D. CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, *Juan de Badajoz y la arquitectura del renacimiento en León*, León, 1993, pp. 333 y 334.

Un manuscrito catalán de la "Chirurgia Magna" ilustrado en la Corte Vaticana a finales del Quattrocento¹

Joan Molina i Figueras

Universidad de Girona

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.), Vol. VI, 1994.

La ilustración de textos médico-quirúrgicos constituye, sin lugar a dudas, uno de los ámbitos privilegiados dentro del heterogéneo y amplio universo iconográfico de la miniatura medieval de carácter profano. Ya en la Antigüedad grecorromana toda clase de rollos y manuscritos de tema científico, y entre ellos los dedicados a la ciencia médica, fueron objeto de la actividad de los miniaturistas². Si bien nunca dejaron de iluminarse, y los renacimientos altomedievales mantuvieron parte del antiguo legado científico e iconográfico a través de numerosas copias totales o parciales, no fue, en términos generales, sino a partir de finales del s. XIII cuando la ilustración de tratados médicos, y especialmente quirúrgicos, conoció una mayor difusión. A ello contribuyeron tanto el aumento del prestigio social y científico de los médicos y cirujanos, ahora formados bajo el modelo universitario, como el desarrollo y consolidación de talleres de miniaturistas laicos en las grandes ciudades europeas³.

Éstos, además de mejorar el nivel artístico de la mayoría de producciones, mantuvieron antiguos modelos y crearon nuevas propuestas iconográficas en consonancia con los contenidos de los textos y la nueva realidad profesional de los galenos.

LA *CHIRURGIA MAGNA* DE GUY DE CHAULIAC
DE LA BIBLIOTECA VATICANA (COD. VAT. LAT.
4804)

El códice conservado en la Biblioteca Vaticana que merece nuestra atención es uno de los más bellos ejemplares entre las más de treinta copias medievales que hoy conservamos de la *Chirurgia Magna*, una obra escrita en 1363 por el cirujano francés Guy de Chauliac⁴. Entre sus variadas ilustraciones encontramos una serie de iniciales decoradas con motivos vegetales de flores y hojas sobre fondos negros o dorados (ff. 51 v., 98 r., 127 v., 147 v.) y, en la segunda mitad del manuscrito, un

¹ Quiero testimoniar mi más sincero agradecimiento a los profesores Luís García Ballester y Jon Arrizabalaga, de la U.E.I de Historia de la Ciencia del C.S.I.C., por sus siempre acertados consejos e indicaciones bibliográficas. Por su parte, el padre Miquel Batllori me instruyó en múltiples aspectos de la historia de la cultura medieval además de permitirme el placer de conversar con él sobre múltiples temas. *And last but not least*, agradecer la minuciosa y crítica lectura del trabajo realizada por mi buen amigo Alejandro García; gracias a sus consejos y sugerencias he podido completar muchos aspectos del texto original.

² C. NORDENFALK, *L'Enluminure au Moyen Age*, Ginebra, 1957, pp. 7-23. Las imágenes servían para ilustrar conceptos, elementos o, sencillamente, como decoración a textos de matemáticas, medicina, historia, astronomía etc. Muy pocos se han conservado hasta nuestros días. Especialmente lamentable para nosotros es la pérdida de todos los rollos y manuscritos de Alejandría, el centro médico más importante desde el s. III a.C. hasta el s. VII d. C. (Vid. P. JONES, *Medieval medical miniatures*, Londres, 1984, pp. 10-11). A pesar de las escasas muestras conservadas, las imágenes del manuscrito Dioscórides de Viena (s. VI) -inspiradas en ilustraciones helenísticas anteriores al 330 d. c.- son una prueba evidente de la extraordinaria atención y cuidado concedidos a este género de obras en el mundo clásico. K. WEITZMANN, *Late Antique and Early Christian Book Illumination*, New York, 1977, pp. 60-71, láminas 15-20.

³ Sobre el prestigio científico-técnico y la ascensión de los cirujanos universitarios, Vid. infra, not. 13. La cuestión de la actividad de los nuevos talleres de miniaturistas en R. BRANNER, *Manuscript painting in Paris during the Reign of St. Louis*, Berkeley-Los Angeles, 1977.

⁴ Un primer catálogo del *corpus* de manuscritos y comentarios medievales de la *Chirurgia Magna* -*Inventorium sive collectorium in parte chirurgicali medicinae*- de Guy de Chauliac se encuentra en el clásico estudio de E. NICAISE, *La grande Chirurgie de Guy de Chauliac*, Paris, 1890; desde una perspectiva más actualizada, Vid. M. TABANELLI, *Un secolo d'oro della chirurgia francese (1300)*, Vol. II: *Guy de Chauliac*, Forlì, 1970, pp. 27-359. La diferentes traducciones bajomedievales de esta obra al francés, inglés, catalán, italiano y alemán son una buena prueba de su extraordinaria difusión en todos los ámbitos de la profesión médica y quirúrgica de la época (M. OGDEN, *The Chirurgie of Guy de Chauliac*,

conjunto de pequeños dibujos insertados en el texto, hechos a pluma, que representan instrumentos quirúrgicos⁵. En cualquier caso, las imágenes más emblemáticas son las ocho iniciales historiadas con escenas de actividades quirúrgicas que encabezan el prólogo y los siete tratados de la obra. Así en la *introducio* se representa a un cirujano que imparte una lección a tres discípulos (fig. 1); el tratado de anatomía se abre con la disección de un cadáver a cargo del maestro y su alumno (fig. 2); el tratado dedicado a los tumores y cánceres con el examen de un tumor de pecho a un paciente (fig. 3); el escrito que versa sobre las heridas y los traumatismos con la intervención, por parte del cirujano y su ayudante, a un hombre con múltiples heridas en la cabeza, brazos y piernas (fig. 4); el cuarto tratado, sobre las úlceras, con un examen a una úlcera de la pierna de un paciente (fig. 5); las fracturas y luxaciones, objeto del quinto tratado, con la intervención del cirujano y su ayudante en la pierna fracturada de un herido; el tratado de patología quirúrgica presenta a un cirujano dirigiéndose a un herido que se apoya en unas muletas; por último el séptimo tratado, un antidotario, se inicia con la imagen de una uroscopia practicada por el cirujano mientras el ayudante prepara un medicamento (fig. 6).

Ya desde antaño la evidente calidad de estas ilustraciones despertó el interés de investigadores procedentes del campo de la historia del arte y de la ilustración médica⁶. En este sentido, una línea de estudio emprendida por M. Levi d'Ancona, ampliada recientemente por A. Quazza, ha permitido establecer que el manuscrito fue iluminado por un miniaturista activo en la Roma de Sixto IV⁷. Pese a la importancia de su aportación -que retomaremos más adelante-, ambas historiadoras se limitan a reseñar el manuscrito de la Biblioteca Vaticana dentro de un amplio catálogo de obras, sin efectuar un examen profundo y analítico que permita reconocer tanto el marco de su producción y la personalidad de su promotor como el carácter de las escenas que lo ilustran. Por todo ello, actualmente aún no disponemos de una aproximación que, mediante un estudio conjunto de las características filológicas, artísticas, codicológicas e iconográficas del códice, nos permita definir su realidad histórica y artística así como el significado último de sus imágenes.

Al abordar el análisis del manuscrito de la *Chirurgia Magna*, el primer elemento que cabe tener en cuenta es el hecho de encontrarnos ante una traducción catalana del texto latino de Guy de Chauliac. A pesar de que, en algunas ocasiones, se ha considerado una

Oxford, 1971, pp. I-IV). Con una gran claridad expositiva y de lenguaje, el texto de Guy de Chauliac aborda de forma sistemática, a lo largo de siete tratados, todos los temas de la cirugía bajomedieval. El éxito de la *Chirurgia Magna* residió precisamente en su ordenada compilación de una serie de conceptos e ideas extraídos de los escritos del nuevo Galeno, Avicena, Albucasis y otras autoridades. Un carácter enciclopédico y práctico que convirtió a la obra, ya desde el mismo momento de su redacción, en el mejor compendio del saber quirúrgico occidental hasta la aparición del tratado de Ambroise Paré en la segunda mitad del s. XVI. Un análisis del contenido y de su influencia en el mundo médico bajomedieval en G. SARTON, *Introduction to the History of Science*, Baltimore, 1927-1948, Vol. III-II, pp. 1690-1693; P. HUARD - M.D. GRMEK, *Mille ans de Chirurgie en Occident V-XV siècles*, Paris, 1966, pp. 43-48; V.L. BULLOGH, s.v. *Chauliac, Guy de*, en *Dictionary of Scientific Biography*, Vol. III, Nueva York, 1971, pp. 218-219; E. WICKERSHEIMER, *Dictionnaire biographique des médecins en France au Moyen Age*, (Nueva edición bajo la dirección de G. BEAUJOAN), Ginebra, 1979, pp. 95-96. Para un estudio más amplio sobre la figura y producción científica del cirujano francés, además de las obras citadas de E. NICAISE y M. TABANELLI, cabe consultar los trabajos de W. BRUNN, W. "Die Stellung des Guy de Chauliac in der Chirurgie des Mittelalters", en *Archiv für Geschichte der Medizin*, Vol. 12, 1920, pp. 85-100 y Vol. 13, 1921, pp. 65-106; y J. HALLER, "Guy de Chauliac and his *Chirurgia Magna*", en *Surgery*, 55, 1964, pp. 337-343.

⁵ Este tipo de representaciones de instrumental quirúrgico, en su mayoría derivadas de dibujos árabes, y en especial de los textos de Albucasis, se encuentran en varios manuscritos medievales de la *Chirurgia Magna*. Entre ellos sobresale, por la cantidad de diagramas ejecutados, el códice cuatrocentista conservado en la Biblioteca de Bristol (C. SINGER, "The Figures of the Bristol Guy de Chauliac, Ms. c. 1430" en *Proceedings of the Royal Society of Medicine*, Vol. 10, 1917, pp. 79-90). Sobre la importante influencia de la iconografía árabe en este tipo de representaciones, Vid. P. JONES (1984), cit. *supra* n. 1, pp. 27-28 y 108-109. En el manuscrito vaticano podemos observar rudos y poco elaborados dibujos de cuchillos, hierros de cauterio, lancetas para hacer incisiones e instrumentos para la trepanación. Todos ellos constituían buena parte del equipo básico de un cirujano bajomedieval.

⁶ J. PIJOAN, "Miniaturas españolas en manuscritos de la Biblioteca Vaticana" en *Escuela Española de Arqueología e Historia de Roma*, II, 1914, pp. 8-11. En el campo de los investigadores dedicados al análisis de la ilustración médica sólo contamos con las informativas pero muy limitadas descripciones contenidas en la obra clásica de K. SUDHOFF, *Beiträge zur Geschichte der Chirurgie im Mittelalter (Graphische und textliche Untersuchungen an mittelalterlichen Handschriften)*, Vol. I, Leipzig, 1914, pp. 56-57, lám. XI, fig. 5-9; y en los estudios de L. MACKINNEY, *Medical Illustrations in Medieval Manuscripts*, Londres, 1965, pp. 65 y 85; Idem, "Medical Illustrations in Medieval Manuscripts of the Vatican Library", en *Manuscripta*, Vol. III, 1959, pp. 85-86.

⁷ M. LEVI D'ANCONA, "Le Maître des missels Della Rovere: rapports entre la France et l'Italie" en *Actes du XIX Congrès International de l'Histoire de l'Art*, (Paris, 1958), pp. 256-263; A. QUAZZA - S. PETTENATI, "La biblioteca del cardinale Domenico della Rovere: i codici miniati di Torino" a *La miniatura italiana tra Gotico e Rinascimento. Atti del II congresso di storia della miniatura italiana*, (Cortona, 1982), Florencia, 1985, pp. 655-700, en especial, 655-678; A. QUAZZA, "La committenza di Domenico della Rovere nella Roma di Sisto IV" en *Domenico della Rovere e il duomo nuovo di Torino. Rinascimento a Roma e in Piemonte*, ed. G. Romano, Turin, 1990, pp. 13-40.

versión languedociana e incluso castellana⁸, el *incipit* no deja lugar a dudas sobre la lengua utilizada: *En nom de deu comença lo inventari ho collectori en part de cirurgia et de medecina compilat e complit en lany de nostre senyor MCCCLXIII per Guido Cauliacus çirurgia adestra en arts et en medecina en lo nobla estudi de Mompayler*". Esta característica no supone en sí misma ninguna novedad, dado que la traducción de la *Chirurgia Magna* en lengua catalana tuvo, al menos durante todo el s. XV, una amplia difusión en la Corona de Aragón⁹. Prueba del conocimiento y penetración de la obra del cirujano francés es la compilación de numerosos textos en versión original o traducida. Del reino de Valencia podemos indicar la copia ejecutada por Bartomeu Martí, médico personal de Isabel de Borja -madre del futuro Alejandro VI-, el comentario redactado por Pere Figuerola¹⁰ o la frecuente presencia de la *Chirurgia Magna* en las bibliotecas de médicos¹¹. Por lo que respecta a Cataluña tampoco es extraño encontrar su mención en inventarios de médicos, cirujanos y barberos¹². En este proceso de difusión de la obra también se inscribe su temprana impresión, realizada en 1492 por el librero barcelonés Pere Miquel con una traducción a cargo de Bernat Casaldóvol, canciller de la Universidad de Barcelona, y Jeroni Masnovell, cirujano¹³. En definitiva, un prestigio de la *Chirurgia Magna* que tampoco resulta demasiado sorprendente si consideramos que en los territorios de la Corona los cirujanos bajomedievales adquirieron un alto nivel técnico y también, con su adscripción al modelo universitario de raíz italiana, un reputado reconocimiento social y científico¹⁴. En este sentido, la circulación y traducción de numerosos tratados quirúrgicos (de Guy de Chauliac pero también de Albucasis, Teodorico de Borgognoni, Lanfranco de Milán, Rogerio de Salerno y muchos otros) debió influir en todo ello en la medida que constituyeron una de las vías para la formación y éxito profesional de los cirujanos.



Fig. 1.- Maestro del Teolacto. *Lectio. Chirurgia Magna de Guy de Chauliac* (Vat. Lat. 4804, fol. 1), ca. 1484-1487. (Archivo Fotográfico della Biblioteca Vaticana).

EL CÓDICE Y SU ILUSTRACIÓN EN LA ROMA QUATTROCENTISTA. EL MAESTRO DEL TEOFILACTO.

Si por una parte no debe causarnos extrañeza encontrarnos ante una traducción catalana de la *Chirurgia Magna* dada la difusión y conocimiento del texto en esta

⁸ Como traducción languedociana es señalada por V. FANELLI, "Notte sulla diffusione della cultura iberica a Roma" en *Ricerche su Angelo Colocci e sulla Roma cinquecentesca*, Ciudad del Vaticano, 1979, pp. 161-163; y como española por MACKINNEY (1959), cit. *supra* n. 5, p. 85. Agradezco a la filóloga Antonia Carré sus acertadas sugerencias en este aspecto del código.

⁹ Según Beaujouan, en la precoz utilización de las lenguas peninsulares en el terreno de la literatura médica tenemos uno de los aspectos decisivos para comprender el desarrollo de la ciencia en la Península durante la Baja Edad Media (G. BEAUJOUAN, *La science en Espagne aux XIVe et XVe siècles*, Paris, 1967, pp. 11-12); respecto a la utilización del catalán en este ámbito científico, Vid. LL. GARCIA BALLESTER, *La medicina a la València medieval*, València, 1989, pp. 96-98.

¹⁰ *Ibid.*, p. 97.

¹¹ *Idem.*, "Tres bibliotecas médicas en la Valencia del siglo XV" en *Asclepio*, Vol. 18-19, 1966-67, pp. 383-404.

¹² J.M. MADURELL y J. RUBIO, *Documentos para la historia de la imprenta y la librería en Barcelona (1474-1553)*, Barcelona, 1955, Vol. I, pp. 27-29; J.M. MADURELL, "Luís Borrassá. Su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras" en *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, Vol. III, Barcelona, 1949, p. 134. De entre todas las referencias quizás la más interesante sea la incluida en el inventario de Leoncí Mestre (muerto en 1437), un cirujano-barbero barcelonés propietario de un manuscrito iluminado de la *Chirurgia Magna*. Vid. J. ROCA, "Un cirurgià barcelonès de la XVa centuria", en *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, Vol. XI, 1923-24, p. 159.

¹³ Se imprimieron 598 ejemplares (MADURELL y RUBIO (1955), cit. *supra* n. 11, Vol. I, p. 175). Respecto a los traductores, Vid. A. CARDONER, *Història de la medicina a la Corona d'Aragó (1162-1479)*, Barcelona, 1973, pp. 36 y 43.

¹⁴ LL. GARCIA BALLESTER, "Aproximación a la historia social de la medicina bajomedieval en Valencia" en *Cuadernos de Historia de la Medicina Española*, 8, 1969, pp. 45-78.

lengua durante el s. XV, sí resulta excepcional constatar que el manuscrito de la Biblioteca Vaticana fuera copiado e ilustrado en la Roma de finales del Quattrocento, lejos de los territorios de la Corona catalano-aragonesa. Un primer indicio de esta circunstancia nos lo proporciona el análisis codicológico. A través del mismo detectamos tres tipos de filigranas, claramente diferenciadas, en el papel del códice. Sus marcas son las de un pajarito (fol. 2-135 y 181-182), una corona real (fol. 136-179) y una flor (fol. 183-267). De todas ellas resulta especialmente reveladora la filigrana con la imagen del pajarito, puesto que se corresponde exactamente con la marca del papel fabricado en 1484 para la *Secretaria di Camera* de la curia romana¹⁵. Su presencia en los folios del manuscrito de la Biblioteca Vaticana no sólo permite establecer un límite cronológico para la copia del texto, sino también entrever que el escenario físico e histórico de su realización fue la propia corte vaticana.

La misma conclusión se extrae del estudio del maestro encargado de ilustrar el manuscrito pues, pese a que en algunas ocasiones se ha intentado adscribir a la escuela catalana¹⁶, lo cierto es que se trata de un creador activo en el rico y complejo mundo artístico de la Roma sixtina. Un periodo, anterior a las grandes manifestaciones miquelangelescas y rafaelitas, en el que se gestó el cosmopolita renacimiento romano gracias a la intervención de las mayores figuras toscano-umbrias junto a pintores locales enraizados en la tradición medieval. Bajo el ideal de la *Restauratio Urbis* promovida por Sixto IV (1472-1484), este colectivo de artistas se hizo cargo de numerosos proyectos papales y de la aristocracia vaticana en los que la voluntad de recuperación de la cultura antigua, animada por el nuevo espíritu humanista de la época, era paralela al deseo de contribuir materialmente a la refundación de la ciudad como epicentro del mundo cristiano¹⁷. Un clima e ideales que inspiraron a pintores, pero también a arquitectos, escultores y, naturalmente, miniaturistas de la Roma del último tercio del Quattrocento. Estos últimos



Fig. 2.- Maestro del Teofilacto. *Diseccción anatómica*. Cirugía Magna de Guy de Chauliac (Vat. Lat. 4804, fol. 8), ca. 1484-1487. (Archivo Fotográfico della Biblioteca Vaticana).

conforman un heterogéneo y amplio grupo, con los florentinos Attavante y Monte di Giovanni, los paduanos Bartolomeo de Sanvito y Gaspare Padovano y los umbros del taller de Pinturicchio como figuras más destacadas¹⁸. Todos ellos, favorecidos con encargos de relevantes personajes de la curia romana, supieron formular una interesante síntesis entre el vocabulario antiguo, contemplado desde una perspectiva laica, y el mundo figurativo y ornamental propio del Quattrocento lombardo, paduano o florentino.

Con múltiples afinidades históricas y plásticas respecto a este conjunto de miniaturistas, el artífice de las ilustraciones de la *Chirurgia Magna* se erige como uno de los más brillantes creadores del universo artístico

¹⁵ C.M. BRIQUET, *Les filigranes. Dictionnaire historique des Marques du Papier dès leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600*, Vol. III, Leipzig, 1923 (1era. ed. Paris, 1907), p. 611, núm. 12.149. Cfr. FANELLI, cit. *supra* n. 7, p. 162.

¹⁶ Pijoan relacionó las imágenes con el estilo del pintor Jaume Huguet -ca. 1412-1492- (PIJOAN (1914), cit. *supra* n. 5, p. 10). Mucho más tarde, aún siguieron considerándola como obra catalana, J. DOMINGUEZ BORDONA y J. AINAUD, *Miniatura, Grabado y Encuadernación*, en *Ars Hispaniae*, Vol. XVIII, Madrid, 1962, p. 221; y P. BOHIGAS, *La ilustración y decoración del libro manuscrito en Cataluña*, Vol. II (T.III), Barcelona, 1965, p. 65.

¹⁷ El florecimiento artístico de Roma así como su conversión en un centro de primer orden para anticuarios, humanistas, coleccionistas de obras antiguas etc. son fruto de esta doble polaridad religiosa y laica cristalizada a partir del ideal de la nueva Iglesia y el espíritu del humanismo. Sobre la evolución artística, Vid. A. PINELLI, "La pittura a Roma e nel Lazio nel Quattrocento", en *Il Quattrocento*, Vol. II, Venecia, 1987, pp. 414-436; A. CAVALLARO (ed.), *Le arti a Roma da Sisto IV a Giulio II*, Roma, 1985; S. BOTTARO, A. DAGNINO, C. ROTONDI TERMINIELLO (ed.), *Sisto IV e Giulio II mecenati e promotori di cultura. Atti del convegno internazionale di studi*, (Savona, 3-6 noviembre de 1985), Savona, 1989; A. QUAZZA (1990), cit. *supra* n. 6, pp. 14-18.

¹⁸ Sobre algunos de estos miniaturistas, J. RUYSSCHAERT, "Miniaturistes romains à Naples", en T. de MARINIS, *La Biblioteca napoletana dei re d'Aragona*, Suppl. I, Verona-Florenca, 1969, pp. 263-274; Idem, "La miniatura italiana del Rinascimento", en A. PETRUCCI (ed.), *Libri, scrittura e pubblico nel Rinascimento. Guida storica e critica*, Bari, 1979, pp. 59-78; A. CAVALLARO, "Draghi, mostri e semidei, una visitazione fiabesca dell'Antico nel soffitto pinturicchiesco del Palazzo di Domenico della Rovere" en S. DANESI SQUARZINA (Ed.), *Roma, centro ideale della cultura dell'Antico nei secoli XV e XVI*, Milán, 1989, en esp. pp. 156-158 y nota 43.



Fig. 3.- Maestro del Teofilacto. Examen de un tumor de pecho. *Chirurgia Magna de Guy de Chauliac* (Vat. Lat. 4804, fol. 27), ca. 1484-1487 (Archivo Fotográfico della Biblioteca Vaticana).



Fig. 4.- Maestro del Teofilacto. Operación a un hombre con heridas en la cabeza y el brazo. *Chirurgia Magna de Guy de Chauliac* (Vat. Lat. 4804, fol. 72 v.), ca. 1484-1487. (Archivo Fotográfico della Biblioteca Vaticana).



Fig. 5.- Maestro del Teofilacto. Examen de unas úlceras de las piernas. *Chirurgia Magna de Guy de Chauliac* (Vat. Lat. 4804, fol. 115), ca. 1484-1487. (Archivo Fotográfico della Biblioteca Vaticana).



Fig. 6.- Maestro del Teofilacto. Uroscopia y preparación de medicamentos. *Chirurgia Magna de Guy de Chauliac* (Vat. Lat. 4804, fol. 223), ca. 1484-1487. (Archivo Fotográfico della Biblioteca Vaticana).

romano de época sixtina. Bautizado por los historiadores con los apelativos de Maestro del Misal della Rovere y Maestro del Teofilacto¹⁹, en clara referencia a sus dos obras más significativas, este anónimo miniaturista se hallaba afincado, al menos desde 1478, en la urbe italiana²⁰. Precisamente a partir de esa fecha es cuando detectamos su intervención en algunos lujosos manuscritos encargados por la aristocracia vaticana. Entre ellos sobresalen el Teofilacto (Biblioteca Vaticana, Vat. Lat. 263), el *De potestate Papae et Concilii* de Guglielmo Becchi (B.V., Vat Lat., 3673) - ambos dedicados al pontífice Sixto IV-, un Misal del cardenal Domenico della Rovere (Nueva York, Pierpont Morgan Library, Ms. 306; Turín, Archivio di Stato, J.b. II 2-4) y un Pontifical para el cardenal Marco Barbo, nieto de Pablo II (Archivio della Curia di Mondovì). En definitiva, un catálogo de obras -al que cabe añadir otras producciones de menor fuste, entre las cuales se encuentra la *Chirurgia Magna*²¹- que señala de forma explícita el enorme grado de aprecio y consideración conseguido por el anónimo maestro en los elitistas y cultos ambientes de la curia romana. Aunque no disponemos de referencias documentales es fácil deducir que su carrera profesional se desarrolló al abrigo de algunas de las más poderosas personalidades de los círculos vaticanos (Sixto IV, Domenico della Rovere, Marco Barbo...), las cuales le

subvencionaron, hasta una fecha próxima a 1485/87, destacados y eximios trabajos²². Tras una corta pero fructífera etapa romana, y por circunstancias aún desconocidas -¿quizás el cambio cultural posterior a la muerte de Sixto IV?-, el anónimo maestro regresó a su Francia natal, en concreto a la región provenzal donde ejecutó, poco antes de 1490, algunas de las imágenes contenidas en un libro de horas (Nueva York, Pierpont Morgan Library, Ms. 348)²³.

Desde la perspectiva artística el Maestro del Teofilacto manifiesta, en sus mejores creaciones, una original síntesis entre un conjunto de soluciones plásticas extraídas de diversas tradiciones. Por un lado, su vinculación con la cultura artística sixtina se traduce en el gusto por la recreación de la arquitectura clásica, en especial de monumentales construcciones, extendidas a lo largo de todo el folio, que evocan los arcos de triunfo antiguos y en las que se incorpora una amplia gama de elementos decorativos (columnas, casetones, imágenes esculpidas combinadas con grupos de *putti* etc.). El dominio de este vocabulario renacentista por parte del Maestro del Teofilacto -expresado, sobre todo, en las ilustraciones del Teofilacto y el Misal della Rovere- pone de relieve la asimilación de unos esquemas y modelos clasicistas de raíz paduano-mantegnesca que miniaturistas como Bartolomeo Sanvito y Gaspare Padovano se encargaron

¹⁹ Las dos denominaciones han sido utilizadas, indistintamente, hasta hoy en día. La de Maestro del Misal della Rovere fue propuesta por M. LEVI D' ANCONA (1959), cit. *supra* n. 6, p. 258; el apelativo de Maestro del Teofilacto se debe a los historiadores de la Biblioteca Vaticana. Vid. *Miniature del Rinascimento*, Ciudad del Vaticano, 1950, pp. 45-46, núm. 72; *Quinto Centenario della Biblioteca Apostolica Vaticana 1475-1975*, Ciudad del Vaticano, 1975, p. 24, núm. 58. Ultimamente, A. Quazza ha propuesto la sugerente hipótesis de identificar al maestro anónimo con Jacopo Ravaldi, un miniaturista de origen francés miembro de la Cofradía de San Lucas de Roma el año 1478 y residente en la ciudad italiana desde 1469. Vid. A. QUAZZA (1990), cit. *supra* n. 6, pp. 31-33. Cabrá esperar a nuevas aportaciones para ver si es posible apuntalar y certificar esta propuesta, por el momento bastante especulativa.

²⁰ La primera referencia que tenemos nos la facilita su intervención en el manuscrito conocido como Teofilacto -Comentario a las Epístolas de San Pablo de Teofilacto d'Ohrid-, un códice iluminado entre 1478 y 1479.

²¹ El primer catálogo del Maestro del Teofilacto -que será la denominación que utilizaremos a partir de este momento- fue el elaborado por M. LEVI D' ANCONA (1959), cit. *supra* n. 6, pp. 258-259. Además de los manuscritos ya reseñados, también atribuye a la mano de este anónimo maestro dos miniaturas recortadas de la colección Wildenstein -hoy en el Museo Marmottan de París-; dos Libros de Horas -Modena, Biblioteca Estense, Cod. A.K. 7.2. y París, Bibliothèque de l' Arsenal. Ms. 432-; dos páginas de un misal -Londres, British Museum, Add. Ms. 16914-, y un diseño de frontispicio que se encuentra en la colección Janos Schol de Nueva York. Nuevas aportaciones han permitido ampliar el número de obras con las ilustraciones de un Misal romano -Oxford, Bodleian Library, Canon liturg. 386- (O. PACTH y J.J.G. ALEXANDER, *Illuminated manuscripts in the Bodleian Library Oxford*, Vol. II, Oxford, 1970, pp. 33-35, lám. XXXIV); una miniatura contenida en un Pontifical romano -Viena, Österreichische Nationalbibliothek, Ms. lat., 1819- (O. PACTH y D. THOSS, *Die illuminierten Handschriften der Österreichische Nationalbibliothek Französische Schule*, Vol. I, Viena, 1974, pp. 95-97, lám. 170); diez ilustraciones de un Libro de Horas -Nueva York, Pierpont Morgan Library, Ms. 348- (J. PLUMMER, *The Last Flowering. French Painting in Manuscripts, 1420-1530 from American collections*, Nueva York, 1982, pp. 79-80); y el frontispicio de los *Statuta artis picturae* de Roma, 1478 -Roma, Accademia di San Luca, Archivio storico, ms. 1- (A. QUAZZA (1990), cit. *supra* n. 6, p.24 y 30-32). En su ensayo, A. Quazza recoge y expone todas las aportaciones hechas hasta 1990. Por último, en el catálogo de una reciente exposición, N. Reynaud ha propuesto la atribución al maestro del Teofilacto de nuevos manuscritos conservados en Estocolmo, Leipzig y Londres, pero sin detenerse en un análisis o comentario de los mismos. Vid. N. REYNAUD, "Le Maître du Missel della Rovere", en F. AVRIL y N. REYNAUD, *Les manuscrits à peintures en France 1440-1520*, Paris, 1993, pp. 290-292.

²² La situación que pareció disfrutar el Maestro del Teofilacto no era única. Varios de los miniaturistas activos en la corte vaticana gozaron de la estima y protección de príncipes de la Iglesia. Como ejemplos podemos citar los casos de los paduanos Bartolomeo Sanvito y Gaspare Padovano, que en el testamento del cardenal Francesco Gonzaga (1483) son citados entre los *familiares et continui commensales* del difunto. Vid. RUYSSCHAERT (1969), cit. *supra* n. 17, p. 266.

²³ Vid. PLUMMER (1982), cit. *supra* n. 20, pp. 79-80. En el último decenio del s. XV se trasladó a Tours, donde ilustró diferentes libros de horas (entre ellos el conservado en la Bibliothèque de l' Arsenal, Ms. 432). En todos ellos se constata una adaptación a las fórmulas de la escuela de Tours, y en concreto al arte de Jean Bourdichon. (Vid. REYNAUD (1993), cit. *supra* n. 20, p. 291).



Fig. 7.- Maestro del Teofilacto. *Presentación del manuscrito al Papa Sixto IV (detalle)*, Comentario a las epístolas de San Pablo de Teofilacto de Ohrid, (Vat. Lat. 263, fol. 1), 1478. (Archivo Fotográfico della Biblioteca Vaticana).

de difundir y amplificar en el contexto de la Roma sixtina²⁴. Una influencia del Quattrocento norditaliano que también se detecta en los abundantes motivos decorativos desplegados en los márgenes de los manuscritos, entre los que hallamos orlas con hojas, frutos y perlas, amplias rosetas de pesadas volutas e imágenes de dinámicos y traviesos *putti*²⁵

Aún con todo ello, las creaciones del Maestro del Teofilacto están lejos de ceñirse únicamente a los parámetros establecidos por la cultura artística romana. En este sentido, tanto el dibujo nervioso y ligero de las figuras y los rostros humanos como la nítida y atmosférica definición de los paisajes ofrecen unos innegables paralelos con el mundo franco-flamenco, y en especial con fórmulas próximas a la pintura de Fouquet. Frente a tal evidencia la crítica historiográfica ha coincidido en señalar que nos encontramos ante un maestro de origen y formación francesas capaz, a lo largo su fructífera etapa

romana, de elaborar unas originales propuestas plásticas en las que adopta uno de los lenguajes quattrocentistas del mundo italiano -áquel de tradición paduana- sin renunciar a algunos de los estilemas propios de su cultura artística autóctona²⁶. Con esta actitud el Maestro del Teofilacto expresa la decidida voluntad de concebir nuevas soluciones plásticas acordes con los gustos de los clientes de época sixtina. Una capacidad de adaptación a las corrientes artísticas dominantes que también demostró tras el retorno a Francia (ca. 1487-90) con la reconversión de su estilo a la estética contemporánea de la escuela de Tours²⁷.

Si bien la síntesis de los lenguajes franco-flamenco e italiano es una de las características esenciales de la producción romana del Maestro del Teofilacto, lo cierto es que esta circunstancia sólo cristaliza plenamente en los manuscritos más suntuosos, en aquéllos que cuentan con ilustraciones de grandes dimensiones -incluso de folio

²⁴ QUAZZA-PETTENATI (1985), cit. *supra* n. 6, pp. 674-678; QUAZZA (1990), cit. *supra* n. 6, pp. 24-30; RUYSSCHAERT (1969), cit. *supra* n. 17, p. 272.

²⁵ M. LEVID' ANCONA (1958), cit. *supra* n. 6, pp. 260-261, no sólo apunta la influencia paduana en este ámbito sino también la ferraresa y lombarda. Vid. también A. QUAZZA (1990), cit. *supra* n. 6, p. 30.

²⁶ Vid. bibliografía cit. *supra* n. 20. Un análisis de la producción de Fouquet en S. LOMBARDI, *Jean Fouquet*, Florencia, 1983 (con amplia bibliografía).

²⁷ REYNAUD (1993), cit. *supra* n. 20, p. 291.

entero- y que, por tanto, permiten la creación de solemnes y monumentales composiciones. Estos son los casos de varias de las imágenes contenidas en el *Teofilacto*, el Missal della Rovere o el Pontifical del cardenal Marco Barbo. Por el contrario en otros códices como la *Chirurgia Magna*, en los que la ilustración se concentra en los reducidos espacios libres de las iniciales, el miniaturista se ve forzado a prescindir de cualquier tipo de decoración arquitectónica y a limitarse, casi exclusivamente, al diseño de unas escenas donde la figura humana tiene un protagonismo exclusivo. En cualquier caso, se mantiene inalterable la tipología y definición de los personajes que habitan en estas composiciones, siempre concebidos bajo las coordenadas de la estética franco-flamenca. Ello puede comprobarse al comparar las ilustraciones de la *Chirurgia Magna* con la emblemática escena que encabeza el *Teofilacto*, donde se representa el momento en que Cristoforo Persona, futuro prefecto de la Biblioteca Vaticana, ofrece al Papa Sixto IV su traducción del *Comentario a las Epístolas de San Pablo* de Teofilacto de Ohrid (fig. 7). Un atento estudio de esta imagen permite comprobar que nos hallamos ante el mismo tipo de figuras humanas que aparecen en el manuscrito del Guy de Chauliac, caracterizadas por un dibujo fino y nervioso de los rostros. En relación a éstos cabe indicar que su buscada expresividad y patetismo de raíz franco-flamenca (tal vez, y no casualmente, más apreciable en los personajes de la *Chirurgia Magna*) reside en la definición de unos rasgos faciales muy marcados y, en concreto, en un particular trabajo de los ojos: separados y grandes, con unos párpados acentuados y unas cejas poderosas cuya diversidad de trazo permite resaltar la actitud anímica de cada personaje. La estilización, en ocasiones extrema, de los personajes del *Teofilacto* denota las capacidades expresivas más auténticas del maestro, aspecto que nunca puede manifestar en la *Chirurgia Magna* debido al reducido tamaño de las iniciales (52 x 54 mm. es la media) y, por consiguiente el menor canon de sus figuras. Aún así, en algunas de las escenas del manuscrito quirúrgico es capaz de representar exteriores amplios, dilatados hasta un punto de vista lejano, o pequeños y sencillos interiores contruidos con gran verosimilitud perspectíca.

En los terrenos cromático y compositivo las afinidades entre todas las producciones del Maestro del *Teofilacto* se refuerzan todavía más. En el primero por la reiterada

aplicación de unos colores básicos (azul, verde aguado y, sobre todo, una variada gama de rojos). Respecto a los detalles compositivos, podemos indicar la notable semejanza entre la figura de Sixto IV, sentado en la mesa con un libro abierto²⁸, y la imagen del cirujano que imparte su lección (fig. 1); el gran paralelismo del paisaje de fondo del *Teofilacto* con el que aparece en la escena de la disección anatómica (fig. 2). La continua reproducción de modelos figurativos idénticos se puede comprobar de nuevo en la escena de la Resurrección de Lázaro del Misal della Rovere de Turín (ca. 1483-85)²⁹. En ella la imagen de Lázaro (fig. 8) constituye una figura paralela, compositiva y estilísticamente, a aquella del herido que ilustra la inicial del cuarto tratado del Guy de Chauliac vaticano (fig. 5).

EL CARDENAL RODERIC DE BORJA Y EL PRESTIGIO PROFESIONAL DE MÉDICOS ORIGINARIOS DE LA CORONA DE ARAGÓN EN LA ROMA DE FINALES DEL SIGLO XV.

A partir de los análisis codicológico y artístico podemos determinar que el manuscrito de la *Chirurgia Magna* fue copiado e iluminado en los círculos vaticanos entre 1484 -momento de la fabricación del papel utilizado- y 1485/87 -fechas límites de la estancia romana del Maestro del *Teofilacto*-. Ateniéndonos a éstas premisas cronológicas e históricas cabe la posibilidad de intentar desvelar la personalidad del promotor o cliente de la copia catalana del texto de Guy de Chauliac.

Desde un primer momento llama poderosamente la atención observar la presencia, entre los miembros de la corte pontificia del periodo señalado, de una relevante figura a la que se adaptan perfectamente las características históricas, artísticas y filológicas del manuscrito: nos referimos al cardenal valenciano Roderic de Borja, desde 1492 el papa Alejandro VI. Merced a su privilegiada posición en la jerarquía vaticana, en la que durante varios lustros ocupó el cargo de vicescanciller (1457-1492), Roderic de Borja se convirtió en uno de los personajes más poderosos e influyentes en la Roma del último Quattrocento³⁰. En cualquier caso su posible vinculación con el manuscrito de la *Chirurgia Magna* no sólo se deduce de la adscripción del prelado valenciano a los círculos aristocráticos para los que trabajaba el Maestro del *Teofilacto*, sino sobre todo del hecho de que nunca dejó

²⁸ La composición del *Teofilacto* adopta un modelo iconográfico muy próximo al creado por Melozzo da Forlì en su pintura mural conmemorativa de la inauguración de la Biblioteca Vaticana, también protagonizada por Sixto IV y el bibliotecario Cristoforo Persona (1475). Vid. *Miniature del Rinascimento* (1950), cit. *supra* n. 18, p. 16; J. RUYSSCHAERT, "Sixte IV fondateur de la Bibliothèque Vaticane et la fresque restaurée de Melozzo da Forlì (1471-1481)", en S. BOTTARO, A. DAGNINO, G. ROTONDI TERMINIELLO (ed), 1989, cit. *supra* n.16, pp. 27-44.

²⁹ F. CARTA, C. CIPOLLA, C. FRATI, *Atlante Paleografico artistico compilato sui manoscritti esposti in Torino alla Mostra d'arte sacra del 1898*, Turín, 1899, pp. 49-50, lám. LXXXVII.

³⁰ S. SCHÜLLER PIROLI, *Los Papas Borgia Calisto III y Alejandro VI*, València, 1991, p. 79 y ss.



Fig. 8.- Maestro del Teofilacto. *Resurrección de Lázaro*, Misal della Rovere (Turín, Archivo di Stato, Ms. J.II.b3, fol. 43), ca. 1480.

de utilizar su lengua materna, el catalán, en las relaciones con sus numerosos familiares y compatriotas. Buena prueba de ello es que, una vez elegido papa, varios de los embajadores de la Corona de Castilla aprendieron a hablar y escribir en catalán para así introducirse en sus círculos privados³¹. Dado que el texto del códice vaticano también se encuentra redactado en esta lengua debemos suponer que fue encargado por alguien que sentía una especial predilección por la misma, una inclinación que en la Roma del penúltimo decenio del s. XV nadie debía experimentar con tanta intensidad como Roderic de Borja y sus familiares.

Desde la perspectiva estrictamente literaria debemos recordar que ya Bartomeu Martí, médico personal de la madre de Roderic, había copiado años atrás el texto de la *Chirurgia Magna*³². De alguna manera, el interés de



Fig. 9.- Clase en la Universidad de París. Grandes Crónicas de Francia. (B.N.P., Ms. fr. 2608, fol.295), finales s. XIV.

este galeno por la obra de Guy de Chauliac junto a su estrecha relación con un miembro de la familia de los Borja revelan una situación que pudo reproducirse de forma casi mimética en el caso del manuscrito vaticano. En este sentido cabe observar que fue precisamente en torno a 1484 cuando Roderic de Borja incorporó a su amplia familia a dos jóvenes y prometedores médicos originarios de la Corona de Aragón: el valenciano Gaspar Torrella y el aragonés Andrés Vives. Ambos habían llegado a Roma tras la conclusión de sus estudios en universidades italianas y, gracias a la protección del prelado valenciano, tuvieron la oportunidad de desarrollar brillantes carreras profesionales en el marco de la corte vaticana. Entre otras actividades, ejercieron como médicos personales del cardenal y, con la ascensión de Roderic

²⁸ La composición del *Teofilacto* adopta un modelo iconográfico muy próximo al creado por Melozzo da Forlì en su pintura mural conmemorativa de la inauguración de la Biblioteca Vaticana, también protagonizada por Sixto IV y el bibliotecario Cristoforo Persona (1475). Vid. *Miniature del Rinascimento* (1950), cit. *supra* n. 18, p. 16; J. RUYSSCHAERT, "Sixte IV fondateur de la Bibliothèque Vaticane et la fresque restaurée de Melozzo da Forlì (1471-1481)", en S. BOTTARO, A. DAGNINO, G. ROTONDI TERMINIELLO (ed), 1989, cit. *supra* n.16, pp. 27-44.

al solio pontificio, entraron a formar parte del reducido y selecto grupo de arquiatras papales³³. El alto nivel científico y curiosidad intelectual que demostraron Andrés Vives y, especialmente, Gaspar Torrella a lo largo de toda su vida se nos antojan aspectos claves para suponer no sólo su interés hacia la obra de Guy de Chauliac sino también su posible intervención directa en el manuscrito vaticano. De hecho, la copia de escritos médicos y quirúrgicos aún era una práctica bastante frecuente entre los estudiantes y jóvenes doctorados de las universidades italianas durante el penúltimo decenio del s. XV³⁴. Como cortesanos del espléndido y magnífico Roderic de Borja, intuimos que los dos jóvenes médicos desarrollaron este tipo de actividad, aunque ahora a través de un manuscrito aristocrático y lujoso sufragado por su señor.

A partir de la lectura interactiva de todas las conclusiones apuntadas creo que podemos afirmar que el códice vaticano de la *Chirurgia Magna* fue encargado en el entorno inmediato del cardenal Roderic de Borja, y que sería copiado por o para uno de sus destacados protomédicos también originarios de la Corona de Aragón. Todo ello se corresponde con el hecho de encontrarnos ante una copia catalana, con la procedencia del papel empleado y, por último, con la intervención del Maestro



Fig. 10.- Aristóteles o Esculapio y sus discípulos frente a un cadáver. (Roma, Pintura mural de la catacumba de Via Latina), s. IV.

del Teofilacto, un miniaturista activo en los círculos vaticanos. Por otro lado, también serviría para dar sentido a las anotaciones y subrayados que aparecen en diversos folios, y que no dejan de resultar indicativos de un uso profesional o científico del manuscrito³⁵.

²⁹ F. CARTA, C. CIPOLLA, C. FRATI, *Atlante Paleografico artistico compilato sui manoscritti esposti in Torino alla Mostra d'arte sacra del 1898*, Turín, 1899, pp. 49-50, lám. LXXXVII.

³⁰ S. SCHÜLLER PIROLI, *Los Papas Borgia Calixto III y Alejandro VI*, València, 1991, p. 79 y ss.

³¹ Cfr. M. BATLLORI, "El catalán, lengua de corte en Roma, durante los pontificados de Calixto III y Alejandro VI" en Idem, *Humanismo y Renacimiento*, Barcelona, 1987, p. 67; Idem, "La correspondència d'Alexandre VI amb els seus familiars i amb els Reis Catòlics", a *V Congreso de Historia de la Corona de Aragón*, II, Zaragoza, 1956, pp. 305-313; M. CAHNER, *Epistolari del Renaixement*, I, València, 1977, pp. 20-21. Además hay que tener en cuenta que, ya a lo largo de su etapa como cardenal vaticano (1456-1492), Roderic de Borja se había rodeado de un amplio grupo de valencianos, aragoneses y catalanes a los que concedió una benéfica y extraordinaria protección (L. PASTOR, *Storia dei Papi dalla fine del Medio Evo*, Vol. III, Roma, 1959, pp. 329-637). En las relaciones que mantenía con todos estos miembros de su "familia", Roderic usaba frecuentemente el catalán.

³² Vid. *supra* n. 11.

³³ Un excelente perfil biográfico y análisis de los escritos de Gaspar Torrella en J. ARRIZABALAGA, *La obra sifilográfica de Gaspar Torrella. edición, traducción y análisis de su Tractatus cum consiliis contra pudendam seu morbum gallicum*, Tesis Doctoral inédita, Universidad de Zaragoza, 1982-83; Idem, "De morbo gallico cum aliis: another incunabular edition of Gaspar Torrella's *Tractatus cum consiliis contra pudendam seu morbum gallicum* (1497)" en, *La Bibliofilia*, año LXXXIX, 1987, pp. 145-157; Idem, "Medicina universitaria y *Morbus Gallicus* en la Italia de finales del s. XV: el arquiatra pontificio Gaspar Torrella", en *Asclepio*, Vol. XL, Madrid, 1988, pp. 9-11. Gaspar Torrella fue protomédico de Roderic de Borja y mantuvo una estrecha amistad con su hijo César, al que curó del mal francés y para quién compuso dos tratados sobre esta enfermedad. Por otro lado, desde mayo de 1498 hasta agosto de 1500 fue nombrado bibliotecario de la Vaticana. En el terreno eclesiástico, entre otros muchos beneficios se le concedió el episcopado de la diócesis sarda de Santa Giusta. Merced a su gran talla intelectual sobrevivió a la caída de los Borja y se convirtió en arquiatra de Julio II (1503-1513). También hay que reseñar los favores de que fue objeto Andrés Vives, prelado doméstico de Alejandro VI y Julio II junto a Torrella, y protonotario apostólico. A partir del ascenso al solio pontificio de Roderic de Borja, entraron a su servicio nuevos profesionales médicos procedentes de la Corona, como por ejemplo Alejandro Espinosa y Pere Pintor Vid. G. MARINI, *Gli arquiatri Pontifici*, Vol. I, Roma, 1784, pp. 236 y ss. Hay que tener en cuenta que, durante el último tercio del s. XV e inicios del s. XVI, un destacado grupo de médicos originarios de la Corona de Aragón decidió afincarse en Italia tras acabar sus estudios y doctorados en diferentes universidades transalpinas. Como es normal la mayoría de médicos valencianos, catalanes y aragoneses apostaron por desarrollar su actividad profesional en Roma y Nápoles, ciudades donde la presencia de influyentes compatriotas les podía facilitar el acceso a cargos de responsabilidad y prestigio. Vid. J. ARRIZABALAGA, L.G. BALLESTER, F. SALMON, "A propósito de las relaciones intelectuales entre la Corona de Aragón e Italia (1470-1520): los estudiantes de medicina valencianos en los estudios generales de Siena, Pisa, Ferrara y Padua" a *Dynamis*, Vol. 9, 1989, pp. 117-147.

³⁴ Véase el caso de los diversos escritos copiados por Francesc Argilagues, otro insigne médico valenciano afincado en Italia que más tarde se convertiría en un destacado editor. J. ARRIZABALAGA, L. G. BALLESTER, J. L. GIL-ARISTU, "Del manuscrito al primitivo impreso: la labor editora de Francesc Argilagues (fl. ca. 1470-1508) en el renacimiento médico italiano", en *Asclepio*, Vol. XLIII, 1991, pp. 6-8.

³⁵ Las únicas referencias documentadas del códice nos señalan que durante el primer tercio del s. XVI se encontraba en manos del humanista Angelo Colocci, quien a su muerte lo legó a la Biblioteca Vaticana (FANELLI, cit. *supra* n. pp. 160-163) Este personaje probablemente adquirió la *Chirurgia Magna* en los círculos de las cortes de Julio II y León X, que frecuentaba asiduamente. Su interés hacia el manuscrito debió ser de orden filológico,

Un primer análisis de las escenas historiadas del manuscrito vaticano nos lleva a establecer su vinculación con unos modelos iconográficos ampliamente difundidos por la ilustración médica medieval. Por un lado, las imágenes de operaciones quirúrgicas tienen sus antecedentes en obras del s. XII en las que se representan tanto exámenes de fracturas craneales como extirpaciones de pólipos nasales e intervenciones para combatir las cataratas³⁶; por otro, las escenas de la *lectio* o de la disección anatómica, indicativas de una nueva realidad socio-profesional de los cirujanos, también siguen las pautas iconográficas de iluminaciones creadas en la primera mitad del s. XIV³⁷. Más corriente y antigua es la imagen del físico con el vaso de orina, verdadero emblema de los galenos medievales³⁸.

Al margen de estas relaciones, resulta indudable que los paralelos compositivos más estrechos y significativos del códice vaticano se establecen con otros textos iluminados de la *Chirurgia Magna* de Guy de Chauliac. Así, en dos manuscritos de la primera mitad del s. XV -conservados en la Bibliothèque Nationale de Paris y en la Bristol City Reference Library -observamos la presencia de las mismas escenas que aparecen en el códice que nos ocupa, utilizadas también para iluminar las iniciales que abren el prólogo y los siete tratados de la obra -una disposición, por otra parte, muy frecuente en la ilustración quirúrgica medieval³⁹. A pesar de no existir ningún tipo de innovación remarcable en las imágenes que ilustran estos tres ejemplares de la *Chirurgia Magna*, ya que

todas ellas derivan de modelos preestablecidos, lo cierto es que consideradas globalmente conforman un ciclo iconográfico propio y distintivo para la ilustración del texto del cirujano francés, probablemente creado poco después de su redacción y utilizado de forma inalterada durante todo el s. XV. En este sentido, el Guy de Chauliac vaticano es una prueba no sólo del éxito y vigencia del corpus figurativo de la *Chirurgia Magna*, sino también de una actitud personal del miniaturista, que opta por recurrir a unas imágenes sancionadas por la tradición antes que formular otras nuevas⁴⁰. Naturalmente, ello no impide que el anónimo maestro vaticano introduzca en sus creaciones algunas variantes sobre los modelos del ciclo, pero sin que éstas distorsionen nunca su esquema básico (presencia de menos personajes en las escenas, nuevas actitudes etc.). Cabe suponer que muchas de las modificaciones serían fruto de un método de trabajo que solía basarse en el recuerdo de las fuentes icónicas más que en su copia directa. En cualquier caso entre las variantes que probablemente obedecen a una actitud consciente del miniaturista destaca sobremanera la introducción de unas notas de realismo en las expresiones de dolor de los pacientes, ya que si bien las ilustraciones quirúrgicas eran un campo abonado para la creación de escenas de intenso dramatismo, esta posibilidad no fue explotada sistemáticamente hasta la época moderna⁴¹.

Una de las características del ciclo de imágenes de la *Chirurgia Magna*, que sin duda contribuyó a su pervivencia y reiterada aplicación en varios manuscritos medievales, es la perfecta adecuación de las iluminaciones al texto, de forma que no es posible una correcta lectura

ya que desde su vertiente humanista Colocci sintió una enorme afición por el estudio de las lenguas catalana, castellana y portuguesa. Una inclinación que empezó a demostrar tras su estancia en Nápoles, y que le llevó a coleccionar un buen número de manuscritos e impresos sobre diferentes materias escritos en lenguas peninsulares (Ibid., p. 154-157).

³⁶ Muchas de estas ilustraciones del siglo XII, anteriores a la gran eclosión de la iluminación médico-quirúrgica, eran copias que preservaron una iconografía de origen antiguo. P. JONES (1984), cit. *supra* n. 1, pp. 99-100.

³⁷ Respecto a la *lectio* véase un ejemplo en la escena de la *Cirurgia* de Henri de Mondeville -Bibliothèque Nationale de Paris, Ms. fr. 2030, fol. 11 v. - (A. LYONS y R.J. PETRUCELLI (dir.), *Historia de la Medicina*, Barcelona, 1984, p. 330, fig. 508); en relación a la disección anatómica, podemos citar la imagen incluida en la *Anatomia* de Guido de Vigevano -Musée Condé, Chantilly - (Ibid., p. 320, figs. 476-477).

³⁸ JONES (1984), cit. *supra* n. 1, pp. 56-57. Este valor simbólico no era casual si tenemos en cuenta que la inspección de la orina se convirtió en uno de los actos médicos más habituales. Su práctica en el proceso de diagnóstico medieval permitía detectar la alteración del equilibrio humoral, y por tanto era el método esencial, junto a la percepción del pulso, para reconocer la semiología de las enfermedades. GARCIA BALLESTER (1989), cit. *supra* n. 8, pp. 15-16.

³⁹ B.N.P., Ms. fr. 396 -en el que faltan cuatro miniaturas a causa de una antigua mutilación del códice (*La médecine médiévale à travers les manuscrits de la Bibliothèque Nationale*, Paris, 1982, p. 62)- y respecto al manuscrito de la biblioteca de Bristol, Vid. SINGER, cit. *supra* n.4, pp. 71-79, fig. 1-8). Quizá se podría incluir en este grupo un ejemplar de la *Chirurgia Magna* (B.N.P., Ms. lat. 6966), realizado en 1461 para el duque Charles d'Orleans, que cuenta con las ilustraciones de la *lectio* y de la uroscopia y fabricación de medicamentos (LYONS-PETRUCELLI, cit. *supra* n. 36 p. 322, fig. 485).

⁴⁰ Debemos recordar que el artista medieval, dado su frecuente desconocimiento de los textos que ilustra, prefiere utilizar en la mayoría de las ocasiones los modelos preexistentes que tiene a su disposición. Vid. J. YARZA, "Notas sobre las relaciones texto-imagen, principalmente en la ilustración del libro hispano medieval" V Congreso Español de Historia del Arte, (Barcelona, 1984), 1986, Vol. I, p. 193 y ss.

⁴¹ La falta de realismo de la mayoría de iluminaciones quirúrgicas medievales determina unas actitudes de impasibilidad en las figuras de los sufridos pacientes. Sólo en las escenas de ridiculización o parodia de la actividad médica, que más adelante señalaremos, el artista recurre al componente dramático. En cualquier caso no fue hasta el siglo XVII, con obras de Teniers el Joven, Van Mieris o Brouwer, cuando la expresión del dolor se convirtió en el elemento esencial de este tipo de representaciones. E. HOLLANDER, *La medicina en la pintura*, Barcelona, 1962, pp. 377-382, figs. 239-246; W. von BODE, *Adrien Brouwer, sein Leben und seine Werke*, Berlín, 1924; C. HOFESTEDE DE GROOT, *Beschreibendes und kritisches Verzeichnis der Werke der hervorragenden holländischen Maler des XVII. Jahrhunderts*, Vol. 10, Esslingen, 1928.

de las mismas fuera del marco para el que fueron concebidas originalmente. Se trata, sin embargo, de imágenes sintéticas en la medida que pretenden ejemplificar únicamente el aspecto principal de cada tratado, sin detenerse en detalles técnicos. Ello sucede, por ejemplo, en la inicial del tercer tratado (fig. 4), donde se refleja la intervención del cirujano en las fracturas craneales, dado que este aspecto es la aportación más original e innovadora de Guy de Chauliac en el tratado que se expone a continuación⁴². Lo mismo ocurre en el caso de las escenas dedicadas a la *lectio* y a la disección anatómica (figs 1 y 2). La primera encabeza un prólogo en el que se estimula constantemente a la lectura y al estudio desde la convicción de que el progreso del conocimiento científico sólo es posible gracias a la acumulación progresiva del saber⁴³. Respecto a la segunda ilustración, sólo hay que recordar las constantes invitaciones a la práctica anatómica formulas por Guy de Chauliac, quien consideraba incapacitado a cualquier cirujano que ignorara esta materia fundamental para identificar y actuar sobre las enfermedades⁴⁴.

FUNCIÓN Y SIGNIFICADO DE LAS IMÁGENES QUIRÚRGICAS

Al no aportar ningún tipo de información desde una perspectiva técnica o científica y ni siquiera una descripción minuciosa de las operaciones de los cirujanos, las miniaturas del manuscrito vaticano parecen poseer un valor únicamente decorativo. Su adecuación al texto, si bien es evidente, expresa destacados conceptos programáticos o enunciados de las materias tratadas, pero sin que nunca lleguen a definirse plásticamente contenidos prácticos para el profesional. Bajo este punto de vista nos encontraríamos ante unas miniaturas que remarcan unas cesuras de la obra correspondientes a los inicios de los tratados, y que otorgan al códice una mayor

riqueza visual. Un carácter que permite inscribir las imágenes de la *Chirurgia Magna* dentro un amplio grupo de ilustraciones médico-quirúrgicas opuesto al formado por todas aquellas iluminaciones y dibujos que, pese a no ser tampoco realistas, sí poseen en cambio una evidente función didáctica y son, en palabras de N. Siraisi, *técnicamente informativas*⁴⁵. Esquemas y diagramas hechos a tinta junto a escenas de operaciones quirúrgicas, representadas con gran claridad a lo largo de sus diversas fases, constituyen un amplio grupo de iluminaciones -generalmente de muy baja calidad artística- que podían ser utilizadas como guías técnicas o, al menos, como recurso mnemónico⁴⁶.

Si bien las imágenes de la *Chirurgia Magna* no presentan ningún valor desde una vertiente técnico-científica es preciso ahondar en su propia naturaleza para determinar sus funciones y lecturas intrínsecas. En este sentido, y sin menoscabo de su indudable carácter decorativo, las escenas del códice vaticano también pueden contemplarse como un reflejo de la realidad social y profesional de los cirujanos bajomedievales, puesto que dejan entrever algunos de los principios esenciales de esta ciencia y de sus métodos de aprendizaje y aplicación. Las ilustraciones dedicadas a la *lectio*, la disección anatómica o las diversas operaciones quirúrgicas no tienen ninguna utilidad técnica similar a la que poseen algunos diagramas o dibujos coetáneos, pero sí que nos muestran continuamente una actitud profesional y científica de sus protagonistas determinada por razones de índole histórica y social. Cualquier cirujano bajomedieval podía reconocer, en todas las escenas del manuscrito, las bases de su propio proceso de formación, de su ejercicio profesional e incluso los signos externos de su reconocimiento social.

Diversas ilustraciones del manuscrito se refieren explícitamente al proceso de instrucción y aprendizaje de los cirujanos bajomedievales. Quizás la más significativa de todas ellas sea aquella que nos presenta a un maestro

⁴² Entre otros temas analiza la pérdida del líquido cefalorraquídeo e indica diversas consideraciones acerca la práctica de la trepanación. SARTON (1927-48), cit. *supra* n. 3, p. 1692; G. BEAUJOUAN, "La ciencia en el Occidente cristiano", en AA.VV., *Historia general de las ciencias. La Edad Media*, Barcelona, 1988, p. 682.

⁴³ SARTON (1927-48), cit. *supra* n. 3, p. 1691.

⁴⁴ N. SIRAISSI, *Medieval & Early Renaissance Medicine*, Chicago, 1990, pp. 78-79. Esta posición ya había sido expresada con anterioridad por Henri de Mondeville, otro eminente cirujano trecentista. Un resumen de la teoría anatómica de Chauliac en HUARD y GRMEK (1966), cit. *supra* n. 3, p. 45.

⁴⁵ SIRAISSI (1990), cit. *supra* n. 43, p. 157.

⁴⁶ Algunos de estos dibujos tienen sus antecedentes en las obras de las escuelas-taller carolingias de inspiración clásica. En la Baja Edad Media sirvieron para ejemplificar diversos aspectos del conocimiento y la práctica médica. Así encontramos esquemas y diagramas dedicados tanto a la teoría del temperamento, a las influencias macroscópicas o a los puntos donde tenía que aplicarse el cauterio como a los conocidos dibujos del hombre-músculo, el hombre-heridas etc. Vid. JONES, cit. *supra* n. 1, pp. 19-20 y 98-100; R. HERRLINGER, *History of Medical Illustration from Antiquity to A.D. 1600*, Londres, 1970, pp. 29-33; SIRAISSI (1990), cit. *supra* n. 43, pp. 90-93; y las imágenes de manuscritos reproducidos en J.P. MURDOCH, *Album of Science: Antiquity and the Middle Ages*, Nueva York, 1984; T. HUNT, *The Medieval Surgery*, Woodbridge, 1992. Durante la primera mitad del s. XIV se intentó aplicar en el campo anatómico un tipo de ilustración esquemática para uso didáctico que, incluso, permitiera reemplazar a la disección humana. Pese a que la iniciativa estuvo auspiciada por Henri de Mondeville y Guido de Vigevano, la tentativa fracasó ante la falta de garantías técnicas de las obras. Respecto a las escenas que representan con gran claridad las secuencias de una operación, tenemos dos ejemplos excepcionales en las imágenes dedicadas a la intervención de una fractura craneal y a la suturación de una herida que aparecen en el Sloane Ms. 1977 -fol. 2 y fol. 6- de la British Library de Londres. Vid. JONES (1984), cit. *supra* n. 1, pp. 106 y 111, fig. 46 y lám. IX.



Fig. 11.- *Diseción anatómica*..Grabado de una edición de la *Anatomia de Mondino*. 1493.

comentando un texto a tres alumnos (fig. 1). Se trata de una representación paradigmática de toda la pedagogía médica medieval, dado que la base de la enseñanza se fundamentaba casi exclusivamente en profundas y analíticas lecturas de las obras de Galeno, Hipócrates, Avicena y otras grandes autoridades⁴⁷. Por otro lado, a un especializado y culto espectador de la época no se le escaparía que dicha imagen constituía un testimonio iconográfico de la integración de la cirugía en los ámbitos universitarios. Ello resulta evidente al constatar que la escena elegida adopta el mismo modelo compositivo que la mayoría de imágenes dedicadas a ilustrar la enseñanza en la universidad bajomedieval (fig. 9). La reivindicación de este sistema educativo, iniciado en los grandes centros norditalianos en los albores del s. XIV,



Fig. 12.- Bosch. *La curación de la locura*..(Madrid, Museo del Prado), ca. 1475-1485.

fue constante por parte de los cirujanos de la Baja Edad Media y, en la medida que se consiguió implantar, supuso tanto la mejora de su consideración social como una afirmación de su prestigio intelectual⁴⁸. Debido a todo ello, y aunque a finales del s. XV el modelo universitario ya estaba plenamente asentado en Italia y la Corona de Aragón, la ubicación de la escena de la *lectio* en el primer folio de la manuscrito vaticano no deja de simbolizar uno de los logros más trascendentes de los cirujanos medievales, aquél que les permitió abandonar la esfera artesanal y ser reconocidos científicamente.

Asimismo, otras ilustraciones del códice (fig. 4 y fol. 140 v.) expresan de forma evidente cómo la experiencia diagnóstica no se adquiría únicamente a través de las

⁴⁷ GARCIA BALLESTER (1989), cit. *supra* n. 8, p. 80. El concepto de *lectio* en la época de la escolástica médica era muy amplio, incluyendo desde la explicación de frases y palabras hasta la más profunda exégesis.

⁴⁸ La incorporación de los estudios quirúrgicos en las facultades de medicina culminaba un proceso histórico de creciente valoración hacia la técnica y, al mismo tiempo, un deseo de los propios cirujanos de mejorar su *status* social como grupo. GARCIA BALLESTER (1969), cit. *supra* n. 13, pp. 47 y 69; Idem (1989), cit. *supra* n. 8, pp. 63-71; SIRAISSI (1990), cit. *supra* n. 43, 177-180).

lecturas de obras clásicas, sino también gracias a regulares visitas a los enfermos. En las mismas universidades, los ayudantes acompañaban a sus maestros en estas consultas cotidianas, que debían constituir una de las actividades más pedagógicas e informativas para los futuros médicos y cirujanos⁴⁹.

Sin duda, la otra escena del manuscrito que mejor simboliza la nueva cirugía bajomedieval es la representación de una disección anatómica realizada, como era frecuente en los s. XIV y XV, en un espacio al aire libre (fig. 2). Fruto de la creciente valoración positiva de la técnica, la práctica de las disecciones aumentó progresivamente a partir de sus inicios en la Italia septentrional de finales del s. XIII⁵⁰. Hasta el momento de este renacimiento anatómico, dicha experiencia no se había llevado a cabo de forma regular desde tiempos de Erasístrato y Herófilo (s. III a.C.). De hecho, fue de la misma Antigüedad clásica de donde se recobró también el modelo iconográfico utilizado en las escenas medievales, tal y como se constata a través del análisis de una pintura mural de la catacumba de Vía Latina, en la que se representan Aristóteles o Esculapio y sus discípulos frente a un cadáver al que parece haberse practicado un disección (fig. 10)⁵¹.

Durante un largo período, la recuperación medieval de la práctica disectiva tuvo un alcance científico realmente limitado. A parte de que sus objetivos se circunscribieran básicamente a las autopsias con fines legales, la principal razón radicaba en el hecho de que con ellas no se pretendía aportar nuevos conocimientos anatómicos, sino

sólo reconocer y comprender visualmente las doctrinas de los textos clásicos, y en especial de Galeno⁵². La iconografía médico-quirúrgica manifestó abiertamente este planteamiento escolástico en todas aquellas escenas que, siguiendo el modelo antiguo, presentaban al profesor leyendo uno de los textos mientras el ayudante señala los órganos comentados (fig. 11). En cualquier caso, a medida que se cuestionaba el valor absoluto de las lecturas y se apelaba a la preeminencia de la experiencia empírica como fuente de nuevos conocimientos anatómicos -a lo largo del s. XIV y, sobre todo, del XV-, fue aumentando el interés de los profesionales por las disecciones y crecieron sus demandas para conseguir una normativa legal que favoreciera su práctica regular⁵³. En este contexto histórico la escena del manuscrito vaticano, al margen de su carácter decorativo y falta de valor científico⁵⁴, debe interpretarse como una ilustración emblemática de una técnica epistemológica fundamental para los cirujanos bajomedievales, hasta el punto de que la consolidación de su ejercicio se convirtió en uno de los hechos más destacados en el proceso de afirmación del prestigio social y profesional de este colectivo⁵⁵. Al igual que otras muchas escenas similares que iluminan códices médico-quirúrgicos de finales de la Edad Media, la disección anatómica representada en la *Chirurgia Magna* no es sólo fruto de una tradición iconográfica sino también de una voluntad personal y corporativa que consideró útil y vigente dicha imagen en el momento de manifestar plásticamente el triunfo de sus reivindicaciones y planteamientos más innovadores.

⁴⁹ GARCIA BALLESTER (1989), cit. *supra* n. 8, p. 80. De hecho la mejor escuela de la cirugía medieval no era la guerra, como en muchas ocasiones se ha señalado, sino la experiencia cotidiana con los heridos en el marco del gremio o la comunidad donde se ejercía. Vid. SIRAI SI (1990), cit. *supra* n. 43, pp. 182-184.

⁵⁰ Vid. SIRAI SI (1990), cit. *supra* n. 43, pp. 80-89; L. PREMUDA, "Anatomía en la Baja Edad Media", en P. LAIN ENTRALGO (ed.), *Historia universal de la Medicina*, Vol. III, Barcelona, 1972, pp. 297-303.

⁵¹ La lectura de esta escena del arte paleocristiano (s. IV) resulta sumamente problemática. Una de las teorías expuestas afirma que podría tratarse de Aristóteles demostrando a sus discípulos la existencia del alma humana (A. GRABAR, *El primer arte cristiano (200-395)*, Madrid, 1967, pp. 227-228). Por su parte, Meyer Schapiro sugirió interpretarla como una imagen simbólica de carácter apotropaico protagonizada por Esculapio, una importante divinidad médica de la Roma tardoantigua (teoría señalada en la discusión de la ponencia de C. PROSKAUER, "The significance to medical history of the newly discovered fourth century roman fresco", *Bulletin of the New York Academy of Medicine*, Vol. 34, núm. 10, 1958, pp. 672-658, y en especial 685-686). Al margen de esta polémica y de la correcta lectura de la obra, no hay duda que nos encontramos ante un modelo iconográfico -seguramente creado tiempo atrás- destinado a gozar de gran predicamento en el campo de la ilustración médico-quirúrgica medieval.

⁵² Esta actitud resulta decisiva para comprender el estancamiento de los estudios anatómicos. Ante ella las prohibiciones de la Iglesia -señaladas en diferentes ocasiones, como por ejemplo en la bula *De Sepulturis* promulgada por Bonifacio VIII- o las dificultades para preservar los cadáveres no dejan de ser condicionantes secundarios. Vid. SIRAI SI (1990), cit. *supra* n. 43, pp. 88-89.

⁵³ M.C. POUCHELLE, *Corps et chirurgie a l'apogée du Moyen Age*, Paris, 1983, pp. 43-44. Ya en el s. XIV Henri de Mondeville destacaba la importancia de la experiencia sensible como fuente del saber quirúrgico. Su punto de partida estaba en la teoría aristotélica del conocimiento por inducción: es a partir de lo sensible y de los casos particulares que podemos elaborar principios universales.

⁵⁴ De hecho todas las representaciones anatómicas medievales carecían de realismo, e incluso los esquemas y diagramas resultaban de una gran imperfección. Sólo fue posible crear unas nuevas expectativas para la ilustración anatómica a partir de la decidida actitud de varios artistas renacentistas (entre los que destacan Alberti, Ghiberti, Pollaiuolo y Leonardo), interesados en el conocimiento profundo del cuerpo humano. Vid. L. PREMUDA, *Storia dell' iconografia anatomica*, Milan, 1957, pp. 51-84. Con ellos se dió lugar a una nueva situación que desembocaría en una ruptura de las ilustraciones tradicionales en el *De humani corporis fabrica* de Andreas Vesalius (1543). Los dibujos de esta edición fueron realizados por un discípulo de Tiziano que los ejecutó bajo el control y las precisas indicaciones del autor. JONES (1984), cit. *supra* n. 1, pp. 36-38.

⁵⁵ Una muestra de la importancia que tuvo para el colectivo de cirujanos la posibilidad de practicar disecciones regularmente puede constatarse a través del estudio de L. GARCIA BALLESTER, "La Cirugía en la Valencia del siglo XV. El privilegio para diseccionar cadáveres de 1477", en *Cuadernos de Historia de la Medicina Española*, 6, 1967, pp. 156-171.

Así pues, el prestigio y la dimensión científica de la figura del cirujano universitario son dos de las ideas que se desprenden de las imágenes del manuscrito vaticano. Aunque puede resultar arriesgado precisar hasta que punto ello responde a una voluntad explícita del artista y el cliente, es evidente que los modelos iconográficos aplicados presentan siempre al especialista bajo la doble perspectiva de la responsabilidad y la solícita actitud profesional hacia el paciente. Su distinguida vestimenta, compuesta por una túnica larga y birrete en el caso de los maestros, y de túnica corta en el de los ayudantes, no es más que una señal externa de su dignidad social, el signo icónico que resaltaba una actividad y conocimientos privilegiados. Gracias a su especialización, a la posibilidad de reconocer e intervenir en las heridas y enfermedades humanas, el cirujano aparece en las imágenes actuando según las premisas de un método riguroso y científico, cuyo dominio lo coloca en una esfera superior de la escala social. Observamos, por ejemplo, como se han ilustrado perfectamente la utilización de los dos sentidos básicos de la metodología médica en el momento de efectuar el diagnóstico: el tacto y la vista⁵⁶. Ambos se aplican, respectivamente, en el examen de un tumor de pecho (fig. 3) y en la análisis a contraluz de la orina (fig. 6). Paralelo a todo ello se explicita también una práctica profesional definida por la responsabilidad de quién se sabe poseedor de una ciencia superior. Las explicaciones que dirige el cirujano a sus pacientes (fig. 5 y fols. 154 r.) confirman esta actitud solícita y cuidadosa pero, al mismo tiempo, preeminente. Aquí, lejos de cualquier arbitrariedad del miniaturista, nos encontramos ante una sutil transcripción iconográfica del código deontológico dictado en los más famosos tratados medievales de cirugía, aquellos escritos por Henri de Mondeville, Guy de Chauliac, Jean Yperman y John Aderne. En él se formulan los principios morales

que han de regir la actividad quirúrgica, y se perfila un modelo ideal en la figura del cirujano piadoso, casto, sobrio, misericordioso y sabio en sus actuaciones y propósitos⁵⁷. Una concepción impregnada de valores cristianos que pretendía, ante todo, beneficiar la imagen de los propios especialistas al definir una discreta y calculada relación con el paciente⁵⁸. Este pragmático objetivo ya había sido postulado por Arnau de Vilanova cuando recomendaba a los médicos ambigüedad en los pronósticos, discreción en los comportamientos y, en definitiva, una actitud que permitiera obtener el máximo prestigio y credibilidad al aprovechar las, en muchas ocasiones, limitadas posibilidades de la medicina medieval⁵⁹.

A lo largo de las escenas de la *Chirurgia Magna* vaticana se manifiesta, pues, la intrínseca voluntad de resaltar -mediante la ilustración de los procesos de aprendizaje, las técnicas epistemológicas, el método de análisis de las heridas y enfermedades y los principios deontológicos- el alto nivel intelectual y social alcanzado por los cirujanos bajomedievales, que llegaron a equipararse, en todas sus facetas profesionales, a los médicos. Además, los *modelos iconográficos de la Chirurgia Magna*, con su velada apología de la figura del profesional de formación universitaria, también reflejaban su abandono de la esfera artesanal y, al mismo tiempo, la abismal diferencia cualitativa respecto a todos aquellos pseudocirujanos y charlatanes que recorrían pueblos y ciudades de la Europa medieval⁶⁰. Este último aspecto coincide con los consejos vertidos en tratados y escritos quirúrgicos, entre ellos el del mismo Guy de Chauliac. El cirujano francés expresa una patente voluntad de delimitar las operaciones que competen a los profesionales, recomendando no intervenir en determinadas enfermedades mortales que, debido al evidente riesgo que comportaban, pudieran dañar la reputación y crédito

⁵⁶ Vid. *supra* n. 37.

⁵⁷ Se le recomienda recibir honorarios razonables dependientes de los recursos del paciente, las intervenciones practicadas, la categoría del cirujano y el éxito de la terapéutica. En conclusión, se pretendía convertir al cirujano en un "...vrais gentleman, aussi respectables que les docteurs en médecine parlant en latin". (HUARD y GRMEK (1966), cit. *supra* n. 3, p. 78). La profesionalización del médico comportó desde un estricto respeto a un código ético hasta una cuidada y exclusiva atención en el vestir y el hablar. V.L. BULLOUGH, *The development of medicine as a profession*, Basilea-Nueva York, 1966, pp. 93-99.

⁵⁸ No sólo se perseguía una incorporación de principios cristianos sino establecer analogías con la imagen de Cristo-médico. L. ROUSSELOT, *La medicina en el arte*, Barcelona, 1971, pp. 81-82. Sobre la compleja relación entre Cristo y la medicina, Dios y la salud, Vid. J. AGRIMI y CH. CRISCIANI, *Medicina del corpo e medicina dell'anima*, Milano, 1978, pp. 21-24.

⁵⁹ En sus obras *De cautelis medicorum* y *Repetitio super Canonis Vita brevis*, Vilanova indica que el médico ha de ser ambiguo en sus pronósticos, circunspecto en las respuestas y no prometer nunca la salud sino sólo fidelidad y diligencia en su actuación (CARDONER (1973), cit. *supra* n. 12, p. 92 y ss.). Pese a todo ello cabe recordar que la figura del médico fue, por su misma autoestima y grandilocuencia, motivo constante de sátiras y chanzas que renovaban el espíritu de la comedia aristofanesca. "En pleno s. XII, el *Metalogicus* de Juan de Salisbury vituperaba con humor y sarcasmo las disputas entre los galenos, la presentuosa hinchazón de sus términos técnicos, su codiciosa sed de lucro (...). Dos siglos más tarde, Petrarca seguirá en la brecha: *Herba, non verba*, dice, irritado, a los médicos". (P. LAIN ENTRALGO, *La amistad entre el médico y el enfermo en la Edad Media*, Madrid, 1964, pp. 34-35). Un tipo de sátira reproducida en el universo visual de los manuscritos medievales a través de todas aquellas divertidas *drôleries* en las que, generalmente, un simio o un zorro son representados bajo la vestimenta y atributos profesionales de los médicos. Vid. L. MACKINNEY (1965), cit. *supra* n. 5, pp. 19-20.

⁶⁰ Ya Boccaccio, en el *Decamerón*, describió como tras la Peste Negra numerosos farsantes y charlatanes aparecieron en pueblos y ciudades de toda Europa ofreciendo milagrosas soluciones para toda clase de males. LYONS y PETRUCELLI, cit. *supra* n. 36, p. 348-349.

científico de los cirujanos y que, por otra parte, sólo eran practicadas por embaucadores y farsantes ávidos de generosas recompensas⁶¹. Estas antagónicas actitudes y objetivos entre los especialistas universitarios y los charlatanes también hallaron su campo de expresión en el terreno de las imágenes. Así, frente a la positiva consideración y prestigio del cirujano representado en el manuscrito vaticano y otros códices similares, encontramos una variada y, en ocasiones, fantasiosa iconografía destinada a ridiculizar, caricaturizar incluso, a los médicos y cirujanos farsantes. Como sucede en la obra de Bosch, ellos son los protagonistas de operaciones quirúrgicas temerarias, de escenas que incorporan una mordaz crítica hacia aquel mundo de estúpidos e ignorantes que era burlado por su astucia (fig.12)⁶². Lejos de estas figuras caricaturescas o ridículas, el ciclo de la *Chirurgia Magna* enfatiza los valores cristianos y técnicos que determinan el ejercicio profesional, y contribuye a fijar plásticamente el nivel superior de la imagen ambivalente del cirujano medieval, opuesta a aquella inferior de dimensiones casi escatológicas⁶³.

Un último elemento a considerar es la posible interpretación de las escenas del manuscrito vaticano desde una perspectiva paralela a la de aquellos *exempla* o historias morales frecuentes en la literatura quirúrgica. Estos episodios, anecdóticos o reales, relataban intervenciones casi milagrosas de especialistas dotados de profundos conocimientos y experiencia. Con la utilización de unos recursos narrativos similares a los aplicados en la hagiografía y los sermones se conseguía no sólo la ilustración del éxito y profesionalidad de los cirujanos frente a la incompetencia e ignorancia, sino también, en ocasiones, la exposición de conceptos didáctico-morales⁶⁴. De hecho, la misma utilización de este género narrativo, tan caro a los escritores y

predicadores medievales, supone una nueva prueba de la explícita voluntad de los cirujanos de prestigiar su propia imagen a través de cualquier medio a su alcance. Por otro lado también debemos considerar hasta que punto el carácter de los argumentos de los *exempla*, con su innegable poder evocador y valor moral, pudo convertirlos en fuente de imágenes médico-quirúrgicas. Si bien en este sentido el ciclo de la *Chirurgia Magna* no se corresponde con ningún *exemplum* literario, resulta evidente que el substrato conceptual de las composiciones iconográficas es el mismo: se trata de ofrecer, como hemos indicado repetidamente, una visión positiva y favorable de los cirujanos mediante la exposición de su actitud profesional y científica. Incluso el riesgo y espectacularidad de la intervención en unas fracturas craneales (fig.4) pone de manifiesto una situación crítica análoga a las relatadas en los *exempla*, dado que se trataba de una operación que constituía un verdadero *tour de force* para el especialista más capaz y experimentado.

Pese a que resulta difícil medir las influencias reales de las narraciones quirúrgicas en el ámbito iconográfico, ello no es óbice para que remarquemos la identidad existente entre los objetivos que informan tanto a las historias como a las imágenes. La resolución definitiva de esta cuestión sólo se podrá encontrar cuando otros estudios parciales o generales aborden el campo de la ilustración médico-quirúrgica con un enfoque abierto tanto a la integración de la imagen en su contexto histórico-científico como a su valoración desde una perspectiva simbólica. Sólo entonces podremos percibir su auténtica dimensión al comprobar que, en muchas ocasiones, existe una voluntad de incorporar niveles de lectura que sobrepasan el ámbito decorativo en el que hasta hoy se ha querido inscribir este género de la miniatura medieval.

⁶¹ Ello no significa que los cirujanos evitaran tratar graves dolencias, sino que el riesgo siempre pretendía ser calculado. El mismo Guy de Chauliac recomienda practicar ciertas operaciones arriesgadas, como la intervención de cataratas (CH. SINGER, *A short history of medicine*, Oxford, 1928, pp. 76-77). Sin embargo muchas operaciones, entre ellas la famosa extracción de la piedra de la locura, eran rechazadas por los especialistas universitarios siguiendo unas normas que se remontan a la escuela hipocrática.

⁶² La obra *La Curación de la locura* de Bosch pertenece a su etapa juvenil y se fecha entre 1475 y 1480/85 (I. BANGO y F. MARIAS, *Bosch*, Madrid, 1982, p. 125). Dentro de los parámetros de crítica social y espíritu moralizador que definen la mayor parte de su producción pictórica, esta pequeña tabla ha sido relacionada con un viejo proverbio flamenco, según el cual, "Las cosas van mal cuando el sabio va a operarse a casa de los locos". La ridiculización del cirujano-charlatán se define iconográficamente a través del embudo, símbolo caricaturizador de la ciencia (Ibid., p. 147). La crítica a la "medicina" de los pseudocirujanos y a las supersticiones populares encontró eco en numerosas obras plásticas del s. XVI. Sin duda entre ellas destacan los magníficos grabados de Pieter Brueghel, algunos de un sarcasmo extremo como son los casos de *La extracción de la piedra de la locura* (1556) y *La peregrinación de los epilépticos a la iglesia de San Juan de Molenbeck* (1569) (LYONS y PETRUCCELLI, cit. *supra* n. 36, p. 354, figs. 541-542).

⁶³ La compleja y heterogénea imagen del médico en la Edad Media tenía sus dos polos opuestos en las figuras del ser semejante a Dios y el farsante escatológico (M. BAJTIN, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, 1987, pp. 161-162, 143-147). Rabelais, médico culto e instruido, caricaturiza con descarnado sarcasmo todas las prácticas de la medicina popular así como las personalidades de aquellos que se prestan a ellas. En cierta medida su obra configura un retrato literario paralelo a la dicotomía iconográfica que antes hemos señalado entre el cirujano universitario y los embaucadores o curanderos.

⁶⁴ SIRAISSI (1990), cit. *supra* n. 43, pp. 170-173. Al igual que en las vidas de los santos, los éxitos de los cirujanos solían tener su contrapunto en los fracasos de los rivales ignorantes. De esta forma, se conseguía realzar aún más la acción del especialista universitario.

Arte y astrología en Salamanca a finales del Siglo XV¹

Alejandro García Avilés

Universidad de Murcia

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.), Vol. VI, 1994.

RESUMEN

Las *Tabulae ad meridianum Salamantinum* que se conservan en la Bodleian Library de Oxford (ms. Can. Misc. 27) constituyen una compilación de tablas astronómicas realizada hacia 1460 para uso de los estudiantes de la cátedra de astronomía de la Universidad de Salamanca. Sus ilustraciones son una versión gótica de la habitual iconografía islámica de los signos del zodiaco, distinta de la que representan las pinturas de Fernando Gallego para la Biblioteca de la Universidad de Salamanca (hoy en las Escuelas menores). La iconografía de esta bóveda astrológica, que conmemora la fundación de la biblioteca, auna dos tradiciones astrológicas occidentales: una iconografía planetaria cuyo origen se halla en ciertos grabados florentinos conocidos como "Planetas Finiguerra", y una iconografía de las constelaciones derivada en último término de las ilustraciones del *Liber introductorius* de Miguel Escoto. La conjunción de ambas tradiciones se realizó por primera vez en los grabados de la primera edición ilustrada del *Poeticon astronomicon* de Higino (Venecia: Erhardt Ratdolt, 1482). El profesor Santiago Sebastián postuló una edición de 1485 de la obra de Higino como fuente de las pinturas salmantinas, y ello no sin juiciosas reservas, a pesar de las cuales la historiografía posterior ha tomado este dato como elemento de precisión cronológica. Varios incunables de la década de 1480 retoman las figuras de la edición de Ratdolt total o parcialmente, pero una comparación detallada (que se ofrece en apéndice) demuestra que ninguna de las ediciones citadas coincide plenamente con las figuras de Fernando Gallego.

En la Baja Edad Media se trató de lograr un siempre inestable equilibrio entre astrología y cristianismo. La astrología natural (con fines básicamente médicos), tolerada por la Iglesia, se convirtió en parte del currículum académico. La bóveda astrológica de la biblioteca salmantina pretendía expresar en términos figurativos el sentido exegético conferido en la época al versículo del Salmo VIII inscrito en su banda inferior ("...videbo celos tuos..."): que la contemplación científica del cielo no debe hacer olvidar que las maravillas que en él se contemplan no proceden sino de Dios.

ABSTRACT

The *Tabulae ad meridianum Salamantinum* (Oxford, Bodleian Library, Can. Misc. 27) consist of a compilation of astronomical tables made c. 1460 for the use of the students of astronomy in the University of Salamanca. The illustrations of this manuscript are a Gothic version of the common Islamic iconography of the signs of the zodiac, which is different from the tradition represented by Fernando Gallego's paintings for the University Library (today relocated in the "Escuelas menores"). Two western astrological traditions are joined in the iconography of this astrological vault, which commemorates the foundation of the Library. The planetary iconography comes from a set of woodcuts known as "Finiguerra Planets", and the iconography of the constellations derives from the illustrations of Michael Scot's *Liber introductorius*. The confluence of both traditions was developed for the woodcuts of the first illustrated edition of Hygin's *Poeticon astronomicon* (Venice: Erhardt Ratdolt, 1482). Some years ago, Prof. Santiago Sebastián postulated the 1485 edition of Hygin's work as the possible source of the salmantine paintings, but not without prudent reservations about that. In spite of it, later historiography has taken it as an element of chronologic approach. Several incunables dating from the 1480's take up the figures of Ratdolt's edition again. The detailed comparison provided in the Appendix demonstrates that no one of these editions can be taken strictly as a direct source of the figures of Fernando Gallego.

During the Late Middle Ages, Christian authors tried to achieve the ever-difficult compatibility between Astrology and Christianity. Natural astrology (for medical purposes basically), allowed by the Church, developed a part of the academic curriculum. The astrological vault of the University Library of Salamanca sought to express by means of visual arts the exegetic meaning attributed at that time to the verse from Psalm VIII inscribed at the lower band of the vault ("...videbo celos tuos..."). That is, that the scientific contemplation of the heavens should not make forget that the marvels which can be seen in it can not come but from God's power.

¹ La investigación que ha hecho posible este ensayo se ha realizado en 1992 gracias a una Frances A. Yates Research Fellowship del Warburg Institute (University of London). Agradezco también la ayuda prestada a las siguientes personas e instituciones: Dr. Kristen Lippincott (National Maritime Museum, Greenwich, y Warburg Institute); Prof. Joaquín Yarza Luaces (Universidad Autónoma de Barcelona); British Library (Londres); Biblioteca Vaticana (Ciudad del Vaticano); Museo di Storia della Scienza (Florencia), Bodleian Library (Oxford); Wellcome Institute for the History of Medicine (Londres).

“...videbo celos tuos, opera digitorum tuorum lunam et stellas que tu fundasti”.

Inscripción de la bóveda astrológica de la Biblioteca de la Universidad de Salamanca (Salmos, VIII, 4).

“Et ideo Scriptura quando vult manifestare Dei potentiam, reducit nos in considerationem coelorum”.

Tomás de Aquino, In Psalmos Davidis.

I. LAS “TABULAE AD MERIDIANUM SALAMANTINUM” DE OXFORD Y SUS ILUSTRACIONES ZODIACALES.

En un opúsculo inédito que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid, Diego de Torres, catedrático de astrología de la Universidad de Salamanca en la década de 1480², menciona la existencia de unas tablas astronómicas realizadas por uno de sus antecesores en el cargo, Nicolás Polonio, para calcular las posiciones

planetarias según las coordenadas de Salamanca³. Todo lleva a creer que las tablas de Polonio son las mismas cuyos cánones se conservan en el manuscrito Can. Misc. 27 de la Bodleian Library de Oxford⁴, entre cuyos contenidos constan unas *Tabulae ad meridianum Salamantinum* que adaptan las tablas astronómicas del judío Jacob ben David de Perpiñán (Jacobus Bona Dies)⁵.

Este códice contiene unos dibujos de las constelaciones zodiacales que hasta ahora han recibido escasa atención por parte de los historiadores del arte, hasta el punto de que no fueron recogidos por Saxl en su célebre *Catálogo de manuscritos astrológicos y mitológicos de la Edad Media latina*⁶. Por su parte, cuando Pächt y Alexander elaboraron su elenco de manuscritos ilustrados de la Bodleian Library, lo dataron -erróneamente- en el tercer cuarto del siglo XIV⁷, en contra de la opinión de Coxe⁸. Han sido dos historiadores de la ciencia los que, más recientemente, han venido a precisar su fecha correcta,

Abreviaciones utilizadas en este trabajo:

- Fritz SAXL, *Verzeichnis astrologischer und mythologischer illustrierter Handschriften des lateinischen Mittelalters... I: in römischen Bibliotheken, Heidelberg 1915* (=SAXL, *Verzeichnis I*); II: *Die Handschriften der National-Bibliothek in Wien, Heidelberg 1927* (=Saxl, *Verzeichnis II*); III (por F. SAXL y H. MEIER, ed. H. BOBER): *Handschriften in englischen Bibliotheken, Londres 1953* (=SAXL-MEIER, *Verzeichnis III, I y 2*); IV (por P. MCGURK): *Astrological Manuscripts in Italian Libraries (other than Rome), Londres 1966* (=SAXL-MCGURK, *Verzeichnis IV*).
- *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* (=JWCI).
- Guy BEAUJOUAN, *Manuscrits scientifiques médiévaux de l'Université de Salamanque et de ses "Colegios mayores"*, Burdeos 1962 (=BEAUJOUAN, *Manuscrits*; id., *La science en Espagne aux XIVe et XVe siècles*, París 1967 (Conférence donnée au Palais de la Découverte le 4 février 1967) (=BEAUJOUAN, *Science en Espagne*); id., "L'astronomie dans la Péninsule Ibérique a la fin du Moyen Age", *Revista da Universidade de Coimbra*, XXIV (1969), pp. 2-22 (=BEAUJOUAN, "L'astronomie...").
- Cirilo FLÓREZ MIGUEL, Pablo GARCÍA CASTILLO y Roberto ALBARES ALBARES, *El humanismo científico*, Salamanca 1988 (=FLÓREZ et al., *Humanismo científico*); id., *La ciencia del cielo. Astrología y filosofía natural en la Universidad de Salamanca (1450-1530)*, Salamanca 1989 (=FLÓREZ et al., *Ciencia del cielo*).
- Francisco CANTERA BURGOS, *El judío salmantino Abraham Zacut. Notas para la historia de la astronomía en la España medieval*, Madrid, s.a. (tirada aparte de la *Revista de la Academia de Ciencias*, t. XXVIII) (=CANTERA, *Abraham Zacut I*); id., *Abraham Zacut, Siglo XV*, Madrid, s.a. (=CANTERA, *Abraham Zacut II*).
- M. COMES, R. PUIG y J. SAMSÓ (eds.), *De astronomia Alphonsi Regis*, Barcelona 1987 (= *De astronomia Alphonsi*).
- ² Sobre Diego de Torres, cfr. M.V. AMASUNO, Un texto médico-astrológico del siglo XV: "Eclipse de sol" del Licenciado Diego de Torres, Salamanca 1972; FLÓREZ et al., *Ciencia del cielo*, pp. 127 ss. Una síntesis reciente sobre la cátedra de astrología de la Universidad de Salamanca en J. SAMSÓ, "Las ciencias exactas y físico-naturales", en J.A. GARCÍA DE CORTÁZAR (coord.), *La época del gótico en la cultura española*, (c. 1220-c. 1480), Madrid 1994, pp. 555-593, esp. 582-586.
- ³ Madrid, BN, ms. 3385, fol. 159; cfr. BEAUJOUAN, *Science en Espagne*, p. 27, y "L'astronomie...", p. 14. Este manuscrito perteneció al marqués de Mondéjar y en sus folios 154-184 contiene cuatro tratados de Diego de Torres que integran su denominado *Opus Astrologicum*, fechado el 25 de Mayo de 1487. Dicho manuscrito (que comprende también un compendio del *Almanach perpetuum* de Abraham Zacuto, unas tablas astronómicas y una traducción castellana del *Tratado de la Esfera* de Juan de Sacrobosco) ha sido descrito recientemente por FLÓREZ et al., *Ciencia del cielo*, pp. 169 ss..
- ⁴ Vid. BEAUJOUAN, *Science en Espagne*, loc. cit.
- ⁵ Lynn THORNDIKE, "Other astronomical Tables beginning in the Year 1361", *Isis*, 34 (1942), pp. 6-7, y la nota de J.M. MILLÁS VALLICROSA en *Isis*, 34 (1943), p. 410, e id., "Una traducción catalana de las Tablas astronómicas (1361) de Jacob ben David Yomtob, de Perpiñán", en *Nuevos Estudios sobre Historia de la Ciencia Española*, Barcelona 1960 (reimp. Madrid 1987) pp. 271-277. No he podido consultar la reciente edición de las tablas de Bona Dies: *L'astronomia de Jacob ben David Bonjorn*, Barcelona 1992; cfr. el trabajo preparatorio de sus editores, J. CHABÁS, A. ROCA y X. RODRÍGUEZ, "El problema de los antecedentes (Alfonso X, Levi ben Gerson) de las tablas astronómicas compuestas por Jacob ben David Bonjorn" en *De astronomia Alphonsi* pp. 97-104.
- ⁶ SAXL, *Verzeichnis III*, los manuscritos de Oxford en vol. I, pp. 285-413; el primer Bodl. Can. Misc. que se cataloga es el n° 46 (pp. 336 ss.). Quizá la razón de esta ausencia es que, aunque el texto principal está escrito en latín, los rótulos de las ilustraciones están en castellano (vid. infra).
- ⁷ O. PÄCHT y J.J.G. ALEXANDER, *Illuminated Manuscripts in the Bodleian Library*, Oxford, vol. I: *German, Dutch, Flemish, French and Spanish Schools*, Oxford 1966, p. 67, fig. 882, lám. LXV. Por su parte, Dreyer las había datado "by the middle of the fourteenth century", basándose sin duda en las tablas de Bona Dies (J.L.E. DREYER, "On the Original Form of the Alphonsine Tables" *Monthly Notices of the Royal Astronomical Society*, LXXX, 3 (1920), p. 253).
- ⁸ H. O. COXE, *Catalogi codicum manusccriptorum Bibliothecae Bodleianae, Pars tertia: codices grecos et latinos canonicianos*, Oxford 1854, cols. 452-453.

Dorothy Walis Singer⁹ y Guy Beaujouan¹⁰, aunque el trabajo de la primera permanece inédito. El “terminus ad quem” de las tablas salmantinas lo establece el encabezamiento de una de ellas, que reza: “Tabula introitum solis in 12 signa et ascensionis ascendentis ad iddem tempus, facta ad Salamancam, anno currente 1461” (fol. 118r). Ello hace factible que el autor de la compilación fuera Nicolás Polonio, el primer ocupante de la cátedra del que tenemos constancia, aunque ésta sea muy parca, pues sólo se conservan los Libros de Claustros de dicha Universidad a partir de 1464. En el libro correspondiente a dicho año se consigna el nombramiento como catedrático de astrología de Juan de Salaya, debido a la prolongada ausencia de Nicolás Polonio¹¹.

En el ms. Can. Misc. 27 se pueden diferenciar tres partes, tras las cuales se hallan las ilustraciones (fols. 152r-157v): la primera parte reproduce las citadas tablas de Jacobus Bona Dies de Perpiñán y otras derivadas de ellas (fols. 1r-32v); en la segunda (fols. 33r ss.), se recogen las que llamaremos genéricamente *Tabulae ad meridianum Salamantinum*, unas tablas realizadas en Salamanca para uso de los estudiantes de la cátedra de astrología; por último unos cánones que explicaban unas tablas realizadas por Polonio, las cuales, según Beaujouan, se han perdido (fols. 122r ss.)¹². En el prólogo de estos cánones se explica que las tablas alfonsíes eran excesivamente complicadas para el uso de los estudiantes de astronomía de Salamanca, razón por la cual se preparó una compilación de tablas de más fácil manejo, adaptadas a las coordenadas de la ciudad. Dicho prólogo reza así:

“Quoniam tabularum Alfonsi laboriosa difficultas et modorum operandi inextricabilis prolixitas videtur astrologie studentibus nimis virulens et honerosa, quare in alleviatione predictarum tabularum, ne studentes a tam nobilis scientie fructu sint omnino refragati, alie tabule utilissime que vocantur resolute eis proponuntur in quibus se exercent ad civitatem Salamantinam in regno Castelle constitutam ordinate...”¹³

La presencia de las ilustraciones zodiacales al final del manuscrito, se halla en consonancia con la división trigesimal -es decir, zodiacal, resultante de la división de la eclíptica en doce segmentos iguales de treinta grados cada uno- que encontramos en las tablas. Este sistema trigesimal es el mismo que se hallaba en las tablas alfonsinas en su forma original, distinta de la que se hizo popular en la Europa de la Baja Edad Media bajo el nombre de Alfonso X el Sabio. En su forma primigenia, hoy perdida, las tablas alfonsinas fueron compiladas por dos astrónomos judíos, Jehuda ben Mose e Isaac ibn Sid, entre 1263 y 1272, y difieren de las mejor conocidas tablas que fueron editadas en varias ocasiones entre 1483 y 1641¹⁴, pues en aquellas no hay rastro de la división sexagesimal del tiempo que se halla en las impresas¹⁵. Los “signos” astronómicos usados son los signos zodiacales de 30° (más tarde llamados “signa communia”), y no los signos de 60° (que serían denominados “signa physica”) de las tablas impresas¹⁶.

⁹ *Astronomical and Astrological Manuscripts in London, Oxford and Cambridge*, fichero mecanografiado que se conserva en el Warburg Institute (University of London). En las dos fichas correspondientes al Can. Misc. 27 el manuscrito es datado en el siglo XV, y se especifica que contiene las tablas de Bona Dies.

¹⁰ BEAUJOUAN, *Manuscripts*, pp. 16 ss.

¹¹ F. MARCOS RODRÍGUEZ, *Extractos de los libros de claustros de la Universidad de Salamanca. Siglo XV (1464-1481)* Salamanca 1964, p. 51.

¹² BEAUJOUAN, “L’astronomie...”, p. 14. Coxe (loc. cit. n. 7 supra) dividió el contenido en dos partes: hasta el folio 122, las tablas de Bona Dies, y 1° otras tablas astronómicas “ad meridianum salamantinum”, quizá del mismo autor.

¹³ Cit. apud BEAUJOUAN, *Manuscripts*, p. 16. Según DREYER (loc. cit.) en 1536, el profesor de matemáticas Johann SCHÖNER (1477-1547) publicó en Nüremberg una versión corregida de estas tablas bajo el título: *Tabulae astronomicae quas vulgo, quia omni difficultate et obscuritate carent, resolutas vocant* (he utilizado el ejemplar que se halla en la British Library bajo la signatura 532.d.5, cuyo título completo es: *Tabulae Astronomicae, quia omni difficultate et obscuritate carent, resolutas vocant. Ex quibus cum erraticorum, tum etiam fixorum siderum, motus, tam ad praeterita quam futura, quantum vis etiam longa secula, facillime calculari possunt, per Joannem Schonerum Mathematicum diligentissimum correctae et locupletae. Ratio, sive apodosis duodecim domorum coeli, Authore Joanne de Monte Regio. Mathematico clarissimo.* Norimberga: Joh. Petreius, 1536. [con un prefacio de Melancthon, que está recogido en el *Corpus Reformatorum*, III, 115]; sobre Schöner, vid. K. PILZ, *600 Jahre Astronomie in Nürnberg*, Nuremberg 1977, p. 129, y sobre la obra citada, E. ZINNER, *Geschichte und Bibliographie der Astronomischen Literatur in Deutschland zur Zeit der Renaissance* (2 ed.), Stuttgart, 1964, p. 188, (n. 1647). Esta edición de nuestras “Tabulae” la menciona, siguiendo a Dreyer, J.M. TORROJA MENÉNDEZ, *El sistema del mundo desde la antigüedad hasta Alfonso X el Sabio*, Madrid 1980, p. 216, que a su vez es seguido por FLÓREZ et al., *Ciencia del cielo*, p. 19. Sin embargo, Gingerich ha comentado recientemente esta edición, pero en su tratamiento del tema no cita las *Tabulae ad Meridianum Salamantinum* como fuente (O. GINGERICH, “The Alphonsine Tables in the Age of Printing”, en *De astronomia Alfonsi* (pp. 89-95) p. 91).

¹⁴ Poulle ha defendido en varios trabajos el origen parisino de la versión que conocemos (cfr. especialmente E. POULLÉ (ed.), *Les tables Alphonsines avec les canons de Jean de Saxe*, París 1984, y cfr. POULLÉ en *De astronomia Alfonsi*), pero sus argumentos han sido rebatidos convincentemente por otros investigadores como J. D. North y B. Goldstein en trabajos aún inéditos, de los que he tenido noticia gracias a la amabilidad del profesor Julio Samsó.

¹⁵ “...porque 60 grados aqui valen un signo y 6 signos aqui fazen una revolucion o un círculo” (*Las tablas de los movimientos de los cuerpos celestiales del Ilustrísimo Rey don Alonso de Castilla, segundas de su Additio* (traducción castellana anónima de los Cánones de Juan de Sajonia), ed. J. MARTÍNEZ GÁZQUEZ, Murcia 1989, p. 49).

¹⁶ Cfr. J.L.E. DREYER, “On the Original Form of the Alphonsine Tables” *Monthly Notices of the Royal Astronomical Society*, LXXX, 3 (1920), p. 246; J.D. NORTH, “The Alfonsine Tables in England”, en *Prismata. Festschrift für Willy Hartner*, Wiesbaden 1977, pp. 269-301 (ahora en su

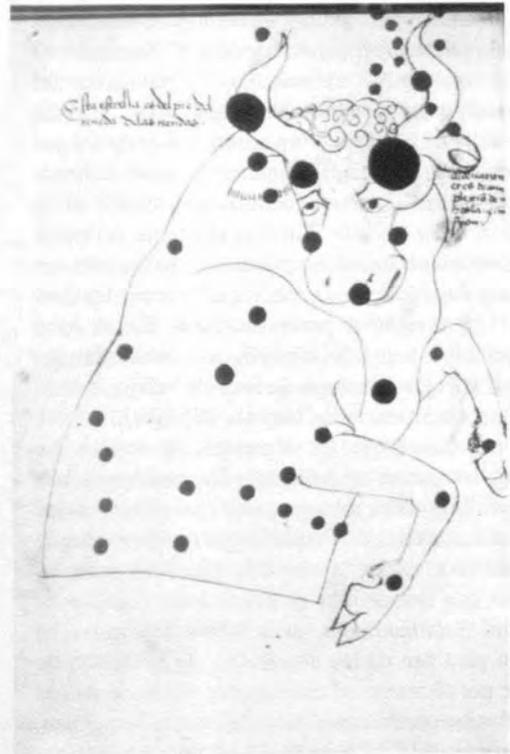
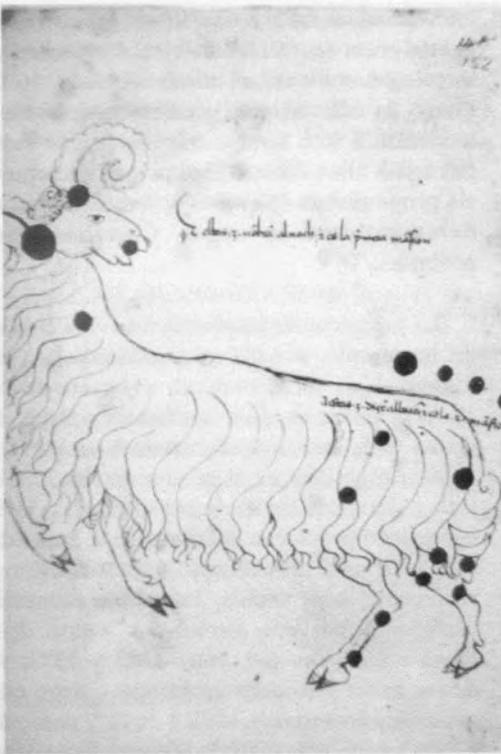


Fig. 1: Oxford, Bodleian Library, Can. Misc. 27 (Tabulae ad meridianum Salamantinum) a: Aries (fol. 152r); b: Tauro (fol. 152v).

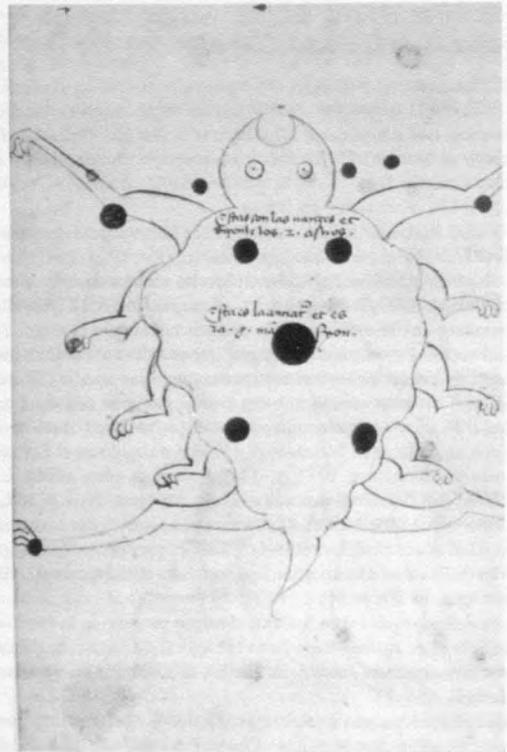
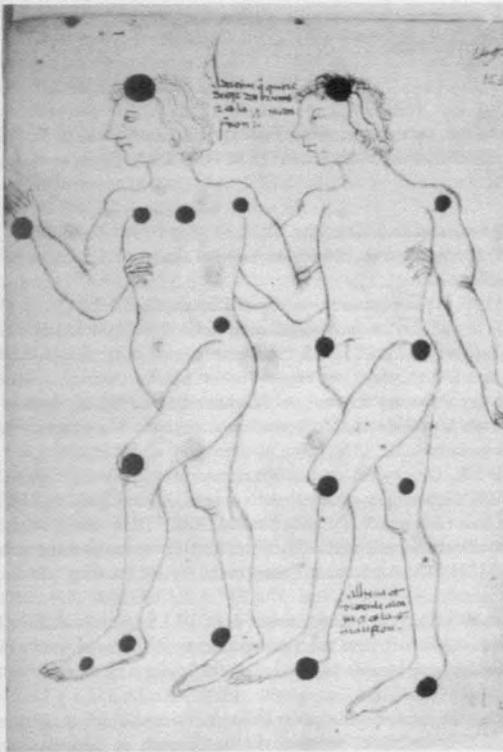


Fig. 2: Oxford, Bodleian Library, Can. Misc. 27 (Tabulae ad meridianum Salamantinum) a: Géminis (fol. 153r); b: Cáncer (153v).

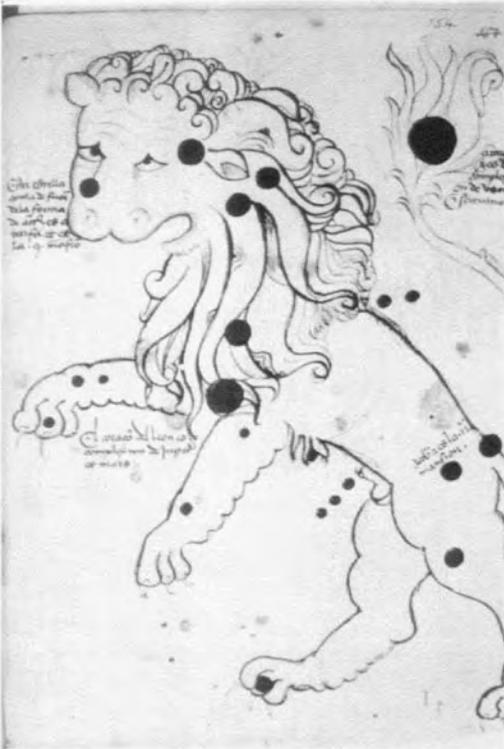


Fig. 3: Oxford, Bodleian Library, Can. Misc. 27 (Tabulae ad meridianum Salamantinum) a: Leo (fol. 154r); b: Virgo (fol.154v).

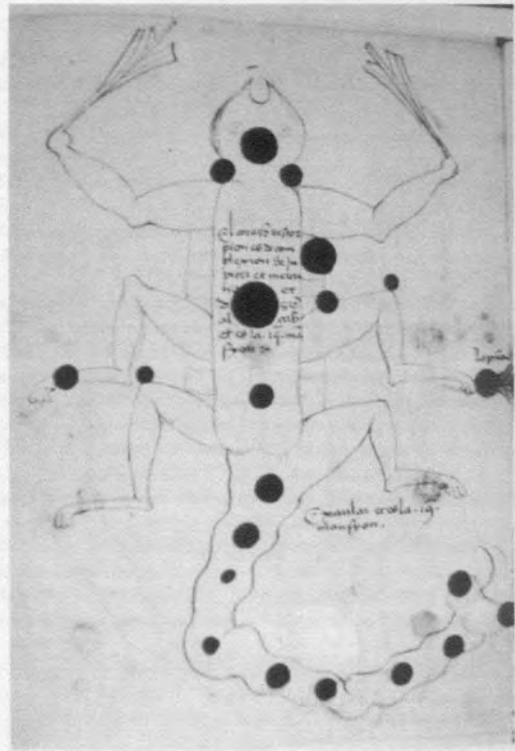
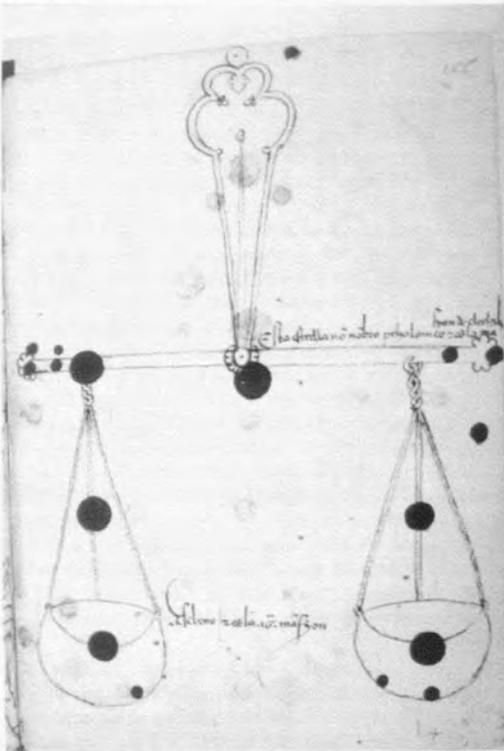


Fig. 4: Oxford, Bodleian Library, Can. Misc. 27 (Tabulae ad meridianum Salamantinum) a: Libra (fol. 155r); b: Escorpio (fol. 155v).

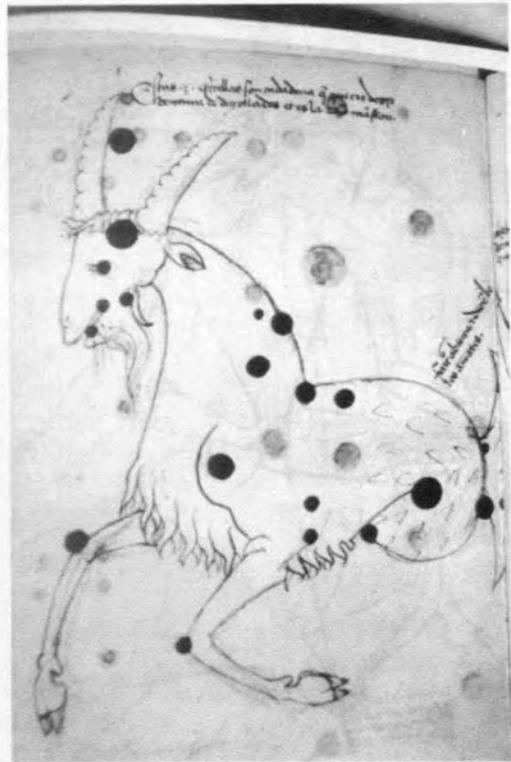
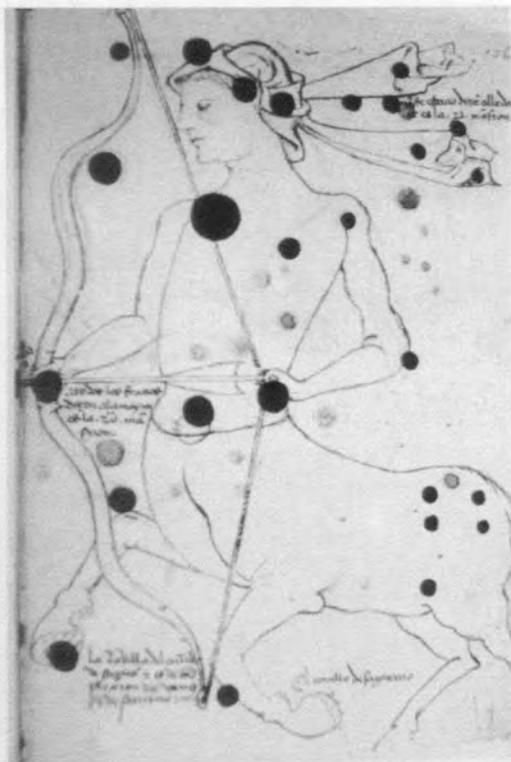


Fig. 5: Oxford, Bodleian Library, Can. Misc. 27 (Tabulae ad meridianum Salamantinum) a: Sagittario (fol. 156 r); b: Capricornio (fol. 156 v)

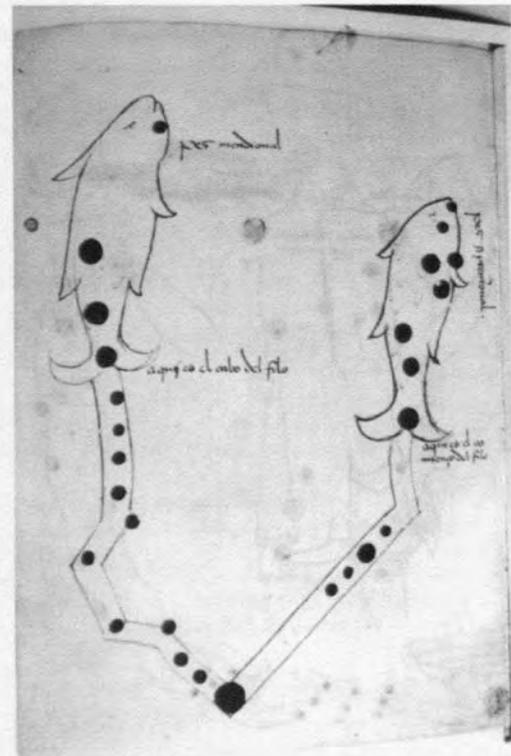


Fig. 6: Oxford, Bodleian Library, Can. Misc. 27 (Tabulae ad meridianum Salamantinum) a: Acuario (fol. 157r); b: Piscis (fol. 157v).

Las ilustraciones zodiacales que sirven como colofón al manuscrito llevan unos rútolos en castellano, que se refieren a las estrellas correspondientes a las mansiones lunares, especificando los caracteres astrológicos de éstas. El interés por el tema de las mansiones lunares no es extraño en la España de la época, y se muestra también en otra obra escrita a finales del siglo XV por el judío salmantino Abraham Zacut, el *Tratado breve en las ynfuencias del cielo*, un opúsculo que contiene una sección sobre las mansiones lunares¹⁷. Los astrólogos árabes habían mostrado desde antiguo un gran interés por la división del zodíaco en mansiones lunares, y su posible asociación con determinadas características para los nacidos bajo su gobernación¹⁸. Desde el punto de vista figurativo, las imágenes de las mansiones lunares conocieron una cierta difusión a lo largo de la Edad Media árabe, que no es momento de detallar¹⁹. No es este el caso, puesto que el ilustrador se limita a indicar las estrellas de la constelación zodiacal que se corresponden con las mansiones lunares, lo que se explica por un interés pedagógico, en consonancia con el empeño puesto por el compilador del códice Can. Misc. 27. en representar rigurosamente las magnitudes de las estrellas que se hallan en las constelaciones zodiacales. La indicación de las mansiones lunares no es común en los manuscritos astrológicos árabes, pero se da eventualmente en globos

celestes islámicos, lo que hace presumir que quizá fuera un globo celeste la fuente iconográfica de las ilustraciones zodiacales que comentamos²⁰. Algunos datos, como la sorprendentes ilustraciones de Cáncer y, sobre todo, Escorpión, parecen apuntar a ello, pues la incisión sobre metal no es tan ágil, obviamente, como el trazo a pluma, y el decorador de un globo celeste podría haber delineado estas figuras de forma deficiente. Por otro lado, hemos de pensar que no sería extraña la existencia de un globo celeste árabe en Salamanca para el aprendizaje de los estudiantes de astrología. Los globos celestes árabes eran muy apreciados en la Europa del siglo XV: por ejemplo, el globo de Martin Bylica, construido en 1480, se basa en último término en un modelo árabe²¹, y responde a la misma tipología que algunos mapas celestes coetáneos derivados en último término de prototipos islámicos, como los ejecutados en Viena hacia 1440²², los realizados hacia 1503 en el círculo humanista de Conrad Celtes²³, y los más famosos, los diseñados por Durero entre 1512 y 1515, que más tarde serían imitados por Lucas Cranach y otros²⁴.

Una de las razones que nos inducen a traer a colación las ilustraciones zodiacales de este manuscrito de Oxford es que recientemente han sido puestas en relación con las pinturas astrológicas de Fernando Gallego en Salamanca²⁵. Un rápido vistazo demuestra que, mientras que las

Stars, Mind and Fate. Essays in Ancient and Medieval Cosmology, Londres (etc.) 1989, pp. 327-359; E. ROSEN, "The Alfonsine Tables and Copernicus", *Manuscripta*, XX, 3 (1976), (*Science, Medicine and the University 1200-1550. Essays in honor of Pearl Kibre*, part II), pp. 163-174.

¹⁷ "Tratado breve en las ynfuencias del cielo", apud J. de CARVALHO, "Dois inéditos de Abraham Zacuto", *Revista de Estudos Hebraicos*, I (1927), reimp. en id., *Obra Completa, II: Historia da Cultura, 1922-1948*, Lisboa 1982, pp. 35-113, esp. 80 ss.

¹⁸ Sigue siendo útil la introducción al tema de C.M. NALLINO, *Raccolta di Scritti editi ed inediti*, vol V, Roma 1944, pp. 171 ss. Para una historiografía puesta al día, vid. también E. SAVAGE-SMITH, *Islamicate Celestial Globes. Their History, Construction, and Use*, Washington 1985.

¹⁹ Véase mi trabajo inédito "Aspectos iconográficos de la recepción de la astrología islámica en el scriptorium regio de Alfonso X el Sabio", conferencia leída en la Phillips-Universität de Marburg, Octubre 1991; una versión de este trabajo se publicará próximamente en las *Mitteilungen der Carl-Justi Vereinigung* con el título "Alfonso X y las imágenes de los cielos".

²⁰ Por desgracia, los datos sobre globos celestes islámicos o basados en modelos islámicos fabricados en España son escasos. Tan sólo se conservan dos globos gemelos del siglo XI construidos en Valencia (el primero de ellos fechado y firmado): se conservan respectivamente en el museo de historia de la ciencia de Florencia y en la Biblioteca Nacional de París (cfr. E. SAVAGE-SMITH, op. cit., p. 217, n° 1 y p. 236, n° 34). Por otro lado, Ana DOMÍNGUEZ ha creído identificar un globo celeste realizado en la corte de Alfonso X ("La representación de la esfera en el círculo de Alfonso el Sabio. Mapas del cielo inéditos en la Academia de la Historia y el globo de Nicolás de Cusa", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, L (1984), pp. 406-410), aunque M. COMES ha opuesto algunos razonables argumentos a esta identificación ("Sobre la procedencia alfonsí de un globo celeste", en *De astronomia Alphonsi*). De todas formas, contamos con el testimonio de un astrónomo parisino del siglo XIII, que dice haber visto entre las posesiones del Rey Sabio un globo celeste (J.D. NORTH, art. cit. n. 15 supra).

²¹ Z. AMEIZENOWA, *The Globe of Martin Bylica of Olkusz and Celestial Maps in the East and in the West*, Varsovia 1959, esp. pp. 35 ss.

²² SAXL, *Verzeichniss II*, p. 152.

²³ W. VOSS, "Eine Himmelskarte vom Jahre 1503 mit den Wahrzeichen des Wiener Poetenkollegiums als Vorlage Albrecht Dürers", *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, 64, 3-4, pp. 89-150; AMEIZENOWA, op. cit. pp. 47 ss.

²⁴ S.G. BARTON, "Dürer and Early Star Maps", separata de *Sky and Telescope*, VI, 11-12 (1949), 5 pp. sin numerar; sobre la posteridad de las imágenes de Durero, vid. E. ZINNER, "Mappe celesti", s.v. "Astronomia e astrologia", en *Enciclopedia Universale dell'arte*, vol. II, Roma 1959, col. 120.

²⁵ J. YARZA LUACES, *Baja Edad Media. Los siglos del Gótico*, Madrid 1992, p. 173: "Hubo muchos otros manuscritos de este carácter. No todos deben estar correctamente clasificados en las bibliotecas que los conservan. En la Bodleian Library de Oxford hay uno que parece proceder de Salamanca y que puede fecharse en 1348..." "...con dibujos muy finos de constelaciones (Canon. Misc. 27). Posiblemente de una obra de este tipo dependen, más que del *Poeticon Astronomicum*, de Higinio, editado en el siglo XV, como se llegó a pensar, los grandes murales que realizó Fernando Gallego para la bóveda de la Biblioteca de la Universidad de Salamanca, porque, además de la procedencia, se asemejan más estrechamente. Precisamente este conjunto es excepcional dentro de este tipo de arte profano, porque ha salido del manuscrito para instalarse en la enorme bóveda de un edificio que es un templo del saber".

figuras del manuscrito provienen de la tradición árabe²⁶, las de la bóveda salmantina son parte de la tradición cristiana del Occidente medieval. Bastará señalar la figura del León rampante, de ascendencia islámica, que contrasta con el manso León de Fernando Gallego; la extraña figura del Escorpión en el manuscrito, que quizá se explique por haber sido copiado de un globo celeste (véase en este sentido el deficiente Escorpión del globo del Martin Bylica, ya citado). La Virgo del Can. Misc. 27 se representa sin algunos de los atributos clásicos, como el caduceo con el que erróneamente se suele representar, como consecuencia de la asociación astrológica con el planeta Mercurio, su casa diurna²⁷; por el contrario, sí aparece el caduceo en la tradición occidental de la que, según creo, proceden las pinturas de Fernando Gallego, aunque la inexistencia de este atributo en la bóveda de Salamanca es uno de los aspectos problemáticos que después expondremos. La figura más parecida es quizás la de Sagitario, que fue la reproducida por Pächt y Alexander y la que ha llevado a establecer relaciones entre ambos conjuntos. Sin embargo, esta similitud se explica por la influencia árabe sobre algunas figuras astrológicas de la tradición medieval occidental que se

refleja de forma más o menos directa en la bóveda de Salamanca. En el siguiente apartado esbozaré las líneas generales de esta tradición figurativa de las constelaciones donde hunde sus raíces, desde el punto iconográfico, la bóveda astrológica de Fernando Gallego²⁸.

II. UNA TRADICIÓN ASTROLÓGICA MEDIEVAL.

Esta tradición occidental a la que nos referimos halla su origen remoto en las ilustraciones de ciertos tratados mitopoéticos de astrología que se copiaron profusamente en época carolingia²⁹. Entre los más frecuentemente copiados se hallan las distintas versiones de los *Phaenomena* de Arato³⁰. A una de estas versiones, la de Germánico³¹, se añadieron con frecuencia comentarios relacionados con distintas secciones de la obra, y entre éstos se hallan los que Breysig denominó *Scholia Stroziana*³². Las ilustraciones de este texto poseen algunas características peculiares en relación a otras derivadas de la obra de Germánico³³: éste es el caso de las constelaciones Hércules, Andrómeda y Auriga, cuyos caracteres mitológicos se acusan más que en manuscritos como el bien conocido Voss. Lat. Q. 79 de la biblioteca

²⁶ Recientemente, dos conocidos especialistas en miniatura medieval e historia de la astronomía árabe respectivamente, han señalado la filiación árabe de las figuras del Can. Misc. 27: se trata de M.-T. GOUSSET, "Le Liber de locis stellarum fixarum d'Al-Súfi, ms. 1036 de la Bibliothèque de l' Arsenal à Paris: une réattribution", *Arte medievale*, 2 (1984) (pp. 93-107), pp. 94 s., y P. KUNITZSCH, "The Astronomer Abu 'l-Husayn al-Sufi and his Book on the Constellations", *Zeitschrift für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften*, 3 (1986) (pp. 56-81), p. 81, donde señala que "perhaps also belong to the Alfonsine Sufi-tradition". Tengo razones para pensar que las ilustraciones no proceden de un manuscrito alfonsí, pero no es éste el lugar para exponerlas.

²⁷ A. LE BOEUFFLE, "Una vierge au caducée dans les illustrations de certains manuscrits latins astronomiques et astrologiques", *Revue de philologie, de littérature et d'histoire anciennes*, 3^e série, XLIII, 2 (1969), pp. 254-257.

²⁸ Sobre la atribución a Fernando Gallego de las pinturas de la Biblioteca universitaria de Salamanca, expuestas hoy en las "Escuelas menores", cfr. M. GÓMEZ MORENO, "La capilla de la Universidad de Salamanca" *Boletín de la sociedad castellana de excursiones*, VI (1913-1914), pp. 321-329; Ch. R. POST, *A History of Spanish Painting*, IV, Cambridge (Mass.), 1933 (reimp. Nueva York, 1970), p. 122-126; J. GUDIOL RICART, *Pintura gótica* (Ars Hispaniae, IX), Madrid 1955, p. 333; id. "Las pinturas de Fernando Gallego en la Biblioteca de la Universidad de Salamanca", *Goya*, 13 (1956), pp. 8-13; id., "Las pinturas de la Biblioteca de la Universidad de Salamanca, obra de Fernando Gallego", *El Museo. Crónica salmantina*, I (1957), pp. 29-37; J.A. GAYA NUÑO, *Fernando Gallego*, Madrid 1958, p. 16; S. SEBASTIÁN "Un programa astrológico en la España del siglo XV", *Traza y Baza*, 1 (1972), pp. 49-61 (y cfr. n. 51 infra); G. NOEHLES-DOERK, "An der Schwelle zur Neuzeit: Fernando Gallego und Pedro Berruguete", en *Vision oder Wirklichkeit: die spanische Malerei der Neuzeit* (ed. H. Karge), Munich 1991, pp. 21-41; id. "Die Universitätsbibliothek von Salamanca und ihr kosmologisches Ausmalungsprogramm", en *Ikongraphie der Bibliotheken* (Wolfenbütteler Schriften zur Geschichte des Buchwesens, 17), Wiesbaden 1992 (pp. 11-41).

²⁹ Un estado de la cuestión en P. MCGURK, "Carolingian Astrological Manuscripts", en M. GIBSON, J. NELSON y D. GAZA (eds.), *Charles the Bald: Court and Kingdom*, Oxford 1981, pp. 317-332. De particular interés es también la consulta de G. THIELE, *Antike Himmelsbilder*, Berlín 1898, *passim*; y E. BETHE, *Buch und Bild im Altertum*, Leipzig-Viena 1945 (ed. E. KRISTEN), pp. 41-60 y 123-129;

³⁰ ARATO, *Fenómenos*. GÉMINO, *Introducción a los fenómenos* (ed. E. CALDERÓN DORDA), Madrid 1993, pp. 7-148. Sobre las versiones de los *Phaenomena*, la introducción de Calderón, pp. 32-44 ("Arato y la posteridad"), ha de ser complementada con los siguientes trabajos: J. MARTIN, *Histoire du texte des Phénomènes d'Aratos*, París 1956; M. D. REEVE, "Some Astronomical Manuscripts", *Classical Quarterly*, 30, 2 (1980), pp. 508-522; id., "Aratea", en L.D. REYNOLDS (ed.), *Texts and Transmission. A Survey of the Latin Classics*, Oxford 1983 (reimp. 1986 y 1990), pp. 18-24; E. CALDERÓN DORDA, "Traducciones latinas perdidas de los Fenómenos de Arato", *Myrta*, 5 (1990), pp. 23-47

³¹ Hay dos ediciones recientes: D. B. GAIN, *The Aratus Ascribed to Germanicus Caesar: Edited with an Introduction, Translation and Commentary*, Londres 1976; Germanicus, *Les phénomènes d'Aratos*, ed. A. LE BOEUFFLE, París 1975.

³² A. BREYSIG, *Germanicus Caesar Aratea cum scholiis*, Berlín 1867, pp. 105 ss.. Una edición crítica reciente en A. DELL'ERA, "Una miscellanea astronomica medievale: gli Scholia Stroziana a Germanico", *Atti della Accademia Nazionale dei Lincei. Memorie. Classe di Scienze morali, storiche e filologiche*, Serie VIII, vol. XXIII, fasc. 2 (1979), pp. 147-265 (ed. del texto en pp. 169 ss.).

³³ Sobre los manuscritos medievales ilustrados de Germánico, cfr. A.W. BYVANCK, "Die platen in de Aratea van Hugo de Groot", *Mededelingen der Koninklijke Nederlandsche Akademie van Wetenschappen*, Afd. Letterkunde, Nieuwe Reeks, 12, 2, pp. 169-235, esp. pp. 214 ss.; un estudio iconográfico modelico de las ilustraciones de Germánico es el de P. MCGURK, "Germanicus Caesaris Aratea cum scholiis: a New Illustrated Witness from Wales", *National Library of Wales Journal*, XVIII, 2 (1973), pp. 197-216.

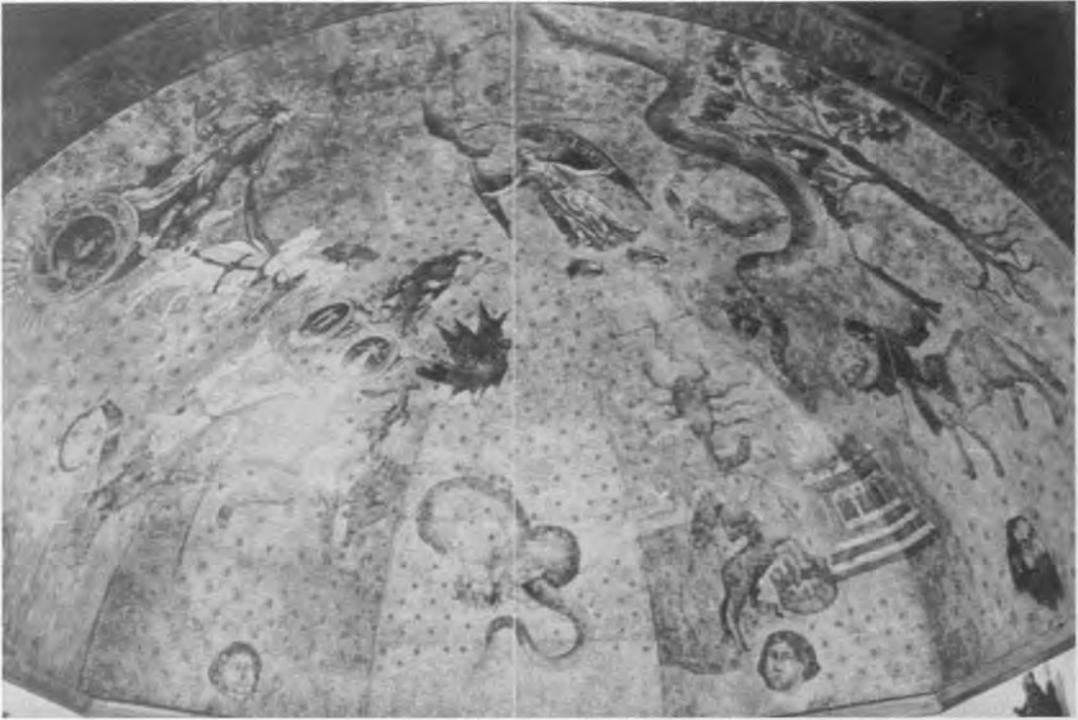


Fig.7: Fernando Gallego, *Bóveda astrológica de la Biblioteca de la Universidad de Salamanca (hoy en las Escuelas Menores)*.

universitaria de Leiden³⁴. A la familia de los *Scholia Stroziana* pertenece un manuscrito del siglo XII que frecuentemente se ha relacionado con Ripoll: el códice 19 de la Biblioteca Nacional de Madrid³⁵. Lo que nos interesa a este respecto es que fue un ejemplar de este tipo de manuscritos el que se utilizó para las ilustraciones de un texto que marca el siguiente jalón en este apresurado recorrido por la tradición medieval de las figuras astrológicas que centran nuestra atención. Nos estamos refiriendo al *Liber introductorius* de Miguel Escoto, el

astrólogo de Federico II³⁶. En efecto, los manuscritos que conocemos, los más tempranos de los cuales no parecen ser anteriores al siglo XIV, muestran una iconografía tomada de un manuscrito perdido, conocido como “el manuscrito siciliano”, que contenía el texto de Germánico y los *Scholia Stroziana*, con unas miniaturas similares al citado manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid³⁷.

Las ilustraciones del *Liber introductorius* de Miguel Escoto conocieron un cierto resurgimiento en el siglo XV, a juzgar por los manuscritos conservados procedentes

³⁴ El Cod. Leid. Voss. Lat. Q. 79 ha sido recientemente reproducido en facsímil: *Aratea: ein Leitstern des abendlandischen Weltbildes*, Lucerna 1987; junto a un volumen complementario: B. BISCHOFF et al., *Aratea: Kommentar zum Aratus des Germanicus Ms. Voss. Lat. Q. 79 Bibliothek der Rijksuniversiteit Leiden*, Lucerna 1989 (el comentario de las ilustraciones a cargo de F. MÜTHERICH, “Die Bilder”, pp. 31-67. La bibliografía anterior a 1980 ha sido recogida y discutida por C.L. VERVERK, “Aratea: A review of the Literature Concerning MS Vossianus lat. q. 79 in Leiden University Library”, *Journal of Medieval History*, 6 (1980), pp. 245-287. Ultimamente, vid. también: B.S. EASTWOOD, “Origins and Contents of the Leiden Planetary Configuration (MS Voss. Q. 79, fol. 93v), an Artistic Astronomical Schema of the Early Middle Ages”, *Viator*, 14 (1983), pp. 1-40; A. von EUW, “Aratea. Himmelsbilder von der Antike bis zur Neuzeit”, en el catálogo de la exposición *Der Leidener Aratus. Antike Sternbilder in einer Karolingischen handschrift* (Bayerische Staatsbibliothek. Ausstellungskataloge 49), s.d. ; R. KATZENSTEIN y E. SAVAGE-SMITH, *The Leiden Aratea. Ancient Constellations in a Medieval Manuscript*, Malibú (California) 1988.

³⁵ Tradicionalmente, este manuscrito ha sido considerado rivipullense, sobre todo tras la aceptación de esta atribución por Millás Vallicrosa. En mi opinión, esta atribución debe ser reconsiderada en favor de un origen italiano. Lo que parece seguro es que el arquetipo del manuscrito procede de Montecassino. Un estado de la cuestión se presenta en mi tesis doctoral, *La miniatura astrológica en los reinos medievales hispánicos (siglos XI- XIII): iconografía y contexto cultural*, Universidad de Murcia, 1994, dirigida por el Dr. Joaquín Yarza Luaces.

³⁶ Un resumen de la cuestión en F. MÜTHERICH “Handschriften im Umkreis Friedrichs II”, en *Probleme um Friedrich II* (ed. J. FLECKENSTEIN), Sigmaringen 1974, pp. 9-21, esp. pp. 20-21. Recientemente, U. BAUER, *Der Liber introductorius des Michael Scotus in der Abschrift Clm 10268 der bayerischen Staatsbibliothek München*, Munich 1983, y también D. Blume, *Regenten des Himmels. Zur Geschichte astrologischer bilder in Mittelalter und Renaissance*, Munich 1990, pp. 156-192 (He podido consultar este trabajo gracias a la amabilidad de la profesora Ana Domínguez Rodríguez). El texto del *Liber Introductorius* en G. M. EDWARDS, *The Liber Introductorius of Michael Scot*, University of Southern California, 1978. Cfr. también L. THORNDIKE, *Michael Scot*, Edimburgo y Londres 1965.

³⁷ SAXL-MEIER, *Verzeichnis*, III, pp. XXXV-XLIII y LII-LIX. El desaparecido manuscrito siciliano se denomina así por haber sido redescubierto

de estas fechas, alguno de los cuales se conserva en España³⁸. Las constelaciones de la bóveda de la Biblioteca de la Universidad de Salamanca proceden a grandes rasgos de esta tradición iconográfica medieval, pero es improbable que la fuente directa fuera un manuscrito del *Liber introductorius*, puesto que la iconografía de los planetas que encontramos en Salamanca es distinta de la habitual en los manuscritos de esta obra astrológica, y algunos detalles iconográficos de las constelaciones son diferentes: así, en Salamanca no aparecen los demonios voladores en la constelación Ara, o Sagitario carece de cuernos.

Las imágenes de los planetas que se hallan en el *Liber introductorius* de Miguel Escoto son adaptaciones cristianas de descripciones procedentes de la literatura árabe³⁹. Por ejemplo, los textos árabes a que nos referimos, derivados de fuentes en último extremo babilónicas, identifican a Mercurio con el dios babilónico Nabú, el dios de los escribas y de la sabiduría. Cuando los ilustradores del *Liber introductorius* tuvieron que ilustrar la imagen del escriba, el sabio, la tomaron del repertorio social de su época, en el cual la cultura seguía estando en manos de los clérigos. Pero Mercurio era un dios, y por lo tanto no podía ser representado por un clérigo cualquiera, sino que debía ser un religioso de posición elevada. Ello explica que en estas ilustraciones Mercurio aparezca representado con el atuendo de un obispo. Por razones parecidas, Marte se representa como un caballero medieval, Júpiter como un juez, etc. Esta adaptación cristiana de los tipos planetarios orientales se observa también en otros manuscritos, como el de París, B.N., ms. lat. 7272 (Andalò di Negro, *Introductorius ad iudicia astrologia*, siglo XIV), donde el Sol es un rey, Marte un

arquero, Mercurio un escriba, etc.; Venus, por su lado, es una tañedora de laúd, siguiendo una descripción literaria de filiación oriental que la considera gobernadora astrológica de la música, y que menciona explícitamente el tañido de melodías al laúd⁴⁰.

Estos atavíos de los dioses paganos, travestidos en personajes de la sociedad cristiana medieval, resultaban poco atractivos para los artistas del Renacimiento⁴¹. Para sustituir estos tipos iconográficos obsoletos, los creadores de nuevas personificaciones de los planetas recurrieron a la tradición mitológica y a la moda literaria del momento: la influencia de los *Triunfos* de Petrarca y sus ilustraciones se aunó con las descripciones clásicas de los mitos de los dioses planetarios, resultando unas atractivas imágenes de los planetas en sus carros triunfales cuyas ruedas las ocupan los signos zodiacales en los que se hallan las casas diurna y nocturna del planeta correspondiente.

III. LA ICONOGRAFÍA DE LOS PLANETAS EN EL QUATTROCENTO.

El género de la ilustración de los planetas con las actividades desempeñadas por los nacidos bajo su influencia ("hijos de los planetas") fue definido en el arte del Norte de Europa en la primera mitad del siglo XV. Estos grabados septentrionales influyeron en las ilustraciones astrológicas italianas: Warburg demostró que los grabados de los planetas "Finiguerra" fueron tomados, en cuanto a la composición general de las escenas, de unas xilografías alemanas que llegaron a Florencia a mitad del siglo XV, rebatiendo la hipótesis de Lippmann, que penso que las florentinas eran el modelo y las nórdicas la copia⁴².

para el humanismo italiano en Sicilia a comienzos del siglo XV. En 1429 llegó a manos de Poggio dicho manuscrito, que sería copiado con profusión en el siglo XV. En la Biblioteca Nacional de Madrid tenemos un ejemplo, el ms. 8282 Sobre el ms. siciliano, cfr. R. SABBADINI, *Le Scoperte dei codici latini e greci né' secoli XIV e XV*, Florencia 1905, vol. I, p. 85 (reimp. con una introd. de E. GARIN, Florencia 1967). Una lista de las copias del Quattrocento en P. MCGURK, *Verzeichnis IV*, p. XIX, n. 19, que debe ser complementada con las adiciones de K. LIPPINCOTT, "The Astrological Vault of the Camera di Griselda from Rocca Bianca", *JWCI*, 48 (1985) (pp. 41-70) p. 45, n. 11.

³⁸ Me refiero a los extractos ilustrados del *Liber introductorius* que se hallan en el ms. 7.7.1 de la Biblioteca Colombina de Sevilla (cfr. G. BEAUJOUAN, "Manuscripts scientifiques médiévaux de la Bibliothèque Colombine de Seville", *Proceedings of the 10th International Congress of the History of Science* (Ithaca 1962), París 1964 (ahora en id., *Science médiévale d'Espagne et d'alentour*, Hampshire 1992, pp. 631-634, esp. p. 632).

³⁹ Vid. el clásico estudio de F. SAXL, "Beiträge zu einer Geschichte der Planetendarstellungen im Orient und im Okzident", *Der Islam*, 3 (1912), pp. 151-177. Algunos problemas en torno a las etapas descritas por Saxl han sido recientemente apuntados por Pingree, dejando ver la posible influencia de textos indios, no contemplada por aquel (cfr. D. PINGREE, "Indian Planetary Images and the Tradition of Astral Magic", *JWCI*, LII (1989), pp. 1-13).

⁴⁰ *Picatrix*, ed. árabe de H. RITTER, (*Gayat al-hakim*), Leipzig-Berlín 1933, p. 219; trad. alemana de H. RITTER y M. PLESSNER, Londres 1962, p. 231; trad. esp. de M. VILLEGAS, Madrid 1982, p. 251; versión latina, ed. de D. PINGREE, Londres 1986, p. 131.

⁴¹ Mientras que en los círculos humanistas se ensayó una nueva iconografía que estudiaremos en el siguiente apartado, en otros ámbitos continuaron siendo utilizados los tipos cristianizados de los manuscritos de Escoto. Cfr. B.A. FUCHS, *Die Ikonographie der 7 Planeten in der Kunst Italiens bis zum Ausgang des Mittelalters*, Munich 1909, *passim*.

⁴² F. LIPPMANN, *The Seven Planets*, Londres 1895. Los argumentos en contra de la hipótesis de Lippmann los esbozó en una reseña R. KAUTZSCH, "Planetendarstellungen aus dem Jahre 1445", *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 20 (1897), pp. 32-40, y fueron desarrollados y demostrados por A. WARBURG en 1905 (lo cito según la versión italiana: "Scambi di civiltà artistica fra Nord e Sud nel secolo XV", en *La Rinascita del paganesimo antico: contributi alla storia della cultura*, Florencia 1966, pp. 173-178). Vid. también J. MESNIL, "Sur quelques gravures du XVe siècle", *L'Art flamand et hollandais*, VI (1906), 1-15 (reimp. en id. *L'art au nord et au sud des Alpes à l'époque de la Renaissance. Etudes comparatives*, Bruselas-París 1911, pp. 72-85; F. SAXL, "The Literary Sources of the 'Finiguerra Planets'", *Journal of the Warburg Institute*, 2, pp. 72-74. Estados de

Son bien conocidos algunos de estos manuscritos septentrionales, como el ms. alemán 2^o, antes en la Gesamthochschul-Bibliothek de Kassel, los Planetenbücher de Graz, y el francés 606 de la Bibliothèque Nationale de París, ejemplo temprano de este popular género, que muestra a las siete divinidades planetarias en el cielo, y bajo ellas, los oficios y actividades bajo su gobernación en la tierra⁴³. En dos grupos de grabados italianos realizados hacia 1464, y adscritos a Baccio Baldini o Maso Finiguerra y sus talleres, respectivamente⁴⁴, hallamos un tratamiento similar en lo que se refiere a la composición, con una sola excepción: los planetas cabalgan sobre carros triunfales⁴⁵, una innovación que se debe sin duda a la influencia de los *Triunfos* de Petrarca⁴⁶, cuya repercusión en el arte del Renacimiento italiano ha sido recientemente explicada por Sez nec⁴⁷. Durante el Renacimiento Italiano se utilizó esta representación para ilustrar las casas de los planetas

en el interior de las ruedas de los carros. Los grabados de los planetas en sus carros diseñados por Finiguerra, atribuidos en otro tiempo a Baccio Baldini, conocerán una amplia difusión a finales del Quattrocento, y servirán como modelo para ciclos pictóricos como los frescos de Pinturicchio en la Sala de las Sibilas de los Apartamentos Borgia (Museos Vaticanos)⁴⁸ o el programa decorativo de Perugino en la Sala de Audiencias del Cambio de Perugia⁴⁹.

Los *Triunfos* de Petrarca fueron también continúa fuente de inspiración para los artífices de las célebres fiestas del Renacimiento⁵⁰. Con frecuencia, las alegorías petrarquescas fueron sustituidas por trasuntos mitológicos, en los que se usaba una iconografía paralela a la que es común a los planetas Finiguerra y sus epígonos (entre ellos las figuras de Fernando Gallego). Entre los libros que pertenecieron a Aby Warburg he hallado una edición del *Discorso sopra la mascherata della genealogia degl' iddei*

la cuestión recientes en G. BRYANT, "The 'Finiguerra' Venus and her Children: the Iconology of a Fifteenth-Century Florentine Engraving", en *Journal of the Rocky Mountain Medieval and Renaissance Association*, 7 (1986), pp. 49-61, y G. TROTTEIN, *Les enfants de Venus*, París 1993.

⁴³ Sobre estos y otros manuscritos con imágenes de los planetas y sus "hijos", vid. A. HAUBER, *Planetenkinderbilder und Sternbilder: zur Geschichte des menschlichen Glauben und Irrs*, Estrasburgo 1916 (Studien zur Deutschen Kunstgeschichte, 194); F. SAXL "Probleme der Planetenkinderbilder", *Kunstchronik und Kunstmarkt*, 54, nueva serie, vol. 30 (1919), pp. 1013-1021. La investigación sobre las figuraciones orientales de los hijos de los planetas que reclamaba Saxl fue realizada, muchos años después, por E. BAER, "Representations of 'Planet-Children' in Turkish Manuscripts", *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, XXXI, 3 (1968), pp. 526-533.

⁴⁴ A.M. HIND, *Early Italian Engraving. A Critical Catalogue with complete reproduction of all the prints described* (7 vols.), Londres 1938-48, I: *Florentine Engravings and Anonymous Prints of other Schools*, Londres 1938, pp.77-83 y láms. 114-131; id. *Catalogue of Early Italian Engravings preserved in the Department of Prints and Drawings in the British Museum* (ed. S. COLVIN), Londres 1910, I, pp. 48-61. Para la atribución a Finiguerra, cfr. S. COLVIN, *A Florentine Picture-Chronicle*, Londres 1898 (reimp. Nueva York 1970). Otra vez atribuido a Baldini (sin nuevos argumentos,) en *Early Italian Engravings from the National Gallery of Art*, Washington 1973, pp. 16-17.

⁴⁵ Reproducciones en F. LIPPMANN, loc. cit. supra, n. 41; como apéndice XXIIa (pp. 821-828) a la riquísima edición de K. A. NOWOTNY de H.C. AGRIPPA AB NETTESHEYM, *De Occulta Philosophia*, Graz 1967; y W.L. SCHREIBER, *Handbuch der Holz- und Metallschnitte der XV. Jahrhunderts*, XI, Stuttgart 1976 (ed. orig., 8 vols., Leipzig 1926-1930). El segundo grupo de grabados es copia del primero, y se reproduce en M. ZUCKER (ed.), *The Illustrated Bartsch*, vol. 24: *Early Italian Masters*, Nueva York, 1980, pp. 300-306, donde se lee: "By an anonymous artist, from a set of copies after Baldini's Planets, which Bartsch does not list" (se refiere al monumental elenco de grabados compilado por A. BARTSCH, *Le peintre graveur*, Viena 1802-21; he utilizado la edición de Leipzig 1854-1876, 21 vols.).

⁴⁶ El primero en relacionar la tradición figurativa de los Planetas de Baldini con los *Triunfos* de Petrarca fue el DUQUE DE RIVOLI ("Etudes sur les triomphes de Petrarque", *Gazette des Beaux Arts* (1887), pp. 1-20, esp. p. 15) poniendo de relieve que el Cupido del carro de Venus es el mismo que el del Triunfo del Amor.

⁴⁷ J. SEZNEC, "Petrarch and Renaissance Art", en *Francesco Petrarca Citizen of the World* (Studi sul Petrarca, 8), Padua-Albany (Nueva York), 1980, pp. 133-150. Cfr. también A. VENTURI, "Les Triomphes de Petrarque dans l'art representatif", *Revue de l'art ancien et moderne*, 20 (1906), pp. 81-93 y 209-221, y E. NYHOLM, "'Triumph' as a motif in the poems of Petrarch and in contemporary and later art", en *Medieval Iconography and Narrative. A Symposium*, Odense 1980, pp. 70-99 (he podido consultar este último trabajo gracias a la amabilidad de los profesores Joan Molina y Gerardo Boto).

⁴⁸ F. EHRLER y H. STEVENSON, *Gli affreschi del Pinturicchio nell'appartamento Borgia del Palazzo Apostolico Vaticano*, Roma 1897; F. SAXL, "El Apartamento Borgia", en id., *LA VIDA DE LAS IMÁGENES*, MADRID 1989, pp. 160-172. LA BIBLIOGRAFÍA RECIENTE SOBRE LOS APARTAMENTOS BORGIA LA RECOGE P. PEDRAZA, "Pacis cultor. Apuntes para una interpretación del Apartamento Borgia del Vaticano", *Lecturas de Historia del Arte*, 1 (1989), pp. 125-160. Sobre la decoración astrológica de esta obra y la que se cita a continuación, de Perugino, vid. G. MORI, *Arte e Astrologia*, Florencia 1987, pp. 32 ss.

⁴⁹ Cfr. B.A. FUCHS, *Die Ikonographie der 7 Planeten in der Kunst Italiens bis zum Ausgang des Mittelalters*, Munich 1909, pp. 66-67. No pretendo exagerar, sin embargo, la influencia directa de los grabados de Baldini (o Finiguerra), puesto que en la iconografía astrológica medieval, el Sol solía ser ya representado en una cuadriga tirada por caballos, y la Luna en una biga tirada por bueyes (G. KERSCHER, "Quadrige temporum. Zur Sol-Ikonographie in Mittelalterlichen Handschriften und in der Architekturdekoration", *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XXXII, 1/2 (1988), pp. 1-76, 96 ills.). Por otro lado, en algunos ejemplos renacentistas previos a la realización de dichos grabados se muestran ya otros planetas en carros, como es el caso de los relieves de Marte y Venus de Agostino di Duccio en el el templo Malatestiano de Rimini (ca. 1455; vid. Fuchs, op. cit., pp. 47-53; M.L. SHAPIRO, *Studies in the Iconology of the Sculptures in the Tempio Malatestiano* (2 vols.), New York University 1959, pp. 124-181); P. MELDINI y P. G. PASINI, *La capella dei Pianeti del Tempio Malatestiano*, Rimini 1983, *passim*.

⁵⁰ W. WEISBACH, "Petrarca und die Bildende Kunst," *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XXVI (1903-4), pp. 226-87; id., *Trionfi*, Berlín 1919, *passim*. En este sentido, es necesario recurrir también al clásico de J. BURCKHARDT, *La cultura del Renacimiento en Italia*, Barcelona 1971 (existen diversas ediciones en castellano).

de'gentili de Baccio Baldini, donde se detalla una fiesta cuyo acto principal es el paso de los carros del triunfo de los dioses olímpicos. La descripción de Mercurio ilustra mi exposición, mostrando al tiempo la generalización de la iconografía citada no sólo en la pintura monumental del Renacimiento italiano, sino también en el arte efímero de la época⁵¹. De paso, nos aclara que las águilas que guían el carro de Mercurio en la cúpula de Fernando Gallego, y en los otros programas mencionados, en origen pretendían ser nada menos que ¡cigüeñas!.

"Dopo il TRIOMPHO di Venere passò quel' di Mercurio(...) questo Dio tirato da due Cicognie, uccello consecratì a Mercurio, percioche quell'uccello che è chiamato Ibide è una spetie di Cicogna laquale nasce in Egitto come scrive Aristotele nel nono libro dell'Historia degli animali dove questo Dio regnò & dette à quei popoli le leggi & insegnò loro le lettere come scrive Marco Tullio nel terzo libro della natura degl'Iddei & volle che la prima lettera dell'Alphabeto fusse l'Ibi si come scrive Plutarcho nel libro d'Iside & Osiride, perche Ouidio nel quinto libro delle transformationi scrive che Mercurio suggendo insieme con gli altr'Iddei l'impeto di Tiphoeo gigante, si conuertì in Cicogna, Pisce Venus latuit, Cyllenius Ibdidis alis"

IV. LOS GRABADOS DEL POETICON ASTRONOMICON DE HIGINO.

Así pues, recapitulando lo hasta ahora dicho, tenemos dos tradiciones iconográficas occidentales que confluyen en la bóveda de la Biblioteca de Salamanca: por un lado,

una tradición medieval de iconografía de las constelaciones, las de las ilustraciones del *Liber introductorius* de Miguel Escoto, que a su vez proceden de la obra de Germánico. Por otro lado, unas imágenes planetarias creadas en Florencia en la segunda mitad del siglo XV que recogen la influencia de las representaciones astrológicas del Norte y la añan con la moda literaria del momento.

La confluencia de estas dos tradiciones iconográficas parece haberse dado por primera vez en las ilustraciones creadas en la imprenta veneciana de Erhard Ratdolt para la primera edición ilustrada del *Poeticon astronomicon* de Higino, impresa en 1482⁵². Que la iconografía de las constelaciones en estos grabados de Higino se basa en los manuscritos de Miguel Escoto lo demuestra el hecho de que se representan constelaciones como el "Tarabellum" y el "Vexillum", que son fruto de la imaginación de Escoto⁵³. Además, múltiples detalles iconográficos, como los cuernos de Sagitario, Auriga en un carro que es tirado por dos bueyes y dos caballos, etc., remiten a los manuscritos del *Liber introductorius*.

Una edición derivada de ésta de Erhard Ratdolt fue la que utilizó el profesor Santiago Sebastián para su conocido artículo publicado en *Traza y Baza*⁵⁴. Según el profesor Sebastián, la edición que él cita fue realizada en los talleres de Thomas de Blavis en 1485. Sin embargo, la investigación realizada a este respecto muestra de manera inequívoca que esta fecha se basa en un pie de imprenta erróneo que aparece en unos pocos ejemplares. En realidad, la edición de Blavis se realizó en 1488⁵⁵, siguiendo los modelos iconográficos de una edición de 1485 que se realizó en la imprenta veneciana de Erhard

⁵¹ B. BALDINI, *Discorso sopra la mascherata della genealogia degl'iddei de'gentili*, Florencia 1565, pp. 57-58. La casual identidad de los nombres no debe confundir: éste es el biógrafo de Cosme I de Medici (*Vita di Cosimo Medici primo, Granduca di Toscana*, Florencia 1578). El interés de Cosme I por la iconografía astrológica y por las fiestas de este carácter es conocido desde antiguo. Se recopila buena parte del material imprescindible en A.F. GRAZZINI, *Tutti i Trionfi, carri, mascherate, o canti carnavaleschi andati per Firenze dal tempo del Magnifico lorenzo de' Medici fino all'anno 1559* (2 vols.), Florencia 1559. Una interesante investigación sobre Cosme I y la astrología en C. ROSSEAU, *Cosimo I de Medici and Astrology: The Symbolism of Prophecy*, Columbia University 1983.

⁵² L. HAIN, *Repertorium Bibliographicum*, vol II.1, Stuttgart-Paris, 1831, nr. 9062; PRINCE D'ESSLING [Victor Massena], *Les Livres a figures venitiens de la fin du XV siecle et du comencement du XVI*, vol. I, Florencia-Paris, 1907, nr. 285; G.R. REDGRAVE, *Erhard Ratdolt and His Work at Venice*, Londres 1894 (reimp. 1899): descripción bibliográfica en p. 35, n.º 30; comentario en pp. 17-18; reproducción de la fig. de Orión, lám. VIII. Redgrave afirma que las figuras de los planetas fueron "taken from the German "Planeten-Buch" of 1468". Como ya he expuesto, opino que los planetas de los grabados de Ratdolt son una derivación, en efecto, de la tradición septentrional, pero que llegaron a los talleres de Ratdolt a través de los "Planetas Finiguerra".

⁵³ Las ilustraciones correspondientes las publica A. SCHRAMM, *Der Bilderschmuck des Frühdruckes*, vol. XXIII: *Die drucker in Augsburg* (ed. M. MÖLLER), Leipzig 1943, pp. 12, pls. 189-190. Las constelaciones "Tarabellum" y "Vexillum" proceden de una contaminación de textos de Albumasar, como explicó F. BOLL, *Sphaera. Neue griechische Texte und Untersuchungen zur Geschichte der Sternbilder*, Leipzig 1903, p. 448.

⁵⁴ "Un programa astrológico en la España del siglo XV", *Traza y Baza*, I (1972), pp. 49-61. Cfr. también S. SEBASTIÁN y L. CORTÉS, *Simbolismo de los programas humanísticos de la Universidad de Salamanca*, Salamanca 1973, p. 16, n. 10; y S. SEBASTIÁN, *Arte y Humanismo*, Madrid 1978, p. 142. Vid. también los comentarios al respecto de F. MARIAS, *El largo siglo XVI*, Madrid 1989; F. CHECA CREMADES, *Pintura y escultura del Renacimiento en España 1450/1600*, Madrid 1983.

⁵⁵ HAIN, *Repertorium*, II, cit. n. 51 supra, pp. 116 s., no 9064) recoge la de Blavis, 1485, como una edición aparte. Sin embargo, el error se señala en el *Catalogue of Books Printed in the XVth century now in the British Museum*, V, p. 318, donde se lee: "Copies are known in which the date of Ratdolt's original appears in place of the true date...". En este sentido, cfr. M. SANDER, *Le livre a figures italien depuis 1467 jusqu'a 1530*, vol. II, Milán 1942, p. 603 s., n.º 3474. Por otro lado, en los estudios sobre la actividad editora de Thomas de Blavis en Venecia sólo se reseña la edición de 1488 (cfr. *Editori e stampatori italiani del Quattrocento. Note bio-bibliografiche* (introducción de R. BERTIERI, ed. V. HOEPLI), Milán 1929, p. 23; sobre las imprentas venecianas del siglo XV vid. L. V. GERULAITIS, *Printing and Publishing in Fifteenth Century Venice*, Chicago 1976).



Fig. 8: Fernando Gallego, *Leo* (detalle de la fig. 7).



Fig. 9: Munich, Bayerische Staatsbibliothek, CLM 10268, Miguel Escoto, *Liber introductorius, Planetas travestidos en tipos sociales coetáneos* (fol. 85 r) (c. 1340).

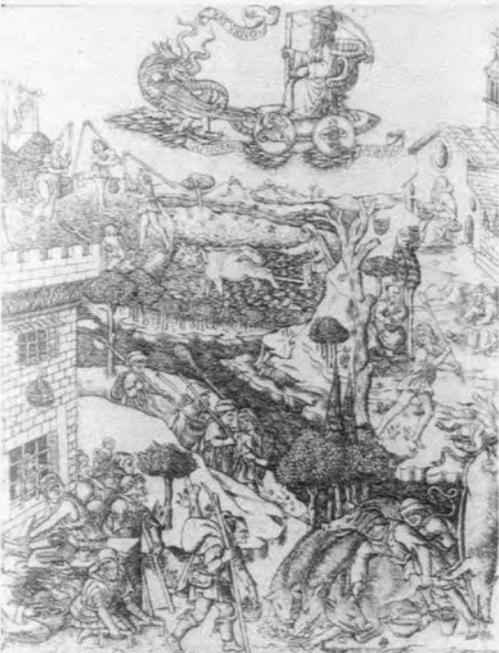


Fig. 10: "Planetas Finiguerra". Florencia, ca. 1464. Saturno y sus "hijos".



Fig. 11: Pinturicchio, *Saturno y sus "hijos"*. Ciudad del Vaticano. Apartamentos Borgia, Sala de las Sibilas (1492-1494).

Ratdolt reutilizando los bloques elaborados por este último impresor para la primera edición ilustrada (1482). Estos datos muestran la necesidad de una colación detallada de las pinturas de Fernando Gallego con las ediciones venecianas de Higinio. Al mismo tiempo, invalida la fecha de 1485 como "terminus post quem" absoluto de las pinturas salmantinas, una fecha que es ya recogida sistemáticamente en los manuales más recientes a pesar de las cautelas del propio Sebastián sobre la posibilidad de encontrar estas ilustraciones en incunables anteriores.

El profesor Sebastián se fijó en las similitudes entre las pinturas salmantinas y las ilustraciones de Higinio para establecer, provisionalmente, una relación modelo-copia⁵⁶. Queda claro siguiendo nuestra exposición que en ambos conjuntos se halla la confluencia de dos tradiciones iconográficas que se produce en la Italia de finales del Quattrocento. Sin embargo, unas pinceladas sobre las diferencias entre ambos grupos de ilustraciones astrológicas plantea ciertos problemas en torno a la relación modelo-copia existente entre ambas.

En el cielo de la bóveda salmantina, movido por los vientos, personificados en unas cabezas humanas con los carrillos inflados⁵⁷, se representa parte de los hemisferios austral y boreal, separados por el cinturón zodiacal. Observemos en éste la figura de Sagitario: ningún rastro en la pintura salmantina de los cuernos de los grabados, y la piel de león que se encuentra en estos últimos es sustituida en Salamanca por un tocado ondeante más próximo a la tradición islámica. Por su parte, la Virgo de Salamanca no tiene el caduceo que sí se encuentra en los grabados venecianos. Del brazo izquierdo del Hércules de Fernando Gallego cuelga claramente la piel del León de Nemea, y no el escudo con una cara humana que se

ilustra en los dibujos del incunable. La linterna que cuelga del brazo izquierdo del Centauro del grabado no aparece en la pintura. En el Altar (Ara) de Fernando Gallego no se hallan los dos diablillos que encontramos en el dibujo que ilustra el *Poeticon Astronomicum*.

Estos y otros ejemplos muestran que las divergencias iconográficas entre ambas obras dificultan la existencia de la relación modelo-copia que parece asumir el profesor Santiago Sebastián. Pero, ¿hemos de pensar necesariamente que estas diferencias son atribuibles a la libertad creativa del artista? Ciertamente, además de lo apuntado por el profesor Sebastián, algunas similitudes responden a rasgos característicos de los incunables de Higinio. Destacaré la imagen de la Hidra: el árbol que aparece junto a ella se ha dicho que procede de una confusión con el dragón de las Hespérides (Draco) de la historia de los trabajos de Hércules, un error procedente de cierto texto de Albumasar que llevaría a representar a la Hidra como "coluber arborem conscendens"⁵⁸. Sin embargo, la relación de la higuera con la historia mitológica es otra: se trata del árbol que aparece en la fábula del cuervo, la hidra y la cratera en los *Catasterismos* de Eratóstenes⁵⁹.

No obstante, dadas las divergencias expuestas, merecerá la pena apuntar la posibilidad de otras opciones al recurso de considerar una ineluctable relación modelo-copia; por otro lado, cuesta pensar que en una Universidad que contaba con una cátedra de astrología desde hacía décadas se asumiera de forma acrítica un modelo recién llegado de Italia. Para poner de relieve las divergencias citadas, así como las similitudes, proporcionamos en apéndice una comparación entre las pinturas de Fernando Gallego y las distintas ediciones ilustradas del texto de Higinio en

⁵⁶ El prof. Sebastián no detalla testimonios de la presencia de Higinio en Salamanca a finales del siglo XV. BARTOLOMÉ DE LAS CASAS cita una serie de autores y obras que se utilizaban en la cátedra de astrología de la Universidad de Salamanca, y entre ellos no se encuentra la obra de Higinio (*Historia de las Indias*, I, XXIX, Madrid 1957, p. 111; T. RODRÍGUEZ PINILLA, *Colón en España*, Madrid 1884, pp. 172 s.; C. FLÓREZ et al., *El Humanismo científico*, p. 15). Sin embargo, sí lo cita Nebrija en su *Isagogicon Cosmographiae* (cfr. F. RICO, "Il nuovo mondo di Nebrija e Colombo. Note sulla geografia umanistica in Spagna e sul contesto intellettuale della scoperta dell'America", en *Vestigia. Studi in onore di Giuseppe Billanovich* (ed. R. Avesani et al.), Roma 1984 (pp. 575-606), pp. 590; hay versión española, en *Nebrija y la introducción del Renacimiento en España*, Salamanca 1983, pp. 157-186; un resumen de los principales argumentos en F. RICO, "Principes y humanistas en los comienzos del Renacimiento español", en AA.VV., *Reyes y mecenas. Los reyes católicos-Maximiliano I y los inicios de la casa de Austria en España*, Madrid 1992, pp. 101-112).

⁵⁷ La rotación de los cielos movidos por los vientos es un "locus classicus" que se encuentra en LUCRECIO, *De natura rerum*, lib. V, vv. 510 ss. (LUCRECIO, *De la naturaleza de las cosas* (trad. abate MARCHENA; introd. A. GARCÍA CALVO; notas D. PLÁCIDO), Madrid 1983 (reimp. Barcelona 1984), p. 312. F. RICO (loc. cit. n. 55 supra) ha relacionado genéricamente la iconografía de los vientos de la bóveda de Salamanca con los que aparecen con frecuencia en las versiones del siglo XV de la *Geografía* de Ptolomeo. En mi opinión, esta asociación es demasiado genérica: en primer lugar, porque los vientos tolemaicos mueven el mundo terrestre, no el cosmos astronómico (ver las reproducciones de H. Omont, *Géographie de Ptolémée*, París 1924); por otro lado, la iconografía de los vientos en la bóveda salmantina es tan simple, y el tipo iconográfico tan difundido a lo largo de la Edad Media que creo que no merece la pena tratar de hallar una fuente precisa (una completa investigación sobre la iconografía de los vientos en la Edad Media en T. RAFF, "Die Ikonographie des mittelalterliche Wind-personifikationen", *Aachener Kunstblätter*, 48 (1978-79), pp. 71-218).

⁵⁸ Cfr. F. BOLL, *Sphaera* (op. cit. supra), p. 103, n. 5 y p. 451. Vid. también R. H. ALLEN, *Star Names. Their Lore and Meaning*, Nueva York 1963 (reimp. de *Star-Names and their Meanings*, 1899), p. 247, que nota esta peculiaridad en relación a la edición de Higinio de 1488 (Venecia: Thomas de Blavis).

⁵⁹ ERATÓSTENES, *Catasterismos* (trad. J.R. DEL CANTO NIETO), Madrid 1992, n.º 41, pp. 87-89.

la década de 1480. La inversión de determinadas figuras, la adocenada ejecución de otras, la desaparición de ciertos atributos que se observa en unas ediciones respecto a otras, no resuelven todos los problemas planteados, y por ello, para terminar, abandonaremos el campo de la ilustración en grabado para detenemos en algún manuscrito que indirectamente pudiera ser relevante para nuestros intereses.

No hay que olvidar que la aparición de la imprenta desbancó sólo paulatinamente a los manuscritos, y se dio el caso de que las xilografías de las ediciones impresas fueron a veces copiadas para ilustrar manuscritos. En el caso del texto de Higino, quizá sea curioso reseñar que la *editio princeps*, impresa en Ferrara en 1475, dejaba espacios en blanco, con toda probabilidad para que se ilustraran a mano⁶⁰. En sentido contrario, también tenemos constancia de que los grabados de la edición impresa se copiaron en ciertos manuscritos. Estas copias manuscritas de modelos impresos naturalmente permitían la modificación de detalles, la omisión o adición de otros, la inversión caprichosa de las figuras, etc. En el caso del manuscrito C. CCLI de la Biblioteca Marciana de Florencia hallamos un caso interesante⁶¹. Como ha observado Lippincott, ilustraciones como Andrómeda o Géminis han sido realizadas en una primera fase siguiendo en una tradición iconográfica acorde con la habitual en las ilustraciones astrológicas del texto que contiene, el *Astronomicum* de Basinio de Parma. El resto, como la figura de Bootes, se ejecutó varios años después tomando como modelo una edición de Higino de 1513, lo que explica el tipo de sombreado, propio de la impresión xilográfica⁶². Esta circunstancia pudo haberse dado en otros casos, con lo que sumadas las divergencias entre una primera mano, una segunda o más, y las libertades creativas del que, como Fernando Gallego, las

plasmara en una pintura monumental, daría como resultado probablemente una iconografía distinta en múltiples detalles al primitivo modelo.

Con estas sugerencias no pretendo afirmar una solución definitiva. En último extremo no aportan sino nuevos interrogantes, nuevas posibilidades aún por demostrar que pasan, sin duda, por la correcta catalogación de ciertos manuscritos cuya filiación iconográfica no está clara⁶³; salvo que nos contentemos -que no es el caso- con la hipotética existencia de un tranquilizador "eslabón perdido" que deje, en realidad, sin solución los problemas planteados. Por el contrario, he pretendido hacer patente la necesidad de que se replantee una cuestión que para muchos quedó resuelta hace más de veinte años, y que, no obstante, parece plantear aún muchos interrogantes.

V. "...VIDEBO CELOS TUOS...": ASTROLOGÍA Y CRISTIANISMO EN LA BIBLIOTECA DE LA UNIVERSIDAD DE SALAMANCA.

La leyenda, según la cual la bóveda de la biblioteca de Salamanca muestra la disposición de los astros en el firmamento cuando acaeció el nacimiento del príncipe don Juan, parece carecer de fundamento. Nace quizás esta suposición como paralelo a una historia que circulaba en el siglo XVI en referencia a la muerte del mismo príncipe en 1497, que habría sido predicha por el astrólogo Rodrigo de Basurto⁶⁴. Sin embargo, el misterio de la bóveda de Salamanca tiene, al parecer, una solución menos heroica. Un conocido historiador de la astronomía, Ernst Zinner, publicó hace años un articulito en el que afirmaba que lo que en realidad se representaba era algo mucho más prosaico: la fecha de la fundación de la Biblioteca, en agosto de 1475⁶⁵. Como en varios ejemplos

⁶⁰ Cfr. HAIN, *Repertorium*, II, cit. n. 50 supra, p. 116, no. 9061; *Catalogue général des livres imprimés de la Bibliothèque Nationale. Auteurs*, Paris 1929, LXXV, p. 404, cit. según LIPPINCOTT, op. cit. n. 61 infra, p. 117, n. 395. Esta circunstancia de dejar espacios en blanco para las ilustraciones también se dio en otros casos, como en la *editio princeps* de los *Fenómenos* en la versión de Germánico (1472).

⁶¹ SAXL-MCGURK, *Verzeichnis IV*, p. 29. Vid. también el catálogo de la exposición *Libri e stampa da Pomposa al Umanismo*, 1982.

⁶² K. LIPPINCOTT, *The Frescoes of the Salone dei Mesi in the Palazzo Schifanoia in Ferrara: Style, Iconography and Cultural Context*, University of Chicago 1987, p. 118. Agradezco a la Dra. Lippincott su amabilidad al facilitarme la consulta de su trabajo inédito, así como sus sugerencias sobre el manuscrito citado.

⁶³ En la Wellcome Library se conserva un manuscrito del *Astronomicum* de Basinio de Parma que no fue catalogado por SAXL-MEIER (*Verzeichnis*, III). Se trata del ms. 122, que se fecha en el catálogo "c. 1475", y que está ilustrado con 38 dibujos astrológicos a pluma "mostly in the style of the printed editions of Manilius, Hyginus and Aratus" (S.A.J. MOORAT, *Catalogue of Western Manuscripts on Medicine and Science in the Wellcome Historical Medical Library*, vol. I: *Mss. Written Before 1650 A.D.*, Londres 1962, p. 85). Parece incompatible la datación con nuestra explicación sobre la edición de 1482 como la primera ilustrada de Higino. Supongo que con "Aratus", se refiere a la obra titulada *Fragmentum Arati*, Venecia: Antonio de Strata, 1488 y Venecia: Aldus Manilius 1499, cuyos grabados, en efecto, son los mismos que el Higino de 1488 (Thomas de Blavis). En cuanto a Manilio, no sé a qué edición se refiere el autor. Creo que la confusión se puede deber a dos factores: 1) la "editio princeps" del *Poeticon astronomicum* lleva fecha de 1475 (pero no está ilustrada); 2) La iconografía de los manuscritos de Higino (distinta de la de las versiones impresas) y la de los manuscritos de Basinio de Parma generalmente responden a un prototipo común, al cuya filiación parece poder adscribirse el manuscrito de la Wellcome Library en cuestión.

⁶⁴ *Floreto de anécdotas y noticias diversas que recopiló un fraile dominico residente en Sevilla a mediados del siglo XVI*, ed. F.J. SÁNCHEZ CANTÓN (Memorial Histórico Español, XLVIII), Madrid 1948, p. 47. El astrólogo al que se refiere el compilador se suele identificar con Rodrigo de Basurto (vid. J. CARO BAROJA, *Vidas mágicas e Inquisición*, Madrid 1992 (reimp.). vol. II, pp. 175-176).

⁶⁵ E. ZINNER, "Der Sternhimmel mit der Planetenherrschern", *Naturforschende Gesellschaft Bamberg*, XXXVII (1960), pp. 10-11 (la referencia a este artículo la obtengo del archivo fotográfico del Warburg Institute), quien fija la fecha en el 6 de Agosto de 1475. Últimamente H.W. Duerbeck ha corregido la fecha, sugiriendo el intervalo 14-29 de agosto de 1475 (apud G. NOEHLES-DOERK, "Die Universitätsbibliothek von Salamanca und ihr kosmologisches Ausmalungsprogramm", en *Ikongraphie der Bibliotheken* (Wolfenbütteler Schriften zur Geschichte des Buchwesens, 17),

del Renacimiento italiano⁶⁶, la bóveda conmemora un evento importante, no predice un determinado hecho que ha de suceder. Aunque se continúa una tradición simbólica que parte de la Antigüedad Tardía y que se desarrolla a lo largo de la Edad Media⁶⁷, se trata de reflejar un firmamento observable en un momento dado.

Interpretar el sentido de la bóveda salmantina en su contexto cultural, en el marco de una sede cristiana del saber, es el propósito de este último apartado, sin el cual creo que quedaría incompleta la aproximación a los problemas iconográficos que plantea la bóveda astrológica de Fernando Gallego⁶⁸.

Como acertadamente ha señalado Beaujouan⁶⁹, en un centro cristiano del saber que albergaba una cátedra de astronomía (astrología), como es el caso la Universidad

de Salamanca, la bóveda astrológica de la biblioteca debía servir para proclamar que la contemplación científica del cielo no debía hacer olvidar que tantas maravillas como en él se contemplan no pueden proceder sino de Dios.

La preocupación científica por la astrología/astronomía y la sumisión a la doctrina de la Iglesia no tenían por qué ser incompatibles: así se esfuerza en demostrarlo algunos años antes el cardenal Pierre d'Ailly en su *Concordia de la verdad astronómica con la teología*, una obra bien conocida a finales del siglo XV⁷⁰, y así había sido expuesto por la máxima autoridad teológica vigente, Tomás de Aquino. Precisamente, la aceptación crítica de la astrología que propugna Santo Tomás tendrá una importancia fundamental en el pensamiento cristiano de

Wiesbaden 1992 (pp. 11-41), p. 27, n. 58. (Agradezco a la profesora Noehles-Doerk el haberme enviado una separata de su interesante trabajo). De forma independiente, Juan Francisco ESTEBAN LORENTE ha llegado a la conclusión paralela de que se representa "el cielo en un día entre el 14 y el 20 de agosto de 1475" (el profesor Esteban Lorente ha tenido la amabilidad de enviarme una copia dactilografiada de su trabajo inédito "El cielo de la Biblioteca de la Universidad de Salamanca, hacia el 18 de Agosto de 1475"). Sobre la datación astronómica de obras de arte, vid. A. BEER, "Astronomical Datings of Works of Art", *Vistas in Astronomy*, IX (1967), pp. 187-89 y 219-20, y la nota de W. HARTNER, "Quasayr 'Amra., Farnesina, Luther, Hesiod. Some supplementary Notes to A. Beer's Contribution", loc. cit., pp. 226 ss. A estos efectos, es necesaria la consulta de B. TUCKERMAN, *Planetary, Lunar and Solar Positions A.D. 2 to A.D. 1649*, Philadelphia 1964.

⁶⁶ Remitiré solamente a dos estudios recientes que revisan los trabajos al respecto (fundamentalmente de Warburg y Saxl), con abundante bibliografía: P. FORTINI BROWN, "Laetentur caeli: The Council of Florence and the Astronomical Fresco in the Old Sacristy" *JWCI*, 44 (1981), pp. 176-180; K. LIPPINCOTT, "Two Astrological Cycles Reconsidered", *JWCI*, 55 (1992).

⁶⁷ K. LEHMANN, "The Dome of Heaven", *Art Bulletin*, XXVII (1945), pp. 1-27; E. BALDWIN SMITH, *The Dome. A Study in the History of Ideas*, Princeton 1950; H.P. L'ORANGE, *Studies in the Iconography of Cosmic Kingship in the Ancient World*, Cambridge (Mass.), 1953. Vid. también el estado de la cuestión que presenta A. SIMON-CAHN, *Some Cosmological Imagery in the Decoration of the Ceiling of the Palatine Chapel in Palermo* (tesis doctoral inédita), Columbia University 1978, pp. 48-58.

⁶⁸ Últimamente se ha pretendido fundamentar el andamiaje intelectual de la bóveda salmantina en el *De vita coelitus comparanda* de MARSILIO FICINO (por parte de FLÓREZ et al., *El Humanismo científico*, p. 145). Parece demasiado taxativa la afirmación de que "El cielo, pues, que recubre la bóveda de la biblioteca de la Universidad de Salamanca, inspirado sin duda en las ideas del *De vita de Ficino*", seguida de unas explicaciones -a mi parecer, ligeramente abstrusas (por faltas de concreción) en el contexto que nos interesa- tomadas de dicho tratado: "Es como la imagen perfecta del ser perfecto que, a medida que el estudioso la contempla, conforma en él una semejanza que le va transformando cada día en un ser divino y celeste, en el que la perfección del cielo va quedando grabada en su espíritu y acaba haciendo del hombre individual un ser celeste, iluminado con la luz arquetípica, gracias a lo cual el hombre alcanza la perfección suprema; y concluye todo el proceso del saber en la concepción neoplatónica de la contemplación". Además, no se justifica debidamente, como sería preceptivo, la difusión de dicha obra en la España de la época, teniendo en cuenta que el *De vita coelitus comparanda* no fue concluido hasta 1489. En todo caso, el fragmento citado por los autores se refiere a un objeto talismánico, construido en cobre combinado con oro y plata, metales asociados a Júpiter, el Sol y Venus, al igual que los colores azul, dorado y verde, que tiene como fin atraer los influjos favorables de estos tres cuerpos celestes (vid. MARSILIO FICINO, *Opera omnia*, Basilea 1576, p. 559). A. CHASTEL (loc. cit. infra) piensa que la descripción citada alude a un reloj astronómico construido por Lorenzo della Volpaia para Lorenzo de Médicis. La imagen que Ficino cita sobre un techo abovedado no sería, según Chastel, más que la transposición pictórica de este objeto, incluyendo los citados cuerpos celestes: el Sol, Venus, y Júpiter. No parece haber sido éste el caso de la bóveda salmantina.

Sobre el *De vita coelitus comparanda*, que constituye la tercera parte del *De vita triplici*, los autores citados no remiten a bibliografía alguna (ni aun citan una edición concreta de esta obra), por lo que creo que será interesante mencionar algunos títulos: en primer lugar, algunas obras accesibles en castellano (aunque con dificultad la primera): E. CASSIRER, *Individuo y cosmos en la filosofía del Renacimiento*, Buenos Aires 1951, pp. 133 ss.; F. A. YATES, *Giordano Bruno y la tradición hermética*, Barcelona 1983, pp. 81-104; R. KLIBANSKY, E. PANOFSKY, F. SAXL, *Saturno y la melancolía. Estudios de historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte*, Madrid 1991, pp. 250 ss.; E. GARIN, *Medioevo y Renacimiento*, Madrid 1981, pp. 112-139; id., *El zodiaco de la vida. La polémica astrológica del Trecento al Quinientos*, Barcelona 1981, esp. pp. 103-108. Vid. también D.P. WALKER, *Spiritual and Demonic Magic from Ficino to Campanella*, Londres 1958 (reimp. Notre Dame (Indiana) 1975) pp. 1-24 y passim; A. CHASTEL, *Marsilio Ficino et l'art*, Ginebra 1954, esp. p. 95 (2a ed., Ginebra 1975); P. ZAMBELLI, "Platone, Ficino e la magia", en E. HORA y E. KESSLER (eds.), *Studia humanitatis Ernesto Grassi zum Geburtstag*, Munich 1973, pp. 121-142; id., "Le problème de la magie naturelle à la Renaissance", en las actas del congreso *Magia, Astrologia e Religione nel Rinascimento*, Roma-Varsovia (etc.) 1974, pp. 48-82; I.P. CULIANU, "Magia spirituale e magia demonica nel Rinascimento", *Rivista di storia e letteratura religiosa*, XVII, 3 (1981), pp. 360-408; D. P. WALKER, "Ficino and Astrology", en *Marsilio Ficino e il ritorno di Platone. Studi e documenti* (ed. G.C. GARFAGNINI), Florencia 1986, pp. 341-349.

⁶⁹ Beaujouan, *MANUSCRITS...*, op. cit., p. 6.

⁷⁰ Cristóbal Colón poseyó un volumen con las obras de PIERRE D'AILLY (impreso en Lovaina ca. 1483), entre las que se encontraba, junto a otras 17 obras, el *Vigintiloquium de concordia astronomicae veritatis cum theologia* (escrito en 1414). Algunas de las obras recogidas en este volumen han sido traducidas por A. RAMÍREZ DE VERGER en P. D'AILLY, *Ymago mundi y otros opúsculos*, Madrid 1992.



Fig.12: Sagitario. Grabado del Poeticon astronomicum de Higino. Venecia: Erhardt Ratdolt, 1485.



Fig. 13: Fernando Gallego, Sagitario, Corona y personificación de un viento (detalle de la fig. 7).

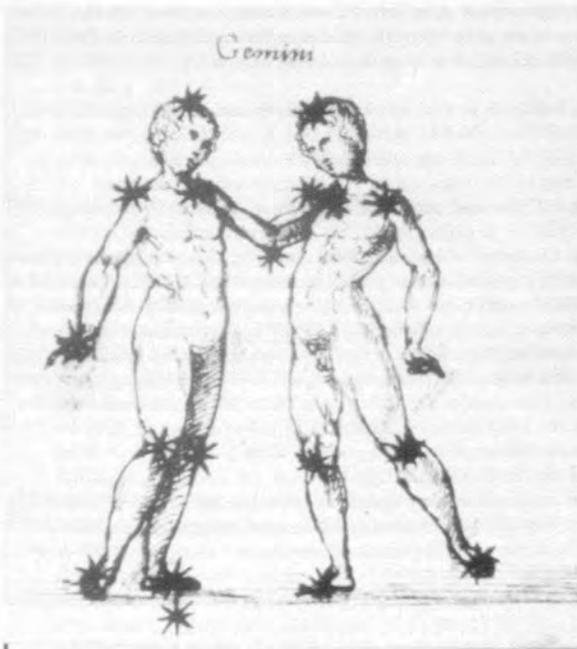


Fig.14: Florencia, Biblioteca Marucelliana, ms. C. CCLI. Basinio de Parma, Astronomicum.. Géminis (fol. 17r) (2ª mitad del siglo XV).



Fig. 15 : Florencia, Biblioteca Marucelliana, ms. C. CCLI. Basinio de Parma, Astronomicum.. Bootes y Corona (fol. 7r) (2ª mitad del siglo XV).

la Baja Edad Media: los astros inclinan, pero no obligan, puesto que en último extremo la voluntad humana está por encima de ellos⁷¹; Dios, el creador de los cielos, ha querido que el hombre poseyera libre albedrío⁷².

Antes del siglo XV, sólo tres tratados escritos en castellano habían versado sobre el determinismo astrológico (con la obvia excepción de lo que se puede entresacar al respecto de los textos alfonsíes): en 1297 el *De la vanidad de los fados e de los estrelleros*, de San Pedro Pascual⁷³; poco después el tratado *De los fados e la ventura de los signos*, de Alfonso de Burgos⁷⁴; y, por último, en las postrimerías del siglo XIV, el *Catecismo* de Pedro Gómez Barroso⁷⁵. Ya en el siglo XV, la concepción tomista de la astrología impregna la literatura castellana⁷⁶: en su Tratado del caso y la fortuna, Fray Lope de Barrientos admite la influencia de los astros, pero sin dejar conceder la última palabra al libre albedrío del hombre⁷⁷; también Fray Martín de Córdoba argumenta que los cielos inclinan “al ánimo por la disposición del cuerpo (...) enpero esto non da necesidad, ca siempre el arbitrio queda libre”⁷⁸. Aún más firme es el obispo Alfonso de Cartagena, quien afirma que ninguna constelación es suficiente para mover la voluntad humana⁷⁹. Fatalismo y libre albedrío se conjugan -difícil amalgama- en las discusiones sobre la astrología. Se trata

de armonizar el influjo de los astros con la Providencia de Dios. Alfonso de la Torre, en una perspectiva netamente aristotélica⁸⁰, presume que Dios sentó los principios de la actuación de los astros en el comienzo de los tiempos, desentendiéndose después del destino individual de los hombres, cuya configuración delega en los cuerpos celestes, ya que

“...aquestos planetas ó signos no tienen oficio sino de mayordomos ó tesoreros, ca ellos hacen por los años et tiempos aquello que la Providencia ordenó ante todos los tiempos”⁸¹

Los astros inclinan, sin embargo, “no pueden constreñir ni fuerzan el ánimo del hombre”⁸², y “el adivinar de las estrellas, lícito es si á buen fin”⁸³. Como indica el autor de un *Tratado de astrología* atribuido tradicionalmente a Enrique de Villena, la astrología no es contraria a la voluntad divina⁸⁴. El genuino Enrique de Villena afirma en sus *Doze trabajos de Hércules* que la astrología “es senda que lleva los omes a dios, es a saber, dales del noticia”⁸⁵. Es por ello que, como afirmará años después Bernal Pérez de Vargas, quien “en esta sciencia se oviere de ocupar y entender... tiene grande necesidad de la ayuda de la filosofía natural y de muchas

⁷¹ Sobre la astrología en la obra de Tomás de Aquino, vid. P. CHOISNARD, *Saint Thomas d'Aquin et l'influence des astres*, París 1926; T. LITT, *Les corps célestes dans l'univers de saint Thomas d'Aquin*, Lovaina 1963. Menos informado está el trabajo de W. A. KOCH, “Schicksal und Freiheit. Die Astrologie bei Thomas von Aquino”, *Zenit*, 4 (1958), pp. 1-12; .

⁷² El temor a que la astrología supusiera una limitación del libre albedrío se muestra desde los primeros tiempos de la introducción de la astrología islámica en occidente, y se convierte en tema central de las controversias teológicas en el siglo XIII. En este sentido, vid. M.-T. D'ALVERNY, “Astrologues et théologiens au XIIIe siècle”, en *Mélanges offerts à M.-D. Chenu, maître en théologie* (Bibliothèque Thomiste, XXXVII), París 1967, pp. 31-50; “Un témoin muet des luttes doctrinales du XIIIe siècle”, *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Age*, 17 (1949), pp. 223-248, esp. 227-230.

⁷³ Cfr. R. MENÉNDEZ PIDAL, “Sobre la bibliografía de San Pedro Pascual”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, XLVI, pp. 262-264; J. ZARCO Y CUEVAS, *Manuscritos castellanos en la Biblioteca del Escorial* (3 vols.), Madrid 1924-1929, vol. I, p. 208. Sobre éste y los otros dos tratados citados a continuación, vid. G. BEAUJOUAN, en *Annuaire 1966-67. Ecole pratique des hautes études*, p. 314 s..

⁷⁴ Beaujouan, art. cit..

⁷⁵ F. RUBIO ALVAREZ, “Don Pedro Gómez Barroso, arzobispo de Sevilla, y su “Catecismo” en romance castellano”, *Archivo Hispalense*, XXVII (1957), pp. 129-146; Beaujouan, art. cit.

⁷⁶ No es mi intención, en este sentido, ofrecer un repertorio. Las referencias al *Corbacho*, el *Libro del Buen Amor*, etc., son los lugares comunes en los comentarios al respecto, y no será necesario repetirlos; (mencionaré sólo, por su relevancia para el tema en el que centro mi atención, el artículo de R.P. KINKADE, “Intellectum tibi dabo...: the function of Free Will in the Libro de Buen Amor”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 47 (1970), pp. 296-315. Estas, y otras muchas referencias adicionales a obras literarias se pueden hallar en D.H. BRIERE, *The Structural and Thematic Uses of Astrology in Spanish Literature of the Late Middle Ages* (tesis doctoral inédita), Indiana University 1978; y A. GARROSA RESINA, *Magia y superstición en la literatura castellana medieval*, Valladolid 1987. Menos informado es el trabajo de L.M. VICENTE-GARCÍA, *La astrología en el cristianismo y en la literatura medieval castellana. Edición de la octava parte inédita del “Libro conplido en los juyzios de las estrellas”*, University of California, Los Angeles 1989.

⁷⁷ L.G. ALONSO GETINO, *Vida y obra de fray Lope de Barrientos*, Salamanca 1927.

⁷⁸ *Compendio de la fortuna*, ed. F. RUBIO, *Prosistas castellanos del siglo XV* (BAE, CLXXI), Madrid 1964.

⁷⁹ J. LAWRENCE, *Un tratado de Alonso de Cartagena sobre la educación y los estudios literarios*, Barcelona 1979; J.D. MENDOZA NEGRILLO, *Fortuna y providencia en la literatura castellana del siglo XV*, Madrid 1973, pp. 436-438. Sobre la obra de Alfonso de Cartagena, cfr. L. SERRANO, *Los conversos don Pablo de Santa María y don Alfonso de Cartagena obispos de Burgos, gobernantes, diplomáticos y escritores*, Madrid 1942., pp. 235-260.

⁸⁰ ARISTÓTELES, *Metafísica*, Lib. XII, ed. bilingüe de V. GARCÍA YEBRA, Madrid 1993 (reimp.), enseña que los astros recibieron impulso del primer motor, y ellos lo comunican al resto de la naturaleza. .

⁸¹ ALFONSO DE LA TORRE, *Visión delectable*, ed. A. DE CASTRO, *Curiosidades bibliográficas* (BAE, XXXVI), Madrid 1950, p. 361.

⁸² *Ibid.*, p. 387.

⁸³ *Ibid.*, p. 367.

⁸⁴ Ed. P.M. CÁTEDRA (con una introducción de J. Samsó), *Tratado de astrología atribuido a Enrique de Villena*, Barcelona 1983.

⁸⁵ Ed. M. MORREALE, Madrid 1958, p. 130

otras artes y ciencias, mayormente de teología⁸⁶. Sin duda, esta opinión dista de la expresada por Alfonso X en las *Siete Partidas*, donde, aunque defendiendo la licitud de la astrología, se dice que la adivinación astrológica supone un intento de “querer tomar poder de Dios para saber las cosas que son por venir”⁸⁷.

Astrología y cristianismo confluyeron también, inevitablemente, en la Salamanca de la segunda mitad del siglo XV, en cuya Universidad se instauraría una cátedra de astrología (la “scientia astrorum”, en el amplio sentido medieval del término). No se debería olvidar que, por ejemplo, el más conocido astrólogo de la época, Abraham Zacuto, desarrolló su labor bajo la protección del obispo Vivero hasta la muerte de éste, en 1480. Ello ha motivado con frecuencia la “justificación” de su *Almanach perpetuum* como instrumento para resolver los problemas de cómputo eclesiástico, es decir, para determinar con exactitud las fechas de las fiestas móviles del año⁸⁸. No cabe duda de que éste sería uno de los propósitos del encargo, pero convendría tener presente las aficiones astrológicas del obispo Vivero, con frecuencia ignoradas. En 1478, Gonzalo de Vivero se hizo fabricar, con fines médicos, un anillo astrológico con los signos zodiacales de Tauro y Aries⁸⁹. El uso de estos anillos debió ser frecuente en la Baja Edad Media⁹⁰, hasta el punto de que en 1301 Arnaldo de Vilanova había curado al Papa

Bonifacio VIII con un sello que representaba el signo zodiacal de Leo⁹¹. Este sello, cuya efectividad discute Jean Gerson en un opúsculo publicado en 1428⁹², debió de ser muy popular en el siglo XV, a juzgar por las copias de este momento del *Tractatus de sigillo et anulo Leonis et eius virtutibus*. Este y otros tratados de similar carácter derivan de un opúsculo hermético, el *Hermetis liber imaginum signorum cum additionibus Arnaldi de Vilanova*⁹³, cuya fortuna en el Renacimiento quedó asegurada por la interpolación de una versión del mismo en el *Picatrix*⁹⁴. La difusión de estos textos en la España de finales del siglo XV es indudable: en 1482 Bernardo Basin, canónigo de Zaragoza, había negado en su *De magicis artibus et magorum maleficiis* la efectividad del dicho sello con la figura del león; en 1496, Jerónimo Torrella, publica en Valencia su *Opus praeclarum de imaginibus astrologicis*, en donde se especifican las propiedades curativas de las imágenes zodiacales sobre el cuerpo humano: el médico español narra aquí cómo su padre había sido liberado de sus males intestinales usando la figura de un león grabada bajo la influencia de una determinada constelación⁹⁵.

La astrología natural, tolerada por la Iglesia, se convirtió en estímulo fundamental para el desarrollo científico y tecnológico de la Baja Edad Media⁹⁶. Los estudiantes de medicina tenían que superar un currículum

⁸⁶ *Fábrica del Universo*, Toledo 1563, prólogo, apud F. RICO, *El pequeño mundo del hombre. Varía fortuna de una idea en la cultura española*, 2ª ed. corregida y aumentada, Madrid 1986, p. 165.

⁸⁷ *Las Siete Partidas del Rey Don Alonso el Sabio*, Madrid 1807, vol. III, Partida 7ª, XXXXX, 1, pp. 667-668. Cfr. F. CALLCOTT, *The Supernatural in Early Spanish Literature studied in the Works of the Court of Alfonso, el Sabio*, Nueva York 1923, pp. 101 ss.

⁸⁸ F. CANTERA BURGOS, *Abraham Zacut I*, p. 87; B. DE HEREDIA, *Cartulario de la Universidad de Salamanca*, Salamanca 1970-71 (3 vols), vol. II, p. 247.

⁸⁹ M. PREAUD, *Les astrologues à la fin du Moyen Age*, París 1984, p. 200. Sobre este tema, cfr. E. HOLZMAIR, “Amulette der astrologischen Medizin”, separata de *Ciba*, 53 (1938); B. DELMAS, “Médailles astrologiques et talismaniques dans le midi de la France (XIIIe-XVIe siècle)”, *Archéologie Occitane*, vol. 2, París 1976, pp. 437-454.

⁹⁰ Por ejemplo, a finales del siglo XIV el rey Juan I de Aragón mandó que cierto prior le labrara unos anillos con los que protegerse de posibles hechizos, y afirma su creencia en los mismos diciendo: “car nos sem certs que per art de astrologia aytals anells se podem fer” (Archivo de la Corona de Aragón, Reg. 1873, fol. 72, cit. según S. SAMPERE I MIQUEL, *Las costumbres catalanas en tiempos de Juan I*, Gerona 1878, p. 160 (agradezco a la profesora Francesca Español Bertran el haberme hecho accesible esta antigua publicación)

⁹¹ Vid. P. DIEGPEN, “Studien zu Arnald von Villanova, IV”, *Archiv für Geschichte der Medizin*, 5 (1911-12), pp. 88-115, esp. p. 99 n. 6.

⁹² L. THORNDIKE, *A History of Magic and Experimental Science*, vol. IV, Nueva York 1934, p. 122.

⁹³ He utilizado una versión que, bajo el título *De sigillis*, es distinta de la que perduró a través del *Picatrix*. Se halla en *Arnaldi de Villanova medici acutissimi opera nuperrime revisa...*, Lugduni (apud Scipionem de gabiano in vico mercuriali sub signo fontis). Colofón: Lugduni impressa in chalcographia Honesti viri Iacobi myt Anno 1532 die vero X mensis Iunii; fols. 301v-302r. Reproducido por NOWOTNY, ed. cit. n. 43 supra, apéndice XIV, pp. 707-708.

⁹⁴ *Picatrix*, II, xii, 39-51, ed. D. PINGREE, *Picatrix. The Latin Version of the Ghayat al-Hakim*, Londres 1986, pp. 82-85. La versión que aparece en el *Picatrix* bajo el título indicado arriba en un manuscrito copiado en Padua en 1401: el Vat. lat. 4082, fols. 213-214; cfr. D. PINGREE, “The Diffusion of Arabic Magical Texts in Western Europe”, en *La diffusione delle scienze islamiche nel Medio Evo europeo*, Roma 1987, pp. 57-102, esp. pp. 91 ss. No cita sin embargo Pingree el ms. lat. 7337, fols. 138 ss. de la Bibliothèque National de París, que contiene un opúsculo atribuido a Pedro de Abano, donde se recoge el mismo texto que aparece en *Picatrix* (reproducido parcialmente por Nowotny, ed. cit. n. 42 supra, p. 842).

Sobre la difusión renacentista del *Picatrix*, vid. V. PERRONE COMPAGNI, “La magia cerimoniale del “Picatrix” nel Rinascimento”, *Atti dell'Accademia di Scienze Morali e Politiche (Napoli)*, 88 (1977), pp. 279-230; E. GARIN, *El zodiaco de la vida. la polémica astrológica del Trescientos al Quinientos*, Barcelona 1981, pp. 53-84; id., “La circolazione di Picatrix nel Quattrocento”, en *Ermetismo del Rinascimento*, pp. 41-51. Pingree prepara un volumen sobre la fortuna del *Picatrix*, complementario a su edición del texto.

⁹⁵ HYERONIMUS TORRELLA, *Opus praeclarum de imaginibus astrologicis; an imagines caelestes auro impressae habere vim morborum expultricem sine ulla superstitione valeant*, Valentiae: Alphonsus de Orca, 1496; cfr. L. THORNDIKE, *A History of Magic and Experimental Science*, IV, Nueva York 1934, pp. 574-585, esp. pp. 576 ss.

⁹⁶ Vid. L. WHITE, “Medical Astrologers and Late Medieval Technology”, *Viator*, 6 (1975), pp. 93-102.

en el que la astrología era fundamental: significativamente, los primeros maestros universitarios en la ciencia astronómica del “Studium” de Bolonia son descritos como expertos en “physica et astrologia”⁹⁷. Un “físico” de esta época asumía que para la diagnosis y tratamiento de la enfermedad era fundamental levantar el horóscopo del paciente, lo que se haría con precisión si se tratara de personas ilustres: para el común de los mortales sería suficiente la consulta de un vademécum con una aproximación de su contexto astrológico⁹⁸. Seguramente, el aspecto de la medicina astrológica más frecuentemente ilustrado en la Edad Media fue la doctrina de la “melotesia”, la correspondencia de las distintas partes del cuerpo humano con los planetas y los signos zodiacales⁹⁹. En 1499 aparece en Salamanca una edición de la *Coronación* de Juan de Mena que lleva un grabado del hombre astral, versión esquemática de los publicados en el *Epílogo en Medicina y Cirugía* de Juan Ketham (Pamplona y Burgos, 1495) y el *Repertorio de los tiempos*, de Andrés de Li¹⁰⁰. La mismísima Isabel la Católica poseyó un tapiz astrológico en sus colecciones, un “pañó de la ystoria de microcosmus”, que se ha identificado como una figuración melotésica¹⁰¹.

Así pues, resulta lógico que Zacuto, en su *Almanach Perpetuum*, diga, refiriéndose al ascendente y las doce casas: “...e tambien esto aprouechara mucho a los físicos

para dar las purgas en el tiempo que conuiene e mayormente aprovecha a los que obran juicios de los planetas para facer eleçiones”; aunque, se apresura a justificarse, su libro no ha sido pensado para ellos, “ca yo no ordene este libro sino per la sciencia e no por otro provecho”¹⁰². En el *Tratado en las ynfluencias del cielo*, escrito en 1486 para el que a la postre sería último maestre de la Orden de Alcántara, Juan de Zúñiga¹⁰³, el astrólogo judío ya puede declarar sin ambages que el texto ha sido compuesto “para que con este, mas se ayudasen los medicos de su señoría sy fueren astrologos”¹⁰⁴, y citando, a Hipócrates, afirma que “ciego es el medico que no sabe astrología”¹⁰⁵. La estrecha relación entre medicina y astrología perdurará durante largo tiempo. No sorprenderá que una petición de tal cariz como la que se formula aún en las Cortes de Madrid de 1570:

“Otro, porque a causa de no estudiar los medicos a lo menos aquella astrologia que basta a entender los mouimientos de los planetas, y dias creticos de las enfermedades, yerran muchas curas, y siendo los principales autores de la medicina astrologos, parece que es justo que lo sean los que los siguen. Suplicamos a vuestra Magestad mande que de aqui adelante en ninguna uniuersidad puedan dar grado a ningun medico sin que sea graduado de bachiller en astrologia”¹⁰⁶

⁹⁷ Sobre la importancia de la astrología para los “físicos” en los centros universitarios medievales, vid. R. LEMAY, “The Teaching of Astronomy in Medieval Universities, principally at Paris in the Fourteenth Century”, *Manuscripta*, 20, 3 (1976), pp. 197-217. Aunque siempre es arriesgado poner límites cronológicos concretos a los procesos históricos, en este caso no creo que sea muy desacertado decir que la separación entre astrología y medicina comienza a gestarse en 1543, año crucial para ambas ciencias por la publicación del *De revolutionibus orbium coelestium* de COPÉRNICO y el *De humani corporis fabrica* de VESALIO (el proceso histórico al que me refiero lo reconstruye con amenidad y rigor C. WEBSTER, *From Paracelsus to Newton. Magic and the Making of Modern Science*, Cambridge 1982).

⁹⁸ Un ejemplo de este tipo de manual ha sido publicado por C.H. TALBOT, “A Medieval Physician’s Vade mecum”, *Journal of the History of Medicine and Allied Sciences*, 16 (1961), pp. 213-233.

⁹⁹ C. CLARK, “The Zodiac Man in Medieval Medical Astrology”, *Journal of the Rocky Mountain Medieval and Renaissance Association*, 3 (1982), pp. 13-38, que resume su tesis doctoral inédita, del mismo título (University of Chicago, 1979). Cfr. también la reciente traducción de dos obras fundamentales que tratan el tema: F. SAXL, “Macrocosmos y microcosmos en las pinturas medievales”, en id., *La vida de las imágenes*, Madrid 1989, pp. 59-71; y A. GURIÉVICH, *Las categorías de la cultura medieval*, Madrid 1990, pp. 64 ss. En castellano, contamos con el magnífico trabajo de RICO sobre los aspectos culturales y literarios (cit. n. 85 supra). Entre las escasas referencias en la historiografía hispana el de la iconografía del hombre astrológico mencionaré, aparte de los trabajos citados en la siguiente nota, A. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, “Iconografía de los signos del zodíaco en seis libros de horas de la Biblioteca Nacional”, *Revista de la Universidad Complutense*, XXII, 85 (1971), pp. 27-80, esp. pp. 75 ss.

¹⁰⁰ Cfr. S. SEBASTIÁN, “La figura del hombre astral en la España del siglo XV”, *Traza y Baza*, 4 (1974), pp. 121-123; id., *Mensaje del arte medieval*, Córdoba 1978, pp. 139-141; id. “Notas de arte y astrología en la baja Edad Media”, en *Estudios sobre literatura y arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz* (ed. A. GALLEGO MORELL, A. SORIA y N. MARÍN), vol. III, Granada 1979, pp. 339-347.

¹⁰¹ F.J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Libros, tapices y cuadros que coleccionó Isabel la Católica*, Madrid 1950, p. 149; F. RICO, *El pequeño mundo del hombre*, cit. n. 85 supra, p. 300.

¹⁰² CANTERA, *Abraham Zacut I*, p. 87.

¹⁰³ Zacuto coincidió con Antonio de Nebrija y otros intelectuales de su época en el cenáculo intelectual del dicho maestre de la orden de Alcántara, don Juan de Zúñiga, donde “las lecciones de Zacuto sobre “la esfera” y los comentarios en torno al programa iconográfico del admirable “apósito” favorecerían la mutua interferencia, el ir y venir entre geografía y astronomía”, en cuyo contexto escribiría Nebrija una *Introducción a la cosmografía*, en la que precisamente cita a Higino (RICO, “Il nuovo mondo di Nebrija e Colombo...”, art. cit. n. 55, p. 592). Por su parte, “el Judío Astrólogo le leyó la esfera, y todo lo que era lícito saber en su arte; y era tan aficionado que en un aposento de los más altos de la casa hizo que le pintasen el cielo con todos sus Planetas, Astros y Signos del Zodiaco” (A. DE TORRES Y TAPIA, *Crónica de la Orden de Alcántara*, t. II, Madrid 1763, p. 569).

¹⁰⁴ *Tratado breve en las ynfluencias del cielo*, ed. CARVALHO, cit. n. 16 supra, p. 51.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 66.

¹⁰⁶ Cfr. R. MUÑOZ GARRIDO, “Normativa legal española sobre la enseñanza facultativa de las ciencias médicas”, en R. MUÑOZ GARRIDO Y C. MUÑOZ FERNÁNDEZ, *Fuentes legales de la medicina española (siglos XIII-XIX)*, Salamanca 1969, p. 39.

En suma, la influencia "natural" de la astrología es incuestionable¹⁰⁷. En la bóveda de la Biblioteca de la Universidad de Salamanca se expresa la confianza en que el estudio científico de la astronomía no haga soslayar que la influencia natural de los astros es posible únicamente porque Dios la permite: los astros se limitan a ejecutar, con su perpetuo movimiento, las directrices marcadas por Dios en el comienzo de los tiempos. Por desgracia, los efectos naturales de la astrología maravillan a los hombres, y les hacen creer en la posibilidad de efectos no naturales: es por ello que, con escasas excepciones -entre las que se halla la aplicación médica-, la Iglesia ha condenado la astrología sin distinciones. Sin embargo, la visión de las figuras que Dios ha colocado en el firmamento sirve para hacer consciente al hombre de que la inmutabilidad del curso eterno de los astros se debe a su obediencia al mandato primordial del Creador. La contemplación de los cielos provoca que el hombre, único ser que, gracias a su libre albedrío, puede sentir el deseo de oponerse a la voluntad divina, se incline ante ella; de este modo sus actos acatarán también los designios de Dios. Este es el sentido exegético conferido en la baja Edad Media al cuarto versículo del Salmo octavo, inscrito parcialmente en la bóveda salmantina: "...videbo celos tuos, opera digitorum tuorum, lunam et stellas quae tu fundasti". Cuando en la Escritura se quiere mostrar el poder de Dios, se nos trae a la consideración de los cielos, como afirmara Tomás de Aquino¹⁰⁸. El carácter didáctico-moralizante conferido a este versículo en la España del siglo XV lo muestra Enrique de Villena cuando dice que lo "nonbravan los escolares quando dubdavan algo de lo que les era mostrado e luego lo entendían; éste nonbravan los que estavan tristes, e luego rescibían consolación; éste nonbravan los que non podían andar, e luego eran provocados de devoçión"¹⁰⁹. Probablemente, ninguna materia podía confundir tanto a los cristianos como la creencia en el influjo de los astros. El límite entre lo lícito y lo ilícito, desde el punto de vista religioso, era demasiado tenue para resultar obvio, y ello convertía en ardua tarea una argumentación que quisiera explicar que el camino a Dios podía pasar por los astros. Con esta intención,

Enrique de Villena había dedicado un tratado a la exégesis del citado salmo "Quoniam videbo celos tuos...". La concordancia de su pensamiento con lo que, según he tratado de mostrar, constituye el substrato común de la concepción de la relación entre astrología y cristianismo en la España del siglo XV, hace que el testimonio de Enrique de Villena, bien conocido en esta época¹¹⁰, sinteticamente de la mejor manera posible el sentido de la bóveda astrológica de Fernando Gallego:

"E por esto la Yglesia católica, conosciendo que todo ello desviava los omes de tener la fiuza en Dios e les fazia tanto del tiempo ocupar en la intrincadura desto, que non quedava en qué pudiesen entender en su spiritual salut, defendiólo todo, así lo natural como lo siguiente desto, solamente queriendo destes çelestiales cuerpos los omes non se aprovechasen sinon en la ministracion de las medeçinas e cortar de maderos e podar e enxerir e plantar árboles e, principalmente, en contemplar por ellas la bondad de su Fazedor e la exçelençia de Aquél (...) ...desde la primera creacion suya fueron igualmente obedientes a su Fazedor, e de allí rescibieron el influxo ordinario con que naturalmente obran por manera scible. E de aquella tal obra se faze juyzio en la futureydat de las cosas. En este paso conosçe el entendimiento que los juyzios de estrología no son de nesçesidad, sinon segúnt el acostumbrado curso. E por esto dixo Tolomeo en su Quadripartito que el juyzio stellar era entre posible e nesçesario (...)

Esto es quanto los entendimientos humanos con su flaqueça alcançar pueden. Abóndanos por seguridad de nuestras consciencias e conservaçión de la fieltad que lo devemos creer como a Él plaze así es fecho, e que non pueden resistir a su voluntad sol nin estrellas nin luna nin otra creatura, solamente la miserable voluntad del perverso ome es más contraria a Dios, si dezir se puede, de alguna que contradiga a su voluntad. Pues contemplando en la obediencia que los çelestiales cuerpos an a Dios, mucho se deve el contemplador inclinar a la divina obediencia e conformar su voluntad con la de Dios. Será entonces fecho más noble que el sol nin la luna nin estrellas e conosçerá en sí por experiencia lo que investiga en ellos por sciençia"¹¹¹

¹⁰⁷ Un acertado resumen del tema en J. TESTER, *A History of Western Astrology*, Suffolk 1987, esp. pp. 176 ss. (hay traducción española, Madrid 1992); cfr. también el art. de L. GARCÍA BALLESTER "Astrologische Medizin", en *Lexikon des Mittelalters*, vol. I.

¹⁰⁸ Vid. la segunda cita inicial de este artículo, apud P. M. CÁTEDRA, *Exégesis-ciencia literatura. La exposición del salmo "Quoniam videbo" de Enrique de Villena*, (Anejos del Anuario de filología española de El crotalón. Textos, vol. 1), Madrid 1985, p. 48, n. 102.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 122.

¹¹⁰ El texto de Enrique de Villena lleva fecha de 1424. Seis manuscritos de los nueve conservados parecen poder ser fechados en el siglo XV. Editado en primera instancia por M. CICERI como apéndice a su artículo "Per Villena", *Quaderni di Lingue e Letterature*, 3-4 (1978-79), pp. 296-335 (edición del texto en pp. 319-335), disponemos ahora de la excelente edición crítica de P. M. CÁTEDRA (cit. supra), esp. pp. 69 ss.

¹¹¹ *Ibid.*, ed. P. M. CÁTEDRA, op. cit. n. 107, pp. 111, 115 y 116 s.

APENDICE: Comparación de las figuras astrológicas de Fernando Gallego con las ediciones ilustradas del "Poeticón astronomicón" de Higinio realizadas en la década de 1480¹¹²

Sol- En H82 y H85=R. H88=S. H82 y H85=DaI. H88 y FG=IaD. H82, H85 y FG= cetro en mano derecha. H88= cetro en mano izquierda. La cabeza del cuarto caballo que tira del carro en H88 es defectuosa y apenas se distingue.

Mercurio- H82 y H85= R, DaI (caduceo en mano derecha); H88= S, IaD (caduceo en mano izquierda). En todas las ediciones, Mercurio lleva gorro puntiagudo con solapa.

Leo- H82 y H85=R; H88=S. En las tres ediciones, la cabeza del león se presenta de frente, y la cola alzada, mientras que en FG se trata de un manso león con la cabeza de perfil y la cola caída.

Virgo- H82 y H85=S; H88=R. En todas las ediciones lleva el caduceo, que está ausente en FG.

Escorpio y Libra- En H82 y H88=IaD, y con la balanza de Libra, que pende de la pinza izquierda. En H85, DaI, y la balanza pende de la pinza derecha.

Sagitario- H82, H85 y H88= R, DaI. La apariencia general de H y FG es distinta. En FG carece de los cuernos y la capa piel de león que aparecen en los grabados. En éstos no se encuentra el tocado ondeante de FG.

Boyero (Boetes)- H82 y H85=R, IaD; H88=S, DaI (hoz en mano izquierda).

Hércules- H82 y H85=S, IaD; H88=R, DaI.

Serpentario (Ophiuco)- H82 y H85=R, DaI; H88=S, IaD

Ara- En todos los casos, un podio de tres escalones, y el frente con pequeños nichos oblongos. En FG no flanquean el altar los dos dragones voladores, uno que sube y otro que baja. En H82 y H85, el dragón volador que sube se sitúa a la izquierda, y el que baja, a la derecha, al contrario que en H88.

Corona- La representación, muy simple, con decoración vegetal, es ligeramente distinta a FG, pero muy similar en las tres ediciones.

Centauro- H82 y H85=R; H88=S. En H82 y H85=IaD, y la inscripción (perdida en FG) reza: Phyllirides. En H88=DaI, y la inscripción reza: Centaurus. En todos los casos, una mano sostiene a la cabra y la otra la lanza, (al contrario que FG, donde sostiene una liebre, que en los incunables pende de la punta de la lanza), y una linterna (que no se halla en FG) pende del brazo que sostiene a la cabra.

Hidra, Crater, Corvus- H82 y H85= R; H88=S. En todos los casos, la figura de Hidra se superpone a las ramas del árbol. En H82 y H85= DaI; en FG y H88=IaD. La cratera es más bien un cubo con asas.

¹¹² En su tesis doctoral (cit. n. 61 supra), Kristen Lippincott ofrece en apéndice (pp. 217-219) un esquemático análisis de las ilustraciones de algunos incunables astrológicos relacionándolos con los grabados de la edición de Ratdolt de 1482. A este imprescindible material, que he podido utilizar gracias a la amabilidad de la Dra. Lippincott, se pueden añadir otros incunables que dependen sólo parcialmente de los grabados del Higinio de 1482, como es el caso de algunos planetas y signos del zodiaco que aparecen en la *Compilatio Leupoldi ducatus Austrie filii de astrorum scientia decem continens tractatus*, Augsburgo: Erhard Ratdolt, 1489, que menciono por ser fácilmente accesible la consulta de sus grabados, ilustrando la obra de S. CAROTI, *L'astrologia in Italia*, Roma 1983, passim. Otros dos incunables astrológicos que reproducen algunas de los grabados de la edición de Higinio de 1482 nos interesan particularmente por hallarse en la lista proporcionada por F. RIESCO BRAVO, *Incunables de la Biblioteca Universitaria de Salamanca*, Madrid 1949 (donde no se cita edición alguna de Higinio): se trata de ALBUMASAR, *Flores Astrologiae*, Augsburgo: Erhard Ratdolt 1488 (más accesible en la ed. facsímil de Leipzig, 1928), que toma del Higinio de 1482 los grabados de los planetas y del *Astrolabium Planum* editado por el propio Ratdolt en 1488 (vid. la reimpresión facsímil de Hamburgo, 1926) los signos del zodiaco; y ALBUMASAR, *Introductorium in astronomiam*, Augsburgo: Erhard Ratdolt, 1489, que reproduce planetas y signos del zodiaco tomados de los grabados del Higinio de 1482.

La primera edición ilustrada del *Poeticón Astronomicón* de HIGINIO la realiza en 1482 Erhard Ratdolt en su taller de Venecia. En 1485, el propio Ratdolt realiza una segunda edición utilizando los mismos grabados, con alguna extraña adición, y una nueva figura de Escorpión. En 1488, los grabados que utiliza Thomas de Blavis en su taller veneciano copian los de la edición de 1485, con un estilo más adocenado, y varias de las figuras invertidas. Abreviaremos las referencias a estas tres ediciones con las siglas H82, H85 y H88 respectivamente. La comparación toma como referencia las posiciones de las figuras de Gallego (FG): S significa la misma posición, y R invertida. "Izquierda" y "derecha" se entienden desde el punto de vista del espectador; de izquierda a derecha es IaD y de derecha a izquierda DaI.

El retablo de la Cartuja de Santa María de El Paular*

M^a Luisa Martín Ansón,
Concepción Abad Castro,
Universidad Autónoma de Madrid.

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.), Vol. VI, 1994.

El espléndido retablo, del tipo llamado de batea, es una de las obras más importantes que alberga la Cartuja de Santa María de El Paular, al margen de su arquitectura. Ocupa todo el frente del presbiterio, con unas medidas totales de 9 por 12 m.

Está realizado en alabastro, hecho no muy habitual en la Castilla de fines del siglo XV, donde, a diferencia de Aragón, se opta por la madera a la hora de tallar retablos¹. Sin embargo, es material frecuentemente escogido en la escultura funeraria.

Dada su entidad, desde antiguo ha atraído la atención de los investigadores cuyas opiniones han sido diversas, incluso, a veces, controvertidas, pero siempre se han

referido al retablo como una obra de gran categoría.

Desde que A. Ponz afirmara que fue traído de Génova por Juan II, con un costo de 8.000 ducados², quedó abierta la polémica que afectaría a dos de los problemas de interpretación más discutidos posteriormente: su autoría y la fecha de su ejecución.

La noticia aportada por Ponz fue mantenida durante largo tiempo en la historiografía posterior³. Sin embargo, en 1923 ya A.L. Mayer señaló que la obra no correspondía a la época de Juan II, sino a fechas más tardías y que había sido tallada en España, concretamente en el entorno burgalés⁴. Esta atribución será compartida por otros autores que manejarán dos nombres de aquella escuela:

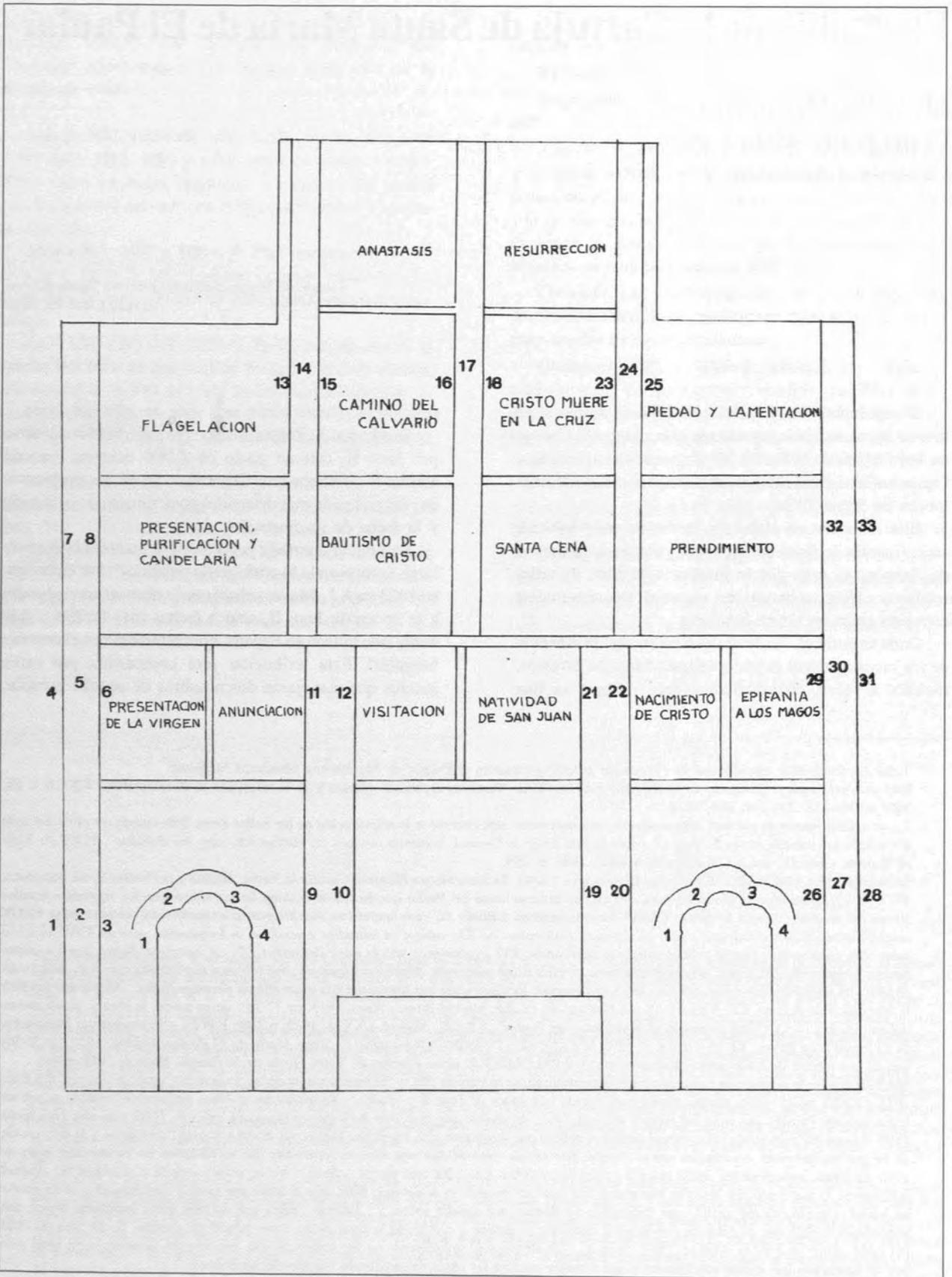
* Todas las fotografías reproducidas en el presente artículo pertenecen al Corpus de Arquitectura Monástica Medieval.

¹ Este problema está ya planteado en SERRANO FATIGATI, E. "Retablos españoles ojivales y de la transición al Renacimiento". *B.S.E.E.* t. IX, 1901, pp.204-218; 234-244; 264-266.

² "... un retablo mayor de mármol, muy estimable, en aquel estilo más cercano a la restauración de las bellas artes. Sólo consta ser obra del siglo XV y haberla costeado el rey D. Juan II, quien la hizo traer de Génova, habiendo costado su conducción ocho mil ducados". PONZ, A. *Viaje de España*, Carta IV, vol.3, t.IX-XIII, ed. Madrid, 1988, p. 255.

³ Entre ellos J.M. QUADRADO (*España. Sus Monumentos y Artes. Su Naturaleza e Historia. Castilla la Nueva. Madrid y su Provincia*, ed. Barcelona, 1977, p.320) quien además añade, en nota, que en una historia latina del Paular que ha tenido ocasión de ver allí, se leen los siguientes detalles acerca del retablo: "*Templi longitudine CLXXX constat pedibus, latitudine XC cum lateralibus sacellis postea ex aedificatis, antiqua enim XXXIV continet. Medium praecipuumque altare ex marmore elaboratum ad XXI cubitos in latitudine extenditur, in longitudine vero ad XXV; fornix enim olim continebat. Operis politus eximia et admiranda: XVI loculentis vita et mors Dni nostri J.C. est insculpta: figura quaevis cubito constat, omnes vero CXXX sunt: effigies pulcherrima Virginis trium cubitorum. Zophori et laquearia illud ornantia non lapidea sed cerea judicantur. Experti viri saepius quinquages millibus aureis aestimarunt, loculentum seu tympanum virgineae effigiei decem millibus". Mantienen también la afirmación de A.Ponz, F.F. VILLEGAS (*La Cartuja del Paular*, Madrid-Buenos Aires, 1915, pp.77-78) quien asoció la obra al renacimiento italiano; A.de C. y O. ("Una excursión al Monasterio del Paular", *B.S.E.E.*, Madrid, t.XXXI, 1923, p.230); F.PITA ("El retablo del Monasterio de El Paular", *La Esfera*, XI, 19-7-1924, n° 550); M.SANCHEZ CORONA (*Monasterio de Santa María de El Paular*, Madrid, 1932, pp.29-30) que ve una mezcla de estilo gótico y renacentista; y P.PALOMEQUE (*Real Cartuja de Santa María de El Paular*, Madrid, 1949, p.51).*

⁴ MAYER, A.L. se ha ocupado en varias ocasiones del retablo. En un artículo de 1923 ("El retablo mayor de la iglesia de la Cartuja del Paular" *B.S.E.E.*, 1923, t.XXXI, pp.257-259), afirma que no corresponde a la época de Juan II y añade: "*No solamente el estilo artístico del retablo mayor de la Cartuja del Paular, sino hasta los mismos trajes indican claramente que esta obra no pudo ser ejecutada antes de 1470, sino mas bien hacia 1490. Aunque las partes inferiores, especialmente el relieve que representa a la Santísima Virgen con el niño rodeado de ángeles y la decoración de las puertas laterales, combinadas con el retablo, parecen de construcción mas reciente, opinamos que no pudieron ser construidas antes de 1490. Su forma arquitectónica revela el estilo gótico en su última fase*". En otro párrafo señala: "*No me atrevo a decir si el artista fue español o flamenco; lo que tengo por cierto es que el arte que aquí observamos es el del bajo Rin, que el taller que ejecutó esta magnífica obra estaba en íntima relación con los artistas que trabajaban en Burgos por aquella época...*". Además, indica que las tres zonas superiores tienen una arquitectura común que no coincide con la parte inferior y se inclina a considerar la zona cuarta como bancal del retablo. En su obra de 1928 (*El estilo gótico en España*. Madrid, 1960, 3ª ed. p. 174) afirma que, seguramente no fue construido por un maestro genovés hacia 1440 sino por un neerlandés que estaba con Dancart y que también conocía las obras del arquitecto bajoalemán en Burgos.



Gil de Silóe y Simón de Colonia, centrándose su cronología en el último cuarto del siglo XV⁵.

Pero son varios también los investigadores que relacionan el retablo con otra gran escuela del momento, la toledana, y de forma puntual con la figura de Juan Guas⁶.

Por último, se ha insistido con cierta frecuencia en las diferencias estilísticas y de composición que pueden detectarse entre unas escenas y otras, planteándose la talla de distintas manos muy diversamente cualificadas.

En este estudio intentaremos analizar de forma pormenorizada la obra y daremos a conocer algunos datos con el fin de arrojar más luz sobre una pieza importante, sin duda, en el panorama escultórico del momento y pieza clave en el conjunto del Monasterio de El Paular.

ANÁLISIS ICONOGRAFICO Y ESTILÍSTICO

El retablo en su disposición actual alberga dieciséis escenas (dibujo nº1), la imagen de la Virgen titular, treinta y una figuras bajo doseletes y una gran riqueza ornamental y de talla que incluye las chambranas y encuadramientos de las mismas. Dos puertas, con cuatro figuras cada una, dan paso, a ambos lados, al Sagrario.

El repertorio decorativo abarca toda la variedad propia de las obras de fines del siglo XV y principios del siglo XVI, donde un mundo vegetal, en el que predomina la cardina, se ve poblado por animales y angelitos desnudos de tradición gótica que se mezclan con "putti" de origen italiano. Remata en un grupo del Calvario y las imágenes de San Juan y San Bruno, a los lados, todas ellas de ejecución posterior. Tradicionalmente se identifica el primitivo Calvario con el que hoy preside el refectorio. Desde el punto de vista iconográfico, las escenas recogen el ciclo de la Virgen y la Infancia, Pasión, Muerte y Resurrección de Cristo.

Sin embargo, a pesar de que la secuencia iconográfica es correcta y que, en apariencia, es una obra que se inserta en una misma cronología, el retablo no obedece a un proyecto unitario. Es evidente que en su disposición actual se adivinan, al menos, dos fases de ejecución diferentes, aunque, como veremos, sean sucesivas.

Esta afirmación se basa en dos circunstancias principales. Por un lado, el estilo de las figuras y la composición de las escenas presentan notables diferencias. Este hecho ya fue señalado por varios autores, como hemos visto, discutiéndose su filiación artística concreta. Pero a este matiz estilístico debe añadirse otro, quizá más contundente y en el que no se ha insistido por parte de la historiografía. Nos referimos al marco arquitectónico que configura el retablo. Numerosas fracturas, que no pueden atribuirse a la lógica unión de piezas talladas, avalan que la obra sufrió cambios importantes en el transcurso de su realización.

Una contemplación detenida del retablo desvela que existen dos zonas perfectamente diferenciadas. La primera corresponde a la parte baja que incluye las seis escenas inferiores y las puertas de acceso al Sagrario. La segunda incluye las diez escenas altas, cuya arquitectura se ensambla a la inferior, llegando incluso a trastocarla. Ambas constituyen unidades compositivas cerradas y entre una y otra es precisamente donde, además, se detectan los matices estilísticos. Da la sensación de que a una obra previa se yuxtapone otra que significa su ampliación en altura.

Sólo así se explica la ruptura de las líneas arquitectónicas que afecta de forma intensa a la calle central; el enmarcamiento de los extremos de las escenas altas, mientras las del cuerpo inferior carecen de él; la presencia de tres figuras en los doseletes de los extremos bajos cuando, en realidad, los dos exteriores quedan totalmente ocultos bajo el marco que se superpone; la ruptura de los pináculos de las calles bajas para colocar

⁵ GONZALEZ, A. (*Estampas Cartujanas*, Bilbao, 1947, s.p.) aunque mantiene la cronología del reinado de Juan II señala que "las tallas del cuerpo bajo, de acusada influencia flamenca, recuerdan a Gil de Silóe". M.E. GOMEZ MORENO (*Breve Historia de la escultura Española*, Madrid, 1951, p.67) ve en su estilo una ascendencia claramente flamenca y, en cuanto a lo decorativo, una semejanza con obras burgalesas de la escuela de los Colonia o de Gil de Silóe. Respecto a la cronología señala un dato que pudiera precisarla más, es la presencia de granadas, emblema de Enrique IV, como elemento decorativo, lo que da la fecha extrema de 1474, acorde con el arcaísmo de su organización. En fecha más reciente J.M.AZCARATE (*Arte Gótico en España*, Madrid, 1990, p.257) lo pone en relación con Gil de Silóe: "...como la Virgen con el Niño y relieves-muy flamencos- del magnífico retablo del Paular (Madrid) que se relaciona con este taller burgalés en algunas de sus escenas y en la talla de figuras de la parte arquitectónica del encuadramiento". Por último, R. DOMINGUEZ CASAS (*Arte y Etiqueta de los Reyes Católicos. Artistas, Residencias, Jardines y Bosques*, Madrid, 1993, p.339) lo supone obra de Simón de Colonia.

⁶ GILMAN PROSKE, B. (*Castilian Sculpture Gothic to Renaissance*, New York, 1951, p. 194), pone por primera vez la obra en relación con la escuela de Juan Guas, especialmente los detalles ornamentales y subraya el influjo flamenco de algunas de las composiciones. J.V.L.BRANS (*Isabel la Católica y el arte hispano flamenco*, Madrid, 1952, p.61; *Le Monastere Royal de Sainte Marie de El Paular*, Madrid, s.a. pp.48-55 y "Juan Guas escultor", *Goya*, nº 36, 1960, pp.362-367) afirma que es obra flamenca de fines del siglo XV y perteneciente a un taller toledano. Insiste en las diferentes manos que debieron intervenir en la obra, pero cree que dirigidos por un solo artista. A. DURAN SAMPERE y J.AINAUD DE LASARTE (*Escultura Gótica, Ars Hispaniae*, vol. VIII, Madrid, 1956, p.382) aluden simplemente a un grupo general hispano-flamenco. I.M. GOMEZ ("Monasterio de Nuestra Señora de El Paular. Rascacía, Madrid", *Revista Geográfica Española*, nº 44, 1961, p.77 y "La Cartuja de El Paular", *Analecta Cartusiana*, nº 77, Salzburg, 1982, p.VII) atribuye la obra a un boceto de Juan Guas, sin excluir, no obstante, la intervención de la escuela castellana en los tres cuerpos superiores y señala que debió concluirse en el último cuarto del siglo XV. Dom A. DEVAUX (*L'Architecture dans l'Ordre des Chartreux*, Charterhouse of Solignac, 1962, p.117) insiste en la escuela toledana, igual que C.ENRIQUEZ DE SALAMANCA (*Santa María de El Paular*, Madrid, 1974, p.70) o J.HOGG ("La Charterhouse of El Paular", *Analecta Cartusiana*, nº 77, Salzburg, 1982, pp.XXIX-XXX).

sobre ellos el asiento de los cuerpos superiores, haciendo arrancar de este punto las basas de las pilastras centrales y, en definitiva, toda una serie de hechos puntuales que iremos señalando después.

Ahora bien, este cambio de proyecto o, al menos, de intención, seguramente se produjo dentro de un marco cronológico muy limitado. De aquí que las diferencias estilísticas que se advierten entre las escenas del cuerpo bajo y las superiores puedan atribuirse a diferentes manos de un mismo taller, a diversas escuelas e incluso, como hemos visto en la historiografía, a artistas concretos que trabajan prácticamente por los mismos años.

Teniendo en cuenta todas estas circunstancias, y con el fin de llegar a establecer hipótesis acerca de quiénes pudieron tallar tan espléndida obra, las causas que motivaron los cambios señalados e incluso los promotores que la hicieron posible, hemos optado por llevar a cabo un análisis pormenorizado de todo el conjunto. Por otro lado, para facilitar la comprensión del proceso de talla del retablo, hemos estructurado dicho análisis en dos partes, condicionadas por las zonas a que nos venimos refiriendo. Así, se estudiarán primero las escenas que componen el ciclo de partida, que denominamos "ciclo inicial" y después las que corresponden a la ampliación. La descripción se completará con las figuras de las entrecalles y de las puertas que conducen al Sagrario, para finalizar con el estudio de la imagen de Nuestra Señora que hoy preside el retablo.

Ciclo inicial

Comprende seis escenas en cinco de las cuales la Virgen es la protagonista principal, mientras que la sexta, dedicada al nacimiento de San Juan, se justifica perfectamente por la más antigua dedicación de la Cartuja.

Presentación de la Virgen.

La escena se ubica en el exterior del templo, tal como se recoge en el Libro de la Natividad de María, en los Evangelios Apócrifos⁷. La Virgen asciende por la escalera hacia el altar de los holocaustos. Este se desarrolla aquí con doce escalones en lugar de los quince que, en clara referencia a los Salmos graduales, suele contener hasta

finde de la Edad Media⁸. María con una edad aproximada de unos diez años, es empujada literalmente por su madre, lo que supone un claro rasgo de humanización. Va vestida con túnica granate y manto azul ribeteado en brocado. El cabello largo, con tirabuzones, siguiendo el modelo de las vírgenes nórdicas, cae por la espalda.

En la cima de la escalera, que se desarrolla sobre un pórtico avanzado, es recibida por un anciano de larga barba que lleva mitra. El edificio contiguo al pórtico presenta dos pisos. En la parte baja se abre una galería de arcos peraltados, apeados en columnas de fuste estriado, decorado con bolas al igual que los capiteles, y con medallones en las enjutas. Delante de esta galería, entre árboles y arbustos, probablemente un mendigo descansa ajeno a la escena. En el interior de los arcos, al fondo, se dibujan unas ventanas abiertas en el muro de cierre.

En el cuerpo alto, la galería se perfila con arcos rebajados apoyados en columnas a los que se asoman curiosos dos personajes. Por debajo, un basamento que divide ambos cuerpos, va decorado con tres medallones en cuyo interior se dibujan figuras. En el ángulo del piso alto es visible otra figurilla. La entrada al edificio, en la planta superior se efectúa en arco conopial. La construcción se cubre a doble vertiente. En líneas generales, la perspectiva está creada en un sentido bilateral.

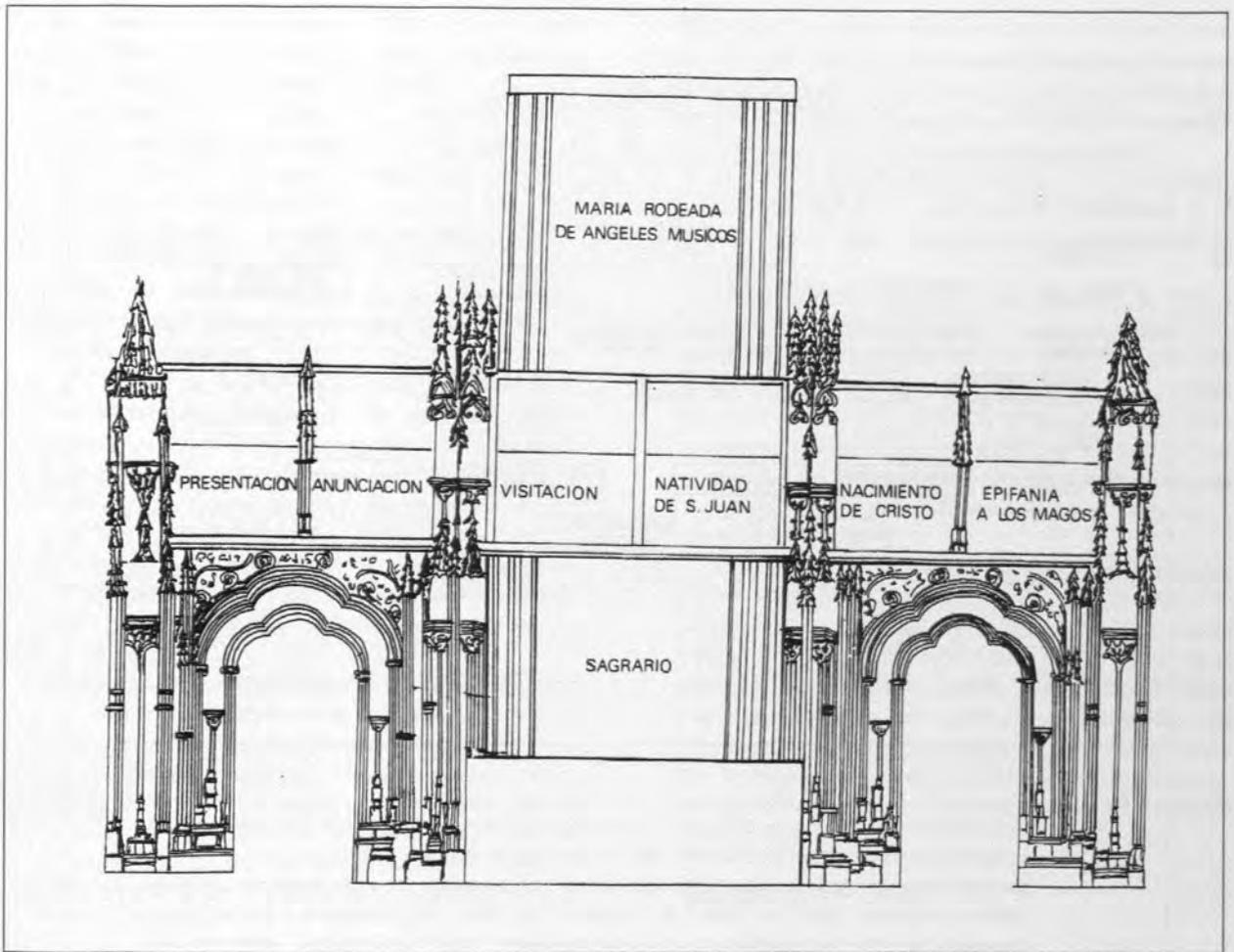
El modelo arquitectónico, acorde con la época, responde de forma puntual a algunas de las soluciones empleadas en las casas segovianas del momento. Concretamente la estructuración de la fachada está en sintonía con las casas de comerciantes, alojadas en la calle del Mercado y en la Plaza de Santa Eulalia, donde la crujía alta avanza sobre la calle, sostenida por columnas ochavadas. En la parte baja, en un soportal corrido, a modo de pórtico, trabajarían los maestros y oficiales avencidados en el barrio. Responde a la llamada por el Marqués de Lozoya "casa de estilo isabelino"⁹. Por otro lado, es evidente el paralelismo de esta galería con la que presenta la llamada "casa de Juan Bravo", de Segovia, que, en realidad, perteneció a la familia de los Tordesillas, dedicados a la industria de paños. Por último, no debemos ignorar la similitud con la galería atribuida a Juan Guas en el Castillo de Manzanares el Real (Madrid), solución empleada con cierta frecuencia por el maestro toledano en sus obras¹⁰.

⁷ Ed. de A. de SANTOS OTERO, B.A.C. n° IV, 1979, pp.120-134.

⁸ El número de quince es recogido tanto en el Libro de la Natividad como en el Evangelio de Pseudo-Mateo (ed.cit.pp.191-192). A fines de la Edad Media el número de escalones se reduce arbitrariamente. Ver al respecto: L.REAU, *Iconographie de l'Art Chretien. Iconographie de la Bible*.Nouveau Testament. París, 1957, vol.II,p. 164 y ss.

⁹ LOZOYA,Marqués de, "La casa segoviana en los reinados de Enrique IV y de Isabel".*B.S.E.E.*, t.XXIX, 1921, p.5.

¹⁰ Ver: LOPEZ GONZALEZ,A. *El Real de Manzanares y su castillo*, Madrid, 1977, lám.p.45.



El conjunto de personajes que compone la escena está configurado por los Padres de la Virgen, San Joaquín y Santa Ana, y cuatro acompañantes más que ocupan el fondo de la composición. San Joaquín, con abundante barba y cabello, viste sayo blanco, rematado con bocamangas de armiño y orlado en la parte inferior y sobre él, manto azul aterciopelado. Cubre su cabeza con bonete con vuelta y adornos de orfebrería, de tejido similar al del manto, y calza borceguíes cortos. Santa Ana va ataviada con túnica azul y sobre ella una beca roja, mientras cubre su cabeza con una toca blanca.

Respecto a los otros personajes, dos mujeres, en el centro, llevan vestimenta similar formada por túnica azul, sujeta en la cintura y tocado de rollo. En el fondo resalta un personaje masculino con sombrero de peregrino.

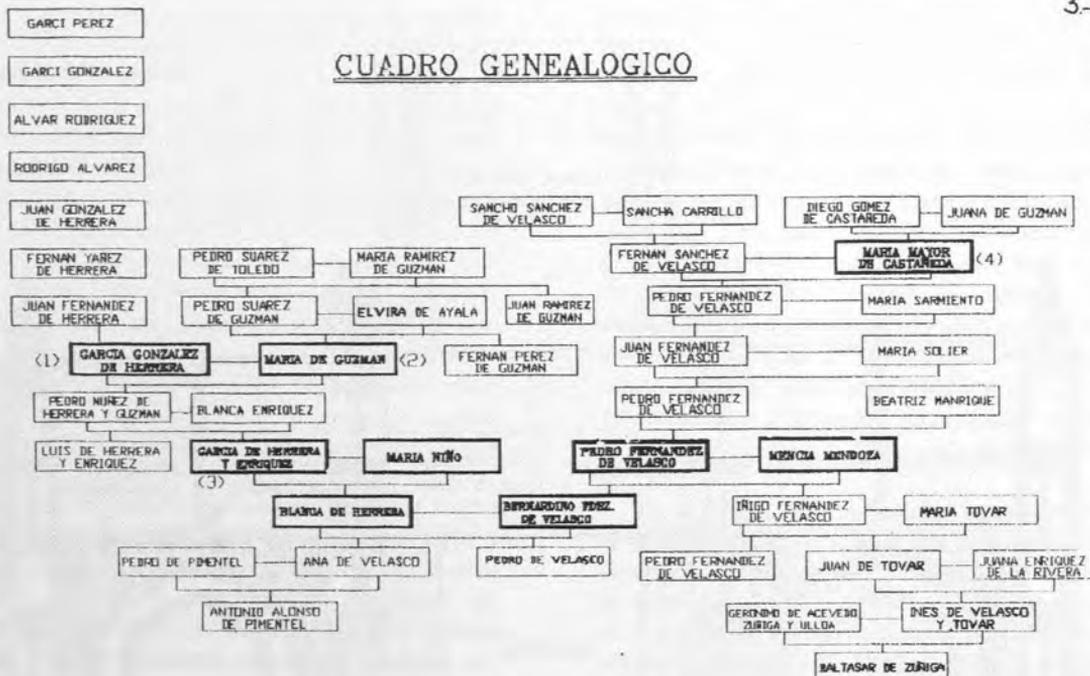
Finalmente, semioculto se vislumbra, en el lado izquierdo de la composición, otra figura de la que sólo puede mencionarse el tocado consistente en un bonete puntiagudo. La escena se ambienta en un fondo lejano de paisaje y ciudad.

Anunciación.

La escena, en realidad, funde dos episodios: la Anunciación y la Encarnación. A los protagonistas principales de la Anunciación, la Virgen y el Ángel, se unen la figura de Dios Padre y la Paloma del Espíritu Santo¹¹. Esta última se sitúa como remate del cetro con rayos que porta el ángel, mientras la figura de Dios Padre se perfila en el ángulo superior izquierdo envuelto entre

¹¹ A partir del siglo XV aparece la figura de Dios Padre haciendo un gesto de bendición. De su boca sale con frecuencia un haz de rayos luminosos del que surge la paloma. La aparición de la Paloma significa la pretensión de acentuar la Encarnación. Ver: L.REAU, Op. Cit., vol. II, pp. 174 y ss.

CUADRO GENEALOGICO



- 1.- García González de Herrera recibió la villa de Pedraza mediante una donación de Juan I que después confirmaría Enrique III en escritura de 1394. El mariscal es el primer Señor de la Casa de Herrera que posee Pedraza. Anteriormente había sido señorío del Comendador Mayor de Montalban, Fernando Gómez de Albornoz, quien la recibió de Enrique II en 1396, como recompensa a los servicios prestados. La villa fue heredada por la hija del Comendador, Catalina de Albornoz, casada con Juan Duque.

Tras el señorío de Pedro Nuñez de Herrera y García de Herrera, hijo y nieto respectivamente del mariscal, pasa la villa en tercera sucesión a Blanca de Herrera, y por su matrimonio con el Condestable Bernardino Fernández de Velasco, a la casa de este nombre (Ver: PEÑA MARAZUELA, M.T. y LEON TELLO, P. *Archivo de los Duques de Frías*, I, Casa de Velasco, Madrid, 1955, p.259.

- 2.- El primer escudo de los Guzmán, en campo de azur, lleva dos calderas de oro, gringoladas de sinople y puestas en palo y bordura de plata, con cuatro calderas de sable, una en el jefe, otra en la punta y otra en cada flanco (Ver: GARCIA CARRAFFA, A. y A. *Diccionario Heráldico y Genealógico de Apellidos españoles y americanos*, Madrid, 1954, vol.40, p.169, lám. 7).
- 3.- Las primitivas armas de la Casa de Herrera fueron de gules con dos calderas de oro (GARCIA CARRAFFA, A. y A., op. cit., vol.41, p.199, lám.4). Muchos tratadistas como APONTE, MENESES, ARGOTE DE MOLINA y otros, dicen que el linaje de Herrera procede de la Gran Casa de Lara y señalan como tronco de la rama que adoptó tal apellido, por poseer el señorío de la villa de Herrera del Río Pisuerga a Garcí Pérez, caballero de la Casa de Lara. Luis de SALAZAR y CASTRO en su *Historia de la Casa de Lara*, pone en duda que el linaje Herrera proceda del de Lara (GARCIA CARRAFFA, A. y A. op.cit. t.41, 1932, pp.126-127).
- 4.- El mayorazgo de la Casa de Salas fue construido el 14 de noviembre de 1371 por Doña Mayor de Castañeda, Señora de la Casa de los Siete Infantes de Lara y viuda de Fernán Sánchez de Velasco, a favor de su único hijo Pedro.
- Los Señores de Velasco tienen en encomienda Salas hasta que, a petición del Conmcejo, Juan II otorga un privilegio, el 20 de junio de 1439, por el cual exime a Salas de todas las cargas que tuviera como lugar de behetría y hace donación de la villa a Don Pedro Fernández de Velasco, primer conde de Haro, y a sus vecinos, vasallos solariegos del Conde (PEÑA MARAZUELA, M.T. y LEON TELLO, P. op. cit. p.27.

nubes, dentro de un iconograma habitual. Lleva en sus manos la bola del mundo lo que podría significar la redención del mismo por parte de su Hijo.

La ambientación escogida es la habitación de la Virgen, circunstancia que acentúa la intimidad de la escena. La figura de María se encuadra entre cortinajes de terciopelo granate, pendientes de un dosel, que dejan ver el lecho con almohadas, sobre un rico fondo de brocado rojo y dorado. Este escenario intimista y cargado de detalles es frecuente en la tradición de los Países Bajos, de donde lo toma la escuela alemana que lo desarrolla ampliamente.

La Virgen está leyendo, quizá meditando sobre la Biblia, arrodillada delante de un atril, concebido igualmente con gran riqueza ornamental¹². Viste túnica granate sujeta en la cintura y manto de color azul, orlado con una cenefa. Como doncella que es va sin tocado alguno. Ella y el ángel pertenecen a mundos distintos, lo que confiere a la escena un carácter simbólico especial. Esta concepción a su vez, permite fraccionar el espacio ambiental en dos campos diferentes separados por el jarrón, quizá de metal.

Respecto al Ángel, de larga melena rubia sujeta por una diadema, se presenta a la izquierda de María, dándonos a entender así, que el acontecimiento se sitúa ya en un momento avanzado de la narración. Viste dalmática de brocado y manto granate orlado. En su mano izquierda lleva el cetro de metal, en el que se enrolla la filacteria, que sujeta con la otra mano, dándose así una combinación de insignia y mensaje que va implícito en aquélla.

Visitación.

El episodio escogido es el encuentro mismo ante la casa de Isabel, situada en el lado derecho de la composición. Consiste en un edificio cuadrado apoyado en un basamento. Se divide en dos cuerpos separados por una imposta decorada. El cuerpo bajo remata sus esquinas mediante contrafuertes que se adelgazan en la parte alta, a modo de finos pináculos. En uno de los ángulos, una columna con fuste entorchado, rematada en una especie de hornacina (a modo de una tienda de campaña nómada), donde se aloja una esculturilla. En este mismo cuerpo se abre un vano en arco conopial rematado en macolla y encuadrado por pilastras culminadas en sendos pináculos.

El segundo cuerpo dibuja una especie de torre almenada, cubierta con un chapitel de escamas, donde se abre una pequeña buhardilla con frontón escalonado.

Delante del cuerpo inferior se avanza un pórtico con puerta en arco de medio punto y un pequeño vano cuadrangular. Se remata con el mismo esquema que el cuerpo del edificio. Este tipo de arquitectura responde a los prototipos del gótico flamígero.

La escena se desarrolla al aire libre sobre un fondo rocoso, con árboles y una ciudad amurallada. A la derecha se ve una casita a cuya puerta asoma un personaje.

En primer plano, las dos figuras centrales, la Virgen e Isabel. María lleva el cabello suelto y la cabeza sin cubrir. Viste túnica y manto azul ribeteado con orla, donde se lee de forma reiterativa la leyenda "MARIA GRATIA PLENA". Isabel, con toca blanca, lleva igualmente túnica dorada con brocado y manto azul con vuelta blanca. Ambas se cogen por las manos, dentro de una actitud iconográfica habitual, que nos habla de su naturaleza humana.

En segundo plano, un total de cinco personajes que pueden identificarse con Zacarías, dos acompañantes de Isabel y las dos de la Virgen, María Cleofás y María Salomé. Zacarías representado muy joven, detrás de la casa, con túnica y manto orlado, lleva el cabello largo y la cabeza cubierta con gorra de media vuelta. Los personajes femeninos con túnica y manto de brocado. Dos de ellas llevan la cabeza cubierta con un alhareme, otra con una sencilla toca y la cuarta con un rollo elevado sobre la frente.

Natividad de San Juan.

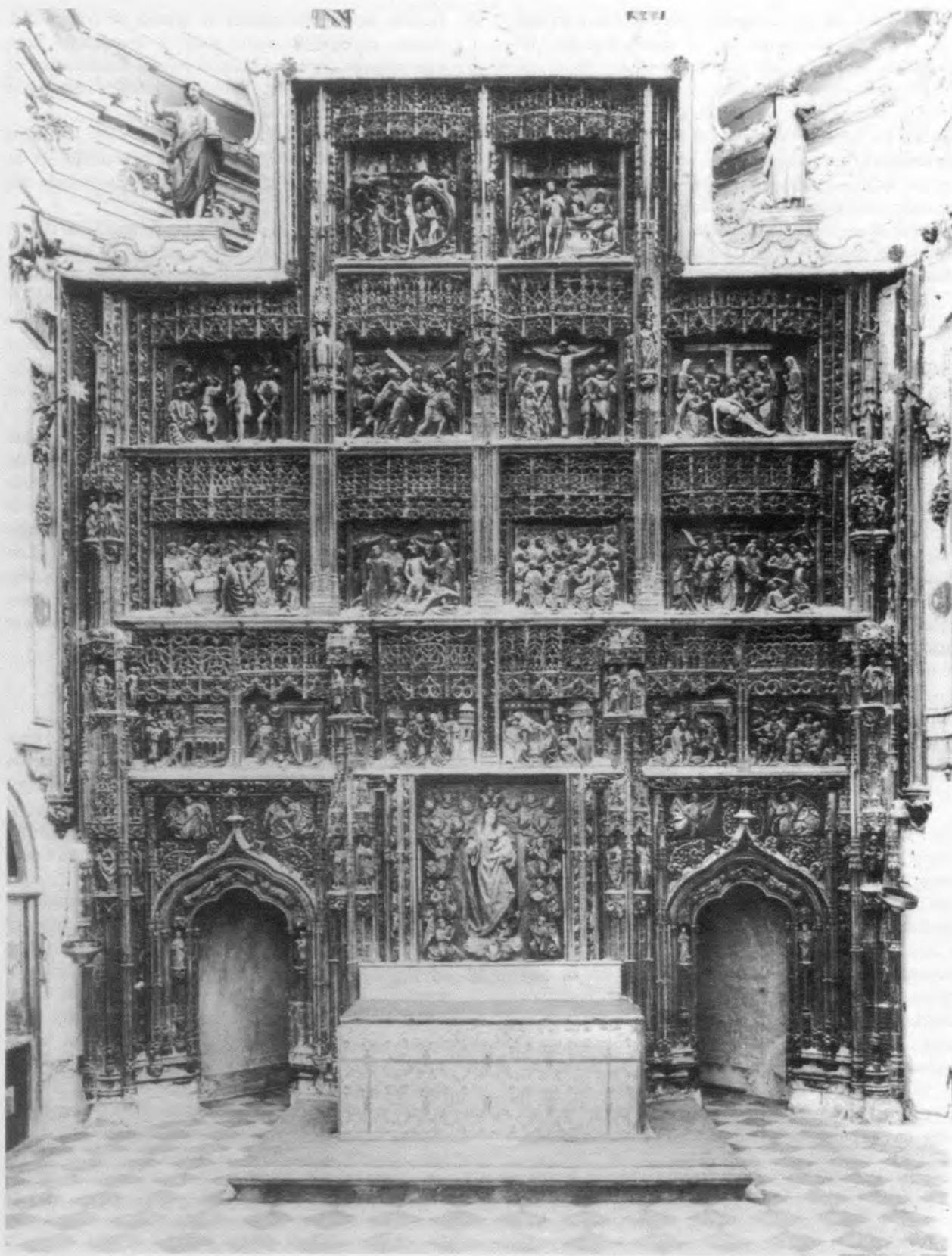
La escena se ambienta en un interior tratado con gran detallismo y minuciosidad. Reconstruye una habitación de carácter intimista, siguiendo la tradición flamenca.

Funde varios episodios del ciclo de San Juan; el nacimiento, el baño, la imposición del nombre por parte de Zacarías e incluso alude a la prefiguración de Cristo por parte del Bautista.

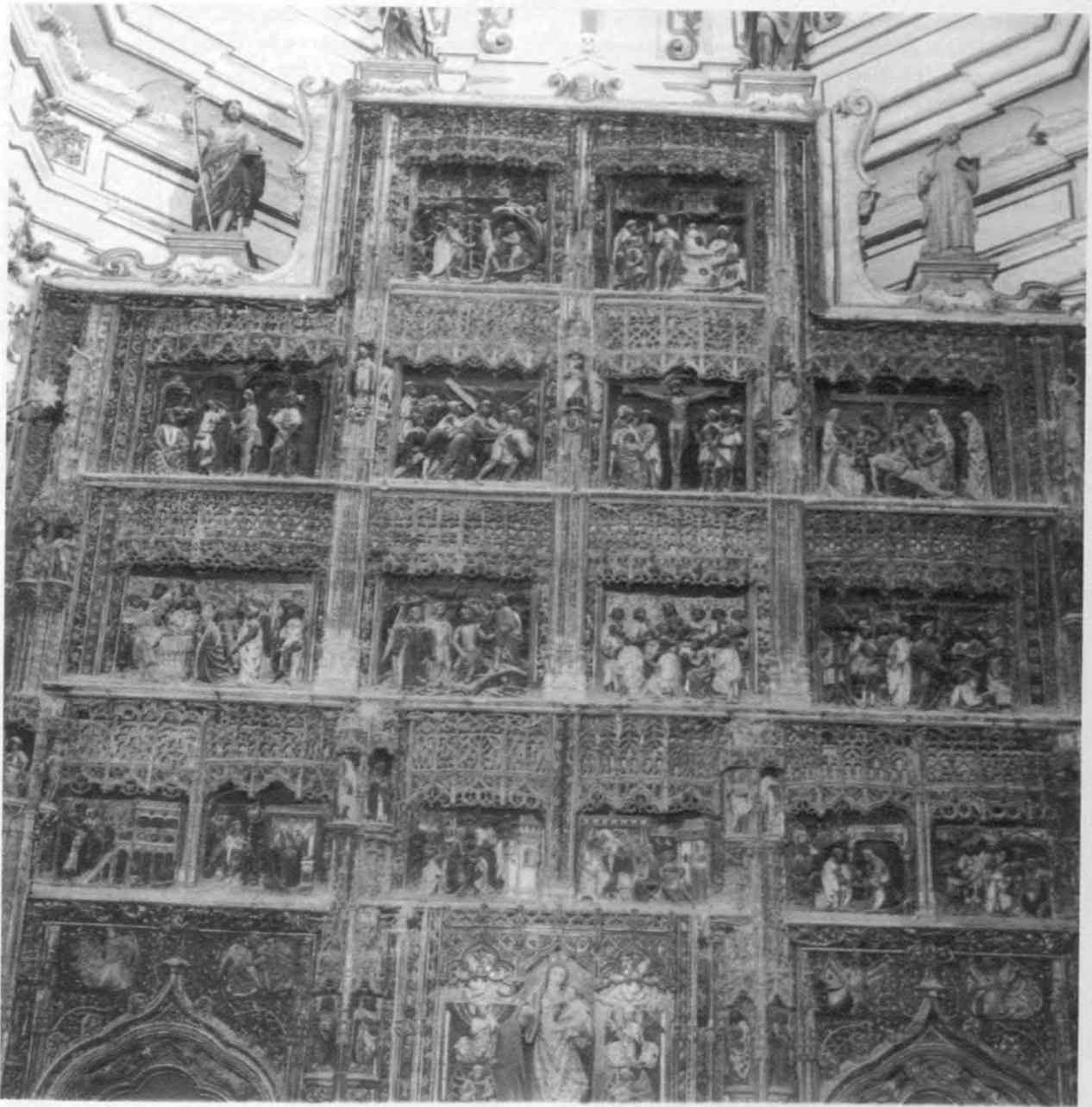
Se trata de una composición perfectamente estudiada, donde cada elemento ocupa un lugar preciso, pudiéndose advertir una cierta compartimentación espacial e iconográfica. El grupo de la izquierda configura el episodio del nacimiento. Santa Isabel, acostada en un lecho con dosel y cortinas, sobre fondo de brocado, viste toca y alcandora de amplias mangas ceñidas en la muñeca. Va tapada con la ropa de la cama. Su posición, aparentemente inverosímil, está creada intencionadamente, para ser vista desde abajo, teniendo en cuenta la posición que ocupa en el retablo¹³.

¹² La actitud adoptada aquí sustituye la más habitual de "la Virgen hilando" o "la Virgen en el lecho", que constituyen las variantes iconográficas más frecuentes. Por otro lado, la composición está claramente inspirada en grabados de fines del siglo XV. Por citar un ejemplo, véase, *Martin Schongauer, maître de la gravure rhénane vers 1450-1491*, Exp. Musée du Petit Palais, Paris, 1991, p.196.

¹³ Esta perspectiva cuenta con antecedentes dentro de la escultura gótica. Por citar sólo algún ejemplo, quizá el más conocido del relieve de la Natividad del jubé de la catedral de Chartres.



Lám.I.-1.-Retablo en la actualidad



Lám.II.-2.-Retablo en 1952

Zacarías, sentado en un sillón de respaldo alto, a la izquierda de Santa Isabel, viste túnica y manto con vuelta de gran riqueza. En la orla de este último figura su nombre. Cubre su cabeza una gorra con borla, adornada con un broche. Completa su atuendo con calzas y borcegués. Tiende una mano hacia su esposa en actitud afectiva. La Virgen, sentada en una silla de tijera, enfrente de Zacarías, con el cabello de largos tirabuzones y la vestimenta habitual, extiende la mano hacia su prima, haciéndose así partícipe del acontecimiento. Completando esta escena figura una mesita con mantel y sobre ella un plato, un vaso y un pan. Delante de la mesa, un perro contempla el suceso.

A la derecha, el segundo episodio, *el baño*, está centrado en la sirvienta que, después de haber bañado al Niño, se dispone a secarlo. Está sentada con el Niño en su regazo. Viste brial con aberturas en las mangas desde el hombro, por las que se ven las de la camisa, sujetas en la muñeca. Cubre su cabeza con alhareme. Por encima de ella se dispone un pequeño estante con un plato y dos ánforas y del que cuelgan dos tazas, detalle que acentúa aún más el intimismo de la escena. Otra sirvienta, ataviada de igual modo, se acerca por la derecha, con una toalla en las manos. Le sirve de encuadramiento una estructura, a modo de chimenea, con cubierta tronco-piramidal, en cuyo frente el nombre "IOA-NES" queda interrumpido por la aparición del "cordero místico".

De tal forma, en la composición se aunan nacimiento e imposición del nombre, circunstancia que permite distinguirlo del de Cristo o del de la Virgen. Además aparece el Cordero que debe interpretarse como una alusión a la prefiguración de Cristo, como señalabamos anteriormente.

La presencia de San Juan Bautista entre las escenas que componen el ciclo tanto de la vida de Cristo como, especialmente, de la de la Virgen, está justificada por la propia advocación más antigua del Monasterio¹⁴.

Nacimiento de Cristo.

Aquí quedan aunados el Nacimiento de Cristo, la Adoración por parte de sus Padres y el Anuncio a los Pastores.

El centro de la composición lo forman San José, la Virgen y el Niño. No se trata de una natividad tradicional,

ya que el Niño no está en la cuna, sino en el suelo, sobre el extremo del manto de su Madre y encima de un haz de rayos luminosos. San José, apoyado en un bastón, hinca su rodilla en tierra, mientras María está completamente arrodillada y con las manos juntas. Ambos muestran actitud de adoración.

Esta iconografía responde a la visión de Santa Brígida, según la cual la Virgen dio a luz de rodillas y cuando el Niño nació, salía de El una luz tan brillante que eclipsó la candela de su Padre. De tal manera, es Jesús quien irradia directamente los rayos luminosos, configurándose una nueva actitud iconográfica de la que los primeros ejemplos se documentan en los Países Bajos a mediados del siglo XV¹⁵. San José lleva capa con capilla y debajo una túnica de brocado. El cabello y la barba muy rizados. La Virgen, con cabello suelto en largos tirabuzones, viste túnica y manto enrollado al cuerpo, que deja libre el hombro izquierdo.

El portal, que configura el fondo, dibuja una arquitectura en arco carpanel, apoyado en dos soportes de los cuales resalta el derecho, concebido a modo de torre almohadillada y rematada en almenas. En la parte alta de los soportes se representan pequeñas figuras desnudas. En las enjutas del arco, adaptándose al marco se disponen dos ángeles enredados en ramas que convergen en el centro donde una hornacina cobija otra figurilla. Se trata de una arquitectura en dos planos: el primero, está ocupado por el torreón. Dentro y al fondo de él se abre el ámbito en el que se enmarca la escena, con tres puertas al fondo, dando así mayor sensación de profundidad. Nuevamente el recuerdo de Juan Guas está presente en la concepción del torreón que enmarca el lado derecho de la arquitectura. Dos ejemplos ilustran este modelo: el palacio del Infantado y la galería sur del Castillo de Manzanares el Real¹⁶.

A la izquierda del grupo principal se desarrolla un paisaje rocoso, con una ciudad de tipo noreuropeo al fondo, en el que se inserta el "anuncio a los pastores". El ángel en la parte alta de una roca parece mostrar la filacteria del mensaje. Responde al modelo de ángel flamenco, habitual en estas escenas.

Siguiendo una composición escalonada un primer pastor se vuelve hacia el ángel, levantando los brazos en señal de sorpresa. En un plano inferior, un segundo pastor con el cayado en la mano y rodeado de ovejas, parece estar al margen de la aparición del ángel.

¹⁴ Aunque el nombre más conocido del Monasterio es "Santa María", en realidad, la Cartuja surgió también bajo la advocación de San Juan Bautista. Así se recoge en la documentación más antigua del mismo.

¹⁵ L. REAU, Op.Cit. vol.II, p.218.

¹⁶ AZCARATE, J.M. "La fachada del Infantado y el estilo de Juan Guas". A.E.A., 1951, pp.307-319. En opinión de J.M.Azcárate, la intervención de Guas en el castillo de Manzanares se circunscribe a la galería sur y a la decoración del adarve y las torrecillas, hacia 1480, obra que se considera precedente del Palacio del Infantado, donde sí está documentada su actuación.



Lám.III.-1.-Pieza de alabastro con el escudo fragmentado



Lám.III.- 2.-Pieza de alabastro con restos de ornamentación vegetal.



Lám.III.- 3.-Detalle de las serpientes junto a la escena de la "Flagelación".



Lám.III.- 4.-Detalle de las cabezas junto a la escena de la "Piedad".

Epifanía a los Magos.

El acontecimiento se sitúa en una cabaña abierta hacia el espectador, con un fondo de paisaje al aire libre en el que árboles y construcciones, simulando la ciudad, se entremezclan. La cabaña, vista en sección, muestra el entramado de su cubierta a dos aguas y cierra en el lado derecho con columnas apoyadas en un basamento, todo ello ricamente ornamentado. Detrás de este cerramiento, en un segundo plano, como es habitual, se vislumbra la figura de San José.

La Virgen sentada sobre sendos cojines, viste túnica y manto orlado, de gran riqueza. Sus cabellos, sueltos en tirabuzones, caen por su espalda. Sostiene con las manos al Niño, sentado en sus rodillas que, ante la presencia del Mago, se inclina hacia él. Al lado de María, de pie, contemplando la escena, la sirvienta cubre su cabeza con una cofia que realza un broche central.

Los Reyes ocupan la parte izquierda de la composición. El de mayor edad dobla la rodilla y ofrece la copa al Niño al mismo tiempo que levanta su tapa. El Niño, mirándole, se apresta a cogerla¹⁷. Funde así dos momentos en el

¹⁷ En el Libro de Horas de Carlos de Angulema ya aparece el Niño jugueteando con la copa. Esta actitud infantil se repite en otros ejemplos como en el panel central del Tríptico de la Colegiata de Covarrubias.

mismo acto: la ofrenda y la adoración¹⁸. No lleva corona y la barba y el tratamiento del cabello denotan su edad¹⁹. La indumentaria se compone de tres trajes superpuestos. Sobre las mangas del jubón aparecen las del sayo y se completa con un manto con aberturas laterales sujetas por un broche. Era el tipo de atavío elegante de la segunda mitad del siglo XV. A la riqueza del tejido hay que añadir la de las orlas y el pectoral.

El segundo rey, de pie, detrás del anterior, observa atento la escena. Con barba y cabello largo, cubre su cabeza con una gorra de media vuelta enriquecida con un broche. En la mano derecha sostiene la copa y con la izquierda coge el tocado, tal vez para quitárselo. Viste sayo sobre camisa de amplísimas mangas sujetas en la muñeca. Se ciñe con un cinturón y una cadena cruza diagonalmente su pecho.

El grupo se completa con el rey negro y un paje. El mago, en actitud frontal, gira su cabeza para contemplar el suceso, mientras sostiene en las manos su presente. Va tocado con corona y viste sayuelo de rico tejido y capa. Un importante collar de cadena cruza su pecho y una espada pende de su cintura. Completa su indumentaria con botas hasta la rodilla. El paje, de aspecto infantil, mira al rey y apoya sus manos en la copa. De cabello rizado y raza asimismo negra, viste ropa abierta por los lados, ceñida en la cintura y calzas. En sus brazos se enrolla una especie de estola.

Los personajes en su conjunto y según sus estamentos sociales, muestran gran lujo en sus vestimentas y están perfectamente identificados.

Ampliación del ciclo inicial Presentación, Purificación y Candelaria.

Distintos temas se funden en esta escena tratada con riqueza y casi ambiente cortesano. El fondo, a modo de un tapiz, se cubre con abundante ornamentación en tonos dorados. En principio, podría pensarse en la representación de la Circuncisión pero, analizados los distintos elementos iconográficos, se observa la presencia de tres episodios: Presentación, Purificación y Candelaria.

La Presentación del Niño en el templo se relata en el Evangelio de Lucas (2, 22-40). Según la Ley Mosaica tenía lugar cuarenta días después del Nacimiento. A la izquierda Simeón con cabello largo y rizada barba, cubre su cabeza con un rica tiara. Viste marlota sobre el sayo y sobretodo. Se inclina ante el altar donde sujeta al Niño que está sentado. El altar, con decoración de cuadrifolios

en el frente, se cubre con mantel de fina tela rematado en una orla de raso. Frente al Niño se arrodilla María con las manos juntas en señal de adoración. El cabello suelto queda oculto en parte por un amplio manto, cuyo borde está recorrido por la inscripción "AVE MARIA GRATIA PLENA".

El grupo principal se cierra con la figura de San José, al otro lado del altar. Con barba corta y cabello rizado, viste gabán, propio de la gente del pueblo. Apoya su mano en una especie de cesto con un pan que ha depositado sobre el altar. Detrás de él, una figura femenina, con la cabeza envuelta en una toca, tal vez la profetisa Ana, apoya la mano sobre su hombro. Dos personajes cierran el escenario en esta parte. El más extremo viste loba, prenda usada especialmente por los hombres de letras a fines del siglo XV, y bonete alto; el siguiente, ropa abierta por delante y bonete adornado con un broche central. Probablemente se trata de una especie de testigos que dan fe del acontecimiento.

La ofrenda presentada por San José, junto con la que porta la sirvienta de la Virgen, forman parte del rito de la Purificación. Dicha sirvienta, que sigue a María, envuelta en un amplísimo manto que deja libre el brazo izquierdo, cubre su cabeza con cofia de trenzado y lleva en la mano una cesta con las tórtolas. Detrás de ella, observamos a cuatro figuras femeninas que constituyen el núcleo de la Procesión de las candelas, cuya fuente no es evangélica sino litúrgica. La del centro, ataviada con saya o brial, manto y tocado de cuernos, es la de ejecución más refinada. De las tres restantes sólo es visible la cabeza cubierta con toca morisca en la de mayor edad²⁰; alhareme y rollo de estilo flamenco en las otras dos.

Este numeroso cortejo finaliza con dos figuras que, algo apartadas contemplan la ceremonia. La que aparece en segundo plano, vestida con capuz con capuchón echado y aberturas laterales, extiende su mano como en actitud de pedir limosna al caballero que se encuentra a su lado. Este último en una postura indolente, apoya el peso del cuerpo en una pierna mientras deja ver la otra con una bota hasta la rodilla, a través de la raja de la ropa. Sobre sus hombros se dispone una especie de esclavina y cubre su cabeza con bonete blando, con una insignia en el centro, que se dobla prolongándose sobre las orejas. De su hombro cuelga un zurrón decorado con las conchas de peregrino, y en su mano izquierda lleva la saeta. Le acompaña un perro que aparece a sus pies. Se trata de San Roque quien, según el relato de la Leyenda Dorada,

¹⁸ Ver al respecto: I.G.BANGO TORVISO, "Sobre el origen de la prosquinesis en la Epifanía a los Magos". *Traza y Baza*, s.a.

¹⁹ El modelo tal vez haya que buscarlo en un grabado del mismo tema de Schongauer. Op. Cit.p.114

²⁰ El modelo es prácticamente exacto a una de las figuras del retablo de Arcenillas, obra de Fernando Gallego. Ver: GAYA NUÑO.J.A. *Fernando Gallego*. Madrid, 1958, lám.43.



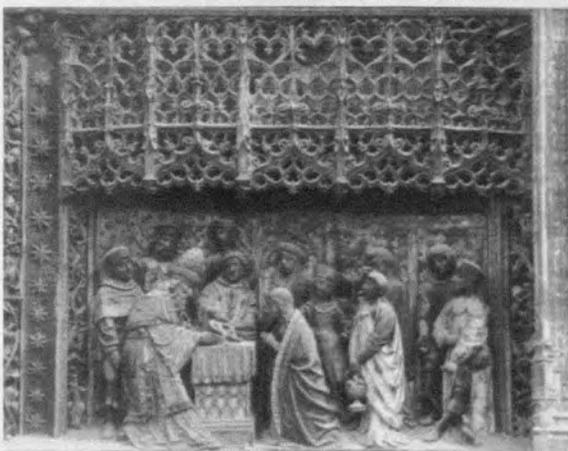
Lám.IV.-1.-Detalle de la Virgen



Lám.IV.-2.-Detalle de los ángeles que acompañan a la Virgen



Lám.IV.-3.-Detalle de la Virgen



Lám.IV.-4.-Detalle de las estrellas en el marco de la escena de la "Presentación".

al llegar a la ciudad de Plasencia y, después de curar en un hospital una serie de enfermos, cayó enfermo él al clavársele una saeta en su pierna izquierda. Una vez repuesto, regresó a su tierra en hábito de peregrino²¹.

Después de analizar los personajes que componen esta escena, vemos que en su indumentaria se mezclan elementos de la moda nacional, borgoñona y morisca, algo muy frecuente en el último cuarto del siglo XV²².

El Bautismo de Cristo.

El escenario en que se sitúa el acontecimiento abre hacia el espectador casi como si de una gruta se tratase. La línea de horizonte se dibuja muy alta y por encima de ella arquitecturas y árboles se entremezclan simulando la ciudad.

La figura de Cristo centra más o menos la composición. De pie, cubierto sólo con el paño de pureza anudado en la cadera izquierda, tiene los pies inmersos en lo que se supone el Jordán. Su cuerpo, con deficiente tratamiento anatómico, apoya el peso en una pierna produciendo una fuerte inflexión en la cadera. A su izquierda, San Juan, de rodillas encima de una roca, enjuga directamente con agua los cabellos de Jesús con su mano²³. El Precursor va ataviado con una piel, siendo visible la cabeza del animal en la parte baja, y un manto que cae por la espalda y deja al descubierto el hombro derecho. Cobijado bajo la roca aparece el cordero con nimbo y estandarte sobre el libro.

Al otro lado de Cristo se sitúan dos ángeles, con cabello largo y rizado, en uno de ellos sujeto con una diadema. Visten ricas dalmáticas, a modo de acólitos, dado que actúan en esta escena como diáconos. Su presencia denuncia que estamos ante una concepción litúrgica del tema. El más próximo a Jesús sujeta un paño entre sus manos mientras el otro despliega la túnica.

La Santa Cena.

Los personajes ocupan todo el espacio del interior de la estancia donde se desarrolla la acción. No hay elementos ambientales exteriores, sólo una especie de rico tapiz sirve de telón de fondo. Está próximo al que aparece en la escena de la Presentación-Purificación, pero de menor riqueza, tratando de emular el anterior. Alrededor de una mesa alargada sobre la que se depositan las viandas, se distribuyen las figuras. Las de la parte posterior están centradas por el grupo que forman Cristo y San Juan. Los Apóstoles de primer plano están sentados en diferentes tipos de asientos. Se puede distinguir la silla de tijera, una banqueta de patas trilobuladas y una silla curul.

Unos están comiendo, otros bebiendo, gesticulan y parecen hablar animadamente. Sólo Judas está completamente de espaldas y en su mano, que gira hacia detrás, lleva la bolsa del dinero. Hay cierta variedad en el tratamiento del cabello. En unos es liso cayendo sobre la frente y en otros ensortijado. Los rostros responden básicamente a dos modelos. Uno, de nariz afilada, óvalo alargado y pómulos hundidos; el otro, por el contrario, de pómulos muy marcados, boca pequeña y rostro redondeado.

Cristo viste túnica de una sola pieza, similar a la que el ángel sostiene en la escena del Bautismo. La mayoría de los Apóstoles van ataviados con túnica y manto, recogido de diversas formas. Una vez más hay que anotar la diferente calidad en el tratamiento de las figuras.

El Prendimiento.

El núcleo central lo constituyen las figuras de Cristo y Judas que dividen la escena de forma más o menos simétrica. No existe relación entre ambos personajes sino que Judas aparece detrás de Jesús, poniendo la mano

²¹ VORAGINE, S. de la *La Leyenda Dorada*. Madrid, 1982, vol. II, p. 954. Continúa diciendo que en 1485 sus restos fueron robados de Montpellier y llevados a Venecia siendo colocados en un templo levantado en su honor. Seguramente este hecho hizo de él un santo muy popular en los últimos años del siglo XV, lo que justificaría su inclusión en la escena así como otra representación más entre los Apóstoles y Santos de las entrecalles.

²² Para el estudio de la indumentaria tanto de esta escena como de las restantes se han utilizado diversas obras:

BERNIS MADRAZO, C. "El traje masculino en Castilla durante el último cuarto del siglo XV". *B.S.E.E.*, t. LIV, 1950, pp. 191-233.

Idem. "La moda y las imágenes góticas de la Virgen. Claves para su fechación". *A.E.A.: Homenaje a D.M. Gomez Moreno*, 1970, pp.

Idem. "El tocado masculino en Castilla durante el último cuarto del siglo XV: Los Bonetes". *A.E.A.*, 1948, pp. 20-42.

Idem. *Indumentaria Medieval Española*. Madrid, 1956.

Idem. "Modas moriscas en la sociedad cristiana española del siglo XV y principios del XVI". *B.R.A.H.CXLIV*, Madrid, 1959, pp. 199-226.

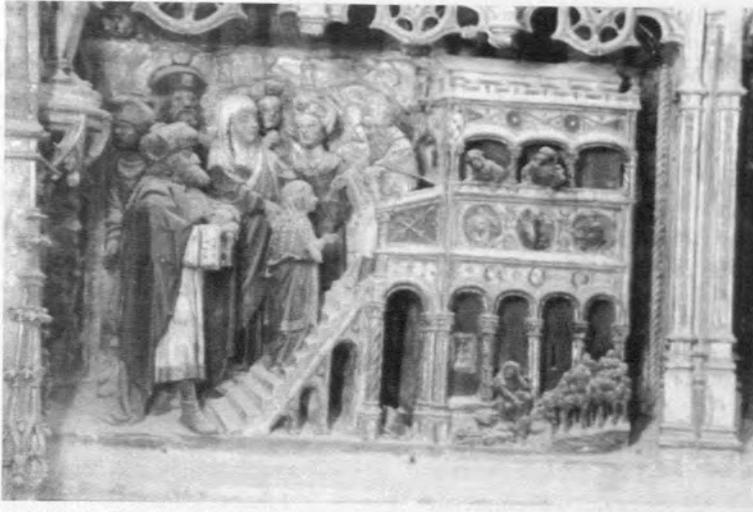
Idem. *Trajes y Modas en la España de los Reyes Católicos, I. Las mujeres*. Madrid, 1978.

Idem. *Trajes y Modas en la España de los Reyes Católicos, II. Los hombres*. Madrid,

SENTENACH, N. "Trajes civiles y militares en los días de los Reyes Católicos". *B.S.E.E.* t. XII, 1904, pp. 143-161

LAMPEREZ Y ROMEA, V. "El mudejarismo en la vida social española de los siglos XIV, XV y XVI". *Toledo*, n° 61, 1916, pp. 1-4.

²³ REAU, L. Op. Cit. vol. II, p. 298. En la escena que nos ocupa, San Juan no bautiza a Cristo sirviéndose de la copa o concha sino que deja caer directamente con la mano gotas de agua sobre su cabello. Esta es una variante frecuente en los Países Bajos mientras que la primera es habitual en Italia.



Lám.V.-1.-Presentación de la Virgen



Lám.V.-2.-Visitación



Lám.V.-3.-Anunciación

izquierda sobre su hombro, mientras dobla el brazo derecho de modo absolutamente forzado e inverosímil, en cuya mano sostiene la bolsa con las monedas.

Cristo, ajeno a la actitud de Judas, centra su atención en el episodio de Malco, del que sólo nos habla el Evangelista Lucas (22, 47-52). Vestido con túnica de una pieza, apoya el peso del cuerpo en una pierna doblando la otra, lo que produce una descompensación en las caderas. Lleva en su mano la oreja que San Pedro acaba de cortar a Malco. Este último, caído en el suelo, levanta una mano y en la otra sostiene la linterna. De rasgos duros y cabello rizado, viste jubón y calzas y adopta una postura bastante forzada. Detrás de él aparece San Pedro que, ante la recriminación de Cristo, envaina la espada. Cubre su cuerpo con amplia túnica y un manto que deja al descubierto el hombro derecho. Dos apóstoles cierran la composición en este lado, de los cuales uno emprende claramente la huida.

El grupo que había salido con Judas integrado por Sumos Sacerdotes, Jefes de la guardia del Templo y ancianos (Lucas, 22-52) está también aquí recogido. Uno, de barba puntifugada, envuelve su cabeza en un turbante y lleva la antorcha. Otros portan picas y alabardas e incluso uno de ellos va ataviado como un guerrero con armadura.

A la izquierda cierra la composición la figura de un anciano, más ricamente ataviado que el resto de los personajes, con tabardo. De cabello largo y barba, cubre su cabeza con un sombrero de ala. Su aspecto cansino se acentúa por su actitud y apoya en un bastón nudoso en forma de tau. Está cobijado bajo una estructura arquitectónica muy sencilla, aparentemente de madera, con pie en forma de trípode y cubierta a dos aguas, revestida de escamas.

La escena se ubica en el exterior, al pie de un montículo en cuya cima se observa el cáliz y con un lejano paisaje de olivos y arquitectura. Esta, consistente en una estructura rectangular que recuerda una basílica, está muy lejana de las ciudades norteeuropeas que ambientan las escenas de la parte baja.

La Flagelación.

El escenario elegido en esta ocasión es el interior de la casa de Pilatos, ambientado mediante arcos carpaneles apoyados en pilares y columnas. Para sugerir la profundidad de la estancia se dibujan bóvedas y pilastras al fondo. A la izquierda se simula una puerta en arco rebajado, trasdosada por arco conopial rematado en macolla.

El eje compositivo lo constituye el pilar poligonal con basa y capitel vegetal al que está atado Cristo. Este, situado a un lado del pilar, pasa las manos por delante del mismo²⁴. Su cuerpo desnudo sólo se cubre con un paño de pureza, dejando ver la ausencia total de estudio anatómico.

A ambos lados, dos verdugos se aprestan a descargar sus flagelos sobre El. El de la izquierda viste jubón provisto de pequeña falda rematada en ondas y con media manga que deja ver las de la camisa. Lleva botas hasta la rodilla y cofia, al parecer de hierro. El de la derecha viste con mayor riqueza, ropa abierta sobre el jubón y bonete de copa plegada. Detrás de él un guardia con alabarda, cubre su cabeza con bonete en forma de bolsa. Está enfrentado a otro que, en el lado opuesto, también sostiene la alabarda, ataviado con jubón y bonete con vuelta.

Pilatos, sentado en el extremo izquierdo, presencia el acontecimiento. Va vestido con manto de anchas solapas, de tela rica, con bandas brillantes que recuerdan la calidad del raso. Cubre su cabeza con turbante lo que le confiere aire de personaje morisco.

En el encuadramiento del lado izquierdo, la habitual decoración de troncos y hojas queda bruscamente alterada para introducir una serie de serpientes que, junto a las cabezas situadas en el lado opuesto, hacen referencia a la familia de los Siete Infantes de Lara, como veremos después.

El Camino del Calvario.

A la hora de analizar esta escena es necesario acudir a la fuente iconográfica que la inspira. Los grabados de Schongauer y especialmente de Dürero, tanto los correspondientes a la Serie de la Gran Pasión (1498-1510), como los de la Pequeña Pasión (1509-1510), circularon ampliamente. El mismo modelo empleado aquí lo encontramos en numerosas ocasiones. Cabe, sin embargo, destacar en este momento el relieve del trasaltar de la catedral de Burgos, obra de Felipe Vigarny, concebido, no obstante, con mayor riqueza ornamental y figurativa que el de El Paular²⁵.

En primer plano y en el centro de la composición, figura Cristo bajo el peso de una cruz en forma de tau. Es ayudado por Simón de Cirene al que se añaden otros personajes. Vestido con la túnica habitual, Jesús, en actitud de caminar, se inclina y gira su cabeza, coronada de espinas, hacia el frente. Delante de El, una figura encorvada tira de una cuerda que sujeta a Cristo por la cintura. Va descalzo, viste camisa y jubón y anuda una serie de sogas en su cintura.

²⁴ Una actitud similar muestran las mismas escenas en los retablos pictóricos de Sancho de Rojas del Museo del Prado, o en el de Nicolás Francés del Claustro de la Catedral de León y en otras varias.

²⁵ El mismo grabado inspira, entre otros, el retablo de la capilla de la familia Salamanca, en la iglesia de San Lesmes de Burgos, así como la portada de Santa María de Aranda de Duero.



Lám.VI.-1.-Natividad de San Juan



Lám.VI.-2.-Nacimiento de Cristo



Lám.VI.-3.-Epifanía a los Magos

Sigue a Jesús un guerrero que apoya la mano sobre su hombro. Lleva casco, armadura y una espada de hoja ancha colgada de su cintura. Simón de Cirene, detrás de él, intenta levantar el extremo de la cruz. Cubre su cabeza con una especie de turbante. En segundo plano, se sitúan dos personajes a caballo. Uno de ellos repite, prácticamente de modo exacto, la figura de Pilatos de la escena de la Flagelación y el otro se toca con una gorra de vuelta y parece vestir balandrán.

El cortejo se completa con otros guerreros cubiertos con casco, una figura con turbante que toca la trompeta y otra, de pésima ejecución, pero en la que el tratamiento del cabello, el tocado y su posición de perfil, denotan una influencia italiana.

El fondo rocoso carece por completo de elementos ambientales.

Cristo muere en la Cruz.

Sobre un telón de fondo completamente liso, que acentúa la soledad, la atención es atraída por el gran Crucificado que, de forma absolutamente simétrica, centra la escena. Su cuerpo, de escaso estudio anatómico, se cubre con paño de pureza anudado en la cadera izquierda. Con corona de espinas, tres clavos, la cabeza ladeada y los ojos cerrados es Cristo muerto pero sin huellas de dolor. Los rasgos del rostro, nariz alargada, pómulos marcados, etc. recuerdan los del Cristo del retablo mayor de Miraflores, aun cuando el patetismo, en el burgalés, está acentuado y la ejecución, obviamente, es muy superior.

A la izquierda, se dispone el grupo de las Marías con San Juan, que sostienen a la Virgen. Esta, vestida con saya, manto y toca, desfallecida, se desploma. San Juan, detrás, ataviado con sayo y manto sujeto en el centro, la sostiene. Una de las Marías, con saya, manto y toca, coge con su mano el brazo de la Virgen; de la otra, sólo la toca es visible en un tercer plano.

El grupo de la derecha lo constituyen tres guerreros que miran hacia Cristo. El primero con casco con visera levantada y armadura, lleva colgada de su cintura una gran espada de hoja ancha. El segundo, también con casco, pero sin armadura y con largo manto, sostiene en su mano una alabarda. Del tercero, en un plano retrasado, es visible su rostro, de perfil y la cabeza cubierta con bonete de copa plegada. Asimismo lleva alabarda. La composición es torpe y las figuras presentan un movimiento congelado. El recuerdo de los grabados es evidente.

Piedad y Lamentación (La "Quinta Angustia").

El momento elegido para esta representación no aparece recogido en ninguno de los Evangelistas. Se trata de una escena intermedia entre el Descendimiento y la Puesta en el sepulcro que se desarrolla sobre un fondo de tinieblas²⁶.

El núcleo central lo forman la Virgen y Cristo. María sentada, envuelta en amplísimo manto y toca que sólo deja visible parte de su rostro, sostiene el cuerpo sin vida de su Hijo sobre sus rodillas. Este, cubierto con un reducido paño de pureza, muestra gran rigidez y escaso estudio anatómico.

A la derecha se sitúa el grupo de las Marías. María Magdalena se inclina con el bote de perfumes entre sus manos. Viste brial de brocado con abantal y recoge su cabello bajo una cofia. Las otras dos, detrás de ella, de pie, se ocultan bajo mantos de rica tela que caen por sus cabezas e incluso una de ellas sobre el manto lleva una toca.

Detrás de las dos figuras principales dos personajes, probablemente Nicodemo y José de Arimatea, dialogan ante la cruz que, en forma de tau, aparece al fondo. Uno de ellos, con la cabeza descubierta, viste ropa de escote cerrado y gran cuello terminado en dos picos. Las mangas se ensanchan haciéndose amplísimas en las muñecas. El otro, tocado con bonete, viste ropa de ancha vuelta.

En la parte izquierda cierran la composición las figuras de otra Santa mujer y San Juan. La primera, de pie, al igual que las del lado opuesto, se envuelve en manto y toca que la oculta casi totalmente. San Juan, con la rodilla en tierra, sostiene con sus manos la cabeza de Cristo. Representado como un muchacho joven de largo cabello, va ataviado con sayo y manto. Los rostros de los personajes parecen responder todos al mismo modelo.

En el encuadramiento del lado derecho, las figuras de niños trepando por ramas quedan bruscamente interrumpidas, para insertar una serie de cabezas frontales, excepto una de perfil (influencia italiana). Se trata, como ya se ha dicho anteriormente de la representación de los Siete Infantes de Lara.

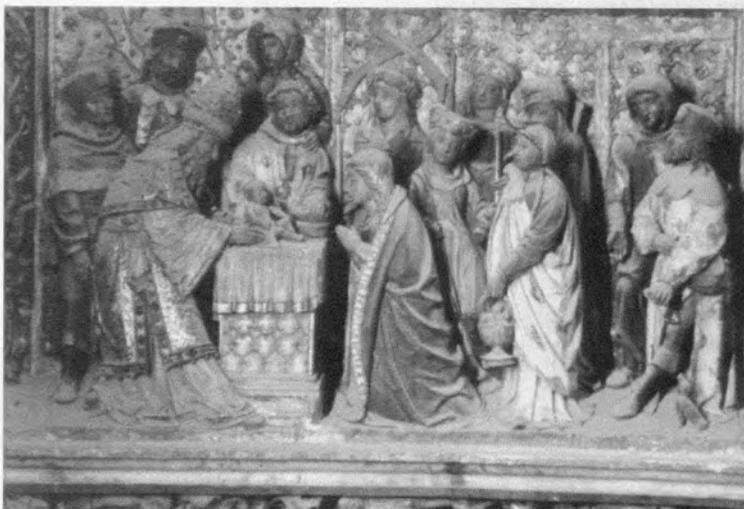
Anastasis (Descenso a los Infiernos).

Se representa aquí la victoria de Cristo sobre Satán y la liberación de distintos personajes. La escena se enriquece con buen número de detalles tanto desde el punto de vista iconográfico como plástico.

²⁶ Se trata, en realidad, del tema conocido como la "Quinta Angustia", que normalmente se hace acompañar de la inscripción: VIDETE SI EST DOLOR SICUT DOLOR MEUS..., aunque aquí no la lleva. Este mismo iconograma, con la leyenda, aparece en la portada de acceso a la iglesia desde el atrio.



Lám.VII.-1.-Presentación, Purificación y Candelaria



Lám.VII.-2.-Bautismo de Cristo



Lám.VII.-3.-Santa Cena

En primer plano Cristo, envuelto en amplio manto dispuesto en diagonal, de forma que queda visible el brazo y parte de su costado derecho, clava su lanza sobre un demonio mientras coge con su mano derecha la de Adán. Este, desnudo, con largos cabellos y barba, sale de la gran boca de Leviatán. Es seguido por otras figuras, entre ellas Eva, mientras los demonios son vencidos y huyen.

La inspiración hay que buscarla en el relato que del "Descenso a los Infiernos" hacen los Apócrifos de la Pasión y Resurrección (Actas de Pilato o Evangelio de Nicodemo): "...Cuando el Infierno supo que llegaba el Rey de la Gloria dijo a Satanás: Sal, si eres capaz, y hazle frente" "...Después el Infierno dijo a sus demonios: Asegurad bien y fuertemente las puertas de bronce y los cerrojos de hierro; guardad mis cerraduras y examinad todo de pie, pues si entra él aquí, ¡ay!, se apoderara de nosotros".

Siguiendo el relato Cristo da la mano a Adán: "Extendió su diestra el rey de la Gloria y con ella tomó y levantó al primer padre Adán"..." Después se volvió hacia los demás y les dijo: Venid aquí conmigo todos los que fuisteis heridos de muerte por el madero que éste tocó, pues he aquí que yo os resucito a todos con el madero de la cruz y con esto sacó a todos fuera"²⁷.

Entre los liberados se puede reconocer a los Gemelos Carino y Leucio quienes dieron testimonio por separado ante Anás y Caifás, diciendo " Hemos resucitado con Cristo desde los infiernos y El nos ha sacado de entre los muertos. Y sabed que han quedado desde ahora destruidas las puertas de la muerte y de las tinieblas y las almas de los santos han sido sacadas de allí y han subido al cielo con Cristo Nuestro Señor"²⁸.

De forma anecdótica, se puede observar cómo los liberados salen incluso por la oreja del monstruo. En la parte izquierda se observa cómo huyen unos demonios en un fondo de paisaje rocoso en el que parecen marcarse unas escaleras. Los demonios presentan una mezcla de figura humana, alas de murciélago, cabeza de simio y cuernos de carnero.

En toda la zona superior se integra otra escena entre fondos arquitectónicos que dibujan una ciudad amurallada y edificios aislados cubiertos a doble vertiente, que se insertan entre árboles. Cristo resucitado se aparece ante la figura de un anciano de larga barba, que oculta su cabeza detrás de amplio capuchón. Para su interpretación hay que acudir nuevamente a los Apócrifos de la Pasión y Resurrección. Se trata de Juan el Bautista, uno de los santos que escucha en calidad de profeta la disputa entre

Satanás y el Infierno: "...Entonces apareció otro personaje con aspecto de anacoreta y le preguntaron diciendo: ¿Quién eres tú que llevas tales señales en tu cuerpo? y él respondió con entereza :yo soy Juan el Bautista, la voz y el profeta del Altísimo. Yo caminé ante la faz del mismo Señor para convertir los desiertos y los caminos ásperos en sendas llanas. Yo señalé con mi dedo a los jerosolimitanos y glorifiqué al Cordero del Señor y al Hijo de Dios. Yo le bauticé en el río Jordán y pude oír la voz del Padre que tronaba desde el cielo sobre El y proclamaba: Este es mi Hijo amado en el que me he complacido. Yo mismo recibí también promesa suya de que ha de bajar a los infiernos. El Padre Adán que oyó esto exclamó con gran voz: Aleluya, que significa el Señor está llegando"²⁹. En el ángulo derecho el paisaje de árboles se quiebra dibujando una especie de gruta. Dentro de ella una figura parece recordarnos al Bautista durante su vida terrena.

Resurrección.

El espacio asignado a esta escena, que debería figurar antes de la Anastasis, está claramente dividido en dos partes. La zona superior, donde se dibujan arquitecturas y árboles, da la sensación de estar colgada. Se presupone que trata de dar la idea de lejanía respecto a la composición que se desarrolla en la parte baja sobre un fondo neutro.

Cristo resucitado, de pie al lado del sepulcro, bendice con la mano derecha mientras en la izquierda porta el estandarte. Viste pequeño paño de pureza y una gran capa que llega hasta el suelo. Apoya el peso del cuerpo en la pierna izquierda y deja libre la derecha lo que descompensa la cadera. A su izquierda se dispone el sepulcro, aparentemente de mármol blanco, con decoración de cuadrifolios. Sobre la tapa corrida, un ángel, de rodillas y con las manos juntas, viste como un acólito y despliega grandes alas.

Dos soldados a cada lado completan el grupo. A la derecha uno sentado con una pierna extendida y otra doblada, apoya la cabeza en su mano. Parece estar dormido. Viste coraza y casco puntiagudo. Detrás de él, otro, de pie, con coraza y caso, sostiene con ambas manos una alabarda.

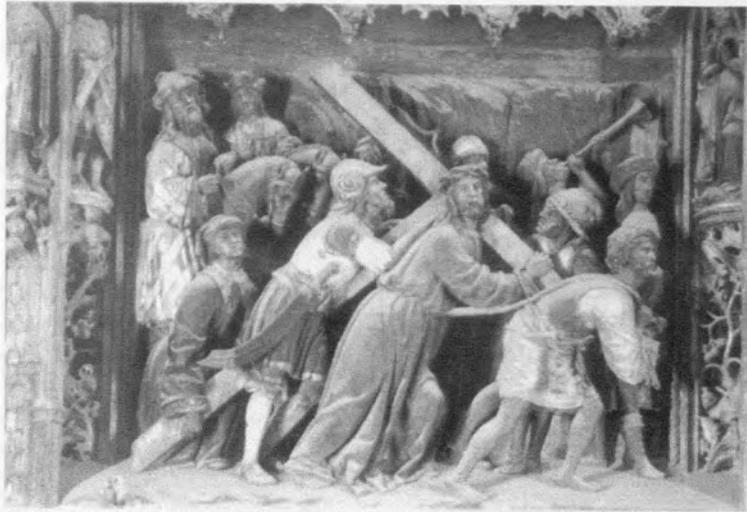
A la izquierda, en primer plano, un soldado, rodilla en tierra, con coraza, casco y escudo colgando de su espalda, lleva una ballesta en la mano y está situado en contraposto. Completa el grupo otro soldado, de pie, con armadura, casco y alabarda entre sus manos³⁰.

²⁷ SANTOS OTERO, A. Op.Cit. pp.448 y 452.

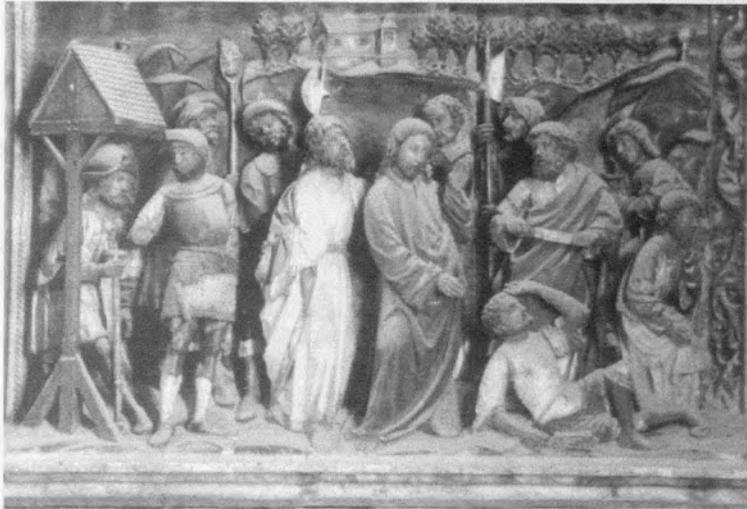
²⁸ Idem.p. 456.

²⁹ Idem.p. 465.

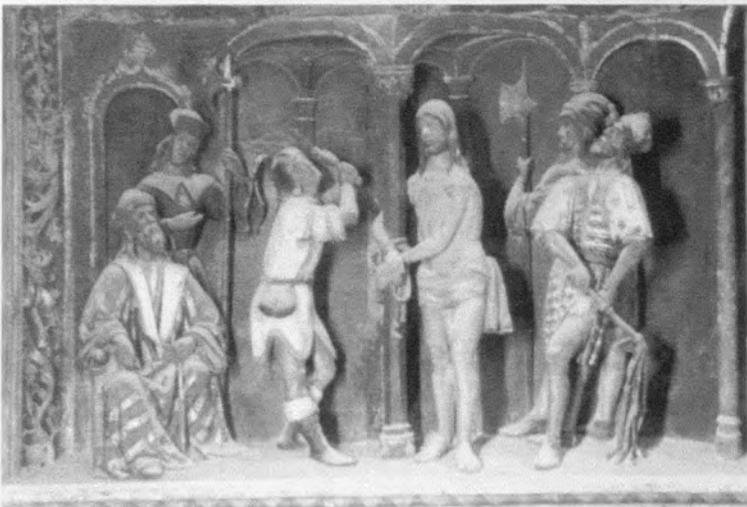
³⁰ Modelos próximos a estos soldados pueden observarse en las pinturas de Juan de Borgoña en la catedral de Toledo, tanto en la escena de la Resurrección de la Sala Capitular, como en la del Desembarco del Cardenal Cisneros de la capilla mozárabe, ya dentro del siglo XVI. ANGULO ÍÑIGUEZ, D. *Juan de Borgoña*, Madrid, 1954, lams.15 y 22.



Lám.VIII.-1.-Prendimiento



Lám.VIII.-2.-Flagelación



Lám.VIII.-3.-Camino del Calvario

El recuerdo de los grabados, al igual que en otras escenas del ciclo de la Pasión, es evidente.

FIGURAS DE LAS ENTRECALLE.

La riquísima iconografía expuesta en las escenas que componen el retablo se ve incrementada con numerosas figuras de santos, santas, apóstoles y profetas, situados en las entrecalles y guardapolvos del mismo, así como en las puertas que dan paso al Sagrario. Están apoyadas en ménsulas y cobijadas bajo ricos doseletes.

En la parte inferior, coincidiendo con el ciclo inicial, encontramos las siguientes representaciones:

San Mateo (1), con la bolsa en la mano que alude a su condición de recaudador de contribuciones en Jerusalén. Como apóstol, la bolsa que lleva en la mano izquierda está rota por abajo. En la derecha porta la lanza o alabarda como instrumento de su martirio. Lleva túnica y manto que deja al descubierto el hombro izquierdo.

San Pablo (2), aparece con sus atributos habituales, el libro y la espada. Detrás de su cabeza, al igual que los otros apóstoles, aparece un nimbo en forma de rayos.

Santo Tomás (3), con la lanza, instrumento de su martirio, en la mano derecha. Viste túnica, sujeta con cinturón, y manto, ambos de rica tela, que sostiene con su mano izquierda. Detrás de su cabeza, nimbo llameado.

Apóstol (4), que por su ubicación es difícil precisar su identidad. Viste de modo similar a los otros. Tal vez se trate de Judas.

David (5), rey, músico y poeta. Va ricamente vestido y tocado. En su mano izquierda lleva el arpa. El hecho de que tenga en la derecha una pala o remo puede relacionarse con uno de sus Salmos, donde se cuenta cómo las aguas de la tribulación acechan su alma: "Salvame ¡Oh Dios! pues las aguas amenazan mi vida" (Salmo 68).

San Sebastián (6), desnudo y con las señales de las flechas sobre su cuerpo.

San Juan Bautista (9), profeta y precursor, con el cordero y cubierto con la piel de la que penden la cabeza y las patas del animal.

Santiago el Mayor (10), con los atributos de peregrino a los que une el libro y la espada de su martirio.

Santo? (11), envuelto en amplísimo manto que cubre su cabeza, aparece con un perro y el libro en su mano.

San Antón (12), anciano, barbudo, vestido con el capuchón típico de los monjes de su orden. Lleva el rosario, el libro, el bastón y, a sus pies, el cerdito.

San Bartolomé (19), con el libro, el cuchillo de su martirio y el demonio encadenado.

San Andrés (20), con la cruz aspada en su mano izquierda y una red? en la derecha.

Santa María Magdalena (21), con el bote de perfumes con los que ungió a Cristo.

Mártir cefalóforo (22), San Fermín?, San Dionisio?,

con casulla y la cabeza entre sus manos.

Santiago el Menor (26), con el libro y el bastón de batanero en forma de árbol sin desvestar. Lleva, igual que los otros apóstoles el nimbo en forma de rayos.

San Juan Evangelista (27), con la copa de la que sale el dragón y el nimbo de rayos.

Apóstol (28), Judas Tadeo?, con el libro y la cachiporra.

Padre de la Iglesia (29), San Ambrosio?, San Jerónimo?, con libro y capelo cardenalicio.

San Lorenzo (30), diácono, con el libro y la parrilla.

San Esteban (31), protomártir, con la palma y las piedras de su lapidación.

En esta parte podemos observar que el número de figuras asciende a veinte. Las de la primera hilera presentan una unidad iconográfica, ya que representan a nueve apóstoles y la figura de San Juan Bautista, primera advocación del Monasterio. En la segunda fila se incluye un apóstol que, junto a San Pedro (en la puerta derecha), constituyen el total del colegio apostólico. Santos, Santas, David y un Padre de la Iglesia completan el conjunto.

En la zona correspondiente a la ampliación del retablo, el número de figuras de las entrecalles y guardapolvos disminuye sensiblemente (sólo trece). De ellas las dos primeras sobresalen del resto que, en líneas generales muestra una mediocre ejecución. Desde el punto de vista iconográfico hay mayor variedad:

Santa Marta (7), de acuerdo con la leyenda dorada hizo vida monacal, de ahí que se la represente con hábito. Lleva libro en su mano izquierda, las llaves? y el dragón a sus pies.

Santa Librada? (8), con libro en su mano izquierda, sujeta con la derecha el manto, cubre su cabeza con toca de rosca con barbera.

Santo? (13), el rico Epulón?, con túnica y manto.

San Gregorio (14), Papa, con ornamentos pontificales y la paloma que le inspira, sobre el hombro.

El pobre Lázaro? (15), con ropa con capilla, levantada, dejando ver la pierna con bota.

Santa (16), tal vez Santa Isabel de Hungría, parece tener bajo su pie un pez. Con las manos juntas, viste túnica y manto, el cabello cae sobre sus hombros bajo una diadema o pequeña corona.

San Cristóbal (17), con el Niño sobre su hombro derecho y el bastón nudoso en la otra mano.

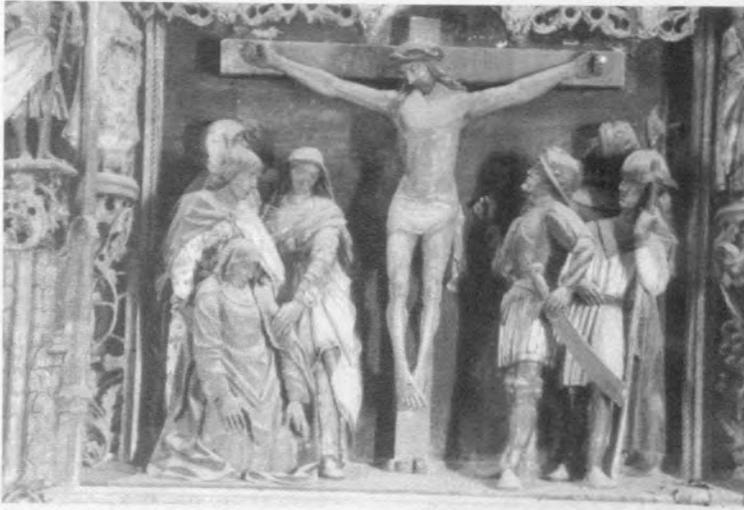
Santa Inés? (18), a sus pies un animal al que le falta la cabeza, tal vez se trate de un cordero. En las manos sostiene un libro abierto y va ricamente ataviada.

San Cosme y San Damián (23 y 24), los santos médicos.

Santo, (25).

Profetas (32 y 33), con filacteria en las manos.

Sobre las alas del segundo cuerpo hay unas tallas de San Juan Bautista y San Bruno, correspondientes al s.XVII. Remata el retablo un grupo del Calvario que,



Lám.IX.-1.-Cristo muere en la cruz



Lám.IX.-2.-Piedad y Lamentación (La Quinta Angustía)



Lám.IX.-3.-Anastasis

quizá sustituya al que hoy podemos admirar en el Refectorio.

Las puertas que dan acceso al Sagrario abren en doble arco trilobulado enmarcado por uno conopial, rematado en macolla.

Puerta izquierda:

A ambos lados y en la rosca del arco observamos la representación de cuatro santas que, frecuentemente, aparecen juntas. Se trata de:

Santa Lucía (1), con el plato con los ojos en sus manos y la palma del martirio.

Santa Bárbara (2), con la torre y la palma. Viste ricamente y cubre su cabeza con tocado de cuernos.

Santa Margarita (3), con el dragón. El cabello suelto, bajo una diadema, cae por sus hombros.

Santa Ursula (4), con el libro y la palma. Lleva toca morisca.

En las enjutas del arco se sitúan dos ángeles músicos, uno con flauta y el otro con arpa que, como puede observarse, al igual que la macolla del arco, corresponden a la ampliación del retablo. Responden a modelos flamencos. Están rodeados por una serie de granadas que recuerdan, como veremos más adelante, la presencia de Enrique IV en la Cartuja.

Puerta derecha:

A los lados y en la rosca del arco central se disponen otras cuatro figuras:

Santa Catalina (1), como hija de rey aparece coronada y ricamente vestida. En su mano izquierda sostiene el libro abierto y en la derecha la espada, con la que domina a Maximiano, a sus pies.

Santo (2), con túnica, capa, estola y manípulo. De su cintura cuelga una especie de palo. Cubre su cabeza con bonete con adorno central.

Santa Dorotea? (3). Podría tratarse de esta santa que, con Santa Catalina, Santa Bárbara y Santa Margarita, forman el grupo de las cuatro vírgenes capitales. Su brazo derecho roto no permite saber cuál era su atributo.

San Pedro (4), con el libro y las llaves.

En las enjutas del arco nuevamente dos ángeles músicos, con laúd y flauta, responden al modelo flamenco y corresponden a la ampliación del retablo. Asimismo destacan sobre un fondo de granadas.

La imagen de Nuestra Señora

Análisis especial, dada su entidad, precisa la imagen de la Virgen que ocupa actualmente la parte baja central del retablo, sobre lo que era el altar mayor, pero que no es, como veremos, la imagen original del mismo. La Virgen, de pie, sostiene en su mano izquierda al Niño, mientras en la derecha lleva un racimo de uvas. El cabello largo cae sobre sus hombros y su rostro, cuya boca esboza una leve sonrisa, transmite una dulzura sin par.

Va vestida con túnica y manto de finísima labra en su decoración. Este último está bordeado por una orla con el motivo de las granadas. En la parte inferior, los ropajes giran hacia arriba recordando perfectamente la forma de media luna que, sin duda, tenía a sus pies.

El tema aquí representado funde dos aspectos de la iconografía mariana; Asunción e Inmaculada, que, en ambos casos, tienen como fuente común la mujer que San Juan describe en el Apocalipsis (12,1-2): "*Apareció en el cielo una señal grande, una mujer envuelta en el sol, con la luna debajo de sus pies, y sobre la cabeza una corona de doce estrellas...*"³¹. De los atributos que se describen, en el ejemplo que nos ocupa ha desaparecido la media luna y las doce estrellas llenan el encuadramiento lateral de la escena de la Presentación, Purificación y Candelaria³².

Se trata de un tipo de representación que debe fijarse en Castilla en los últimos años del siglo XV y adquiere gran desarrollo en la centuria siguiente. Podríamos citar numerosos paralelos en otros retablos, como el de Gumiel de Hizán, catedral de Toledo, catedral de Sevilla, iglesia de San Gil de Burgos, etc. En El Paular el modelo de la Virgen con el Niño en sus brazos deriva, de los grabados que en torno a 1500, en Westfalia, realizó Israel van Meckenen el Joven³³.

Probablemente haya que pensar que, en esta simbiosis de dos aspectos tan importantes del culto a María, tiene incidencia la polémica entre los partidarios del culto a la Inmaculada y los maculistas (especialmente dominicos) que, desde el s.XIV iba afianzándose, alcanzando su punto álgido en el s.XV³⁴.

Seguramente coincidiendo con el recrudescimiento de esta polémica en el s.XVII, se decidió suprimir la media luna y sustituirla por una peana, formada por nubes con cabecitas de serafines, añadiendo otra serie de nubes y

³¹ REAU, L. *Iconographie de l'Art Chrétien*. París, 1955-59, t.II, vol.2 p.617. TRENS, M. *Iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid, 1947, p.56. GOMEZ BARCENA, M.J. "El retablo de Nuestra Señora de la iglesia de San Gil de Burgos". *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nº XXIII, 1986, pp.59-91.

³² La dispersión de las estrellas en otras zonas del retablo es frecuente, como señala GOMEZ BARCENA, M.J. Op. Cit. p.67. Podemos observarla en el de la catedral de Sevilla, donde se insertan como elemento decorativo entre la arquitectura; en la catedral de Toledo se ubican en la parte superior del retablo, sobre los doseles; en Miraflores, en la iglesia de S.Gil de Burgos, etc.

³³ YARZA, J. "Una Asunción del siglo XV en Fuentes de Nava (Palencia)". *Bol.S.E.A. y A.Valladolid*, 1971, p.475. Ver: *The Illustrated Barstich. Early German Artist*, New York, 1981, vol.9. "La Virgen del Rosario (la Virgen Inmaculada)", lam.48, p.57 y "La Virgen con el Niño sobre el creciente con ángeles" (la Virgen Inmaculada), lam.49, p.58.

³⁴ Ver al respecto: NAZARIO PEREZ, R.P. *La Inmaculada y España*. Santander, 1954.



Lám.X.-1.-Resurrección

cabecitas en la parte superior. Esto viene avalado por la documentación al respecto, según la cual, podemos deducir que la transformación tuvo lugar en 1657 y se debe a Pereira, pagando por ello un importe de 1772 reales y 57 maravedís: “...Y de los serafines que ico Pereira y lo que trabajo en la imagen de Nuestra Señora”³⁵.

No obstante, como apuntábamos, la imagen actual no estuvo formando parte del retablo quizá hasta esta fecha. Anteriormente debía existir, como desarrollaremos más ampliamente después, otra figura de la Virgen, de menores dimensiones, que se acoplaba en la hornacina que aún es visible.

La Virgen sostiene en su brazo izquierdo sentado a Jesús, al que ofrece un racimo de uvas con su mano derecha. Esta Virgen del racimo o de la vid, desde un punto de vista iconográfico, presenta una doble interpretación. Puede ser un símbolo de la Virginitad de María inspirada en el “Defensorium Inviolatae Virginitatis Beatae Mariae”, famoso libro de consulta para tantos artistas, o bien es un tipo de Dolorosa en cuyo caso el racimo simboliza el sacrificio del Calvario y, en sentido litúrgico, el que se consume en el altar³⁶. En el retablo, esta segunda significación está perfectamente acorde con el mensaje iconográfico final que adquiere tras su ampliación.

El Niño, de formas redondeadas y regordetas, como corresponde a la infancia, lleva en sus manos un pajarito al que da uvas. Responde al modelo de la corriente religioso-cultural capitaneada por San Francisco y San

Alberto Magno. Cubre su cuerpo con una túnica cuyos pliegues, en graciosa caída, dejan al descubierto las piernas.

A ambos lados, se sitúan dos filas de tres ángeles superpuestos en cada una. Los dos inferiores están tallados en la misma pieza. Aparecen tocando instrumentos musicales; la flauta, el laud, el arpa, la lira, etc. Responden a modelos netamente flamencos. Llevan el cabello largo y rizado sujeto, a menudo, por decorativas diademas y las alas, desplegadas, adoptan formas puntiagudas. Visten túnica y, a veces, manto, de vaporosos plegados y ricas telas. Son desiguales en cuanto a su ejecución, habiendo algunos de extraordinaria finura.

Estos seis ángeles debían acompañar a la imagen de la Virgen que anteriormente presidía el retablo. Desde el punto de vista estilístico, pues, puede pensarse que ésta respondía al mismo ámbito artístico que ellos e incluso que las escenas que componen la predela.

Las figuras de la Virgen y el Niño por su estilo se aproximan a la escuela de Gil de Silóe. El tratamiento del óvalo del rostro, los ojos entornados y ligeramente rasgados, con expresión triste, la nariz recta, la boca de labios finos, el cabello ondulado cayendo por los hombros e incluso la riqueza ornamental de su indumentaria lo avalan.

La proximidad al trabajo realizado por el maestro en la tumba de Isabel de Portugal, en la Cartuja de Miraflores, o en la de Juan de Padilla, hoy en el Museo Arqueológico Provincial de Burgos, es evidente. Del mismo modo puede establecerse un paralelo con las cabezas de la reina

³⁵ Libro del Arca del Convento de los años 1644 a 1660. A.H.N. Sección Clero. Sig.Libro 19.790, fol. 290v.

en su tumba o de las Santas Catalina y Magdalena del retablo del monasterio burgalés, aún teniendo en cuenta los diferentes materiales³⁷.

En el Niño, algo desproporcionado, destaca la cabeza grande, con el pelo corto, así como las facciones de su rostro. Con las lógicas diferencias impuestas por el material utilizado y la propia calidad del artista, la figura del Niño podríamos relacionarla con el que sostiene la Virgen en el retablo de Nuestra Señora de la iglesia de San Gil de Burgos. Dadas sus características y, teniendo en cuenta las circunstancias que confluyen en su realización, hay que situarlos cronológicamente en la primera década del siglo XVI.

La chambrana, de madera dorada, que encuadra el grupo en la parte superior es un añadido de época reciente, obra de Cruz Solís, por encargo del arquitecto restaurador González Valcárcel. En fotografías de 1952 todavía se puede ver sin ella. Incluso se sabe que a fines del siglo XVIII existía un "adorno" de plata en la hornacina que se dibuja detrás, hoy desaparecido³⁸.

Proceso de configuración del retablo y algunas hipótesis sobre sus posibles promotores

El análisis de conjunto del retablo no resulta sencillo, pues hemos visto cómo sufre diversas fases y transformaciones hasta llegar a obtener la configuración que hoy presenta. Son alteraciones que afectan tanto a la estructura arquitectónica, como a la propia composición y estilo de las diversas escenas que lo integran.

En primer lugar en la estructura del retablo se advierten, según señalábamos al principio, dos zonas bien diferenciadas. Una se corresponde con las escenas de la predela y otra incluye los tres cuerpos superiores. El acoplamiento de ambas supone la ruptura de la calle central inicialmente prevista y, en consecuencia, el desajuste de las líneas arquitectónicas.

Este acoplamiento al que nos referimos viene determinado por la necesidad de ampliar un primer retablo de dimensiones reducidas para adaptarse, presumiblemente, a la nueva elevación del templo. Todo este proceso tiene lugar entre los años finales del siglo XV y la primera década de la centuria siguiente.

De tal manera, en principio se prevee colocar un retablo quizá dedicado sólo a la Virgen cuya configuración, a la vista de las fracturas existentes en la

arquitectura de la parte inferior, sería ligeramente diferente a la que hoy vemos. En este caso el retablo estaría compuesto por un cuerpo bajo en el que abren dos puertas flanqueando el sagrario y la predela con las seis escenas existentes. Ahora bien, este banco en principio iba más bajo apoyando inmediatamente por encima del arco de las puertas. Nos basamos para tal afirmación en una evidente fractura que discurre de lado a lado, por debajo de los ángeles de las enjutas de los arcos de las puertas.

Por otro lado, si observamos detenidamente los doseletes que encuadran las figuras de las entrecalles, es fácil advertir que están desprovistos de remate, no porque quedaran sin concluir, sino porque en un momento determinado se seccionaron. (Veáse el dibujo nº 2 donde se propone una reconstrucción de este proyecto inicial).

Este primer retablo estaría presidido por una figura de la Virgen de menores dimensiones que la actual. Su ubicación sería, al igual que en otros retablos, encima de las dos escenas centrales de la predela e iría acompañada por los ángeles músicos que flanquean la imagen actual, si bien en una posición ligeramente distinta. Los dos superiores se situarían a la altura de la cabeza de la Virgen, acoplándose los cuatro restantes a ambos lados. Prueba de ello es que los dos primeros están tallados en piezas independientes en tanto que los demás están esculpidos dos a dos.

Esta configuración del retablo debió pervivir hasta los primeros años del siglo XVI, época en la que ya se había replanteado la sobreelvacación del templo. Además, en este sentido contamos con una noticia interesante. En 1503 el Capítulo General ordena retirar algunas imágenes nuevas que se habían esculpido en el altar mayor calificándolas de "indecentes": "*Prior novus de Paulari habeat cum Conventu bene videre indecentiam imaginariam novarum facturam in altare maiori, et illas tollat si non conveniunt Ordini, alias Capitulum mittet Commissarios qui hoc facient*"³⁹.

Esta noticia nos permite en principio fechar los trabajos que se han realizado en el retablo que, sin duda, debemos identificar con la parte baja del mismo. Pero, como es evidente, nos plantea una duda, ¿a qué esculturas se refiere?. Cabe pensar que estas figuras poco convenientes formaran parte de este retablo inicial, e incluso podrían situarse a ambos lados de la Virgen, cerrando así las calles laterales.

³⁶ TRENS, M. Op. Cit. p.247.

³⁷ WETHEY, H.E. señala que este tipo de cabezas puede configurar una característica del maestro, *Gil de Siloe and His School*, Cambridge, 1936, p.76.

³⁸ "... Sólo un adorno moderno de plata en el nicho de la imagen de Nuestra Señora, que es muy devota, colocada en la paraje principal, echa a perder la regularidad que lo demás tiene en su línea. Si lo quitasen quitarían una fealdad, estimable solamente por la materia". PONZ, A. Op. Cit. p.255.

³⁹ LAPORTE, Dom M. *Ex Chartis Capitulum Generalium ab initio usque ad annum 1951*. In *Domo Cartusiae* 1953, Admonition 2051. Recogido en HOGG, J. "The Charterhouse of El Paular", en *La Cartuja de El Paular*, en *Analecta Cartusiana*, nº 77, Salzburg, 1982, p.XVIII y nota 16.



Lám.XI.-1.-San Mateo (fig.nº 1)



Lám.XI.-2.-San Pablo (fig.nº 2)



Lám.XI.-3.-Santo Tomás (fig.nº 3)



Lám.XI.-4.-Judas (fig.nº 4)



Lám.XI.-5.-David (fig.nº 5)



Lám.XI.-6.-San Sebastián (fig.nº 6)

Ambas circunstancias - la retirada de imágenes y la elevación de la iglesia - seguramente determinaron la ampliación del retablo, añadiéndose el bloque superior compuesto por diez escenas más. Ello supuso que la Virgen cambiase de emplazamiento pasando a ocupar el lugar del sagrario, situándose éste por debajo. Determinó también la supresión de los remates de las entrecalles aludidas anteriormente, intercalándose éstos entre la predela y el cuerpo bajo. Ello, por último, obligó a insertar los ángeles en las enjutas de los arcos de las puertas.

En definitiva, dos de las posibles causas que determinaron la ampliación del retablo parecen evidentes,

pero sobre la primera aún podemos profundizar algo más. Las imágenes que se suprimen podrían ser figuras de donantes, símbolos heráldicos o algún tipo de representación laica, que disgustó al Capítulo General.

De hecho, algunos fragmentos de alabastro conservados en el monasterio, que claramente se relacionan con el retablo, conservan parte de un escudo orlado de calderas con serpientes, motivo que constituye también el tema central del mismo. Este emblema no cabe duda de que perteneció a la Casa de Lara. De hecho, en la parte alta del retablo aún son visibles siete cabezas que pueden identificarse con los Siete Infantes de Lara, así como unas serpientes, motivo heráldico de los mismos

Se insertan a derecha e izquierda respectivamente, en el marco del tercer cuerpo, en un lugar poco visible, lo que presupone una cierta intencionalidad de velar su presencia. Están talladas empalmado la secuencia decorativa. Seguramente, al verse obligados a retirar las representaciones inferiores, quisieron dejar este pequeño testimonio de la vinculación de los Lara con la Cartuja.

La presencia, al menos, de dos ramas de la casa de Lara (ver genealogía adjunta, nº 3) está atestiguada en la Cartuja desde antiguo. Por un lado, las familias de los Herrera y de los Guzmán⁴⁰ fueron grandes devotos del Monasterio desde García González de Herrera, otorgando donaciones. Toman bajo su patronazgo la llamada capilla de San Ildefonso o de la Resurrección, ubicada en el lado norte, a los pies de la iglesia, convirtiéndola en un ámbito funerario en el último tercio del siglo XV⁴¹.

Por otro lado, constatamos la Casa de los Siete Infantes de Lara en la figura de D. Bernardino Fernández de Velasco (+1512), descendiente en quinta generación de Doña María Mayor de Castañeda, Señora de la Casa de los Siete Infantes de Lara⁴². Por su matrimonio con Blanca de Herrera, cuyos padres estaban enterrados en el monasterio, se unen ambas ramas, añadiendo además, en 1492, el título de "Primer Duque de Frias"⁴³. Queda así patente la influencia de estas familias en la Cartuja que, aunque pervive todavía en el siglo XVII⁴⁴, todos los

datos indican que el momento de mayor auge coincide con los años finales del siglo XV y los primeros de la centuria siguiente.

La presencia de las siete cabezas unidas a la Casa de los Siete Infantes de Lara, sólo puede justificarse en el Monasterio a partir de la incorporación de Bernardino Fernández de Velasco a la familia de los Herrera-Guzmán. A pesar de que en la documentación, exhaustivamente consultada, no hay ningún dato preciso que le relacione personalmente con la Cartuja, es obvio que al estar enterrados allí sus suegros, esta vinculación debió existir, al menos hasta su segundo matrimonio con Juana de Aragón, hija ilegítima de Fernando el Católico.

El hecho de que Blanca de Herrera no se entierre junto a sus padres en El Paular se explica porque manifiesta en su testamento de 1500, el deseo de ser sepultada con su esposo. Dada la tradición familiar de él, sin duda estaba obligado a descansar en el Monasterio de Santa Clara de Medina de Pomar, como expresa en su testamento⁴⁵.

En definitiva, volviendo al análisis del retablo, nos encontramos con que en los primeros años del siglo XVI el de El Paular viene a sumarse a la moda de los grandes retablos que ocupan toda la altura del presbiterio, como los de las catedrales de Sevilla, Orense, Oviedo, Toledo o la parroquial de Gumiel de Hizán (Burgos). Asimismo,

⁴⁰ Véase al respecto, entre otros, el Ms. nº 3263 de la B. Nacional que en su punto I incluye varias "pruebas de hidalguía" de la familia Herrera (1-51). En cuanto a los Guzmán remitimos a la obra de PEDRO GERÓNIMO de APONTE, *Genealogía de los Guzmanes*, Ms. nº 3483, B.N. o al *Tratado de los Guzmanes*, recopilado por Fr. Francisco de TORRES, Ms. nº 3209, B.N.

⁴¹ Mediante escritura firmada en Castilnovo el 22 de marzo de 1484 sabemos que García de Herrera y su esposa María Niño se mandaron sepultar allí en un sepulcro de "mármol". Según el Libro Becerro del Monasterio, María Niño dotó la capilla con "vasos de plata, ornamentos de seda y la sexta parte de una dehesa para su mantenimiento" (BERNARDO DE CASTRO, *Memoria de la Fundación y Dotación de El Paular llamado generalmente "Libro Becerro"*. Manuscrito de 381 hojas, escrito en 1565, fol. 166v.).

⁴² "Y no se save si doña mayor de Castañeda hera parienta de los Lara o no mas de que hubo aquella casa que havia sido de Gonzalo Bustos que llaman la Casa de los Infantes de Lara y por estos se ponen los S(ñores) de la Casa de Velasco en las provisiones que dan señores de la Casa de los Infantes de Lara, la naturaleza de los de castañeda es un campo en un lugar que...". *Descendencia de la Casa I linea de Velasco*, escrita por Do(n) P(edro) Ferná(n)dez de Velasco condestable de Castilla, segu(n)do deste nombre. Ms. nº 2018, B.N. fol.19.

⁴³ " /./ Casso dos veces la primera le casso su padre con doña blanca de Herrera hija de Garcia de Herrera y de doña Maria Niño y nieta de pero Nuñez de Herrara y de Doña Blanca Henriquez. El solar y naturaleza de los Herrera es en la montaña cerca de Santander y tambien en Castilla en una villa que se llama Herrera de río Pisuerga traen por armas los de Castilla un escudo que tiene el campo colorado y en medio del dos calderas de oro con otras diez calderas menores de la misma manera alrededor del escudo y porque esta doña blanca de Herrera heredó la hacienda de su padre y de su madre trae las armas de entrambos. Son las armas de los niños siete flores de lis azules en campo amarillo y ...". *Descendencia de la Casa I linea...* Op.Cit. fol. 62v y 63.

En este mismo año de 1492 es nombrado Condestable de Castilla en lugar de su difunto padre Pedro Fernández de Velasco. La capilla es conocida tradicionalmente como de "los Duques de Frias". Así la cita PONZ cuando dice: "En la capilla de la Resurrección que es de las mayores, y patronato del Duque de Frias, se ve en medio una grande urna sepulcral de señores de su Casa". PONZ, A. Op. cit. p.261.

⁴⁴ En 1622 Baltasar de Zúñiga, hijo de los Condes de Monterrey, Comendador Mayor de León, de la Orden de Santiago y Presidente del Consejo Supremo de Italia, elige para su enterramiento el Monasterio de El Paular, donde ya está su mujer y su suegra (Archivo de Protocolos de Madrid, p.2031, fols.541-546, publicado por MATILLA TASCÓN, A. "Iglesia y Eclesiásticos en la Documentación notarial de Madrid". *A.I.E.M.*, t.XXXII (1992), pp.135-163, p.155).

D.Baltasar de Zúñiga casó con Dña Francisca Odilia de Clarehout, hija de Lamoral de Clarehout, baron de Maldeghen, y de Dña Francisca de Ognienz, su mujer. Falleció en 7 de octubre de 1622 (A. DE BURGOS *Blasón de España. Libro de Oro de su Nobleza. Reseña genealógica y descriptiva de la Casa Real, la Grandeza de España y los títulos de Castilla. Parte primera. Casa Real y Grandeza de España*, Madrid, 1859, p.197. Este personaje, hijo de Inés de Velasco y Tovar, todavía conserva en su escudo de Monterrey, las calderas de los Lara.

⁴⁵ "... mandó que mi cuerpo sea llevado y enterrado en Santa Clara de Medina de Pomar en una Capilla que la Señora Doña Juana mi mujer mando allí hacer". Colec.Salazar M-56, fol.118. pub. en CADINANOS, I. *Frias y Medina de Pomar*, Burgos, 1978, p.120. Se trata de la Capilla de la Concepción, donde efectivamente fué enterrado él y sus dos esposas, mientras el resto de los Velasco, a excepción de sus padres que reposan, como es sabido, en la capilla de la Catedral de Burgos, lo estan en la iglesia del mismo Monasterio.



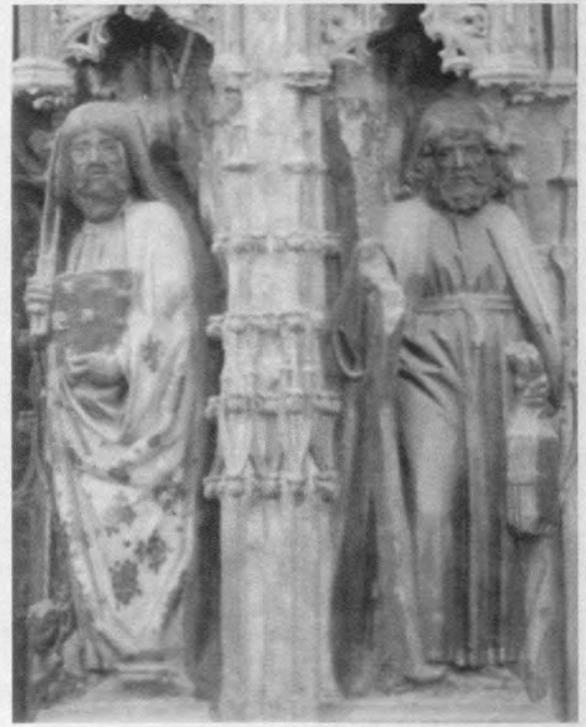
Lám.XII.-1.-San Juan Bautista (fig.nº 9)



Lám.XII.-2.-Santiago el Mayor (fig.nº 10)



Lám.XII.-3.-Santo y San Antón (fig.nº11 y 12)



Lám.XII.-4.-San Bartolomé y San Andrés (fig.nº 19 y 20)

en la Cartuja de Miraflores, con la que tantos puntos de contacto tuvo el Paular, observamos cómo el primer retablo, de reducidas dimensiones, es sustituido por el de Gil de Silóe realizado entre 1496 y 1499⁴⁶. En el caso de la Cartuja de El Paular no se trata de la sustitución de un retablo por otro, como ocurre en el monasterio burgalés, sino que, el proceso de ejecución se puede parangonar con los retablos de Sevilla o Toledo⁴⁷.

De tal manera, a las escenas iniciales dedicadas a la Virgen se añaden otras de la Vida, Muerte y Resurrección de Cristo, haciendo extensivo el mensaje iconográfico a un ciclo pasional. A pesar de que la fecha de finalización hay que situarla en la primera década del siglo XVI, estructuralmente podemos calificarlo como un tanto arcaizante. La secuencia iconográfica, que muestra un carácter narrativo continuo es, por tanto, de lectura fácil, frente a otros retablos contemporáneos e incluso anteriores en los que el mensaje es más conceptual⁴⁸.

Pero el retablo aún sufriría una nueva transformación al sustituirse la antigua imagen titular por la que hoy preside el altar principal. Procedente de otro emplazamiento imposible de precisar, sus dimensiones resultan excesivas para su actual ubicación. Este cambio debió producirse a mediados del siglo XVII, según se ha señalado con anterioridad.

De este análisis pormenorizado tanto de cada una de las escenas, como de las figuras de las puertas y entrecalles, se extraen una serie de conclusiones que conviene precisar. Tal vez la más significativa es que las escenas correspondientes a lo que hemos llamado "ciclo inicial" se sitúan entre las obras más importantes del arte hispanoflamenco.

Entre sus características más importantes hay que resaltar: espléndida talla y policromía; detallismo y minuciosidad que lleva, a veces, igual que en la pintura flamenca, a introducir elementos anecdóticos. Prueba de ello es la presencia del perro, el mendigo, los curiosos y, en general, figuras ajenas a las narraciones principales. Gran lujo en la indumentaria de los personajes, que aparecen ataviados, a veces, con tres o cuatro vestidos. Los adornos (broches, cinturones, etc.); los tejidos (brocados, terciopelos), con frecuencia rematados en orlas doradas y con inscripciones, son el reflejo puntual de la moda del momento.

Los escenarios se ubican en arquitecturas y paisajes que, generalmente, abren hacia el espectador. Los ambientes están cargados de detalles que nos hablan de un carácter intimista, propio del arte flamenco. En ellos los muebles, los cortinajes, las alacenas, los utensilios y artículos curiosos aparecen de forma reiterada. En cuanto a los paisajes, en los que se sugiere la lejanía, situando la línea de horizonte muy alta, combinan elementos de la naturaleza con ciudades de tipo nórdico.

Correspondientes a este ciclo inicial y de la misma calidad, son las figuras que siguen el perfil de las puertas que conducen al Sagrario. Como hemos visto, se trata de ocho esculturas de gran finura de ejecución, algunas de las cuales muestran puntos de contacto con las del sepulcro de Beatriz Pacheco en el Monasterio del Parral (Segovia). Asimismo es de excelente talla la decoración que cubre el intradós de las roscas de los arcos, poblado con una serie de niños desnudos, angelitos y animales entrelazados por tallos.

Todas las características expuestas apuntan a la intervención, en esta parte del retablo, del equipo de Juan Guas, sin descartar al maestro Sebastián, en torno a la década final del s.XV. Tengamos en cuenta que la presencia de Guas en el monasterio, aunque conflictiva, se sitúa en los años 80⁴⁹. No sería extraño pues que parte de su equipo trabajara en el retablo.

Es obvio que atribuir a Guas una obra escultórica es complicado, ya que, documentalmente, sólo se conoce que realizara un sepulcro en el monasterio abulense de San Francisco y, desgraciadamente, no se ha conservado, lo que impide establecer paralelismos. No obstante, las características son equiparables a las de otras obras atribuidas a trazas del maestro. Recordemos, además, las arquitecturas de escenas como la Presentación de la Virgen y el Nacimiento de Cristo, donde se emplean varias fórmulas constantes en él. Estamos, pues, ante una talla de su entorno. De hecho, después de 1496, fecha de la muerte de Guas, los trabajos en el retablo continuaron durante algún tiempo.

Con el cambio de centuria se produce la ampliación del proyecto inicial. Las piezas ya talladas deben acoplarse al nuevo diseño. Se sube la predela, se insertan los ángeles en las enjutas de las puertas que conducen al Sagrario y los trabajos continúan.

⁴⁶ Como señala J.YARZA, *Gil de Silóe*, Cuadernos de Arte Español, nº 3, Madrid, 1991, aunque no puede decirse que Gil de Silóe sea el creador del retablo castellano, antes de él no existía aparentemente en Castilla un tipo de retablo monumental, como en la Corona de Aragón, que lo anuncie, p. 7.

⁴⁷ WETHEY, H. *Gil de Siloe and his School*, Cambridge, 1936, p. 10, cita el retablo de El Paular, aunque no precisa su cronología ni aporta dato alguno, junto a los de Sevilla, Miraflores, Toledo, San Nicolás de Burgos, etc. y dice que la predilección por lo grandioso alcanza su última expresión en los grandes retablos que se extienden desde el suelo hasta el techo, a fines de la centuria.

⁴⁸ Como señala WETHEY, H. Op. Cit. Id. el diseño de este tipo de retablos es un agrandamiento del altar de los Países Bajos, en los que cada escena está establecida en un compartimento.

⁴⁹ Como es sabido están documentados viajes de Guas a Rascafría en 1484 y 1486, ver al respecto: HERNANDEZ, A. "Juan Guas, maestro de obras de la catedral de Segovia (1472-1491)", B.S.E.A.A., Valladolid, 1947, pp.57-100.



Lám.XIII.-1.-Santa María Magdalena y Mártir Cefalóforo (fig.nº 21 y 22)



Lám.XIII.-2.-Santiago el Menor y San Juan Evangelista (fig.nº 26 y 27)



Lám.XIII.-3.-Judas Tadeo (fig.nº 28)



Lám.XIII.-4.-Padre de la Iglesia y San Lorenzo (fig.nº 29 y 30)



Lám.XIII.-5.-San Esteban (fig.nº 31)

Las nuevas figuras, en conjunto, responden a dos modelos diferentes. Uno de ellos, de cabello lacio en melena corta, rostro redondeado y pómulos salientes; el otro, de cabello rizado, ensortijado y rostros más alargados. La indumentaria, mucho más sencilla que en las escenas anteriores, es de menor riqueza y sólo, a veces, trata de insinuar la calidad de las telas. La ambientación se reduce al mínimo y, excepcionalmente, se introduce algún detalle. Predominan los fondos lisos que descontextualizan la escena. En contadas ocasiones se insertan en paisajes con arquitecturas y vegetación.

Las construcciones, cuando aparecen, tratan de reproducir ciudades amuralladas y se repite la estructura simple de un edificio con cubierta a dos aguas, generalmente revestida de escamas. Cuando se trata de interiores, como en la escena de la Flagelación, éstos muestran escenarios más renacientes que en la parte baja. Así pues, la ejecución, en general, es de segundo orden, con algunas excepciones. Su cronología posterior permite incorporar algún elemento italianizante.

A la luz de los caracteres analizados puntualmente en las escenas, así como en el tratamiento de los personajes, parece clara la presencia de un equipo formado por artistas de diferente categoría, dentro de una tónica general de mediana calidad.

Ahora bien, el problema está en atribuir las nuevas escenas a un taller diferente del toledano, de claro influjo hispano-flamenco, o simplemente adjudicarlas a componentes de la misma escuela dotados de peores cualidades. Quizá también haya que pensar en un condicionamiento por la ubicación alta de las mismas que no precisan el detallismo de las inferiores⁵⁰. Así pues, es posible que, vista la necesidad de ampliación del retablo, el taller continúe al frente del nuevo encargo, pero no es menos factible que un nuevo taller lo haga suyo.

En este último supuesto, el modelo de las figuras e incluso las arquitecturas de fondo o el tratamiento de los árboles de copas redondeadas conducen a modelos burgaleses, así como la composición de algunas escenas

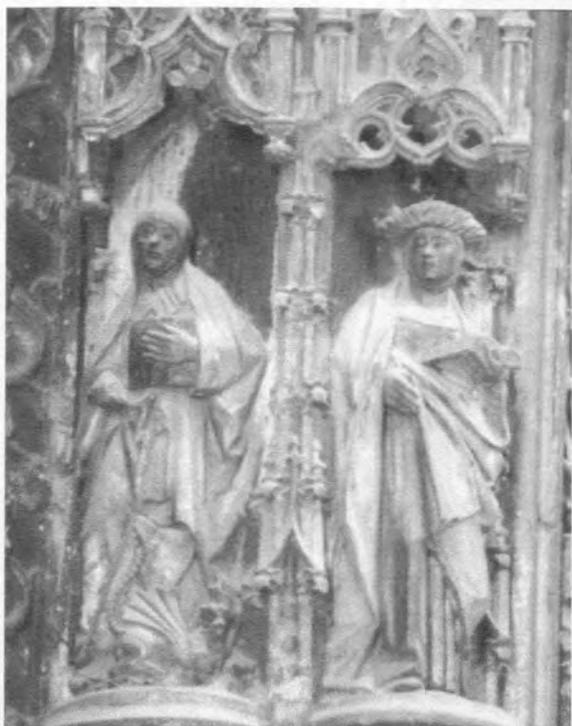
determinadas. No olvidemos que ya se ha atribuido el retablo a manos burgalesas, llegando incluso a señalarse la figura de Vigarny. De hecho el mismo grabado que inspirará el Camino del Calvario en el trasaltar de la catedral de Burgos, se utilizó como fuente en este. Incluso la arquitectura tan sencilla con pie en forma de trípode y cubierta a dos aguas revestida de escamas que figura en el Prendimiento está presente en el trasaltar burgalés. Abundando aún más, algunas figuras, como el personaje a caballo que se asoma por la izquierda en esta misma escena es una réplica del que representa a Pilatos en el pasaje anterior, la Flagelación. No cabe duda de que ambos son obra de la misma mano.

De tal forma, ciertos paralelismos con el ámbito burgalés, nos hacen cuando menos dudar sobre la autoría de la parte alta del retablo. La posible entrada de un taller burgalés en El Paular es perfectamente factible. La relación existente con la Cartuja de Miraflores y la misma figura del primer Duque de Frías que estuvo en contacto directo con artistas de aquel ámbito, lo justificarían. Recordemos que el Duque se hizo cargo de las obras de la capilla del Condestable en la catedral burgalesa, donde se enterraron sus padres. Pero también estuvo en relación con ellos a la hora de construir la capilla de la Concepción en el monasterio de Santa Clara en Medina de Pomar, donde él mismo descansaría⁵¹. Por último, la propia portada de acceso a la iglesia de El Paular presenta similitudes con obras burgalesas, especialmente en la parte alta y en los remates extremos.

No estamos con ello afirmando que el protagonismo de la obra deba atribuirse a los Duques de Frías ni a la Casa de Lara, aunque sin duda intervinieron, pues es sabido que la Cartuja es una fundación real. Su creación responde a un deseo de Enrique II, materializado por Juan I, Juan II y Enrique III. Incluso Enrique IV, aunque haya sido ignorado en la historiografía del monasterio, tuvo una relación estrecha con él. De la documentación conservada se deduce su reiterada presencia en el monasterio, sometiéndose incluso a las reglas de los

⁵⁰ Recordemos que en algunos ejemplos documentales del siglo XVI se insiste en que las partes altas de los retablos no se dejen en manos de artistas secundarios.

⁵¹ A la muerte de D. Pedro Fernández de Velasco (6-1-1492), Condestable de Castilla, es su hijo Bernardino quien hereda todos los títulos, interviniendo de forma decisiva en la obra de la capilla que el Condestable se había mandado construir en la catedral de Burgos. Mediante escritura de 1522 sabemos que el Condestable D. Bernardino Fernández de Velasco "... mando haçer e acabar" la capilla de sus padres. Sin embargo, a su muerte en 1512, aún no se había concluido, ya que su hermano Íñigo como testamentario de él y nuevo heredero de sus títulos y sus descendientes, serán quienes ejecuten el proyecto. VILLACAMPA, Fray Carlos G. "La Capilla del Condestable de la Catedral de Burgos. Documentos para su historia". A.E.A.A., nº 4, 1928, pp.25-44. Así pues es obvio que el Primer Duque de Frías tuvo contacto con los artistas que por entonces trabajaban en la citada capilla.



Lám.XIV.-1.-Santa Marta y Santa Librada? (fig.nº 7 y 8)



Lám.XIV.-2.-Santo y San Gregorio (fig.nº13 y 14)



Lám.XIV.-3.-San Gregorio y el pobre Lázaro? (fig.nº 14 y 15)



Lám.XIV.-4.-Santa Isabel de Hungría? y San Cristobal (fig.nº 16 y 17)

monjes⁵². En él firma varios documentos⁵³ y *lo elije como escenario de acontecimientos tan importantes en su vida como el matrimonio de su hija Dña. Juana*⁵⁴.

En estas visitas frecuentes se "apoyaba" en el palacio, después convertido en hospedería, cuyo patio principal se puede, precisamente, relacionar con varios ejemplos que él mandó construir en Segovia. Queda patente, pues, la relación de este monarca con la Cartuja y, aunque él muere en 1474, las granadas, símbolo de su reinado, que aparecen en distintos lugares del monasterio y también en el retablo, son, sin duda, un recuerdo a su memoria. Este hecho no es extraño. Algo similar se puede observar en la portada inacabada del cercano monasterio jerónimo de Santa María del Parral, realizada

con posterioridad a su muerte.

En definitiva, a pesar de la inexistencia casi total de datos documentales, a la hora de plantear un estudio detenido de esta magnífica obra, hemos intentado acercarnos a su filiación estilística e histórica, señalando algunas hipótesis sobre los posibles artistas que en ella trabajaron. Su ejecución coincide con el momento de mayor auge de la Cartuja en época medieval, durante el cambio de centuria. Es la fase en que se produce la remodelación y embellecimiento del Monasterio, con el claustro mayor como máximo exponente. La iglesia se amplía a finales del siglo XV y se ejecuta su espléndida portada. Como no podía ser menos, el retablo debía responder a la nueva fisonomía.

⁵² "El Señor Rey Don Enrique el Quarto, uno de los Fundadores de este Santuario, fué tan devoto y afecto a él, que por los años de 1443, solía quedarse mucho tiempo con los Religiosos y seguir el rigor de aquella vida, como si fuera el menor de todos". VALLES, J. *Primer Instituto de la Sagrada Religión de la Cartuja. Fundaciones de los Conventos de toda España, mártires de Inglaterra y Generales de toda la Orden*. Madrid, 1663 (2ª ed. Barcelona, 1792), p. 204.

Por otro lado, en el Libro Becerro del Monasterio se percibe una intención muy clara de resaltar la figura de Enrique IV que otorga varias donaciones a la cartuja, entre las que destaca la concesión de 2.000 mrs. de juro perpetuo en Lozoya, realizada sólo un año después de subir al trono. Además, aún siendo príncipe, solicitó al prior que le cediese para capilla suya el Capítulo de los Monjes que, por entonces, se acababa de construir. Por razones que el autor del Becerro confiesa que no acierta a comprender, incluso habiéndose obtenido los permisos necesarios, el deseo de Enrique IV finalmente no se cumplió. Libro Becerro, op. cit. fols. 320 y sgts.

⁵³ "Cédula del príncipe Enrique (IV), por la que ofrece a Juan Ramírez de Guzmán, comendador mayor de la Orden de Calatrava, obligar a Pedro Tellez-Girón, maestre de Calatrava, a guardar ciertas capitulaciones que habían firmado. Monasterio de Santa María de El Paular, 1448, Agosto. I." (M-25 fols. 194 y 194v. Doc. n° 50.109. 52. *Índice de la Colección de Luis Salazar y Castro*. Real Academia de la Historia. Madrid, 1963, t. XXXI, p. 285

"Escritura otorgada por el príncipe después rey Enrique (IV) sobre el mismo asunto que la anterior. Monasterio de Santa María de El Paular, 1448, Agosto. I." Copia de la misma letra y archivo que las anteriores. Ms. 25, fols. 196 a 198. Doc. 50.111.54. Idem. p. 286.

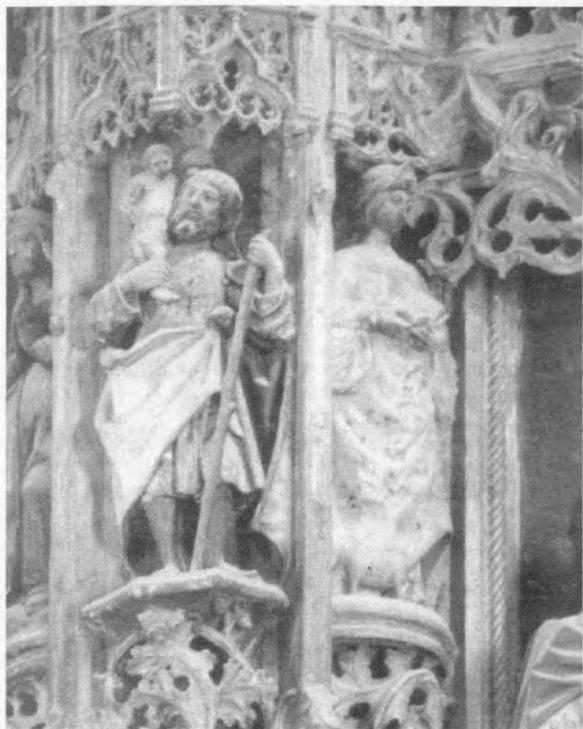
"Escritura otorgada por el príncipe, después rey Enrique (IV), por la que se obliga a guardar ciertas capitulaciones hechas entre Pedro Tellez-Girón, maestre de Calatrava y Juan Ramírez de Guzmán, comendador mayor de dicha Orden. Monasterio de Santa María de El Paular, 1448, Agosto. II. Copia de la misma letra y archivo que las anteriores. Ms. 104, hojas 155 y 156. Doc. n° 57.012.30. Idem. t. XXXVI, Madrid, 1966, p. 90.

"Escritura otorgada por el príncipe, después rey Enrique (IV), por Pedro Tellez-Girón, maestre de Calatrava, y por Juan Pacheco, (I) marqués de Villena, en la que se obligan a guardar las capitulaciones a que se hacen referencia en los dos documentos anteriores, que se copian. Monasterio de Santa María de El Paular, 1448, Agosto. I. Copia de la misma letra y archivo que las anteriores, Ms. 104, hojas, 158 a 160. Doc. n° 57.014, 32. Idem, t. XXXVI, p. 91.

Queda patente de nuevo la relación del monarca con la familia de los Guzmán. En este caso su vinculación es con Juan Ramírez de Guzmán, Comendador mayor de la Orden de Calatrava. Este caballero era nieto de Pedro Suárez de Toledo o de Guzmán y primo de María de Guzmán, primera Señora de Pedraza. GARCIA CARRAFFA, A. y A. *Diccionario Heráldico y Genealógico de apellidos españoles y americanos*. Madrid, 1954, vol. 40, p. 170.

⁵⁴ "Hecho aquesto, el rey se torno a Segovia, y llegado el día en que estava determinado que los desposorios se hiziesen entre su hija doña Juana con Carlos, duque de Guiana, en veinte días de octubre del Nacimiento de Nuestro Redemptor de mill y quatrocientos y setenta años, se partio de Segovia y se fue al monasterio de cartujos que se llama el Paular, que es en el valle de Loçoya, entre Segovia y Buitrago, donde el marques de Santillana y sus hermanos avian de venir con doña Juana, la hija del rey, y por todo el valle se aposentaron los grandes, perlados y cavalleros que aquí seran nombrados...." p. 391

"Luego que ansi fue jurada, llego el conde de Bolonia, y presentados los poderes que traia del duque de Guiana, el cardenal les tomo las manos y los desposo con aquella solemnidad que en tal caso se requiere. Luego, las trompetas y atabales començaron a sonar una gran pieça. Hecho aquesto, el rey con la reina y la princesa, y los otros señores, ansi los embaxadores como perlados, por los lugares del valle...." p. 393. TORRES FONTES, J. *Estudio sobre "la Crónica de Enrique IV" del Dr. Galíndez de Carvajal*. Murcia, 1946.



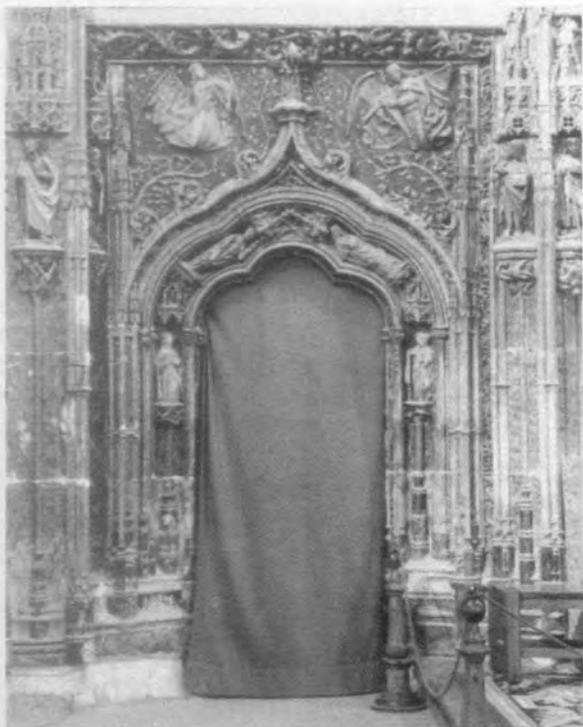
Lám.XV.-1.-San Cristobal y Santa Inés (fig.nº 17 y 18)



Lám.XV.-2.-San Cosme y San Damián (fig.nº 23 y 24)



Lám.XV.-3.-Santos (fig.nº 32 y 33)



Lám.XVI.-1.-Puerta izquierda del retablo



Lám.XVI.-2.- Santa Lucía (fig. nº1)



Lám.XVI.-5.-Santa Ursula (fig.nº4)



Lám.XVI.-3.-Santa Bárbara (fig.nº 2)



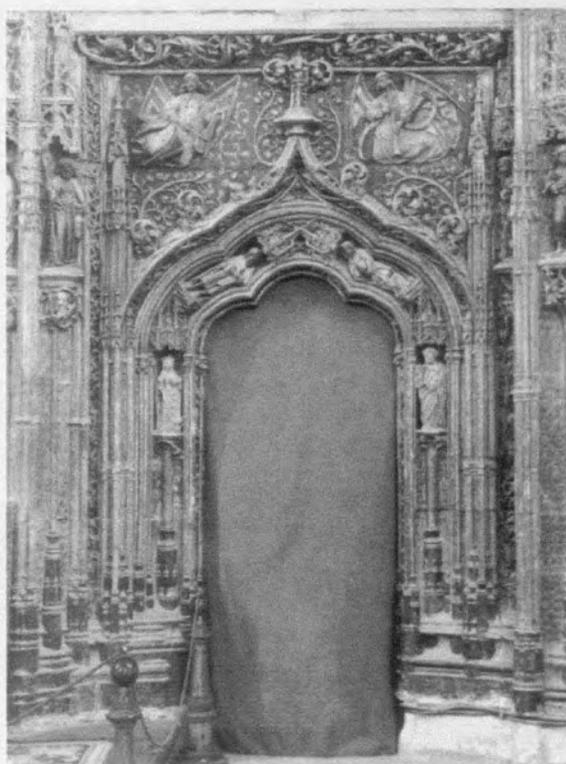
Lám.XVI.-4.-Santa Margarita (fig.nº3)



Lám.XVII.-2.-Puerta izquierda.Angel en la enjuta



Lám.XVII.-1.-Puerta izquierda. Angel en la enjuta



Lám.XVII.-3.-Puerta derecha del retablo



Lám.XVIII.-1.-Puerta derecha. Santa Catalina (fig.nº1)



Lám.XVIII.-2.-Puerta derecha. San Pedro (fig.nº 4)



Lám.XVIII.-3.-Puerta derecha.Fig.nº 2



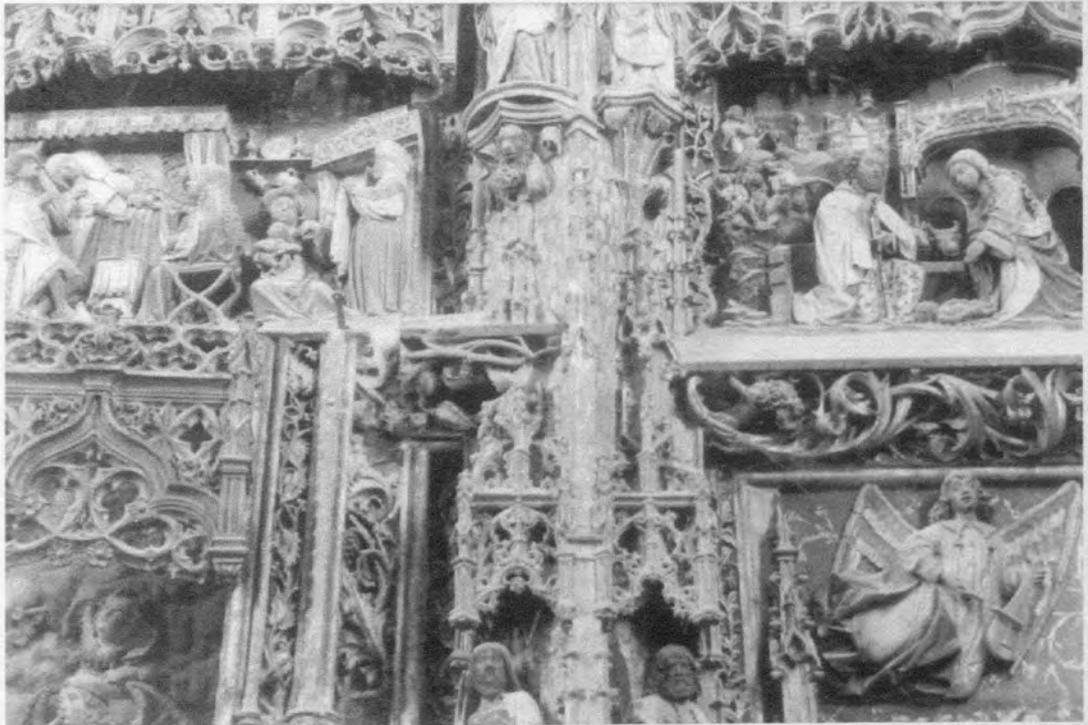
Lám.XVIII.-4.-Puerta derecha. Fig.nº 3,Santa Dorotea?.



Lám.XIX.-1.-Puerta derecha. Angel en la enjuta



Lám.XIX.-2.-Puerta derecha. Angel en la enjuta



Lám.XIX.-3.-Detalle de la ornamentación de las chambranas.

El primer viaje a Italia del Marqués del Zenete

Miguel Falomir Faus

Centro de Estudios Históricos, C.S.I.C.

Fernando Marías

Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.), Vol. VI, 1994.

RESUMEN

En este breve artículo se aportan pruebas documentales de un nuevo y primer viaje a Italia, previo a su estancia romana de 1504-6, del I Marqués del Zenete, el importante comitente del Castillo de La Calahorra, una de las primeras obras arquitectónicas del Renacimiento español; además de trazarse su itinerario por la península itálica, se abordan varios problemas relativos a su biografía y su carácter.

En los últimos años se ha concentrado la atención nuevamente sobre uno de los edificios más representativos de la historia de nuestra arquitectura del Renacimiento, el castillo de La Calahorra granadina, sobre su dueño y constructor el I Marqués del Zenete don Rodrigo Díaz de

SUMMARY

In this brief article, with new archival documents, proofs are brought out concerning the 1st Marquis del Zenete's journeys to Italy, pointing out a new and till now unknown voyage, which dated from 1499 to 1500. Some new notices are also added to the biography and character of this aristocratic client, whose role was very important for the development of Renaissance taste in Spain, as it comes through his major project, the Castle of La Calahorra.

Vivar y Mendoza, y sobre otros de los personajes y elementos que contribuyeron a su configuración¹. Algunos de estos trabajos, publicados durante 1989 y 1990, han tendido a poner en entredicho la interpretación de que tal edificio había surgido en las últimas décadas y la historia

¹ Víctor Nieto en Víctor NIETO, Alfredo J. MORALES y Fernando CHECA, *Arquitectura del Renacimiento en España, 1488-1599*, Madrid, 1989, pp. 44-51. Fernando MARIEAS, *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*, Madrid, 1989, pp. 260-262 y 379-380 y "Sobre el Castillo de La Calahorra y el Codex Escorialensis", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, II, 1990, pp. 117-129. Miguel Angel ZALAMA, *El Palacio de La Calahorra*, "La General", Granada, 1990, que todavía se vincula en su interpretación a la "tradicción iconológica" abierta por Santiago Sebastián. Nuevas aportaciones documentales en Miguel FALOMIR FAUS, "Sobre el Marqués del Zenete y la participación valenciana en el Castillo de La Calahorra", *Archivo Español de Arte*, 250, 1990, pp. 263-269.

Véase también Margarita FERNANDEZ, "Reflexiones cronológicas sobre el palacio de La Calahorra", *Ars Longa*, 3, 1992, pp. 47-53 y Margarita FERNANDEZ GOMEZ, "El autor del Codex Escorialensis 28-II-12", *Academia*, 74, 1992, pp. 125-161. En el primer trabajo de esta autora, sin tener en cuenta las aportaciones antes citadas, se intenta trastocar la cronología del castillo granadino basándose en muy discutibles supuestos, como la fecha de nacimiento del Marqués, de 1468 (a partir de la tesis de M. GOMEZ LORENTE, *El marquesado del Zenete*, Tesis doctoral, Universidad de Granada, 1990), o el cambio de las fechas de la inscripción del piso bajo del claustro del castillo, o la fecha de la medalla de don Rodrigo, llevada a 1494 y justificada por el nacimiento de su hijo. Sobre estas cuestiones, véase más adelante para la correlación de las fechas tradicionales sin necesidad de someter a una injustificada corrección la citada inscripción.

En el segundo de estos trabajos, la Profesora Fernández lanza la hipótesis de una autoría compartida del Codex por parte de Domenico Ghirlandaio y Giuliano da Sangallo, retomando la disputa abierta en la primera década de este siglo entre Hermann Egger, y sus colaboradores, y Christian Hülsen. Sorprende la omisión de cualquier referencia de carácter codicológico y el olvido de las discusiones más recientes sobre la copia y mecánica de la factura de los dibujos de antigüedades y arquitectónicos y, más específicamente, las aportaciones que sobre la autoría del Codex han publicado entre otros Robert WEISS (*The Renaissance Discovery of Classical Antiquity*, Oxford University Press, Oxford, 1969) -sobre el discípulo de Sangallo Francesco Albertini- y Arnold NESSELRATH (fundamentalmente en su "I libri di disegni di antichità. Tentativo di una tipologia", en *Memoria dell'antico nell'arte italiana*. III. *Dalla tradizione all'archeologia*, ed. por Salvatore Settis, Einaudi, Turin, 1986)

-asignándolo a Baccio d'Agnolo, Raffaello da Montelupo y una tercera mano- y Hubertus GÜNTHER (*Das Studium der antiken Architektur in der Zeichnungen der Hochrenaissance*, Wasmuth, Tübingen, 1988) -atribuyéndolo de nuevo al taller de Ghirlandaio.

del mismo que, en definitiva, había emanado de un mismo núcleo historiográfico². Se ha insistido, por una parte, en la crítica de aquella interpretación; por otra, en la revisión pormenorizada de esta historia, bien procediendo a la relectura de la documentación tradicional, bien apoyándose en una nueva búsqueda de fuentes primarias.

En esta ocasión quisiéramos extraer, de estas últimas, y con la ayuda de algún material añadido, algunas nuevas deducciones, que nos permitan precisar las circunstancias históricas de la construcción granadina por medio de la clarificación, primero, de una serie de puntos oscuros - y por ello debatidos y debatibles- de la biografía de don Rodrigo y, después, de las relaciones con Italia del Marqués del Zenete, en concreto de la cronología y pormenores de su primer -y hasta la fecha solo hipotético- viaje a la península itálica.

NUEVAS APORTACIONES PARA UNA BIOGRAFÍA DEL I MARQUÉS DEL ZENETE

La reciente exhumación de documentos que demuestran fehacientemente la estancia de Zenete en Italia durante los años 1499 a 1500³, así como los datos que suministran los manuscritos, salmantino y madrileño, de las *Batallas y Quinquágenas* de Gonzalo Fernández de Oviedo, permiten una más precisa reconstrucción de la vida del marqués; un empeño biográfico no exento de obstáculos y de cuyadificultad ya eran conscientes sus propios contemporáneos. Como señalara el propio Oviedo⁴:

“Todos los que vimos al marqués del Zenete, por muy bien informados que estemos de su persona y habilidades, y por mucho que sus buenas partes y linda disposición contemos, y por mucho papel y tinta que en sus lores se gaste, siempre avrá más que decir.”

El primer punto oscuro de la vida de Zenete reside en la fecha de su nacimiento. Todas las hipótesis apuntadas se basaban en la presunción de que la famosa medalla italiana del marqués habría sido forjada en 1492, cuando contaba 26 años de edad, al recibir el título marquesal, y en la afirmación contemporánea de que había sido engendrado por su padre, el Cardenal don Pedro González de Mendoza, cuando era obispo de Sigüenza (solo

prelado de esta sede entre 1467 y 1474, y conjuntamente con otras sedes hasta su muerte), o incluso antes; esta hipótesis condujo a situar su nacimiento entre 1464 y 1470 como fechas extremas. Sin embargo, los nuevos datos con los que contamos permiten conjeturar una fecha más tardía, concretamente, el año 1473. Diversos argumentos corroboran esta hipótesis, que resuelve como por encanto todos los problemas planteados hasta ahora. En primer lugar, en su favor están las propias palabras del marqués, tantas veces desestimadas, quien en una desaparecida inscripción del castillo de La Calahorra aseguraba contar con 37 años en 1510.

Las noticias suministradas por Fernández de Oviedo apuntan también en esta dirección. Aunque no recoge la fecha de nacimiento de Zenete, éste le había revelado algunos datos sobre su venida al mundo, así como la identidad de su madre⁵:

“... mujer generosa y de illustre linaje e se llamó doña Mencía de Lemos según a mí me dixo el mismo marqués a cierto propósito en que conmigo hablava e aun me certificó que avía nascido en Santa María de Atocha.”

De aquí podríamos pensar también en que nuestro personaje hubiera nacido en Madrid, en el monasterio de los dominicos famoso por su imagen mariana. Otras noticias reseñadas por el cronista avalan la fecha de 1473, como la estancia de Zenete en la corte del príncipe don Juan (nacido en 1478) o las muestras de valor que el marqués habría dado “aunque mancebo, en la conquista del reyno de Granada”⁶, siendo mozo de dieciséis años, en la conquista de Baza de 1489. Esta fecha de nacimiento conllevaría la lógica de otras fechas y otras edades: habría contraído matrimonio con doña Leonor de la Cerda con los veinte recién cumplidos en 1493, para enviudar cuatro años más tarde.

Finalmente, la propia medalla de Zenete confirma la fecha de 1473. Su inscripción asegura que el marqués contaba con 26 años cuando se forjó, lo que la dataría, según nuestra hipótesis, en 1499. Esta fecha no sólo es perfectamente compatible con lo señalado por el propio Zenete en el friso de La Calahorra, sino que coincidiría con el ahora documentado primer viaje de don Rodrigo a Italia. Incluso puede aducirse una última razón de índole estilística; G. F. Hill ha vinculado esta medalla con la de don Bernardino López de Carvajal, Cardenal de

² El último producto de esta línea de investigación estaría representado por las páginas dedicadas en su libro a este edificio por Margarita FERNANDEZ GOMEZ, *Los grutescos en la arquitectura española del protorenacimiento*, Valencia, 1987, pp. 129-210, y en parte por el trabajo citado de Miguel Angel Zalama, así como su “La escalera del Palacio de La Calahorra. Creación y difusión de un modelo”, en *Jornadas sobre el Renacimiento Español, Príncipe de Viana*, Anejo 10, 1991, pp. 339-343.

³ Véase FALOMIR FAUS, *op. cit.*, p. 267.

⁴ Gonzalo FERNANDEZ DE OVIEDO, *Batallas y Quinquágenas*, “Batalla segunda, quinquágena primera, diálogo XI”, Biblioteca Universitaria de Salamanca, Ms. 359, pag. 862.

⁵ Gonzalo FERNANDEZ DE OVIEDO, *Batallas y Quinquágenas*, Madrid, Real Academia de la Historia, Ms., pag. 414 v.

⁶ Testimonio recogido por Juan Bautista AVALLE-ARCE, *Las memorias de Gonzalo Fernández de Oviedo*, University of North Carolina Press, 1972, vol. II, pag. 513.

Santa Croce in Gerusalemme y embajador de los Reyes Católicos ante el papa, datando ambas en Roma a fines de la década de 1490⁷.

La educación del marqués trascurrió, como señalábamos, en la corte del infante don Juan. Allí aprendería las primeras letras y allí dió muestras de una temprana afición por la música que no abandonaría con el paso del tiempo⁸:

“...bien me acuerdo que el tiempo que era mancebo en la corte tenía un músico llamado Ludovico Ferraries que tañía una harpa muy excellentemente, y el marqués le hizo hazer una harpa grande y muy hermosa pintadas en ella a trechos unas madexas de cuerdas delgadas cada una como aquellas que ponen en la vihuela y se dizen prima. En torno, unos rótulos de letras mayúsculas que dezían: NULA SECUNDA.”

Afloraron también en esta corte, sin embargo, los primeros síntomas de su violento temperamento, puesto de manifiesto cuando hizo tragarse un par de borceguíes a Diego Traplillas, zapatero del príncipe, al quedar descontento de la calidad de sus productos. No debería extrañarnos, así pues, el más tardío comportamiento del marqués con el viejo arquitecto Lorenzo Vázquez de Segovia en La Calahorra, que tenía precedentes. Desde aquellos primeros años los escándalos le seguirían acompañando, sin solución de continuidad, hasta la tumba. Aparte del conocido episodio con la reina doña Juana de Nápoles en Valencia (posterior a su llegada de 1499), en esta ciudad hizo acuchillar, en fecha desconocida, a un caballero local, miembro del linaje que casi requería las aviesas puñaladas de los Malferit. No fue su única víctima pues, cuando “ya estaba casado dos veces”, mandó asesinar “al pobre don Gerónimo de Deça, que avía seydo tan familiar y amigo suyo”⁹.

No obstante, como es bien sabido, el suceso que más contratiempos habría de acarrearle fue el de su segundo matrimonio, que le enfrentó abiertamente con los Reyes Católicos y que, según Fernández de Oviedo, estuvo a punto de causarle la muerte a manos de los familiares de la novia¹⁰:

“...porque como sabéys por causa de su segundo matrimonio tuvo contrarios a los debdos de su muger la marquesa doña María de Fonseca, y por parte de los



Fonsecas faltó poco para quemarle bivo en la cava o fosos dela fortaleza de villa de Coca por industria de un traydor como mejor sabéys.”

Fue este, a la postre, un accidentado matrimonio por amor que, acaso por su excepcionalidad para la época, mereció unos bellos versos de Lucio Marineo Sículo¹¹.

Oviedo finalizaba el capítulo que dedicó al marqués con una encomiástica alusión, tomada del bachiller Molina, al valiente comportamiento de Zenete durante las Germanías y con una interesante referencia al estado de sus rentas pocos años antes de su muerte¹²: “A cierto propósito el año 1519 le oy dezir al mismo marqués que tenía de renta algo más de 24.000 ducados.”

⁷ Véase George Francis Hill, *A Corpus of Italian Medals of the Renaissance before Cellini*, British Museum, Londres, 1936, I, p. 222; La medalla de Carvajal lleva el n° 862; y G. F. Hill y Graham Pollard, *Renaissance Medals at the National Gallery of Art*, Phaidon, Londres, 1967, p. 45-46, n° 233 y n° 235. La medalla del cardenal presenta en el reverso la inscripción “QUI ME DILUCIDANT VITAM ETERNAM HABEB[VNT]” y la figura a la antigua de la Filosofía, en los términos de Boecio, con un cetro y un manuscrito en las manos, y sobre su pecho una escalera con las letras griegas α y β , interpretadas como las del filosofía teórica y práctica.

⁸ FERNANDEZ DE OVIEDO, *op. cit.* (Salamanca), pp. 810 v°-811.

⁹ *Ibidem*, p. 862. Sobre la estancia valenciana de las reinas de Nápoles, Félix Fernández Muga, “Doña Juana de Aragón, reina de Nápoles” y Antonio de la Torre, “Juana de Nápoles, su venida a España en 1499”, en *Studi in onore di Ricardo Filangeri*, Nápoles, 1959, pp. 175-196 y 245-248.

¹⁰ *Ibidem*, p. 861 v°.

¹¹ Se trata de un “Carmine” recogido por Pietro Verrua en *Cultori delle poesie latina in Ispagna durante il regno di Ferdinando il Cattolico (note desunte dalle opere di Lucio Marineo Siculo)*, Tipografía Vidale Adria, 1906, p. 41.

¹² FERNANDEZ DE OVIEDO, *op. cit.* (Salamanca), p. 862.

La opinión que tenía Gonzalo Fernández de Oviedo del Marqués del Zenete era francamente positiva, y cada una de las aludidas "excentricidades" de don Rodrigo encontraba en el cronista su precisa y puntual justificación. El retrato que del marqués dejó a la posteridad es el de un hombre¹³:

"tal, que de linda disposición ninguno yo he visto tan bien dispuesto, ni tan galán, ni tan mañoso y agraciado en cuanto hazía, ni tan diestro en todo aquello que se quería aplicar, ni tan polido y gentil cortesano. ¡Qué afabilidad!, ¡qué lengua latina!, ¡qué gran ginete!, ¡qué gran hombre de armas!"

EL PRIMER VIAJE A ITALIA

Con respecto a un primer viaje a Italia, siempre se había señalado la existencia de un hipotético traslado, con ocasión de sus intentos de matrimonio con Lucrecia Borgia, en torno a la fecha del tercer matrimonio de la hija de Alejandro VI, o en fechas anteriores y por causas que se escapaban. En función de estahipótesis inicial, un primer viaje habría tenido lugar hacia 1491-1492, coincidiendo en términos cronológicos con la ascensión de don Rodrigo al marquesado del Zenete y la acuñación de la moneda que lo presentaba como tal. En función de la segunda, habría debido tener lugar después del mes de agosto de 1500, fecha en que fue asesinado su segundo marido, el Duque de Bisceglie Alfonso de Nápoles, y antes de fines de 1501, momento en el que contrajo nuevo con Alfonso d'Este, futuro Duque de Ferrara.

Hoy puede confirmarse finalmente la existencia de este primer viaje, precisando sus fechas a las del cambio

de la centuria¹⁴. Por un documento de recepción de cuentas del marqués, suscrito por su contador Pedro de Figueroa y fechado en Valencia el 5 de mayo de 1503, sabemos que don Rodrigo había enviado a España, desde Milán y Génova, una formidable cantidad de bienes, suficiente para colmar las cinco carretas que los transportaron por tierra desde el puerto de Cartagena; de acuerdo con el contador, el flete había sido pagado por orden del marqués, firmada en Milán el 1 de enero de 1500¹⁵. Por otro documento, esta vez un contrato firmado entre don Rodrigo y el platero pisano Bernardo (Abernabo) di Tadeo di Piero de Pone, sabemos también que el 28 de septiembre de 1500 se encontraba aquel de vuelta en la ciudad de Valencia, donde permanecería de forma relativamente estable hasta el mes de mayo de 1503.

Desde esa fecha las correrías del marqués pueden seguirse con bastante detalle. Se había trasladado a la castellana villa de Jadraque (Guadalajara), a la fortaleza de El Cid, y allí estaba los días 1 de enero, 21 de febrero de 1501 y 16 y 17 de abril de 1501. Desde allí marchó a Andalucía, pues estaba documentalmente probada su presencia, el 22 de junio de 1501, en la villa granadina de Jerez del Marquesado, y ahora puede añadirse que el 12 de mayo se hallaba ya en Guadix, permaneciendo en Jerez por lo menos entre el 6 de junio y el 4 de septiembre de 1501, y de paso por Ecija, el 1 de diciembre, presumiblemente de regreso a Valencia. Aquí debió pasar las Navidades, pues el 1 de enero de 1502 daba un pago y el 5 de febrero otorgaba capitulaciones con el fustero Guillem Gilabert para obras de carpintería en La Calahorra; el 28 de abril permanecía en Valencia y a ella había regresado a comienzos de agosto, tras unos meses en Jadraque y Medina del Campo¹⁶, y un obligado paso

¹³ *Ibidem*, p. 861.

A estos elogios habría que añadir los del Bachiller Juan de Molina y Juan Angel. Aquel, en su "Al Illustrissimo Señor Marqués Don Rodrigo de Mendoza", Epístola/Proemio a su traducción de Apiano Alejandrino, *Los Triunfos*, Valencia, 1522, le comparaba con el Cid como pacificador de Valencia, a pesar de la por lo menos ambigua actuación del Marqués en las Germanías. También le equiparaba a Furio Camilo, Junio Bruto y Julio César y añadía el triunfo contra los agermanados a los de los generales romanos contados por Apiano, identificándolo "Estas hazañas señor muy illustre con estatuas públicas, arcos triumphales, triumphos solemnísimos, adoración universal del pueblo, medallas perpetuas, eterna fama, famosa gloria, perpetuación de nombre, inmortal corona..." (fol. iii); véase Miguel FALOMIR FAUS, *Actividad artística en la ciudad de Valencia (1472-1522). La obra de arte, sus artífices y comitentes*, Tesis Doctoral, Universidad Literaria de Valencia, 1993.

Por su parte, Juan Angel, en su "Tragíttriumpho de don Rodrigo de Mendoza y de Bivar, Marqués primero de Zenete, Conde del Cid" (1524), dedicado a doña Mencía de Mendoza, lo reconocía como "Mecenas, en liberal", tras compararlo con Apolo, Marte, Pompeyo, César, Octavio o Cicerón; véase Francisco Javier SANCHEZ CANTON, *La biblioteca del Marqués del Cenete iniciada por el Cardenal Mendoza (1470-1523)*, CSIC, Madrid, 1942.

¹⁴ Véase FALOMIR FAUS, *op. cit.*, p.267.

¹⁵ *Idem*, p. 267, nota 17, donde hace notar el hecho de que no desembarcara en Valencia sino en el puerto murciano, y supone que el destino final de tal conjunto sería La Calahorra.

¹⁶ "Que se le recibe en cuenta al dicho Henrique Barbera diez libras sueldos que pago a Miguel Polo por ciertas cosas de oro que su señoría dio memorial e mostro su carta de pago fecha en diez de noviembre de dicho año pasado de M D y dos anyos."

"Que se le recibe en cuenta ciento y noventa y cinco libras y onze sueldos y dos dineros que se gastaron en la cavalleriza desde veynte de abril de D y dos fasta el postremo día del dicho mes de noviembre del dicho año que stovieron aquí las bestias de su señoría en tanto que fue a Xadraque y a Medina del Campo y despues bolvió aquí su señoría."

Se conservan pagos realizados en Medina del Campo el 2 y 24 junio de 1502, en El Cid el 27 de junio, y en Cardenete (Cuenca, en el camino hacia Valencia, antes de llegarse a la villa de Útiel) a 27 de julio de 1502.



por la villa castellana de Coca, con motivo de sus esponsales y boda secreta, acaecida el 30 de junio, con doña María de Fonseca¹⁷.

En Valencia, así pues, volvemos a encontrarlo a finales del año 1502, desde el 10 de noviembre al 24, 25 y 30 de diciembre¹⁸. Estos pagos plantean el problema de la detención -de duración imprecisada pero prolongada- del Marqués del Zenete en las villas de Cabezón y Simancas, que se habría iniciado en noviembre de 1502; la conclusión lógica debiera ser la de excluir tal

encarcelamiento, más que reducirlo a muy pocos días, o posponerlo hasta finales del año siguiente de 1503, sacándolo de la escena precisamente cuando los Fonseca pretendieron casar a María de Fonseca con Pedro Ruiz de Fonseca, boda que tendría lugar finalmente en junio de 1504¹⁹. Como habría sido lógico de no haber tenido lugar la prisión, en Valenciaseguía el 1 de enero de 1503²⁰, así como los días 1 y 23 de febrero²¹, el 1 y 20 de marzo, 8, 15, 20²² y 29 de abril de 1503²³, momento en que las cuentas llegan a su fin.

¹⁷ Según el artículo de FALOMIR FAUS, *op. cit.*, y los documentos citados procedentes del Archivo Histórico Provincial de Valencia (A.H.P.V.), Pr. 346, s.f., escribano Damián Burgal, 21 de noviembre de 1502; del 1 de octubre de 1500 (A.H.P.V., Pr. 344, s.f., escribano Damián Burgal) y 5 de febrero de 1502 (A.H.P.V., Pr. 346, s.f.), se han podido establecer con precisión diversas fechas en las que el Marqués del Zenete se encontraba en Valencia: 1 y 6 de octubre de 1500; 5 de febrero, 10 y 21 de noviembre, y 24 de diciembre de 1502; 19 de enero, 20 de febrero y 3 de mayo de 1503. No se encontraba todavía en Valencia, como parece lógico, el 17 del mes de enero de 1500.

¹⁸ "Que dio y pago a Tapia platero vezino de Valencia setenta y tres libras ocho sueldos y dos dineros de ciertas cuentas y unas chirnelas y cabo... y tachones de oro que hizo para su senyoria los queales pago por libramiento de su senyoria fecho en Valencia a XXIII de diziembre de mil y quinientos y dos anyos y mostro su carta de pago."

¹⁹ Véase F. Marías, "Sobre el Castillo de La Calahorra...", pp. 122-123.

²⁰ "Que se le recibe en cuenta al dicho Henrique Barberan veynte libras y dos sueldos y seis dineros que mestre Hernan vaynero por XXXV stuches y caxas en que stan metidas las piecas de plata copas y fuentes y aguamaniles y cantaros y calis y portapaz en ella y oras caxas para ciertas viguetas como se contiene largamente por un memorial de todo de henero de MD y tres anyos e se mostro su carta de pago de mestre Hernan de como los recibio."

²¹ "Que se le recibe en cuenta al dicho Henrique Barbera veyntinueve libras y seis sueldos que dio a Miguel Polo por tres onzas y media y nueve granos de oro que que le dio de beyntitres quilates para acabar la susodicha spada la qual pago por una carta de su senyoria sin fecha e mostro carta de pago del dicho platero fecha en XX de febrero de M D y tres anyos. Valencia."

²² "Que sele recibe en cuenta mal dicho receptor quarenta ducados que dio a Miguel Polo platero por la echura de un pomo e punyo e cruz e contera de una spada de una mano y cabo y hevilla y charnelas con dieziseys tachones todo esmaltado lo qual pago por un libramiento de letra de su señoria e firmado sin fecho. Mostro carta de pago del dicho maestro fecho en XX de abril de MD y tres años que son XXXII s. Valencia."

²³ "Que se le recibe en cuenta al dicho Henrique Barberan trescientas y quarenta y nueve libras y tres sueldos y cinco dineros en esta manera por treynta y una libras diez sueldos que entraron de oro en las dos copas que hizo Bernabe e veynteseys libras y cinco sueldos por la echura de las dichas dos copas e quarenta y tres libras y tres sueldos y dos dineros por las manos de los CLXVI marcos de plata que labro Viabrera e treynta

Gracias al Memorial de las cuentas del marqués, por lo tanto, podemos precisar también las fechas y etapas de su primer periplo italiano. En resumen, Zenete debió de desplazarse de Valencia a Nápoles promediado el año 1499. El 7 de septiembre de ese año se encontraba ya en Roma y el 1 de enero de 1500 en Milán. Luego pasó por Génova y el 25 de junio, ya de retorno a España, hacía escala en las pequeñas "islas de Heras". Pero empecemos por el principio.

Gracias a nueva documentación, sabemos que en 1498 se encontraba todavía en España el ya viudo marqués (obligación de solución de deudas el 4 de enero y pagos hechos en Valencia y en Cetina el 27 de julio de 1498, y de nuevo en Valencia en 19 de noviembre²⁴, y el 9 de diciembre). No obstante, en 1499 se encontraba don Rodrigo en Italia, en Nápoles y, en concreto el 7 de septiembre en Roma, a tenor de la siguiente entrada en la contabilidad marquesal: "Que se le recibe en cuenta al dicho Henrique Barberán dezinove libras y dos sueldos que dio a Quintano criado de su señoría para que pagasse el traer e descargar que traxeron los pavesos y cubiertas de cavallos que su señoría mando traer de Nápoles desde Aliquante aquí demás del fleyte que se pagó que stava recibido y passado en cuenta por el contador Rodrigo Diaz lo qual pagó por carta de su señoría fecha en Roma a VII de setembre de MCCCCLXXXVIII años y mostró carta de pago del dicho Quintano."

Como ya se ha indicado, el primer día de 1500 se encontraba en Milán don Rodrigo, desde donde se enviaban, vía Génova, nuevas mercaderías: "Que dio y pagó quarenta y dos libras y deziocho sueldos a Sancho Quintana por libramiento de Bustamante para que pagasse cinco carretas que traxeron ciertas caxas y lios y bestias desde Cartagena que desembarcaron y que su señoría embió desde Milán y Génova con XVIII sueldos y XVIII dineros de fleytes y los pagó por carta de su señoría fecha

en Milán el primo de henero de M y quinientos años." Todavía permanecía en la capital de Lombardía el 10 de enero²⁵, pero el 25 de junio se hallaba ya de regreso, habiendo desembarcado en las francesas Iles-d'Hyères, un grupo de minúsculas isllas inmediatas a la costa y situadas entre Niza y Marsella, escala normal en los trayectos entre Génova y los puertos mediterráneos españoles: "Que dio y pagó el dicho Henrique Barberán veynte ducados largos que montan XXI s y los dio a Perucho de Vergara por cuenta de su señoría desde Yllas de Heras para que pagasse el fleyte de ciertas cargas que embió su señoría fecha a XXV de Junio de Mil D años y mostró su carta de pago."

Aparentemente, don Rodrigo Díaz de Vivar había ya regresado a Valencia para el mes de septiembre²⁶, siguiéndose otros pagos realizados en la capital levantina y en Murviedro (Sagunto), respectivamente, el 15 y 16 de octubre de 1500. Analicemos pormenorizadamente estas etapas.

NÁPOLES

Zenete debió de desembarcar en la ciudad partenopea, en la que compró unos pavesos y cubiertas de caballos, a mediados del año 1499, y de allí se trasladó a Roma, donde estaba el 7 de septiembre de ese mismo año²⁷.

ROMA

Quizá el viaje se debiera a su deseo de asistir a la apertura del Año Santo, aunque la cronología pudiera aparentar desmentirlo; dado que la inauguración tuvo ya lugar en el mes de noviembre²⁸, podría haber tenido tiempo de estar presente ante de partir hacia el norte. No obstante, no cuadran demasiado con el carácter del personaje estos itinerarios devocionales.

una libra e quatro sueldos y tres dineros por la hechura de los dos cantaros y dela olla que hizo Viabrera a ocho sueldos y quatro dineros el marco e doscientas y dezisiete libras y un sueldo que se pagaron a Bernabe platero en parte de pago de las obras que tiene hechas las cuales stan pagadas en la manera que dicha es fasta en XXVIII d'abril de MD y tres años. Valencia."

²⁴ Para el primer documento, orden real de ejecución de deudas contra el marqués a favor de Donato Nicolini y Miguel Florentín, estantes en la corte de Madrid, de haber fenecido el plazo de la deuda, véase *Archivo General de Simancas. Registro General del Sello*, XV, Ministerio de Cultura, Madrid, 1989, p. 4, n.º 18. Para el segundo, véase la firmación hecha cinco años después: "Que dio y pago el dicho Henrique Barberan sesenta libras a micer Artes y micer Gallach juristas que se les dan en cada un año a cada diez doblas e son de los tres años passados de Mil D DI años los quales pago por libramiento de su señoría fecho en Valencia a XVIII de noviembre de MCCCCLXXXVIII."

²⁵ "Que se le recibe en cuenta al dicho Henrique Barberan cient libras que su señoría le hizo merced por una carta escrita de su mano e firmada de su señoría fecha en Milan en X de henero de Mil y quinientos años los quales fueron de una pena en que cayo Alandi moro de Alberique."

²⁶ "Cargensele mas al dicho Henrique Barberan dos mil y quarenta y cinco ducados que recibio de Geronimo y Julian Judas genoveses en..... de septiembre de MD años los quales su Señoría bolvio de Ytalia quando vino en dos cartas de cambio que son dos mil y ciento y quarenta y siete libras y cinco sueldos."

²⁷ Véanse sobre la Nápoles de estas fechas, L. VOLPICELLA, *Federico d'Aragona e la fine del Regno di Napoli*, Nápoles, 1908; E. PONTIERI, *Ferrante d'Aragona Re di Napoli*, Nápoles, 1969. Tommaso PEDIO, *Napoli e Spagna nella prima metà del Cinquecento*, Bari, 1971.

²⁸ Susanne SCHÜLLER PIROLI, *Borgia. Die Zerstörung einer Legende. Die Geschichte einer Dynastie*, Walter Verlag, Freiburg im Brisgau, 1963 y *Los Papas Borgia Calixto III y Alejandro VI*, Edicions Alfons el Magnànim, Valencia, 1991 (ed. alemana, Viena, 1979).

Por otra parte, partiendo de la datación de la medalla del marqués en 1499, podría aventurarse algún aspecto de su estancia romana. Hill, como hemos visto, vinculaba la medalla de Zenete con la del cardenal y diplomático español Bernardino López de Carvajal (Plasencia, 1456-Roma, 1523), y fechaba ambas en la década de los noventa. Este prelado constituiría así pues el único referente de la estancia romana del marqués y se convertiría en su probable introductor en los círculos aristocráticos y artísticos de la ciudad. La más que posible relación entre Zenete y Carvajal se explicaría por los estrechos vínculos que unieron al prelado extremeño con el padre del marqués, el Cardenal Mendoza²⁹.

MILÁN Y GÉNOVA

Los motivos del traslado del marqués desde Roma hacia el conflictivo norte italiano nos son también desconocidos³⁰. El 1 de enero de 1500 estaba el marqués en Milán, tras haber pasado por Génova en momentos imprecisables, aunque posteriores al 7 de septiembre de 1499; estas fechas permiten sugerir una hipótesis sobre este viaje hacia el norte, a pesar de que entrarían en abierta contradicción con la que establecería la permanencia del marqués en Roma hasta finales de 1499.

Génova había caído en las manos de las tropas francesas de Luis XII el 6 de septiembre y Milán lo haría el 17; el 6 de octubre de 1499 entraba en Milán Luis XII. Ludovico Sforza, como duque imperial, requirió en vano la ayuda militar del emperador Maximiliano, que se encontraba en Innsbruck; pero aun sin ella regresó a

Milán y tomó la ciudad el 5 de febrero de 1500, para sucumbir finalmente en Novara, donde fue hecho prisionero, el 10 de abril de 1500³¹.

Una vez tomada Milán por los franceses por primera vez, Alejandro VI envió a su sobrino, el cardenal de Santa Maria in Via Lata y arzobispo de Valencia Juan de Borja Llançol, como legado pontificio ante Luis XII, en compañía de los cardenales de Amboise y Giuliano della Rovere, el futuro Julio II³². Rumbo a Milán, el cardenal valentino se detuvo en Mantua, gobernada entonces por Isabel de Aragón -viuda del marqués Francesco Gonzaga- donde se unió a su séquito el tantas veces citado Gonzalo Fernández de Oviedo³³. Desde Mantua fueron a encontrarse con el monarca galo en Pavía, entrando juntos en Milán el 6 de octubre de 1499, junto al resplandeciente César Borgia. Según Fernández de Oviedo, allí pasaron las Pascuas y Año Nuevo: "y estando en aquella cibdad [Milán], el día de Navidad començó el año y jubileo de 1500 años"³⁴.

La similitud de fechas y trayecto entre el viaje de Zenete y el del legado pontificio (el marqués debió salir de Roma con posterioridad al 7 de septiembre de 1499, se encontraba en Milán el 1 de enero de 1500 y permaneció en la ciudad, al menos, hasta el 10 de enero de ese mismo año), así como las magníficas relaciones que mantenían los Borja y los Mendoza, contribuyen a dotar de verosimilitud a esta hipótesis³⁵. Además, hoy sabemos también que en 1508, el Marqués del Zenete y su nueva esposa encargaron a Barcelona 36 reposteros para "mulets de voyage", a realizar sobre cartones del pintor Jaume Torrent que partían de un modelo del

²⁹ Sobre López de Carvajal, con bibliografía precedente, véase F. MARIAS, "¿Bramante en España?" en Arnaldo BRUSCHI, *Bramante*, Xarait, Madrid, 1987, pp. 29-44.

³⁰ Agradecemos a la Licenciada Marta Sancho sus pesquisas en el Archivo di Stato di Milano, Fondo Sforzesco, que no han proporcionado resultados positivos.

³¹ Véase el reciente Luis SUAREZ FERNANDEZ, *Los Reyes Católicos. El camino hacia Europa*, Rialp, Madrid, 1990, pp. 186-189.

³² Juan de Borja Llançol (1470-1500) el Menor, sobrino nieto de Alejandro VI, era cardenal desde 1496 y sucedió a César Borgia en el arzobispado valenciano en 1499 (desde 9 de agosto o 6 de septiembre), sede de la que tomó posesión por procuradores el 11 de octubre de ese año; moriría de inmediato (el 17 de enero) en la Romagna italiana, en Fossombrone, de un sarampión, cuando marchaba a Forlì a reunirse con César. Sobre la familia, véase F. Fernández de Béthencourt, *Historia genealógica y heráldica de los Grandes de España*, Madrid, 1902, IV, pp. 358-359.

³³ Para la estancia de FERNANDEZ DE OVIEDO en Italia, véase la introducción de Juan Pérez de Tudela a su *Historia General y Natural de las Indias*, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, 1959, pp. xxii-xxxii. Su periplo italiano fue el opuesto al de Zenete. El cronista llegó a Génova en 1499, pasó luego a Milán y ese mismo año a Mantua. Luego se unió al cortejo de don Juan de Borja Llançol, coincidiría forzosamente con el marqués en Milán, y en 1500 lo encontramos en Roma y finalmente, en Nápoles en la corte del rey Federico. Abandonó Sicilia en 1502 rumbo a España, formando parte del séquito de la reina Juana la Joven. Aunque esta cronología no deja de plantear problemas.

La vieja reina Giovanna d'Aragona (1455-1517), acompañada según algunos por la joven Giovanna d'Aragona (1479-1518) y por el jovencísimo cardenal Luigi d'Aragona, había partido de Nápoles el 2 de septiembre de 1499, dirigiéndose hacia Barcelona, pues aquella quería casar a ésta con el pequeño Duque de Calabria, el hijo de Federico, a pesar de la oposición del padre Federico de Nápoles, que prefería un matrimonio con una de las hijas de Fernando el Católico, según refiere Pietro Martire d'Anghiera. Las reinas napolitanas se encontraban todavía en España en julio de 1500, en Antequera, y en agosto en Granada; aunque quizá no llegara la Joven hasta 1502; no regresaron a Nápoles hasta 1506, en compañía del viudo rey Fernando de Aragón.

³⁴ Citado por PÉREZ DE TUDELA, *op. cit.*, p. xxiv.

³⁵ Las relaciones entre los Mendoza y los Borja venían de antiguo. Recordemos que el padre del marqués debió el capelo de cardenal a Alejandro VI. Queremos agradecer a la Lda. Marta Sáncho sus intentos por localizar documentos relativos al marqués, aunque sin éxito, en el Fondo Sforzesco del Archivo di Stato de Milán.

Duque del Valentinois César Borgia (1475-1507)³⁶. Hemos de suponer que tal modelo había sido contemplado previamente por don Rodrigo, y lógicamente establecer que hubo un contacto entre ambos personajes, coetáneos e hijos de prelados, en Italia, en torno al cambio de la centuria. Un contacto en suelo español -donde César permaneció en prisión hasta su huida a Navarra, de forma simultánea al propio marqués- debería desecharse.

Junto a los acontecimientos políticos, el viaje al septentrión italiano pudo poner a Zenete en contacto con dos personalidades artísticas de primera magnitud: Andrea Mantegna y Leonardo da Vinci. Gonzalo Fernández de Oviedo, con quien Zenete pudo coincidir en Milán y, quizá, también en Mantua, camino de Lombardía, narra en sus *Batallas y Quinquágenas* sus contactos con los dos pintores citados. Con indisimulado orgullo, el cronista castellano relata la sorpresa y admiración que despertó en Leonardo y Mantegna su propia gran habilidad para recortar con tijeras figuras de papel, una de ellas, tomada de una estampa de Martín [Schongauer]³⁷.

Lo que desconocemos a la postre sobre este primer viaje italiano son las razones que le impulsaron a realizarlo, pues las dos hipótesis antes enunciadas (la estancia tras asumir la dignidad marquesal o el proyecto matrimonial con Lucrecia) son inviables a la luz de los nuevos documentos. Tampoco el Jubileo de 1500 parece ser, pese a su proximidad cronológica, la razón última, pues de ser así quizá habría permanecido en Roma tras el momento de su apertura (noviembre de 1500) y, sin embargo, habría abandonado la ciudad con dirección a Milán en diciembre como posibilidad más tardía. Cumplimentar al recién nombrado arzobispo de Valencia Juan de Borja Llanzol podría haber justificado un rápido desplazamiento hasta Italia. Tampoco podría desestimarse por completo un interés meramente "turístico" por parte del joven viudo; como tampoco conviene olvidar las expectativas que la agitada situación política italiana despertaron en cierto sector de la nobleza española. Personajes como Pedro Navarro, Hugo de Cardona o

Hugo de Moncada, que habían hecho del ejercicio de las armas su forma de vida, buscaron acomodo en la península itálica tras el fin de la guerra granadina y todos ellos militaron bajo las banderas de Luis XII de Francia. Sin llegar a sugerir análogo interés en Zenete, lo cierto es que Italia se había convertido, a fines del siglo XV, en un destino común para los hombres de armas españoles³⁸.

La cronología de este primer viaje a Italia del Marqués del Zenete, al que seguiría años después el segundo (entre finales de 1504 y primavera de 1506, pues estaba todavía en España el 26 de noviembre de 1504 y de vuelta el 22 de abril de 1506), ha podido aclarar algunos puntos dudosos de su biografía; también podría servir para mejorar nuestro conocimiento de su principal obra: el castillo de La Calahorra, de tan compleja como escurridiza historia constructiva.

La obra arquitectónica de este castillo granadino, iniciada en 1491, se habría reimpulsado precisamente en 1501, al regreso de don Rodrigo de Italia, contratándose los artesanos de las salas o los techumbres en febrero de 1502, y comprándose clavos para la fábrica en mayo de 1503; detenido el Marqués a fines de este año, casado, huido y en Italia entre 1504 y 1506, es lógico que ninguna noticia nos haya llegado de esta fábrica durante este periodo. No se reanudarían los trabajos hasta esta última fecha, aunque los testimonios más importantes hayan de retrasarse hasta 1508, año en el se habría solicitado la intervención de los artistas italianos y de Michele Carlone; estos, finalmente, habrían concluido la obra en 1513. A tenor de la inscripción del friso inferior del patio, de 1510 (a los 37 años de vida de don Rodrigo), en esa fecha se habría concluido el primer piso de sus galerías, mientras los genoveses trabajaban ya para el Marqués. No obstante, ignoramos si estas se habrían iniciado en 1501 o, quizá, en 1506, aunque solo a partir de esa fecha se introdujeran los motivos tomados del Codex Escorialensis. De hecho, desgraciadamente, este nuevo viaje no nos permite tampoco adelantar por el momento la llegada a España de este códice³⁹.

³⁶ Césare llegó preso a Valencia en septiembre de 1504, para pasar a Chinchilla de Montearagón y a Medina del Campo, donde estuvo encarcelado hasta el 25 de octubre de 1506. En este periodo estaba el Marqués del Zenete en Italia y es muy difícil que hubieran coincidido en el momento de su fuga de la prisión castellana.

³⁷ Estas referencias a Leonardo y Mantegna fueron recogidas por Juan PÉREZ DE TUDELA, *op. cit.*, pp. xxiii-xiv. De aquí las tomó Diego Angulo Iníiguez para su "Leonardo y Mantegna elogian a nuestro Gonzalo FERNANDEZ DE OVIEDO", *Archivo Español de Arte*, 133, 1961, pp. 87-89.

³⁸ Según FERNANDEZ DE OVIEDO, seiscientos soldados españoles contribuyeron a la toma de Imola por parte de César Borja en 1499. Véase Juan Bautista Añón-Arce, *op. cit.*, I, p. 626.

³⁹ Según el reciente trabajo de Rafael Moreira, *A arquitectura do Renascimento no sul de Portugal. A encomenda régia entre o Moderno e o Romano*, Tesis de Doctorado, Universidade Nova de Lisboa, 1991, I, p. 116, el Codex Escorialensis habría venido a la Península Ibérica con el escultor florentino Andrea Sansovino, en Portugal desde 1493, quizá en España en compañía de Don Manuel de Portugal en 1498 (visitando Zaragoza de la mano del arzobispo de Sevilla don Diego Hurtado de Mendoza, además de Guadalajara y Sevilla), y concretamente en Toledo en 1500, para regresar a Florencia en 1502. No existe -más allá de la fecha 1491 que aparece en el códice, el año anterior al contrato del escultor para marchar a Portugal, y su procedencia florentina- ninguna otra prueba que sostenga esta hipótesis.

Un error de Llaguno que se arrastra hasta nuestros días: La supuesta visita a la Catedral de Segovia de los maestros Alava, Covarrubias, Egas y Bigarny en 1529.

Ana Castro Santamaría

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.), Vol. VI, 1994.

RESUMEN

Por un error de Llaguno, repetido por diversos estudiosos hasta nuestros días, se creía que en 1529 la catedral de Segovia recibió la visita de varios maestros, que acudirían para hacer sus propuestas sobre cómo habría de continuarse la obra. Efectivamente, en el archivo de la catedral de Segovia se encuentran diversos informes de los maestros Juan de Alava, Alonso de Covarrubias, Enrique Egas y Felipe Bigarny. En este artículo, queremos demostrar que estos informes no se refieren a la catedral de Segovia, sino a la de Salamanca, y que se encuentran en Segovia porque fueron mandados copiar por el canónigo segoviano Juan Rodríguez. Los pareceres de Alava y Covarrubias -que son los que centran nuestra atención- defienden la prosecución de la obra de Salamanca con naves a igual altura, es decir, con planta salón. Estos documentos se deben inscribir en una polémica muy viva que tuvo lugar en torno a las obras de la catedral salmantina y en la que estuvieron implicados también Rasines, Vasco de la Zarza, Egas y Riaño y que, de mano de estos dos últimos, acabó en triunfo de la tesis tradicional de naves escalonadas.

SUMMARY

Due to an error committed by Llaguno and afterwards repeated by several specialists, it is commonly admitted that in 1529 the Cathedral of Segovia was visited by some architects, in order to explain how the work should be finished. Certainly, some reports written by Juan de Alava, Alonso de Covarrubias, Enrique Egas and Felipe Bigarny can be found in the Archives of the Cathedral of Segovia. In this article, we will try to show that all these documents are relative to the Cathedral of Salamanca, not to Segovia. The reason why they are in Segovia is that Juan Rodríguez, canon of Segovia, ordered a copy of them. We pay attention to Alava's and Covarrubias' reports, in which they defend the continuation of the Cathedral of Salamanca with the naves at the same height, that is to say, a "hallenkirchen". These documents form part of a very intense polemic about the Cathedral of Salamanca, in which we discover the names of Rasines, Vasco de la Zarza, Egas and Riaño. The discussion was finished by the latter two, who defended the traditional idea of naves at different heights.

Por un error de Llaguno que se ha ido repitiendo hasta nuestros días -incluidos los estudios de Hoag, Casaseca y Cortón de las Heras-, se nos ha transmitido la idea equivocada de que, alrededor de 1529, la catedral de Segovia recibía la visita de los maestros Alava, Covarrubias, Egas y Bigarny.

Este es el texto de Llaguno causante del error:

Constan (en el archivo de la catedral de Segovia) las visitas que hicieron mas adelante á la fábrica Alonso de Covarrubias y otros arquitectos. Y consta el parecer que

dió sobre ella Juan de Alava en 1529, y la respuesta del maestro Henrique de Egas y de Felipe de Vignary ó Viguerny ó de Borgoña".

El error radica en el desconocimiento de la existencia de un número importante de documentos referidos a la catedral de Salamanca en el archivo de la catedral de Segovia, que he publicado en parte.

Los documentos son todos trasladados de los originales, cuya existencia en Segovia se justifica porque, a finales de agosto de 1529, el cabildo segoviano comisionó al

canónigo Juan Rodríguez para ir a Salamanca y a Valladolid para ver las “*obras, traças y condiciones*” de ambas edificaciones, viaje que tal vez se repitiera en 1535.

EL INFORME DE JUAN DE ALAVA CORRESPONDE A LA CATEDRAL DE SALAMANCA

El informe de Juan de Alava que hasta ahora se venía atribuyendo a su visita a la catedral de Segovia es un traslado del original, sin fecha ni lugar y sin referencia explícita a ninguna obra. A la vuelta lleva escrito: “*paresçer de Juan de Alava segundo, en confirmaçión del primero*”. Por el contenido del documento se puede averiguar fácilmente qué primer documento confirma y a qué obra se refiere.

El primer parecer de Juan de Alava al que se refiere se encuentra también entre los fondos del archivo segoviano, con la siguiente nota a la vuelta: “*El parecer de Juan de Alava primero en que la iglesia de Salamanca se çerrasen todas tres nabes a un alto y ay aquí otros paresçeres diversos y çiertos capítulos para çierto destajo. Tráxelo yo todo de Salamanca.*” Efectivamente, Juan de Alava en este informe defiende con diferentes argumentos la adopción de la planta de salón para la catedral de Salamanca, con una altura unificada de 110 pies para las tres naves, rechazando la elevación a 140 pies de la nave central. Las ventajas son muchas, unas de índole económica (ahorro de materiales y de tiempo de trabajo), otras técnicas (estabilidad del edificio, seguridad del coro) y otras meramente estéticas (majestad, claridad).

En este primer informe se hace referencia explícita a la obra de Salamanca e incluso Alava hace un breve repaso de su historia. Aunque no lleva fecha, sabemos que se escribió alrededor de septiembre de 1531.

El contenido del segundo informe, el que hasta ahora se ha creído un parecer sobre la catedral de Segovia, es exactamente el mismo. Juan de Alava hace hincapié en lo inadecuado de la idea de elevar la nave central a 140 pies -como pretendía Juan Gil-, por varias razones, unas técnicas, otras meramente estéticas y otras de índole económica. Entre las primeras están: la poca firmeza de los cimientos, asentados sobre barro y arena; el escaso grosor de los pilares, que fueron calculados para 110 pies de altura (que él propone conservar) y no para 140 pies, y la mala calidad de la piedra (“*la piedra deste pueblo es coladiza, espeçialmente para en cosas donde entrevienen arbotantes por fuerças espeçiales*”). El gusto particular de Juan de Alava prima en otras de las razones aportadas por el maestro, que es partidario de lanzar los arcos torales a la misma altura y no a diferentes alturas (“*moviendo las bueltas de diferentes alturas quedan los pilares con mucho trabajo y feos*”); asimismo, prefiere la iluminación de las “*hallenkirchen*” porque los vanos pueden ser más amplios

y la iglesia más luminosa. En una palabra, la iglesia tendrá la “*magestad*” que conviene. Desde el punto de vista de la economía, se ahorrará dinero y tiempo.

La evidencia del mismo contenido en ambos informes bastaría para rechazar la atribución del documento a la catedral de Segovia, aunque existen otros detalles que apoyan nuestra conclusión. Uno de ellos es la afirmación de Alava sobre los cimientos, “*...que son sobre barro y debaxo es arena menuda*”; esto se contradice con lo manifestado por Egas en su informe sobre la catedral de Segovia de 1532: “*...los unos pilares y los otros sean sacados desde la peña byva, ponyendo a nybel primero la peña...*” Evidentemente, están hablando de edificios y lugares diferentes.

EL INFORME DE COVARRUBIAS Y EL DE EGAS Y BIGARNY SE REFIEREN TAMBIÉN A LA CATEDRAL DE SALAMANCA

Como ocurrió con el segundo informe de Alava, este informe de Covarrubias ha sido interpretado erróneamente desde tiempos de Llaguno, repitiéndose el equívoco en todos los estudios posteriores, incluidos los de Casaseca y Cortón de las Heras. El error consistía en atribuir este informe a una supuesta visita de Covarrubias a la catedral de Segovia. El informe, desde luego, se conserva en el archivo de la citada catedral, pero no existe ninguna referencia en otra documentación (libro de fábrica o de descargos) a esta supuesta visita. No es un documento original, sino un traslado, sin fecha, ni lugar, ni referencia explícita a obra alguna. Sin embargo, por su contenido podemos deducir fácilmente que se trata de un parecer de Covarrubias en apoyo a las pretensiones de Alava de convertir la catedral de Salamanca en una iglesia de planta salón.

En este informe, Covarrubias rechaza de plano la pretensión de elevar la nave central a 140 pies, que se apartaba de lo establecido en la primera elección del edificio, y era a todas luces peligrosa para su estabilidad, pues los soportes no estaban pensados para sostener tales elevaciones, a lo que debe añadirse la calidad de la piedra, “*que no froga ni se trava con la cal como en otras partes*”. Optar por la planta salón significa -en opinión de Covarrubias- una mayor firmeza del edificio y una reducción importante de tiempo. Respecto a la magestad del templo, pone el acento en “*el hornato, gentileças de remates y buena obra, que en todo el reyno ni fuera dél se aya visto cosa más sumptuosa*”.

En el informe de Covarrubias, aparte de barajarse razones técnicas, podemos apreciar la gran estima que manifiesta el maestro toledano por Juan de Alava:

“digo quel dicho Juan de Alava, movido con la voluntad e cuidado que es razón para servir a Dios y a vuestras mercedes, lo ha declarado e mirado tan bien e

cada cosa particularmente, que no avrá maestro en el reyno que sea sabio y experto en el arte que lo pueda contradzezir, sino aprovallo por muy bueno”.

Estos dos documentos deben insertarse en una interesante polémica que surgió durante el proceso constructivo de la catedral de Salamanca, en torno a la adopción o rechazo de la planta de salón. Fue una polémica muy viva que se detecta desde la junta de maestros de 1512, y en la que estuvieron implicados algunos de los más importantes maestros canteros del primer tercio del siglo XVI: Juan de Rasines, Vasco de la Zarza, Juan de Alava, Alonso de Covarrubias, Enrique Egas y Diego de Riaño, propuesta que -de mano de estos dos últimos maestros- fracasó definitivamente en 1534, adoptándose la idea tradicional de naves escalonadas, como hemos demostrado recientemente.

Por último, deducimos que la visita conjunta de Egas y Bigarny de la que habla Llaguno (pero que no aparece entre los documentos catedralicios de Segovia) se trata de otro error de interpretación. Efectivamente, en el archivo de la catedral de Segovia existe un informe de estos dos maestros, pero no se refiere a la catedral de

Segovia, sino a la de Salamanca. La fecha de esta visita es el 1 de julio de 1530. En él aprueban prácticamente todos los puntos del informe que Alava y Covarrubias habían presentado en 1529.

Hemos de decir, para no dar lugar a equívocos, que Egas -sin la compañía de Bigarny- visitó la catedral de Segovia en 1532, como ha estudiado M^a Teresa Cortón. Asimismo, sabemos que en 1535 se envió un mensajero de Segovia a Salamanca “a buscar a Juan de Alava, maestro de cantería, para que viniese a ver la obra”. No existen pruebas de que fuera, probablemente aquejado de una enfermedad que le llevaría a la muerte en 1537. Quizá esa fuera la razón de que se llamara a Francisco de Colonia, que dio su parecer el 15 de febrero de 1536.

Por tanto, Juan de Alava, Alonso de Covarrubias y Felipe Bigarny nunca visitaron la catedral de Segovia. Los informes que se conservan en el archivo de la catedral de Segovia corresponden a la de Salamanca y su traslado se llevó Segovia junto con otros documentos relativos a la catedral salmantina, por encargo del canónigo Juan Rodríguez. La afirmación de Llaguno -al que siguen todos los estudiosos que de una u otra manera se han ocupado del tema- resulta, por tanto, falsa y equívoca.

DOCUMENTO I

(Salamanca, alrededor del 13 de septiembre de 1531)

Parecer segundo de Juan de Alava proponiendo elevar las naves a igual altura.

Muy reverendos señores

Estava acordado e movido de subir la nave de en medio de la yglesia nueva que se haze çiento e quarenta pies y las colaterales çien pies y, a menos altura desto no se puede dar a la yglesia luzes bastantes. Mi paresçer es que no se deve hazer el hedeçiço desta yglesia como estava acordado por las rasones syguientes:

- I Primeramente, los fundamentos deste hedeçiço por ser de flaco metal, que son sobre barro y debaxo es arena menuda.
- II Lo segundo, por la flaqueza de los pilares para tanta altura.
- III Lo terçero es moviendo las bueltas de diferentes alturas quedan los pilares con mucho trabajo y feos.
- IIII Lo quarto, no queda la ylesia con la claridad que conviene a tal hedeçiço porque todas luzes que se pueden dar pecan de cortas.

V Lo quinto, no queda el templo con aquella magestad y paresçer que conviene por parte de dentro.

VI Lo sexto es que no queda el hedeçiço seguro como conviene a semejantes hedeçiços porque la piedra deste pueblo es coladiza, espeçialmente para en cosas donde entrevienen arbotantes por fuerças espeçiales.

Lo que me paresçe es que se muevan todas las bueltas de las capillas colaterales y de la nave de en medio de un alto, con tal que no eçeda la altura de la nave de en medio de çiento e diez pies porque a la primera eleçión fueron helegidos y escogidos todos los gruesos atento a la altura de los dichos çiento e diez pies e, hasiéndose desta manera, el hedeçiço será seguro e fixo para sienpre y de más magestad e de más vista e de más paresçer y quedan los pilares fuertes e bastantes para sienpre e el coro de las syllas más guardado de los ynconvinientes de lo alto e, hasiéndose desta manera, evitarse ha mucha suma de maravedís e brebedad de tiempo e los maestros que fueren llamados para en esto digan e declaren lo que açerca desto les paresçiere con la solenidad del juramento. Juan de Alava. / (a la vuelta) Paresçer de Juan de Alava segundo, en confirmaçión del primero. Pareçer de Joan de Alava sobre la obra.

A.C.Seg., G-61, documento XVIII. Transcripción del original.

(Publicado con errores de transcripción por CORTON DE LAS HERAS, María Teresa: *La construcción de la catedral de Segovia*. 3 vols. Facultad de Geografía e Historia. Departamento de Historia del Arte II. Madrid, 1990. Editorial de la Universidad Complutense de Madrid. Vol. III, págs. 1100-1101. Incluido también con errores en la tesis de CASASECA CASASECA, Antonio: *Rodrigo Gil de Hontañón*. Ambos lo atribuyen erróneamente a la catedral de Segovia.)

DOCUMENTO II

(Salamanca, después del 13 de septiembre de 1531)

Parecer de Alonso de Covarrubias en apoyo a la propuesta de Juan de Alaba de convertir la catedral de Salamanca en una iglesia de salón.

Por vuestras mercedes me fue mandado y mui encargado que, en Dios y en mi conciencia e so cargo de juramento, con mucho cuidado, viesse dos memoriales quel maestro Juan de Alaba a dado a vuestras merçedes a cerca de la mudança o novedad que se conviene hazer en el prosegir del edificio desta yglesia e, vistas las razones e causas tan suficientes, ansí por los dichos memoriales como por lo que se muestra en el seguimiento de lo que hasta aora se ha hecho en la dicha obra, digo quel dicho Juan de Alaba, movido con la voluntad e cuidado que es razón para servir a Dios y a vuestras mercedes, lo ha declarado e mirado tan bien e cada cosa particularmente, que no avrá maestro en el reyno que sea sabio y experto en el arte que lo pueda contraddezir, sino aprovallo por muy bueno, por las razones siguientes:

Lo primero porque, en la verdad, si la obra desta yglesia se siguiera desde los principios con los gruesos e fuerças e altos que estavan traçados y capitulados por muchos maestros, no oviera sucedido en las visitaciones pasadas remediar que la yglesia fuese acabada la nave mayor en ciento y quarenta pies de alto, a causa de las luces de las ventanas, aunque claramente se vía que la yglesia era muy alta, más que ninguna de todo el reyno.

Segundo, que los dichos maestros que an visitado con mucho miramiento, yvan remediando las fuerças e gruesos que convenya para tanta altura, como vuestras mercedes an visto esto, por razón del tomar que se temía a la grande altura que requiría subir la dicha yglesia, todo esto a cabsa de los excesos que se avían fecho, no conformándose con los capítulos de la primera elección ni tanpoco con la materia e qualidad de la piedra desta çibdad, que no froga ni se trava con la cal como en otras partes.

Tercero, lo que más al presente haze e hará poner temor a todos los maestros que, vista agora la obra con los pilares torales de en medio, les parescerá muy bien disponer qualquier mudança para el bien e seguridad de la obra porque, en la verdad, sy los dichos pilares torales obiesen de subir a resebir la carga de los çiento e quarenta pies, parescerían muy delgados, pues con lo que agora están subidos no se muestran nada gruesos, de manera que se aprueva por muy buena la mudança que agora se haze, de más de las qualidades e brevedad que en los capítulos del dicho Juan de Alaba se declara.

Quanto a la magestad e apariencia de toda la obra por de dentro e de fuera, digo que se puede acabar e rematar con todo el hornato, gentileças de remates y buena obra, que en todo el reyno ni fuera dél se aya visto cosa más sumptuosa. Y questo es lo que digo e declaro e apruevo por muy bueno, miradas todas las calidades de lo que conviene al bien e seguridad de la obra, so cargo de juramento. Lo firmé de mi nonbre. Alonso de Cobasruvias.

A.C.Seg., G-61, documento XXX. Transcripción del original.

(Publicado por CORTON DE LAS HERAS, op. cit., vol. III, págs. 1102-1103, atribuyéndolo erroneamente a la catedral de Segovia).

Gaspar de Vega y Rodrigo Gil de Hontañón, alternativas al proyecto conventual de San Benito El Real de Valladolid

Juan Herranz

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.), Vol. VI, 1994.

RESUMEN

En este breve trabajo se va a dar a conocer la participación del maestro real Gaspar de Vega en el proceso constructivo del convento de San Benito el Real de Valladolid. Este dato nos ha permitido concretar y esclarecer la autoría de unos planos depositados en el Archivo Histórico Nacional.

SUMMARY

This brief report intends to give an approach "maestro real" Gaspar de Vega's participation in the constructive process of the convent of San Benito el Real in Valladolid. Through this information we have been able to point out and clarify the authorship of some drawings related to this convent belonging to the Archivo Histórico Nacional.

A comienzos del verano de 1568 Gaspar de Vega, mientras permanecía en el palacio de Valsaín, anunció a la Corte su intención de acudir a Valladolid, hacia el 6 julio, para tratar el caso que tenía pendiente con el licenciado Jerónimo Ortega. Este asunto estaba relacionado con un sumario abierto recientemente contra su persona a raíz de una investigación oficial realizada en la obra de Valsaín. El maestro real cumplió con su compromiso ya que consta que permaneció en Valladolid hasta el día 15 de julio, fecha en que emprendió el camino de vuelta a Madrid. Esta breve estancia en Valladolid, de las muchas que hizo Gaspar de Vega a lo largo de su vida a esta ciudad, no hubiera tenido mayor relevancia de no existir una carta del abad General de San Benito, Fray Alonso Zorrilla, en la que se planteaba la

participación de este maestro real en el proceso constructivo de San Benito el Real de Valladolid¹.

Esta edificación religiosa aparece vinculada con la monarquía desde el momento en que Juan I cediera para el asentamiento de esta congregación los viejos edificios de los Alcázares y el Alcazarejo de Valladolid. Como toda construcción fue sometida a diferentes reformas en el curso del tiempo; no creemos que sea necesario profundizar en estos aspectos dada la existencia de estudios pormenorizados sobre su evolución y porque hubiera excedido el propósito de este artículo².

Brevemente se puede destacar acerca de la situación del edificio en el siglo XVI que el monasterio conservaba la antigua iglesia debida a Juan de Arandía y continuada por García de Olave; también está documentada la

¹ Fue abad general en el trienio de 1568-71, sucedido en el cargo por Fr. Plácido de Salinas entre 1571-74; FLORANES, R., *Memorial de los preladados que ha tenido este Real Monasterio de San Benito de Valladolid desde su fundación que fue martes 27 de septiembre de 1390 por el Señor Rey Don Juan el primero hasta este año de 1761*, BN. Ms. 233. Este manuscrito citado por RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, L., *Historia del Monasterio de San Benito el Real de Valladolid*, Valladolid 1981, aparece con una asignatura incorrecta razón que ha impedido su consulta.

² GARCÍA CHICO, E., *Papeletas de Historia y Arte*, Valladolid 1958. RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, L., *Historia del Monasterio de San Benito el Real de Valladolid*, Valladolid 1981. BUSTAMANTE GARCÍA, A., *La arquitectura clasicista del foco vallisoletano (1561-1640)*, Valladolid 1981. HOAG, J., *Rodrigo Gil de Hontañón. Gótico y Renacimiento en la arquitectura española del siglo XVI*, Madrid 1985. *IV Centenario. Monasterio de San Benito el Real de Valladolid 1390-1990*. Valladolid 1990.

presencia del maestro de cantería Rodrigo Gil de Hontañón, que ocupó el cargo de maestro de la obra, y a él se debieron las dos torres del pórtico de la iglesia; en estas labores fue asistido por el aparejador Francisco del Río. En fecha más tardía, hacia 1582, Juan del Ribero Rada estuvo al frente de la construcción, para la que hizo un nuevo proyecto general de todo el edificio. En sus planteamientos integraba las partes preexistentes y organizaba las diferentes dependencias en torno a un sistema de cuatro patios con estructura en cruz y un quinto patio que era el principal, adosado a la nave de la iglesia por el lado del Evangelio.

Dentro de esta trayectoria constructiva hay que añadir la ignorada implicación de Gaspar de Vega en San Benito el Real de Valladolid y que ahora vamos a desarrollar. La aportación de este maestro real consistió en la realización de un proyecto compuesto por diversos planos donde se plasmaba su propuesta de reforma para el edificio, que debió quedar a la espera de circunstancias propicias que nunca llegaron a materializarse y cuando se dieron, económicamente, se llevaron a cabo bajo otros planteamientos debidos a Ribero Rada. Sin embargo, tanto el proyecto de Gaspar de Vega como el de Rodrigo Gil, ambos de finales de la década de los sesenta, nos revela que era un viejo deseo perseguido por la congregación el disponer de unas dependencias dignas donde desarrollar la vida monástica, y posiblemente sirvieron sus proposiciones de fundamento al proyecto que se materializó en décadas posteriores.

El impulsor e iniciador de todas estas reformas, como muy bien aparece recogido en el manuscrito de R. Floranes, fue el abad Fray Alonso Zorrilla a quien se le atribuye durante el trienio de su mandato la ejecución de la reja que dividía el cuerpo de la iglesia, los pilares del pórtico que servían de estribos al templo, elementos que estaban ya comenzados, y el derribo de la primitiva iglesia para erigir en su lugar el cuarto de San Julián que hizo las funciones de capítulo. Para poder materializar estos trabajos pidió a la Congregación una contribución anual de 1.000 ducados y, como contrapartida, el monasterio de San Benito se comprometió a aportar otros 1.000 ducados. Enseguida se comprendió que estas condiciones económicas no podían afrontarse por ello, Fray Alonso Zorrilla, decidió pedir a su secretario, Fr. Plácido Salinas, que por medio de carta suya recurriese a Felipe II. En ella se informaba formalmente al Rey de la elección por un trienio del nuevo abad General, además de la necesidad de

emprender toda una serie de obras en el monasterio de San Benito de Valladolid. Estas demandas fueron contestadas por Felipe II, el 9 de julio de 1568; en su respuesta se hizo eco de los mencionados reparos y se preocupó de que se fuesen a ver y se llevase a la Corte una relación del estado de la cuestión³.

En una carta escrita el 29 de noviembre de 1568 por el abad General de San Benito, Fray Alonso Zorrilla, y dirigida a Su Majestad, se menciona la visita efectuada por Gaspar de Vega a la congregación en el mes de julio pasado⁴. El abad justificaba

la visita de este maestro real bajo el propósito de que quedase constatado el estado de necesidad y se viese la posibilidad de remediar la adversa situación del monasterio por medio de la construcción de un nuevo edificio⁵. Además Fray Alonso Zorrilla, en tono quejoso, aludía al hecho de que Gaspar de Vega, cuando volvió a Madrid, se había llevado “una traza y planta de todo ello para mostrarla a v.m.”, dibujos, que a pesar de los meses transcurridos, el abad no había tenido noticia de que los hubiese visto el Rey. Remarcaba el abad General que había enviado ya con anterioridad a este escrito dos misivas a la Corte; seguidamente reanudaba su discurso evidenciando la precaria situación en que se desarrollaba la vida monástica y señalaba textualmente que: “estamos en los claustros altos como en la calle”, razón por la que se había visto obligado a instar al prior de la casa, Fray Cristóbal de Agüero, para que también se dirigiese personalmente a Su Majestad en busca de una rápida solución. En las últimas líneas de la carta y con un cierto tono amenazante, Fray Alonso Zorrilla, advertía que estaba dispuesto a desprenderse de dos partes de las tres que tenía el convento, e incluso vender cuanto tenían para sufragar los gastos de la nueva edificación.

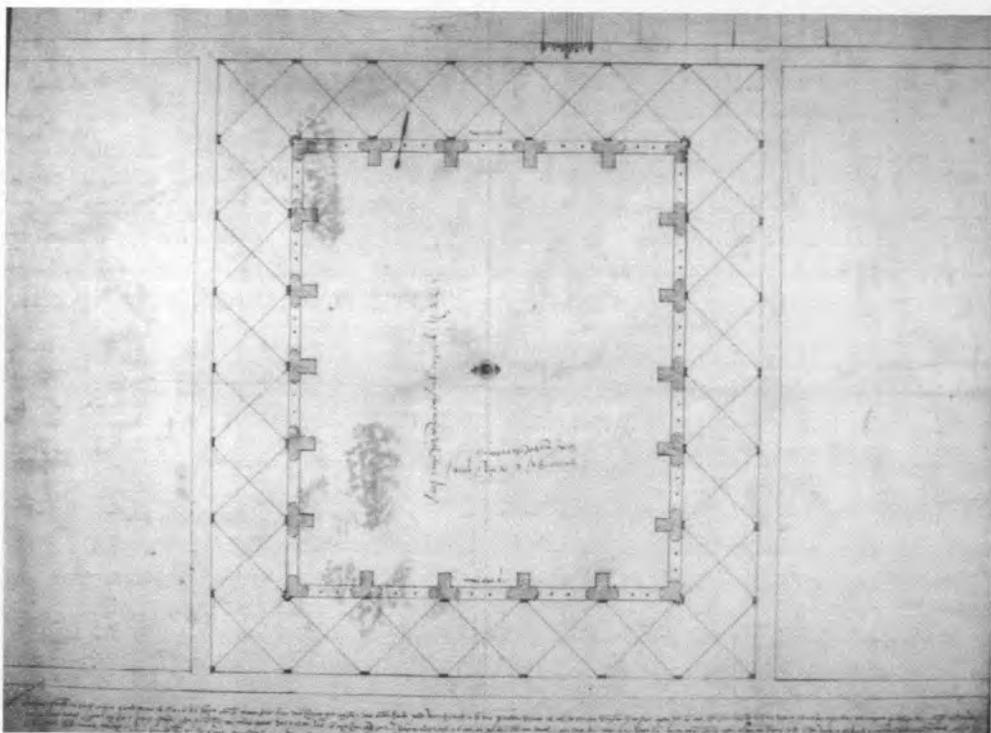
Felipe II por fin se dignó responder a estas demandas, por medio de sus característicos apuntamientos marginales, realizados en una carta del secretario Martín Gaztelu y fechada el 22 de diciembre⁶. En ellos reconocía que le habían mostrado las trazas e informes de Gaspar de Vega, que estaban en poder de Pedro de Hoyo; asimismo, recomendaba que se recabase toda la información con su maestro real y se le mandase posteriormente una relación con el contenido de esta consulta. Respecto a la petición de ayuda económica el Rey delegaba todas las cuestiones en los componentes de la Cámara, quienes debían dar una respuesta firme, a la mayor brevedad posible, al prior del convento Fray Cristóbal de Agüero.

³ RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, L., *op. cit.*, p. 380, Valladolid 1981, A.G.S., C.C., lib. 145, fol. 189-190v.

⁴ Esta estancia en Valladolid coincide con la mencionada anteriormente por el propio Gaspar de Vega, y que fue efectuada entre el 6 y 15 de julio.

⁵ A.G.S. Estado, leg. 150, fol. 111.

⁶ A.G.S., Estado, leg. 150 fol. 112.



A.H.N. Sección de Clero Secular D. y P. n° 88: alzado de un claustro de la portería de San Benito el Real de Valladolid de Juan del Ribero Rada.

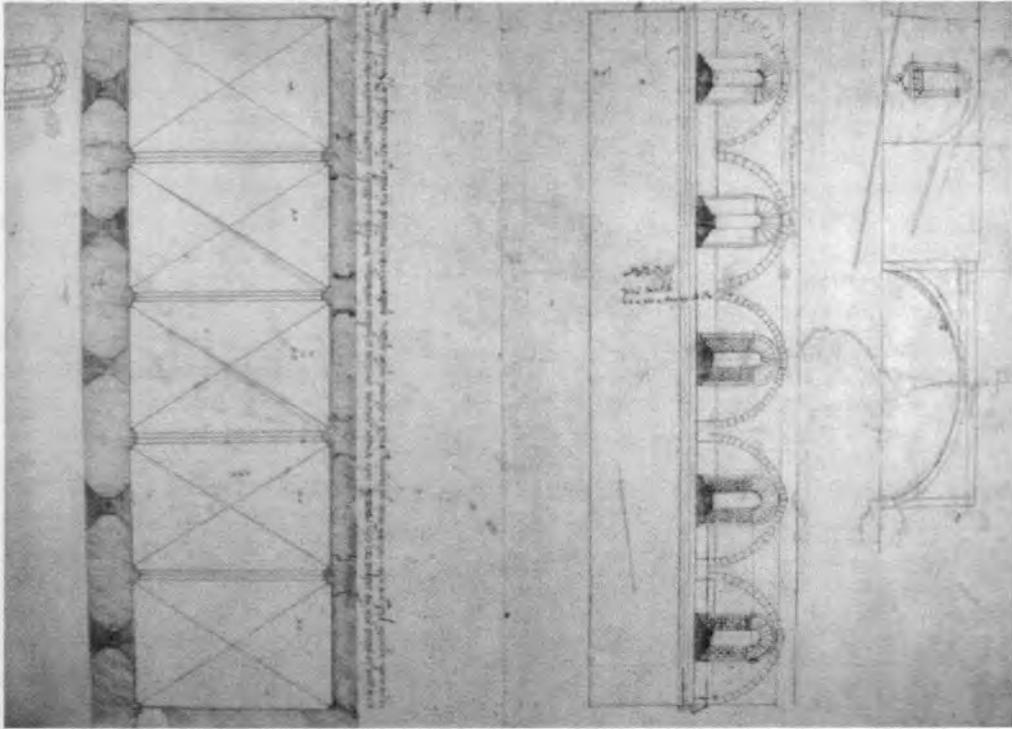
Los planos ejecutados por Gaspar de Vega en el verano de 1568 se inscriben, como hemos podido apreciar, en un momento en que la congregación tenía intención de llevar a cabo una ambiciosa reforma en el convento. Este proyecto, siguiendo los deseos de la congregación, estuvo centrado en la realización del claustro principal, adyacente a la iglesia por el lado del Evangelio, y del cuarto de San Julián que iba a tener funciones de capítulo. Al proyecto de Gaspar de Vega le debió suceder otro que fue presentado por el aparejador de la obra, Francisco del Rfo, del que sólo conocemos que le fue pagado, en diciembre del 1569, de la siguiente manera: “por su trabajo de la traza de los claustros”; esta misma frase también se puede interpretar como el pago correspondiente a unas trazas menores pensadas para ser utilizadas durante el proceso constructivo y alejadas del concepto de proyecto⁷.

La participación de Gaspar de Vega surge de la propia dinámica en el tratamiento de las cuestiones administrativas de la corona, es decir, como una petición real, ya que si la congregación religiosa reclamaba la aportación de ingresos de la hacienda real para afrontar

la reforma, en base a que era de patronato regio, es lógico pensar que Felipe II comisionase e impusiese a uno de sus maestros reales en los nuevos proyectos que se tenían intención de desarrollar, que en este caso fue Gaspar de Vega. La congregación no tuvo más remedio que aceptar la intervención de este maestro real pese a contar con la colaboración de Rodrigo Gil de Hontañón, que era el maestro de la obra y quien también había efectuado otro proyecto alternativo de ampliación en estas mismas fechas. Sin embargo, esta dualidad de proyectos no debe entenderse como un enfrentamiento de criterios; refleja más bien la preocupación por preservar los intereses del Rey por medio de una alternativa ajena a la congregación, con la que poder así contrastar los costes de la reforma presentada por Rodrigo Gil de Hontañón, aunque implícitamente también conllevara la difusión de otros modelos o formas puestos en práctica en el entorno de la Corte.

Otra situación semejante que ilustra igualmente la forma precavida de proceder de la monarquía, y que también contó básicamente con la intervención de los mismos personajes, fue la acontecida en la construcción

⁷ A.H.N. Clero libro 16.813, fol. 4. El plural puede hacer referencia a el desarrollo de un proyecto con varios claustros o posiblemente aludir a cada una de las cuatro galerías que formaban el claustro principal.



A.H.N. Sección de Clero Secular D. y P. nº 103, planta del claustro principal de San Benito el Real de Valladolid realizada por Rodrigo Gil de Hontañón. Texto del autor: "este rasguño es muy apropiado para el claustro baxo ansi por ser firme como gracioso y desbahado y advirtiendo que no puede tener el alto en toda su proporcion ya que an de ser las bovedas deste claustro capillas por arista de ladrillo y yeso que sera una montea muy graciosa y muy rasa y de poca costa y las paredes y estribos que cercan hasta el petril o antepecho seran de cal y piedra firme y yo hare la montea sobre esta planta como todo quede bien aclarado y entendido plaziendo a dios se haran las mas traças".

del Monasterio de El Escorial, en 1566, con ocasión del cálculo de los costes de los claustros chicos según unos diseños de Juan Bautista de Toledo. Este arquitecto, como maestro responsable de la obra, hizo la primera tasación que fue ampliamente superada por la estimación ofrecida por Gaspar de Vega; ante esta disparidad de costes fue llamado el maestro de cantería Rodrigo Gil de Hontañón para que diera una tercera tasación, con la que tener una idea más ajustada del coste real, sin embargo su apreciación no difirió del monto calculado por Gaspar. La mención de estos hechos ocurridos en El Escorial no es casual ya que el diseño de los alzados de los claustros chicos, como más adelante se explicará, están relacionados a nuestro juicio con la historia constructiva del convento de San Benito el Real de Valladolid.

Con estos planteamientos de partida podemos fijar una secuencia temporal de las alternativas presentadas con ocasión de la ampliación del convento de San Benito,

en la que el proyecto de Rodrigo Gil de Hontañón sería el primero, dada su condición de maestro de la obra; posteriormente se sumaría el de Gaspar de Vega como contrapunto y, finalmente, el del aparejador Francisco del Río, como tercero de carácter alternativo, en el supuesto de otorgar a sus trazas la condición de proyecto.

En los fondos de la sección de Clero del Archivo Histórico Nacional existe un variado conjunto de planos relativos al convento de San Benito el Real de Valladolid; entre ellos destacan los conocidos dibujos de Juan del Ribero Rada y los de Rodrigo Gil de Hontañón. Uno de los planos de este último maestro recoge el proyecto de las dos torres del pórtico de ingreso a la iglesia; un segundo dibujo corresponde a la planta del claustro principal⁸. Además de estos dos planos conocidos de Rodrigo Gil de Hontañón se debe incorporar a su haber un tercer plano, en donde se representa parcialmente la planta y un alzado de una habitación formada con cinco crujeas, que debe corresponder a su solución ofrecida

⁸ A.H.N. Sección Clero Secular D. y P. nº 91 y nº 103 respectivamente. Planos mencionados y reproducidos en HOAG, J., *op. cit.*, Madrid 1985. CASASECA CASASECA, A., *Rodrigo Gil de Hontañón (Rascafría, 1500-Segovia, 15779, Salamanca 1988. IV Centenario. Monasterio de San Benito el Real de Valladolid 1390-1990*. Valladolid 1990. RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, L., *op. cit.* Valladolid 1981.

para el cuarto de San Julián ya que aparece señalado en el plano que la habitación lindaba con una sacristía, circunstancia que mantenía el cuarto de San Julián en el monasterio de San Benito⁹.

Como parte integrante de este repertorio de dibujos se encuentra otro plano en el que aparece representado la planta de un claustro¹⁰, y que ha sido, normalmente, puesto en conexión por diversos autores con el plano nº 103 efectuado por Rodrigo Gil de Hontañón. En el artículo escrito por J. Rivera Blanco¹¹, con ocasión del VI Centenario de San Benito, este autor ha corregido la atribución de este plano nº 104, establecida en un principio por L. Rodríguez Martínez a Juan del Ribero Rada, adjudicándolo sin ningún tipo de argumentación a Rodrigo Gil de Hontañón, apreciación que debe ser modificada. Por el contrario, A. Bustamante, en su aportación a esta misma publicación conmemorativa, cuando se detiene a comentar estos dos conflictivos planos lo hace con una mayor precaución, sin comprometerse a dar una clara autoría en el caso del plano nº 104, ya que tan sólo realiza una descripción formal de él¹².

A diferencia de los comentarios expresados por estos distintos autores, en el intento de dar una solución a la dificultosa autoría de este plano, podemos ahora afirmar su pertenencia a Gaspar de Vega. Esta aseveración se mantiene gracias a los datos que hemos aportado y que nos han documentado la participación de este maestro real en este proyecto, así como por las breves palabras que aparecen escritas tanto al pie del plano como en la parte posterior de la hoja, ya que todas ellas se corresponden con la característica grafía de Gaspar de Vega y que hasta este momento habían pasado desapercibidas¹³.

Este dibujo es importante porque es uno de los pocos planos conocidos de Gaspar de Vega y el que tiene una mejor calidad técnica, en contraposición a su otro dibujo para el puente de Viveros, sobre el río Jarama, que no deja de ser una traza hecha a mano alzada y a modo de

guía orientativa para el contrista¹⁴. El plano de San Benito nos ha permitido eliminar la imagen confusa que de este maestro real nos ofrecía el tosco dibujo del puente de Viveros.

Las alternativas plasmadas en los planos de Rodrigo Gil de Hontañón y Gaspar de Vega para el claustro principal de San Benito mantienen a simple vista muchas coincidencias, ya que aparecen representados elementos similares para definir el claustro; por este motivo, creemos que han sido siempre relacionados e incluso atribuidos erróneamente a un mismo autor pese a las manifiestas diferencias existentes en las facturas y calidades de los dibujos. Sus puntos en común nacen de que son proyectos para un mismo claustro; también son explicables por los condicionamientos de los elementos constructivos existentes, como la iglesia nueva, o por la necesidad de plantear el cuarto del capítulo en el espacio de la iglesia vieja y de la sacristía, y también por las propias imposiciones de la congregación con las que estos maestros debieron afrontar sus planteamientos. Sin embargo, estos dos proyectos mantienen marcadas diferencias si nos fijamos en el lenguaje constructivo con el que se pensaban resolver los alzados del claustro principal. El plano de Rodrigo Gil plantea un claustro rectangular, de 126 pies de largo por 114 de ancho, con seis y cinco vanos, en torno a unos pilares en forma de "T" invertida, cuyos extremos interiores tienen una sección afacetada y que flanquean unos vanos formando tróforas; los corredores están cubiertos por bóvedas de arista de ladrillo y yeso, con respaldos en unas ménsulas de las paredes y en los pilares. En unas breves líneas escritas por Rodrigo Gil, éste resaltaba en su proyecto las cualidades de "ser firme como gracioso y desbahado", aunque lamentara que no podía tener "el alto en toda su proporción", debido a que las capillas del claustro tenían que ser de arista "que an de ser las bovedas de este claustro capillas por arista y yeso que sera una montea graciosa y muy rasa y de poca costa". En los comentarios justificativos anteriores, creemos,

⁹ A.H.N. Sección de Clero Secular D. y P. nº 129. Plano que no aparece mencionado en los estudios monográficos sobre Rodrigo Gil de Hontañón de J. HOAG y de A. CASASECA CASASECA, ni el estudio sobre San Benito de RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, L., *op. cit.*, Valladolid 1981 ni tampoco en el catálogo del IV Centenario del Monasterio de San Benito.

¹⁰ A.H.N. Sección Clero Secular D. y P. nº 104. Aparece reproducido en RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, L., *op. cit.*, Valladolid 1981. *IV Centenario. Monasterio de...* Valladolid 1990.

¹¹ RIVERA BLANCO, J., "San Benito: vallisoletano idea e imagen de una interpretación albertiana", p.124, en *VI Centenario Monasterio de San Benito el Real de Valladolid*, Valladolid 1990, pp. 111-131.

¹² BUSTAMANTE, A., "San Benito el Real de Valladolid, de fortaleza a convento", p. 140, en *VI Centenario monasterio de San Benito el Real de Valladolid 1390-1990*, Valladolid 1990, pp. 133-148.

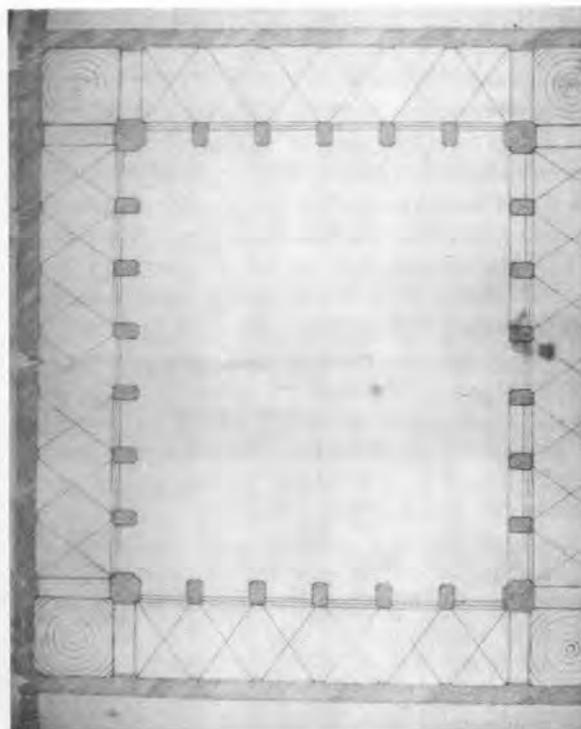
¹³ En la cara delantera del dibujo aparece escrito: "los altos el primero 23 pies el segundo 13, las celdas altas 11", y en el reverso: "de San Benito de Valladolid todo".

¹⁴ Dibujo del puente de Viveros que por el contrario José Manuel Cruz Valdovinos se permite dudar de la autoría de Gaspar de Vega. "Rodrigo Gil y las obras de agua del Concejo Madrileño (1543-1574) pp.49-60, *III Jornadas de Arte. Cinco Siglos de Arte en Madrid (XV-XX)*, C.S.I.C., Madrid 1991.

que evidencian la preferencia de Rodrigo Gil por los arcos apuntados, de tradición gótica, con los que se podían obtener unos alzados más altos y por consiguiente según este maestro más proporcionados. Los elementos configuradores del claustro también nos sugieren una imagen con un carácter marcadamente gótico, tan característico de este autor, en este mismo sentido abundan los detalles que aparecen representados en los pilares de las esquinas del claustro, en su parte interna, que son cuatro molduras de sección circular adosadas a modo de baquetón. En el plano nº 129 también se pueden apreciar estas mismas maneras en las representaciones del alzado. Estas soluciones fueron muy difundidas por Rodrigo Gil principalmente en las construcciones religiosas de la meseta septentrional.

En el caso del proyecto de Gaspar de Vega, asistimos a una participación "infrecuente" dentro de la actividad constructiva de este maestro, como es el ámbito de las construcciones de uso religioso. Si bien una situación de características semejantes a esta participación es el proyecto que hizo para el monasterio de la Orden de Santiago en Uclés, que además también coincide en el tiempo ya que se hizo cargo de él a partir del año 1567. La intervención de Gaspar en este caso también estuvo motivada porque era un edificio vinculado con la monarquía, y como maestro de obras de Su Majestad tuvo que acudir al llamamiento real. La alternativa dibujada por Gaspar de Vega para el monasterio de San Benito presenta igualmente un claustro rectangular, que aparenta ser de proporciones una poco más grandes al tener seis y siete vanos cada uno de sus lados. Las crujías son bóvedas de arista apoyadas como en el caso anterior en la pared y en los pilares que configuran el patio; en los cuatro ángulos de los corredores se disponen bóvedas vaídas, ya que aparecen representados círculos concéntricos en los cuatro ángulos; los soportes son potentes pilares cuadrados a los que se les adosa una pilastra con muy poco resalte en la parte externa, sin permitir la existencia de un esquemático molduraje. El alzado del claustro estaba formado por tres pisos; el primero tenía una altura de 23 pies, el segundo, de 13 pies, y el tercero y último piso, destinado a albergar las celdas, tenía una altura de 11 pies.

Con los diferentes proyectos presentados a la congregación, se pudo llegar seguramente a un acuerdo de compromiso entre las partes, planteamiento mucho más razonable que pensar que se adoptara la solución de uno solo de ellos; así no cayeron los proyectos en el olvido como en un principio se había pensado. Las obras posiblemente no comenzaron hasta no hacerse efectiva



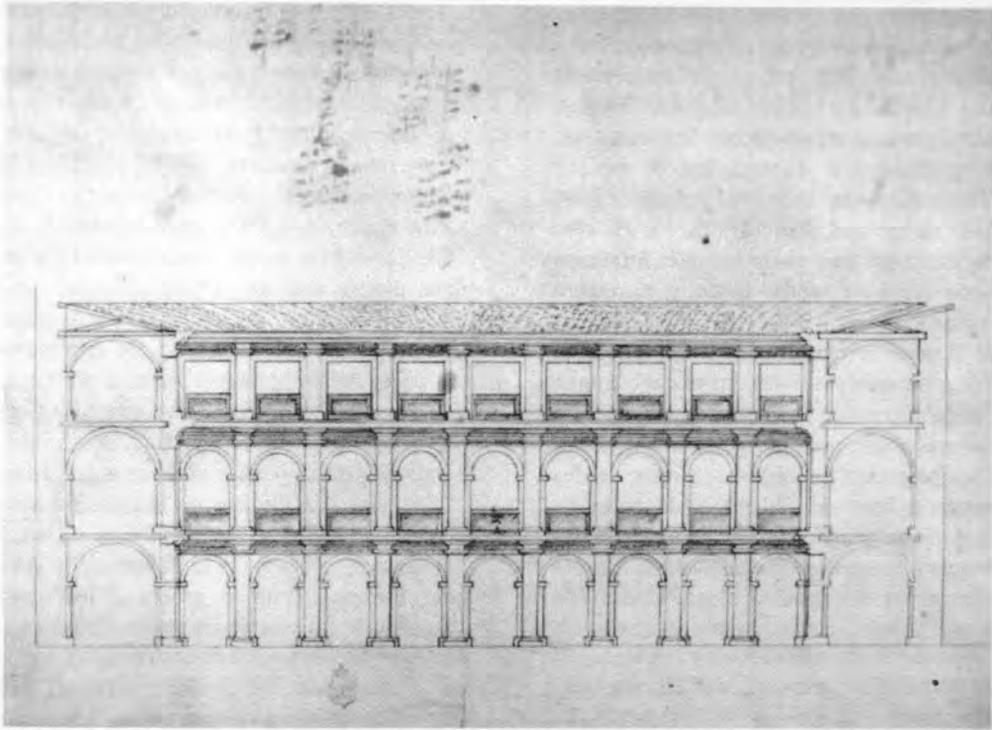
A.H.N. Sección de Clero plano nº 104, planta del claustro principal de San Benito el Real de Valladolid realizada por Gaspar de Vega

la entrega del dinero dispuesto por Felipe II, que tuvo lugar en el año de 1569. La cantidad inicial enviada por la corona fue de 3.500 ducados, como consta en el libro de los Bienhechores del monasterio de Valladolid¹⁵. En él se hace un público agradecimiento al Rey por la demostración de afecto hacia la institución; también se vuelve a mencionar brevemente cómo envió a sus oficiales para que viesan la disposición de la casa y de los edificios, para que posteriormente le enviasen la traza y una relación de todo lo presenciado. En este libro se aclara que con los 3.500 ducados se comenzó a derribar el cuarto que caía hacia San Julián volviéndose a edificar de nuevo, la reforma comprendía todo lo que era el capítulo bajo, el dormitorio alto y bajo y la azotea, encontrándose estos últimos por encima del cuarto mencionado y de la sacristía.

Los escuetos datos ofrecidos por los libros de contabilidad certifican también el inicio del claustro y del cuarto del capítulo. En ellos aparecen recogidos distintos pagos a canteros a lo largo del año 1570, por trabajos de sacar y carretear la piedra de la cantera que iba a ser utilizada para erigir los cimientos de "las clausturas"¹⁶. En

¹⁵ RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, L., op. cit. p. 381, Valladolid 1981. COLOMBAS, G.M., "El libro de los bienhechores de San Benito de Valladolid", *Studia Monastica*, 5, 1963, p. 337.

¹⁶ A.H.N. Clero libro 16.813, fol. 8 vt., 11 vt., 12 vt., 13, 14, 15, 47, etc.



A.H.N. Sección de Clero Secular D. y P. nº 129, planta y alzado del cuarto de San Julian perteneciente al convento de San Benito el Real de Valladolid efectuado por Rodrigo Gil de Hontañón. Texto del autor: "an de llevar los pilares y rafas seis pies de ancho y tres de alli . sube . de maior . como esta señalado . en esta traça . todo el alto que a de subir el claustro . de las partes de dentro . y por la parte de fuera hazia la calle de quatro pies y con el alto que requiere y mas sus cintas de pilar a pilar que se entienden dos hiladas de ladrillo y lo demas de tapias conforme a esta traça".

cualquier caso, el dato nos remite a que el claustro principal se comenzó a materializar antes del proyecto de Juan del Ribero Rada. También es cierto que muy pronto se tuvieron que paralizar estas obras, seguramente a causa de la escasa afluencia de dinero, o bien para centrar el esfuerzo en otros espacios arquitectónicos más necesitados del monasterio. Esta última idea aparece apuntada en los comentarios dedicados a señalar la aportación efectuada durante el trienio presidido por Fr. Plácido de Salinas, entre 1571-74. En ellos se hace referencia a que se prosiguieron durante su mandato las obras de su antecesor, entre las que se destacan: acabar y asegurar la iglesia, cuyo tejado hasta entonces descargaba sobre las bóvedas, realizar sobre el perímetro de cantería de la iglesia una pared de ladrillo para recibir el tejado, levantar el segundo cuerpo de las torres y acabar el cuarto de San Julián. En el trienio de 1574-77 se destaca que fue muy poco lo que se pudo hacer en San Benito; tan sólo se pagaron las deudas generadas por los trabajos emprendidos en años anteriores. En ambos trienios no se

hace mención a trabajos en el claustro principal. Esta paralización de las obras debió durar más años de los previstos, paréntesis que supuso el olvido de los planteamientos de Rodrigo Gil de Hontañón y de Gaspar de Vega, pero cuando al cabo de los años se decidió reemprender los trabajos, se pensó hacerlo bajo una nueva alternativa materializada por Juan del Ribero Rada. En los distintos planteamientos de este arquitecto para el claustro principal aparece este elemento con proporciones más amplias y con un número mayor de vanos; aunque la realización concreta del proyecto nos muestra que se acabó ejecutando un patio de planta cuadrada de siete vanos ajustándose sus dimensiones a las estructuras comenzadas por sus antecesores.

Centrándonos de nuevo sobre el plano realizado por Gaspar de Vega, podemos aventurar a partir de los datos ofrecidos por la planta, que el alzado resultante pudiera estar en relación con los planos nº 88 y nº 74 realizados por Ribero Rada para el monasterio de San Benito¹⁷. El primero de ellos corresponde a un alzado

¹⁷ A.H.N. Sección de Clero Secular D. y P. nº 74 y 88. El primero de ellos aparece reproducido en *Juan de Herrera y su obra*. Santander 1992.

del patio de la portería del monasterio de San Benito, está concebido en tres pisos, los dos inferiores con arcos de medio punto apoyados en pilares, en cuyo frente se dispone una pilastra sin apenas molduración, y el tercer piso, sensiblemente más bajo que los anteriores, también está organizado con el mismo tipo de soporte, pero con el vano adintelado. El segundo plano de Juan del Ribero Rada recoge una alternativa para el claustro principal, articulado en tres pisos los dos inferiores organizados con arcos de medio punto y el tercero adintelado de menor altura, los soportes son pilares. Las soluciones de alzados de claustros ofrecidas por Juan del Ribero Rada, aunque presentan un número mayor de vanos, las pudo retomar de planteamientos aparecidos en el proyecto presentado por Gaspar de Vega, planos que aún la congregación conservaba y que se los debieron mostrar a Juan del Ribero Rada antes de acometer sus propios proyectos. El "origen" de las distintas soluciones aparecidas en todos estos alzados lo debemos buscar en el conocido plano, atribuido a Juan Bautista de Toledo, donde aparece representado

el alzado de los claustros chicos del Monasterio de San Lorenzo El Real y que sufrió pequeñas variantes en su materialización¹⁸. Gaspar de Vega conocía muy bien estos claustros ya que hizo en 1566 la tasación del coste de dos de ellos y además el aparejador Martín de Cortezubi, compañero suyo en muchos otros trabajos, se comprometió en nombre del propio Gaspar de Vega a la ejecución del Claustro Segundo o de la Iglesia Vieja, por ello no es extraño pensar que este maestro real tuviera presente la referencia de este alzado a la hora de idear su proyecto del claustro principal de San Benito el Real de Valladolid. De esta manera intuimos el papel de intermediario ejercido por Gaspar de Vega en estos acontecimientos, ya a través de su participación se puede explicar la aparente deuda que mantienen algunos planteamientos realizados por Juan del Ribero Rada para San Benito con la solución ofrecida en los claustros chicos del Escorial. Esta secuencia reflejaría el impacto que supuso la construcción del Monasterio del Escorial y de la pronta difusión que tuvieron algunas de las soluciones desarrolladas en su proyecto.

¹⁸ LÓPEZ SERRANO, M., *Trazas de Juan de Herrera y sus seguidores para el Monasterio del Escorial*, Madrid 1944. Lám. 20.

Los autores españoles de los tratados “De Re Military”. Fuentes para su conocimiento: los Preliminares.

Esther Merino

Universidad Autónoma de Madrid.

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.), Vol. VI, 1994.

RESUMEN

Uno de los rasgos fundamentales de los autores españoles, de los siglos XVI y XVII, sobre teoría del “Arte Militar” era su extracción nobiliario-castrense. Veteranos de las distintas campañas emprendidas por los Habsburgo castellanos, ocupados como escritores ocasionales, para exponer sus propias experiencias sobre la guerra o las utopías que proponían para mejorar los últimos resultados, que eran las victorias en los campos de batalla.

Gracias a su labor literaria, a los contenidos de estos tratados militares, en su amplia mayoría centralizados desde la Corte de Madrid, podría hablarse de un “Humanismo Militar”, o de un Renacimiento del Arte Militar en la Península Ibérica.

SUMMARY

A basic feature of the spanish writers, of the XVIth and the XVIIth centuries, on warfare and siegecraft theory was their military extraction. Professionals of different campaigns token on Monarchy, as a provisionals writers, for explaining their owns experiences or the utopia for making the battles purpose: the last victory.

Thanks to their literary activities, to the military treatises contents, under the Court of Madrid, may to speak to “Military Humanism” or “Warfare Renaissance” in Spain for this time.

En la presentación de los textos sobre el denominado “Arte Militar” -más de treinta obras fechadas entre los siglos XVI y XVII, impresas o conservadas en Madrid-, los Prólogos, las Aprobaciones, las Censuras, Tasaciones y Dedicatorias dan una extensa y rica información, tanto sobre los autores que los redactaron, como de aquellos personajes contemporáneos interesados o relacionados de alguna manera con la materia de la guerra que en esas obras se exponía. Círculos de poder, miembros de los órganos máximos de gobierno de los estados modernos, nobleza militar -al tanto de las corrientes del pensamiento y de las concepciones culturales predominantes en la época- en su mayoría, componen el amplio panorama de la mentalidad bélica que rodeaba la creación de los Tratados del Arte Militar.

Los textos de autores hispanos muestran Dedicatorias diferentes a las italianas y motivaciones no tan distintas, como la aspiración a mejorar el estatus social. Los estudiosos de la tratadística sobre fortificación abaluartada apuntan un elemento definitorio, para esclarecer la motivación que llevaba a los escritores a redactar sus textos, basándose en las dedicatorias y en los personajes a los que estaban dedicados honoríficamente sus textos. En el trasfondo estaría -como una de las posibles razones explicativas- el deseo generalizado de los autores, de congraciarse con aquéllos de los que querían hacer sus patronos, buscando una comitencia o, incluso, deseando el cambio en su consideración social, desde luego mejorándolo en la medida que les fuera posible. Desde las tinieblas de la consideración gremial hasta la

introducción de la Arquitectura entre las Artes Liberales, que justificarían la misma atribución para la Ingeniería, pues los fundamentos eran semejantes -basados en el diseño, la traza y la realización de modelos preparatorios, precedentes de la construcción real- así como otras actividades de la vida militar, cuya práctica, desenterrando los usos de generales de la Antigüedad clásica, también se estimaban fruto del "Arte".

En algunos casos, incluso, el deseo de la pretendida comitencia era más fuerte que la propia seriedad y veracidad científica de los argumentos desarrollados en los textos, por lo que ciertos investigadores proponen revisar en profundidad los conceptos expuestos por algunos de los escritores de la materia¹.

En otros, la práctica cabal de la vida en el seno del ejército y la formulación de ciertos presupuestos originales, ocasionaron el consiguiente cambio en la jerarquía social de algunos de estos personajes, como el de Francesco Paciotto, designado Ingeniero General en Flandes por Felipe II, que fue nombrado posteriormente, en pago a sus servicios, Conde de Fonte Fabbri en su Urbino natal, después de servir igualmente como Arquitecto General, para el Duque de Saboya. Es significativo que en *Le Imprese illustre* de Girolamo Ruscelli de 1580, los emblemas de dos Arquitectos Militares, Zanchi y Lanteri, se localicen entre los de reyes y cardenales de la época.²

Es por todo ello, por lo que resulta de interés la revisión pormenorizada de este tipo de documentación, porque anuncian aquellas cuestiones candentes, que a continuación pasarán a desarrollar a lo largo del relato de sus obras.

En cuanto a la procedencia profesional de los autores hispanos, habría que matizar la diferencia -fundamental- con respecto a otros autores de esta materia de otro

origen, especialmente italianos. Así, durante el transcurso de los siglos XV y XVI, en Italia se había estado planteando de manera constante el debate entre la necesidad perentoria de que aquellos tratadistas y arquitectos-ingenieros dedicados a actividades relacionadas con cuestiones militares desarrollaran su actividad, en el marco jerárquico de la carrera bélica, esto es, que pertenecieran al Ejército. De todas maneras, en la Península Itálica se mantuvo la polémica cuestión, por la que personajes ajenos a la vida castrense -pintores, arquitectos civiles, etc- ocuparon ocasionalmente su tiempo en labores relacionadas con la fábrica de obras militares, o bien reservaron algunas partes de sus obras teóricas para afrontar cuestiones relacionadas con esos temas. En este sentido, se iba extendiendo la significativa opinión de Miguel Angel, incidiendo en el hecho de que el origen de la extracción del profesional de la arquitectura militar debía estar en la carrera de la milicia³, y no resultan infrecuentes los vínculos entre famosos capitanes de la época, los artífices o ejecutores de sus propuestas y sus teóricos, como Federico de Montefeltro y Francesco di Giorgio Martini en el ámbito del ducado de Urbino, o Francesco María I della Rovere, Michel di Sanmicheli y Gian Giacomo Leonardi en el marco de la República Serenísima, o Cosme I de Médicis y Giovan Battista Belluzzi en la Toscana.⁴

Por lo que respecta a la Península Ibérica, la situación es completamente diferente, de hecho, la situación sociopolítica también era completamente diferente. Aquí no existía la fragmentación estatal de aquellas latitudes, más al contrario, reinaba un centralismo gubernamental, extensible al campo global de los distintos saberes culturales, así como a la dirección de los diferentes frentes de guerra, que el Imperio sostenía a lo largo de todos sus territorios, para lo que delegaba en un cuerpo

¹ Cit. Paolo MARCONI, "Il fronte bastionato della tradizione moderna: considerazioni sulla sua genesi, affermazione, storiografia", en *Architettura Militare nell'Europa del XVI secolo*, Firenze 1986, pp. 23-33, p. 29: "En autores como Castriotto, Alghisi, Lupicini o Marchi, prevalecía la intención de labrarse un curriculum para lograr una comitencia, más que a contribuir científicamente al progreso de esta ciencia..."

Sobre este particular se refería un escritor hispano, Pedro Luis Scrivá, hacia 1538, en el texto, en el que se defendía de las críticas contra sus diseños de la fortaleza del castillo de San Telmo, en la ciudad de Nápoles: "*Empero tambien sucede que algunos dellos, o por no tener noticia del suto del Architecto o por otras causas manos honestas ala vez condenan y ponen tacha donde no la hay y porque me ha sido referido que por esta via se han puesto muchas dellas en las fábricas y fortificaciones que por mandato de vuestra excelencia yo tengo a cargo en este reino, me ha parecido responder a ellas en scripto...*"

² J.R. HALE, *Renaissance Fortification. Art or Engineering?*, Londres 1977, p. 25.

³ Daniela LAMBERINI, "Practice and Theory in sixteenth century fortifications", en *Fort*, vol. XV, 1987, pp. 3-20, p. 13.

⁴ En la actualidad de las investigaciones de la historiografía italiana, parece estar aceptado el binomio capitán-ingeniero, de manera que el primero era el encargado de idear las concepciones genéricas de la fortificación, mientras que el ingeniero-arquitecto era el encargado de llevar a la práctica las elecciones de los militares, contribuyendo con su pericia a la máxima resistencia de las estructuras, con sus conocimientos de geometría, materiales, soldados, localizaciones, máquinas, accidentes temporales etc. Según estas opiniones, el gobernante-ideólogo-militar era el verdadero diseñador, mientras que el ingeniero era simplemente un mecánico. Ver Paolo MORACHIELLO, "Da Lorini a de Ville: per una scienza e per uno statuto dell'ingegnere", en AA.VV., *L'architettura militare veneta del Cinquecento*, Centro Internazionale di Studi di Architettura "Andrea Palladio" di Vicenza, Milán 1988, pp. 45-47. El Príncipe es el intelecto, el Gran Capitán el ojo y el Ingeniero la mano, el dócil ejecutor. "*Il Principe è l'intelletto, il Gran Capitano l'occhio e l'ingegnere la mano, il docile esecutore...*", en Daniela LAMBERINI, "Funzione di disegni e rilievi delle fortificazioni nel Cinquecento", en *Idem*, pp. 48-61, p. 50.

intermedio de control, de extracción nobiliaria y pertenencia completa a la jerarquía castrense, pero que en última instancia respondía en sus decisiones -a todos los niveles, tanto en la consecución de las operaciones en los campos de batalla, como en la realización de obras de arquitectura permanente- a las órdenes del monarca, en este caso Felipe II. Fue en el ámbito de este pequeño grupo dirigente, en el que surgió en España, la teoría del "Arte Militar" de la época moderna.

Y ya dentro del panorama hispano -asentando el hecho de que la "renovación" del Arte-Ciencia bélica se llevó a cabo durante la centuria del Quinientos- en líneas generales, la aparición de los textos de esta materia tuvo su origen en un marco acotado, en el que el rey es el principal objeto de los ofrecimientos de los autores, o en su defecto el heredero (anunciando el tema de la llamada "educación del príncipe", al que convertían en el punto de destino de sus proposiciones) y si no lo eran ninguna de ambas figuras, entonces el destinatario solía ser algún miembro de esa estrecha camarilla que rodeaba al monarca, entre los que se repiten apellidos de destacadas familias de la corte, como los Alvarez de Toledo, los Hurtado de Mendoza, Manrique de Lara, Arias de Bobadilla, Acuña Vela, Fernández de Velasco o Fernández de Córdoba. Además, la sanción de estas obras acostumbra a pasar la supervisión del Consejo de Guerra del rey, de la misma forma que la rúbrica real se delega en sus Secretarios personales, por lo que son habituales en este tipo de textos, los nombres de Luis de Barrientos, Juan Gallo de Andrada, Juan Vázquez del Mármol, Cristóbal Nuñez de León y Luis de Salazar. El resto de personajes mencionados en estos apartados, o bien salpicando distintos fragmentos a lo largo de la exposición de los contenidos, muestra el panorama personal en el que nacen este tipo de obras, entre los que aparecen prestigiosos Catedráticos de Universidades como la de Salamanca (tal es el caso del afamado "Brocense" Francisco Sánchez, que lo fue de Retórica, o de Jerónimo Muñoz, que fue titular de la Cátedra de Matemáticas de la mencionada institución⁵), o personajes conocidos de la historia bélica, como Francés de Alava, Capitán General de la Artillería que hizo posible la conquista y anexión del reino de Portugal por el monarca escurialense, el Capitán García de Escalante, reconocida figura de las campañas de Flandes o Ambrosio de la Isla, famoso artillero de Carlos V y Felipe II respectivamente (y que tuvieron en común una misma preocupación, plasmada en el hecho de que sus hijos escribieran sendos tratados), o bien Virreyes determinantes para llevar a término la política exterior preconizada por

los Habsburgo españoles, como Pedro de Toledo o el Cardenal Granvela en el reino de Nápoles. Por lo demás, junto a veteranos de distintas campañas que, al final de sus carreras o en un intervalo de desocupación, se decidieron a componer estos tratados, también se dio el ejemplo del erudito que, al margen de su labor habitual de Secretario Real, se dedicó a la traducción de numerosas obras de la Antigüedad y a la redacción de este tipo de libros (como es el caso de Diego Gracián). Por último habría que aludir a otra variante de autor, modelo de la práctica del Embajador de la época, preconizado por Nicolás Maquiavelo, y miembro de una de esas influyentes estirpes castellanas, como es la muestra de la figura de Bernardino de Mendoza. Este personaje, decano en campañas como las de Flandes, diplomático experto en difíciles misiones, como la que llevó a cabo en la corte de Isabel I de Inglaterra, Comisario de las obras de fortificación de la Corona en el reino napolitano así como en aquellas localizadas en territorios al Norte de Africa, además, resulta significativo porque fue el autor de una crónica de dichas campañas y de un texto sintomático y ejemplificador de la materia tratada, el Arte bélico. Es interesante comprobar su propia opinión sobre la labor que debían desempeñar los Embajadores, como se puede constatar en su obra *Theórica y Práctica de Guerra*, impresa en Madrid en 1595. Así relataba Mendoza que "en caso de que las tales diferencias con Reyes, o Potentados Católicos, sean con Príncipes, acerca de quien tuviere V.A. Embaxador, es de advertir, encomándose con las demandas, y respuestas las platicas, si el Embaxador no solo tiene curso en el manejo de los negocios, pero es soldado de pecho. Porque habiendo de platicas materias, de que puede resultar rotura de armas, es muy conveniente passen por manos de quien no se altere por las palabras preñadas, que los Príncipes y sus Ministros dizen en semejantes ocasiones, para aventajar su partido y negociación, ni de las demostraciones que hazen de levas de gente para apoyallas, estimándolas por mas del fundamento que tuviere. Y assi con el aver puntualidad las prevenciones, que es bien que se hagan"⁶.

1-CIRCUNSTANCIAS EN LAS QUE ESCRIBIERON LOS TEXTOS.

Es interesante descubrir las ocasiones, diversas, en las que cada escritor redactó sus obras. A menudo había que esperar hasta su retiro, al finalizar sus servicios militares o políticos, para que se pusieran en ello. Exponente expreso, como fue Bernardino de Mendoza, que relataba

⁵ Ambos fueron maestros de Diego de Alava.

⁶ Bernardino de MENDOZA, *Theórica y Práctica de Guerra*, Madrid 1595, Biblioteca Nacional, Sección Raros y Manuscritos, R. 6226. "Punto de advertir a los que son Embaxadores" y "Advertimiento para Embaxadores", p. 3.

su experiencia bélica “*refrescando para ello la memoria, por la que he leydo y experimentado en treynta y tantos años, que la he seguido, sirviendo en ella, y embaxadas al Rey nuestro señor, pues mi temprana ceguera me ha impedido no poder ocupar puesto en que pueda servir a vuestra Alteza, sino de consejero mudo, oficio de libros y escritos...*”⁷. Como él, otros escritores relataron sus experiencias o saberes, al término de sus servicios para la Corona, pudiéndose citar el ejemplo de Lazaro de la Isla, e incluso algunos de los ellos escribían faltándoles ya la capacidad de antaño, tal era el caso de Sancho de Londoño⁸. Pero, al contrario que éstos, también se dio el caso del escritor ocasional, que redacta al margen de su actividad cotidiana, si consigue sacar el tiempo suficiente para hacerlo, experiencia propia que contaba el Ingeniero asentado en Milán, Luis Collado: “*La qual disputa (sobre la invención de la pólvora y la artillería) dexo para otros que mas se hallaran desocupados para tratar de aquesta materia, que no yo que por carestía de tiempo y por no faltar al Real Servicio, soy forçado a ir mendigando quando una hora de tiempo para poder escribir el presente tratado*”⁹.

No fueron, desde luego, las únicas situaciones en las se originaron estas obras, más al contrario se dan otras circunstancias, desde aquellas en las se escribe “*Aviendome puesto (excellentissimo Señor) a ordenar en algunos ratos desocupados que he tenido, este tratadillo de Arte Militar...*”¹⁰, o bien en destinos temporales

obligados porque “*pleitos y otras cosas me han tenido arrinconado en esta Corte en escribir lo que toca a la disciplina militar, y uso de la Artillería, valiendome de las ciencias que por gusto de V.S mas que por inclinacion propia, largo tiempo profese en la Universidad de Salamanca*”¹¹, e incluso, aparece el escritor que redacta sus escritos en reclusión¹².

Prácticamente las mismas circunstancias son reconocibles en las condiciones que llevaron a los escritores del siglo XVII. Por regla general aprovechaban estancias ocasionales en la Corte, periodos de obligada inactividad bélica, como reclusiones forzosas o bien intervalos de ocio, como se desprende de los casos ejemplificados por Francisco Lanario¹³, Duque de Carpiñano, por Guillén Ramón de Moncada¹⁴, Marqués de Aytona o por Carlos Bonieres¹⁵, Barón de Auchy respectivamente.

2-MOTIVACIONES POR LA QUE REDACTARON LAS OBRAS.

La aparición de este grupo de obras respondió a diferentes causas, algunas de las cuales se encuentran explicadas en las presentaciones de los textos. Con frecuencia los autores mencionan argumentos como el de la “importunación de los amigos”¹⁶, de la misma manera que pretendían con sus obras lograr una comitencia¹⁷, que mejorara su situación social y económica, aunque la pretensión española -frente a los escritores italianos, por

⁷ Bernardino de MENDOZA, *ibidem*, Dedicatoria al Príncipe D. Felipe (futuro Felipe III).

⁸ Sancho de LONDOÑO, *Discurso sobre la forma de reducir la disciplina militar a mejor y antiguo estado*, Madrid, 1593, B.N., R. 8454, fol. 43v: “*Porque desde los 11 de Enero pasado, que el mandato de V. Excelencia me obligó a escribir esto, no siempre he tenido salud, y la memoria forzada, pocas veces administra lo que el hombre desea, especialmente tan flaca como la mía...Liera a ocho de Abril de 1568 años*”.

⁹ Luis COLLADO, *Platica manual de Artillería*, Milán 1592, B.N., R. 15048, Tratado I, cap. X, fol. 5v.

¹⁰ Juan de FUNES, *Arte militar*, Pamplona 1582, B.N., R. 11496, Dedicatoria del autor a D. Francisco Hurtado de Mendoza.

¹¹ Diego de ALAVA, *El perfecto capitán*, Madrid 1590, B.N., R. 2062, Dedicatoria del autor a D. Francés de Alava, su padre.

¹² Martín de EGUILUZ, *Discurso de milicia*, Madrid 1592, B.N., R. 15885, Prólogo al lector: “*El afición y voluntad, que desde mi juventud tengo al noble exercicio de la Milicia en que me he criado...en muchas ocasiones y jornadas de exercitos, en diversas provincias y en presidios...hasta esta hora fin de Setiembre. 1586. que me hallo en prision en este castillo de Milán...*”

¹³ Francisco LANARIO, *Los Tratados del Príncipe y la Guerra*, Palermo 1624, B.N., R. 6189, Dedicatoria del autor a los lectores: “*El haberme detenido muchos meses en la Corte, y traducido en castellano las guerras de Flandes, que yo hice desde el año 59 hasta el de 609...*”

¹⁴ Guillén Ramón de MONCADA, *Discurso militar*, Milán 1654, B.N., R. 161. Dedicatoria del autor al rey: “*Como siempre he empleado el tiempo en servir a V.M. no he querido perder del todo el de tan larga, y penosa prisión; he servido en ella en lo que me ha sido permitido, por no dexar de servir, y entre otros papeles que he trabajado juzgo ha de ser muy del servicio de V.M. lo que dize en este discurso...*”

Igualmente, en la Introducción se puede leer: “*Tratar de mejorar la Milicia es empresa difícil...también ha motivado a esto el tiempo que he tenido en mi prisión, y ya que con el efeto no he podido servir estos dos años, he procurado no perder el tiempo con lo que he escrito, sirviendo en la forma en que me ha sido permitido...*”

¹⁵ Carlos BONIERES, *Arte Militar deducida de sus principios fundamentales*, Zaragoza 1644, B.N., R. 5707, Dedicatoria del autor al rey Felipe IV: “*...pongo a los pies de V.M este trabajo que ha sido empleo de algunos intervalos ociosos, que he tenido ultimamente en su Real servicio i con obligación renovada en la salida de V.M a campaña, a enseñar realmente con el exemplo, lo que procuramos humildemente ayudar con el aviso*”.

¹⁶ Juan de FUNES, *Libro de re militari*, op. cit., Dedicatoria a Francisco Hurtado de Mendoza, Marques de Alcañon, Conde de Monteagudo, Visorey y Capitan General en este reyno de Navarra y miembro del Consejo de Estado y Guerra de su Magestad: “*Aviendome puesto (Excellentissimo señor) a ordenar en algunos ratos desocupados que he tenido, este tratadillo del Arte Militar. despues de avello reduzido en esta pequeña forma, he sido importunado de algunos mis amigos a hazello imprimir.*”

Francisco de VALDÉS, *Espejo y disciplina militar*, op. cit., Dedicatoria al Duque de Alba: “*A importunación de algunos amigos he tomado trabajo de hazer este discurso, y colloquio militar sobre lo que se requiere para el officio de Sargento Mayor.*”

¹⁷ Diego SALAZAR, *Tratado de re militari*, Madrid 1536, B.N., R. 16653, Dedicatoria a Diego de Vargas y Carvajal: “*Y ansi porque ha mucho tiempo que deseo manifestar a vuestra merced mi gran deseo de servir a vuestra magnificencia,...no habiendo rehusado el exercicio militar en todas las cosas que en nuestro tiempo han sucedido ansi en estos reynos como en el viaje de su cesárea magestad contra el gran turco...*”

ejemplo- se inclinó más por el cambio en la consideración social que de los militares se tenía¹⁸, así como por la insistente inclusión de todas aquellas actividades relacionadas con el desarrollo de la guerra, dentro de los parámetros de otro Arte más, con mayúsculas.

La presión ejercida desde algunos sectores cortesanos, en los que se consideraba preocupante la ausencia de textos hispanos sobre esta materia, también se hace ostensible en la determinación que ejercieron sobre algunos de los escritores, como Diego de Alava¹⁹ o el experimentado Sancho de Londoño, cuya actividad se registra en frentes como Nápoles y Flandes después²⁰, e igualmente ratificable en la centuria de 1600, entre los fragmentos de la presentación que hacía Alonso de Cepeda a los futuros lectores de su tratado²¹.

Por otro lado, la afirmación de que las materias abordadas estaban dentro de la órbita del "ingenio"²² de sus practicantes, no escapa tampoco a las palabras de sus autores, en las dedicatorias de estos textos. Por eso es habitual la atribución de Arte para la Milicia y el ejercicio de la Guerra²³.

2.1-EDUCACIÓN DEL PRÍNCIPE.

De alguna forma, algunos de estos textos podrían ser considerados como "escuela del Príncipe"²⁴, por el fin al que muchos de ellos destinaba sus conceptos, idea ésta asentada sobre la base de varios pasajes, como el de la obra de Diego González de Medina Barba, en el que se recoge: "*Darse han reglas de fortificar, lo mejor que se supiere, adquirido de aver visto, oydo y leydo en los mejores autores desta profesion, y procurado aprender dellos lo mejor y mas facil que he hallado, porque los que quisieren entretenerse y tratar de tal materia (que verdaderamente es para príncipes) no se embaracen con las muchas reglas y linea, poniendome a qualquier censura del que mejor lo entendiere, quisiere hazer, y a tomar corrección por el fruto que de oyr y conferir, se me pueda seguir...*"²⁵. Igualmente en este sentido se manifestaban personajes como Carlos Bonieres²⁶ o D. Francisco Arias de Bobadilla, Conde de Puñonrostro -y uno de los más ardientes promotores de la Academia de Matemáticas de Madrid- diciendo de la obra de Bernardino

¹⁸ Diego de ALAVA, *El Perfecto Capitán*, op. cit., Prólogo de Francisco Sánchez de Brozas, Catedrático de Prima de Retórica en la Universidad de Salamanca, a Don Diego de Alava: "...pues se vale de todas las que hizieron (experiencias) los Capitanes mas señalados, que el mundo ha tenido, sacando de sus heroycos hechos las estratagemas y traças que escribe, de las cuales bien se podran dexar llevar sin llamarle a engaño los que profesan la milicia de nuestros tiempos, aviendolas experimentado en los mayores peligros que se les ofrecieron Cesar, Pompeyo...de los quales hubo muchos en quien concurrieron las partes que V.M pide en un Capitán para merecer nombre de perfecto, y en nuestros tiempos los hay..."

¹⁹ Diego de ALAVA, *El perfecto capitán*, op. cit., Dedicatoria a Don Frances de Alava, su padre: "Y pareciendome que por corto que ha sido el caudal que en esto he mostrado, me he alargado en muchas cosas mas que hasta aqui han tratado desta materia, me he dispuesto a sacar mis trabajos a la luz, obedeciendo al parecer de muchos hombres señalados en letras y armas, que a esto me forçaron..."

²⁰ En Flandes sirvió este militar a las órdenes del Duque de Alba, al que le dedica esta obra, en la que se puede leer: "*debria saber la disciplina militar...por habermelo mandado V.Ex pudiese poner en escrito alguna forma de reduzilla a mejor estado del que por la luenga par y descuydo de sus profesores V.Ex. la ha hallado...*", en Sancho de LONDOÑO, *Discurso sobre la forma de reducir la disciplina militar a mejor y antiguo estado*, op. cit., Dedicatoria al Duque de Alba.

²¹ Alonso de CEPEDA Y ANDRADE, *Épitome de la fortificación moderna*, Bruselas 1669, B.N., R. 11311, Dedicatoria del Autor A los que le leyeren: "...juzgando assi haver logrado el empeño, en que me ha puesto la murmuración de mis compatriotas mismos, experimentando mis impresiones en diversas materias ajenas de mi profesion, pues mi afecto les presenta en este Tratado lo que pudiera en muchos, segun la variedad de los obgetos que contiene."

²² Lázaro DE LA ISLA, *Breve tratado del Arte de Artillería, Geometría y Artificios de fuego*, Madrid 1595, B.N., R. 3577, Dedicatoria del autor a los lectores: "...y todos los secretos de fuegos artificiales, que necesariamente conviene que sepa el artillero, asi para mostrar ingenio, y para juegos, como para poder en cualquier ocasion aprovechar con su oficio en offensa del enemigo..."

²³ *Ibidem*..., Dedicatoria a D. Juan de Acuña Vela, Capitán General de la Artillería del Rey (Felipe II): "...me ha parecido cosa justa manifestar el fruto, que del trabajo de mi estudio he aprendido, y cada uno en su arte exercita la obligación que a ella tiene, esforçandome de mi mismo a saber todas las cosas necesarias a mi arte (si posible fuesse) para con mas justo título pretender aprovechar a los que del dicho arte se quisieren preciar, tome con esto algun atrevimiento y osadia, confiando assi mismo en el mucho favor de los prudentes, y sabios espero, y pareciendome cosa conveniente y comoda, ofrecer en la publica utilidad esta pequeña obra, no ajena por cierto de mi profesion, ni con ella pretendiendo fama, ni menos intereses particular, porque bien cierto tengo los que semejante arte profesan, ser menos afortunados, que aquellos quen en las mechanicas mas se delectan."

Diego de ALAVA, *El perfecto...*, op. cit., Prólogo del autor: "Y merecer la aprobacion del que V.M espero, tuviera esperiencias heredadas de que podemos valer, y no el fundamento de la Geometria y Arithmetica, sobre que está fundada gran parte de la arte Militar, ni el trabajo que he propuesto sacar de varios autores las partes que pueden componer un perfecto Capitan, reduciendo a demostracion matematica el uso de la Artilleria (negocio aunque emprendido por buenos ingenios de diferentes naciones, nunca llegado al cabo por alguno dellos)..."

²⁴ *Un inventario de la Biblioteca del Príncipe Mauricio de Orange muestra la existencia de tratados como los de Carlo Teti, Bonaiuto Lorini, Gabrielle Busca y Pietro Cataneo*. Ver V. FANCHETTINI PARDO, "Considerazione sul tema storiografico città ideali rinascimentali e manieristiche", AA.VV., *Le città di fondazione*, Atti del 2º Convegno Internazionale di Storia Urbanistica, Lucca 1977, Venezia 1978, pp. 201-208.

²⁵ Diego GONZÁLEZ DE MEDINA BARBA, *Exámen de fortificación*, Madrid 1599, B.N., R. 31000, fols. 5-6.

²⁶ Carlos BONIERES, *Arte militar*, op. cit., Dedicatoria al rey Felipe IV: "Obedeciendo la lei que ordenara, que todos los escritos en materias militares se dedicasen al Príncipe, pongo a los pies de V.M este trabajo..."

de Mendoza que "es muy digna para su Alteza, porque el autor le pone delante los advertimientos principales, que ha de considerar, y advertir en el manejo de la guerra, previnido al principio, lo que se ha de escusar el tomar las armas, como quien tien experiencia, del gran incierto son los fines, y apuntando la materia de estado con muy cristiano zelo, en que muestra bien la mucha theorica y practica que tiene, y con haber hecho grandes y señalados servicios al Rey nuestro Señor, no es el menor, haber compuesto semejante libro, por el provecho que podrá sacar ansi el Principe, como los Generales de sus exercitos y soldados que les han de seguir."²⁷

No debía ser ajeno a los príncipes el enriquecimiento de unos conocimientos, imprescindibles para el entendimiento y dirección de las guerras que sucedían en sus territorios, de manera que un Príncipe de España tenía que estar versado en la materia con obligatoriedad, por lo que algunos de los escritores le dedican líneas, como las que le dedica Bernardino de Mendoza al Príncipe Felipe (futuro Felipe III): "...lo qual ha de oblligar a los Principes a consumir alguna parte de tiempo en buenas lecturas, pues fuera del cultivarse los ingenios con ellas, y abrirse los ojos para ordenar las cosas presentes con el exemplo y escarmiento de las pasadas, que hace antever las futuras, dizen los libros y escritos a los Principes, como personas muertas, muchas verdades, a que no se atreven los vivos."²⁸

El análisis de los volúmenes de las bibliotecas de otros Príncipes y Duques Italianos, tales como Enmanuel Filiberto de Saboya, Alessandro Farnese y Giovanni de Medici, muestra la existencia frecuente de textos de materia militar, que inciden en el deseo de adquirir los últimos conocimientos de los métodos de ataque y defensa más avanzados, dentro de la mentalidad extendida de "soldato gentiluomo"²⁹.

La mayoría de los textos del siglo XVI hispanos aparecen dedicados a Felipe II, aún como príncipe, o después, ya siendo rey, pero la fórmula de dedicatoria "al príncipe" se mostrará a partir de entonces consolidada, repitiéndose en los textos dedicados a sus sucesores. Podría explicarse esta cuestión, dentro de la óptica erasmista española, arraigada en los primeros momentos de la Corte de Carlos V, a través del carácter intelectualista

y pacifista de hombres como Erasmo o Vives, siguiendo obras de aquél autor, como la titulada *Educación del príncipe cristiano*, de 1519³⁰.

Esto tendría que ver también con la propia cultura del monarca escorialense y con sus intereses intelectuales. Entre otras cosas está documentada su afición por la Arquitectura y por los libros de Arquitectura (poseía ejemplares de Diego Sagredo, Vitruvio, Serlio, Durero), junto con los de Matemáticas y Geometría (Sacrobosco, Euclides, Luca Pacioli), pero igualmente se contaban entre sus posesiones ejemplares de autores vinculados con la materia bélica, de artillería y fortificación, como Tartaglia y Zanchi³¹. No se puede olvidar la preocupación por la cultura técnica de Felipe II, ya desde que era príncipe, y de su entorno cortesano, especialmente sobre la figura del arquitecto-ingeniero civil y militar. La presencia de personajes en España de afamados ingenieros militares italianos como Francesco Pacciotti -nombrado Ingeniero General en Flandes, autor del diseño de la fortaleza pentagonal de Amberes y de la reforma del Palacio de Caprarola, y varios miembros de la familia de los Antonelli -de los que se conservan numerosas pruebas documentales de sus actividades ingenieriles, tanto civiles como militares al servicio del monarca- se entremezclaría con las actividades ingenieriles de otros personajes hispanos como Juan de Lastanosa -a quien Felipe II encargó en 1553 la traducción de un libro de Oroncio Fineo: *Los dos libros de la Geometría práctica*- encargado además de la mecánica en obras como las del Alcázar de Madrid.

En este ambiente surgirá un organismo original en la Península Ibérica, presumiblemente debido a la presión ejercida a lo largo del reinado del mismo monarca, culminado en los años ochenta de la conquista del reino de Portugal, por los miembros de su entorno cortesano, en su mayoría pertenecientes a una nobleza estamental vinculada a la defensa de los diversos territorios del Imperio en Europa, cuya creciente preocupación era la excesiva presencia de profesionales extranjeros -italianos fundamentalmente- a cargo de las obras de defensa militar de dichas posesiones. Así, uno de los personajes más significativos de este círculo, Francés de Alava, General de Artillería de las tropas que consiguieron la citada conquista del reino luso, y por lo que respecta al

²⁷ Bernardino de MENDOZA, *Theorica y practica de guerra*, op. cit., Censura hecha por D. Francisco Arias de Bobadilla.

²⁸ *Ibidem*..., Dedicatoria del autor al Príncipe Don Felipe.

²⁹ Charles VAN DEN HEUVEL, "Un'escussione di testimoni ad Anversa (1542). L'Introduzione dell'Urbanistica e dell'Architettura Militare Italiana nei Paesi Bassi", en *Architettura Militare nell'Europa del XVI secolo*, Firenze 1986, pp. 253-270, p. 254.

³⁰ En Fernando CHECA CREMADES, "Imperio universal y monarquía católica en la arquitectura aúlica española del siglo XVI", en *Arquitectura Imperial*, Monográfica Arte y Arqueología, Universidad de Granada, 1988, p. 17.

³¹ Gregorio DE ANDRÉS, "Los Libros de la testamentaria de Felipe II", en *Documentos para la historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*, VII, 1964, pp. 391 y ss. Y en la misma obra, "Entrega de la librería real de Felipe II (1576)", pp. 8 y ss. Nota de Fernando CHECA CREMADES, "Felipe II y la formulación del Clasicismo Aúlico", en *Madrid en el Renacimiento*, Alcalá de Henares 1986, p. 194.

tema de los tratadistas hispanos del Arte Militar, padre de uno de ellos, Diego de Alava, en su correspondencia con el monarca se mostraba preocupado por la falta de ingenieros militares hispanos, queja ésta que quedaba lejos de ser aislada en este ambiente del entorno real. Puede que estas razones explicaran el hecho de la creación de un organismo, precedente de otros semejantes, más tardíos en Europa, en el mismo corazón de España, y capital desde 1561, la Academia de Matemáticas de Madrid³².

De esta manera, al finalizar la conquista de Portugal, desde Lisboa, a instancias de Juan de Herrera, y por Real Cédula del 25 de Diciembre de 1582, Felipe II concedió la creación de este centro. Como se recoge en Llaguno y Ceán Bermúdez³³, en el capítulo dedicado la personalidad de Juan de Herrera, aspiraba éste “a la estimación del Rey, y en esta parte logró cuanto podía desear, así en su profesión, como fuera de ella. Nada lo prueba tanto como la confianza que de él hizo a fines de 1582. Deseaba el Rey hubiese en Madrid una Academia de Matemáticas y Arquitectura civil y militar, y hallándose en Lisboa determinó se formalizase tan útil establecimiento luego que volviese a Castilla, y para ejecutarlo recibió por criados suyos a Juan Bautista Labaña, Pedro Ambrosio de Onderiz y Luis Georgio, con los destinos que constan de tres cédulas dirigidas al pagador del Alcázar de Madrid, con fecha de 25 de Diciembre de 1582. Concluyen todas tres con la cláusula de que para pagarles sus sueldos había de constar por certificación de Juan de Herrera que se ocupaban y cumplían lo que se les ordenase y fuesen obligados.

Vuelto el rey a Madrid se formalizó esta Academia, alquilando para ello una casa junto a la puerta de Balnadú, y dándola estatutos, que no consta cuales fueron. Encargó el cuidado de que se observasen y todos los preparativos a Juan de Herrera, mediante cuyo zelo se abrió con brevedad y aplauso común el estudio público. Por Septiembre de 1584 ya tenía Onderiz hecha

la traducción de la Perspectiva y Especularia de Euclides...Se nombraron después para esta Academia otros diferentes profesores. El doctor Julián Firrufino leía los Cuatro Libros de Euclides y la materia de esfera. El Licenciado Juan Cedillo, catedrático de Matemáticas que fue en Toledo, la materia de senos; Juan Angel el Tratado de Arquímedes De his quae vehuntur aquis; el Alferez Pedro Rodríguez Muñoz la materia de escuadrones y forma de ordenarlos, con los principios de Aritmética y raíz cuadrada para el uso de los Sargentos Mayores; D. Ginés de Rocamora y Torrano, regidor de Murcia y procurador de cortes, se presume enseñaba también en esta Academia...añadiendo que el Capitán Cristóbal de Rojas leía el Tratado de Fortificación...y que asistían a la Academia D. Bernardino de Mendoza, embajador que fue en Francia, el Conde de Puñonrostro, D. Francisco Arias de Bobadilla, el Marqués de Moya, D. Francisco de Pacheco, el Comendador Tribulcio Spanochi, y el arquitecto Juan de Herrera”.

Duró esta Academia de Matemáticas, en opinión de Llaguno, todo el reinado de Felipe III y parte de aquel de su sucesor Felipe IV, aunque con menos lectores y sin tan importantes asistentes como al principio. Según sus noticias, estuvo siempre encargada su policía a los arquitectos mayores, que sucedieron a Herrera, pues Juan Gómez de Mora se alojaba desde el año 1615 en adelante en la casa donde tenía el estudio, dejando piezas para celebrar las reuniones académicas. Por los años 1630 era catedrático de matemáticas Julio César Firrufino, hijo del doctor Julián, y daba sus lecciones en casa del Marqués de Leganés, acaso porque entonces se había disuelto ya la Academia con la fundación de los estudios del Colegio Imperial, “estudios que nunca suplieron ni podían suplir un establecimiento tan digno de perpetuidad.”

La circunstancia de pagarse esta escuela por el Consejo de Indias puede ser la causa de que no se encuentren sus papeles en Simancas³⁴, presumiblemente

³² Sobre el tema de la Academia de Matemáticas de Madrid se pueden encontrar citas en J.M. LÓPEZ PIÑERO, *Ciencia y técnica en la Sociedad Española de los siglos XVI y XVII*, Barcelona 1979; J.M. LÓPEZ PIÑERO, *Diccionario histórico de la Ciencia Moderna en España*, 2 vols. Madrid 1983 en el Prólogo de V. CARDUCHO a su *Diálogo de la Pintura*, cit. por Felipe PICATOSTE, *Apuntes para una biblioteca científica española del siglo XVI*, Madrid 1871; A. ALVAR EZQUERRA, “Madrid en el siglo XVI: entre el anacronismo y la realidad”, en *Madrid en el Renacimiento*, Alcalá de Henares, 1986, pp. 12-47; Fernando CHECA CREMADES, “Felipe II y la formulación del clasicismo aúlico”, Idem, pp. 172-201. J.R. SORALUCE BLOND, “Ciencia y Arquitectura en el ocaso del Renacimiento español. Notas para la historia de la Real Academia de Matemáticas de Madrid”, en *Academia*, 65, 1987, pp. 67-107.

Por otro lado, la enseñanza de la fortificación fue propia de las Academias Militares pero también de algunas Universidades. El caso de la Universidad de Bolonia es en este punto significativo. En su museo se conservan dos salas consagradas a la llamada cámara, una serie de dibujos, planos y maquetas de fortificaciones abaluartadas, para una mejor comprensión por parte de los alumnos de la arquitectura militar. Véase STORICE SILVIO LEYDI, “La Stanza dell’Architettura Militare”, *I Laboratori e i Musei dell’Università di Bologna. I Luoghi del Conoscere*, Banca del Monte, Bologna-Ravenna, Bolonia 1988, pp. 64-71, cit. en Antonio BONET CORREA, *Cartografía Militar de Plazas Fuertes y Ciudades Españolas. Siglos XVII-XIX*, Planos del Archivo Militar Francés, Madrid 1991, p. 60.

Ejemplos de otras Academias de este tipo existieron también, como el caso de la Academia Real y Militar del Ejército de los Países Bajos, creada en Bruselas en 1675, y cuya dirección corrió a cargo de Sebastián Fernández de Medrano.

³³ A. LLAGUNO Y CEÁN BERMUDEZ, *Noticia de los arquitectos y la arquitectura en España desde su Restauración*, Madrid 1977, t.II, cap. dedicado a Juan de Herrera, pp. 140-146.

³⁴ Eduardo de MARIÁTEGUI, *El Capitán Cristóbal de Rojas*, Madrid 1985, p. 42.

estén en Sevilla, siendo interesante conocer mejor la historia de este centro, desde su fundación hasta su incorporación a los estudios generales de San Isidro en el siglo XVII, para explicar la razón por la cual una Academia que contaba entre sus discípulos a D. Francisco Pacheco, Marqués de Moya, y otros significativos personajes nobiliarios, además de miembros relevantes del Ejército, llegó por falta de oyentes a tener que reclutarlos entre los expósitos y desamparados de Madrid. De esta forma, la actividad de esta Academia fue decayendo progresivamente hasta su total desaparición, y uno de los pasos hacia su erradicación fue reseñado por un autor³⁵ que señalaba: “*Por Real Cédula de 1 de Abril de 1600, fechada en Toledo, Felipe III hizo merced a Julio César Firrufino, persona hábil en la Artillería y Matemáticas aplicadas a fundiciones y fortificación, de 18 ducados de entretenimiento, para que a las órdenes del capitán general de la misma arma, D. Juan de Acuña Vela, estableciese una Academia, explicando esta ciencia en el Real Palacio, y a los niños del Hospital de los Desamparados, para dedicárselos al ejército y demás dependencias de la guerra*”. Además sería significativo señalar que la evolución surgida por esta intuición, hasta finalizar siendo absorbida por el sistema del Colegio Imperial de Madrid en 1624, no es única en Europa, de manera que tales enseñanzas también fueron asumidas en el siglo XVII por los estudios impartidos por los Jesuitas

en países como Francia, y de cuya propia existencia serían muestra obras como la del Padre Georges Fournier, uno de cuyos ejemplares de su obra se encuentra depositado en los fondos de la Biblioteca Nacional de Madrid³⁶.

No fue la Academia de Matemáticas de Madrid, la única de Europa, aunque si una de las primeras. Y en cuanto a los tratadistas españoles, una vez cruzada la barrera del siglo XVII, otro autor, Cristóbal Lechuga en 1611, aludía a la existencia de la Academia de Milán y a la necesidad de crear un centro, para el que daba unas consideraciones.

En Europa, los textos de tratadistas sobre temas militares invadían las bibliotecas de algunos “guerreros eruditos”, y no sólo eso, sino que eran también objeto de estudio en una escuela de adiestramiento para ingenieros, que en 1600 se instituye en la Escuela Superior de Leyden, con la denominación de “Duytsche Matematique”, bajo los auspicios de Mauricio de Orange³⁷ y donde se estudiaban, entre otros, los textos de Simón Stevin³⁸.

3-EXPERIENCIA DE LOS AUTORES.

La casi totalidad de los escritores hispanos sobre la Milicia eran de extracción castrense, esto es, habían cumplido largos estadios de actividad³⁹ -que en la mayor

³⁵ Serafín SOTO, *Memoria histórica de las Academias militares de España, con la creación y estado presente del Colegio General establecido en la ciudad de Toledo*, Madrid 1847, p. 27.

³⁶ Una vez traspasada la frontera del Seicento, en Francia, Alemania, Flandes y España, los estudios de arquitectura militar pasaron a ser impartidos por clérigos, especialmente Jesuitas. Cit. Daniela LAMBERINI, “Practice and Theory in sixteenth century fortifications”, en *Fort, The International Journal of Fortification and Military Architecture*, vol. XV, 1987, pp. 3-20, p. 19. Incluso en otra obra de la misma autora se puede leer: “*En el transcurso del seiscientos, detenida la carrera revolucionaria y la función directiva que había ostentado el Cinquecento, esta disciplina se estaba escleroticando, replegándose sobre sí misma, por haber caído en manos de estudiosos pertenecientes a órdenes religiosas (Jesuitas en particular) que exaltaban los aspectos teóricos y, sobre todo, la competencia de matemáticos y geómetras, que se iban alejando progresivamente de las raíces de la Arquitectura, dejando libre el camino a los virtuosismos técnicos de los grandes ingenieros-soldados del Norte de Europa*”, cit. por Daniela LAMBERINI, *Il Principe Disegno. Vita e opere di Bernardo Puccini*, Florencia 1990, p. 143.

³⁷ Charles VAN DEN HEUVEL, “Un'escussione di testimoni ad Anversa (1542). L'Introduzione dell'Urbanistica e dell'Architettura Militare Italiana nei Paesi Bassi”, en *Architettura Militare...*, op. cit., pp. 253-270, p.256.

³⁸ Simón Stevin, nacido en Brujas (1548-1620), activo en Amberes antes de trasladarse a Holanda, y para el que fueron importantes los tratados italianos. En su libro *De Sterckenbouwing* (La Fortificación), publicado en Leyden en 1594, es evidente la inspiración o la reacción ante textos como los de Nicolás Machiavello, Nicolás Tartaglia, Carlo Teti, Giacomo Castriotto, Girolamo Maggi o Pietro Cataneo. En esta obra, no sólo se pueden contemplar las influencias de los autores italianos, sino también el deseo de fundirlos con las necesidades propias de la fortificación holandesa.

³⁹ Luis COLLADO, *Plática manual de artillería*, op. cit., Dedicatoria al Rey: “*Habiendo pues yo Catholica Magestad ocupado no pocos años en vuestro Real servicio, y hallandome en este estado de Milán estipendiado con plaza de Ingeniero de vuestro exercito...*”

Diego GRACIÁN, *De re militari*, Barcelona 1567, Biblioteca del Archivo Histórico Militar, M.L R-11-A, 1567-1, Dedicatoria al rey Felipe II: “*treinta y siete años que sirvo en la Casa Real*”. Constituye este personaje un ejemplo distinto al de los otros autores, tanto del siglo XVI, como del XVII, puesto que no parece ser veterano del ejército, como lo eran los demás -tanto de baja graduación, como los que pertenecían a estamentos elevados de la nobleza- sino un Secretario del monarca, responsable de traducciones de autores de la Antigüedad, por sus conocimientos de lenguas eruditas, como el griego o el latín.

Bernardino de MENDOZA, *Theorica y practica de guerra*, op. cit., Dedicatoria al Príncipe D. Felipe, futuro rey Felipe III: “*...la consideración desto me ha llevado al escribir a vuestra Alteza una buena Theorica y practica de guerra, refrescando para ello la memoria, por la que he leydo y experimentado en treynta y tantos años, que la he seguido sirviendo en ella...*”

Sancho de LONDOÑO, *Discurso sobre la forma de reducir la disciplina militar a mejor y antiguo estado*, op. cit., Dedicatoria al Duque de Alba: “*Habiendo yo militado tantos años so el Imperio de V. Ex, en las mas arduas y altas impresas, que en el mundo se han ofrecido, despues de que la guerra tuvo principio...*”

Diego GONZÁLEZ DE MEDINA BARBA, *Examen de Fortificación*, op. cit., Dedicatoria al rey Felipe III: “*Las obligaciones naturales con que los vasallos de V.M nacemos y el haberme hallado en muchas ocasiones, en diferentes partes, en servicio de V.M...*”

parte de los casos les ocupó prácticamente toda su vida- y algunos de ellos habían sido educados en la materia por sus propios padres, antes de iniciar sus carreras en el Ejército, siguiendo sus pasos dentro del cuerpo específico al que pertenecieron aquéllos.

Así lo demuestran personajes como Diego de Alava⁴⁰, hijo del Capitán General de la Artillería que tomó el reino de Portugal, al mando de Felipe II; o Bernardino de Escalante⁴¹, hijo del Capitán García de Escalante, que luchó en las Guerras de Flandes, y que abandonó las armas por la carrera religiosa una vez muerto aquél; o Lazaro de la Isla, hijo de un afamado artillero de Carlos V y Felipe II respectivamente⁴².

El análisis de los escritores hispanos muestra un panorama general formado en su mayoría por veteranos de distintas campañas, cuyo seguimiento cronológico marca igualmente el itinerario de los distintos conflictos históricos emprendidos por los Habsburgo españoles desde finales del s. XV, fuera de las fronteras peninsulares. De esta manera, desde autores cronológicamente anteriores, como Diego Salazar (1536), veterano de las Guerras de Nápoles junto al Gran Capitán, o Sancho de Londoño en Nápoles primero y en Lombardía y Flandes después, o Francisco Valdés en Nápoles también; Juan Fernández de Espinosa en Italia y el norte de Africa; a otros como Luis Collado, Ingeniero en Sicilia, Nápoles y Milán; Bernardino de Escalante, activo en Flandes antes de emprender la carrera del sacerdocio; Eguiluz, también en Italia, Malta, Flandes y Portugal; y Mendoza en Italia como Comisario de Fortificaciones, presente igualmente en las campañas de las Guerras de Flandes, además de sus

labores diplomáticas en Francia e Inglaterra. Cristóbal Lechuga en Milán y Flandes, como experto en Artillería, igual que Diego Ufano también en las campañas de Flandes, ya en los primeros años del siglo XVII.

La pertenencia de estos autores a la jerarquía militar se hace patente en los distintos grados que alcanzaron algunos de ellos, perfectamente compatible con específicas actividades, dentro de "cuerpos" -un tanto etéreos en la delimitación de su desempeño- o labores diferentes de Artillería o bien de Ingeniería⁴³. En este sentido se pueden enumerar los ejemplos de Sancho de Londoño que alcanzó el puesto de Maestre de Campo, como también logró tal distinción Cristóbal Lechuga⁴⁴ y Francisco de Valdés al que ya se le mencionaba en la primera campaña de la Guerra de Nápoles, como Capitán de Estradiotes (cuerpo de caballería ligera)⁴⁵. Por su parte, Juan de Funes aparece citado en el texto del que se hace responsable, como Alférez; Domingo Moradell como Sargento Mayor. Martín de Eguiluz llegó a ser Teniente, después de pasar por varios puestos genéricos del escalafón⁴⁶ de la misma forma que Diego de Prado⁴⁷ figura como Teniente del Capitán General de la Artillería de Cataluña, Marcos de Isaba⁴⁸, Capitán, y al igual que él, también Cristóbal de Rojas, Diego Ufano, Bernardino Barroso y Luis Coscón. Por su parte, ya en 1644 aparece asociada la graduación jerárquica propiamente de uno de los escritores, con el de la actividad específica con la que se designaba su actividad precisa en la práctica del ejército, de forma que el Comendador en Flandes, Juan de Santans y Tapia se reconocía como Capitán e Ingeniero Militar a un tiempo. Además, la nobleza originaria de algunos de los escritores de los tratados hispanos aparece

⁴⁰ Diego de ALAVA, *El perfecto...*, op. cit., Dedicatoria de Diego de Alava a Don Francés de Alava, su padre: "...Y lo que tendré por el todo de mi buena suerte en el camino de la guerra que V.S me mandó seguir..."

⁴¹ Bernardino de ESCALANTE, *Dialogos del Arte Militar*, Sevilla 1583, B.N., R. 441, Dedicatoria a los muy Ilustres señores de la Infantería Española, que asisten de presidio en los Reynos y estados del Rey Don Phelippe nuestro Señor: "Me ha parecido significar a vuestras mercedes, las causas que tuve para escribir estos Dialogos Militares, siendo la principal, averme criado desde mi niñez en ella, y asistido, hasta que el Capitán García de escalante mi padre (que muchas de vuestras mercedes conocieron) murió, yendo por General de una gruesa armada a los estados de Flandes, pocos dias antes que nuestro Rey Don Phelippe asentase las pazes con el Rey Don Enrique de Francia su suegro..."

⁴² Lázaro DE LA ISLA, *Breve tratado del Arte de...*, op. cit., Dedicatoria del autor a los Lectores: "Ambrosio de la Isla mi padre, que aya gloria, en el espacio de quarenta años continuos que sirvió al Emperador y a su Magestad de Artillero de mar y tierra, en todas las guerras y jornadas que se ofrecieron, hasta la de los Gelves, en la qual acabo sus días, no solo trabajo para saber con mucho estudio su oficio, mas deseando que le aprendiese yo tambien, procuro enseñarme algunas cosas en el poco tiempo que le alcance, y así aviendo yo después de su muerte, con lo que me mostro el, y con la natural inclinacion que herede, caminando por sus pisadas en servicio desta catholica y Real Corona..."

⁴³ Procedían del mundo relacionado con las armas explosivas personajes como Lázaro de Isla, Diego Ufano, Luis Collado y Cristóbal Lechuga.

⁴⁴ Cristóbal LECHUGA, *Discurso del capitán*, Milán 1611, B.N., R. 15055, Dedicatoria del autor al rey Felipe III: "...en los años que en los Estados de Flandes y de Milán he servido de Teniente de Artillería...Cargo de Maestro de Campo General los años pasados hize."

⁴⁵ Jorge VIGÓN, *El Ejército de los Reyes Católicos*, Madrid 1968, VII, p. 222.

⁴⁶ Martín EGUILUZ, *Discurso de milicia*, Madrid 1592, B.N., R. 15885, Prólogo al lector: "...y cursado veynticuatro años ha, sirviendo a la Magestad del Rey nuestro señor, en muchas ocasiones y jornadas de exercitos, en diversas Provincias y en Presidios, de Soldado, Sargento, Alférez y en otros cargos de gobiernos..."

⁴⁷ *Obra manual platica de la Artillería*, obra del teniente del Capitán General de la Artillería en Cataluña, manuscrito fechado en 1591, B.N., Mns. 9024=Aa-144.

⁴⁸ *Cuerpo enfermo de la Milicia española, con discursos y avisos para que pueda ser curada, útiles y de provecho, compuesta por el Capitán Marcos de Isaba*, Madrid 1594, B.N., R. 35601.

documentada, no sólo entre los destinatarios de las dedicatorias de los autores de los textos, de manera que Carlos Bonieres pertenecía a una influyente familia originaria de Flandes, y ostentaba el título de Barón de Auchy, de la misma forma que Francisco de Lanario y Aragón pertenecía a la nobleza palermitana, con el título de Duque de Carpiñano, aunque sin duda, el personaje más relevante dentro de la dignidad nobiliaria de los escritores sobre temas militares, fuera un pariente mismo del monarca hispano, concretamente Guillén Ramón de Moncada, primo carnal de Felipe IV, que ostentaba entre otros, los títulos de Marqués de Aytona y Conde de Osona.

4-TEMAS FRECUENTEMENTE REITERADOS EN LAS PRESENTACIONES DE LAS OBRAS.

Esto enlaza con otra de las cuestiones del análisis de estos fragmentos de los Tratados, esto es, la de aquellos temas usualmente repetidos entre sus contenidos. Y como ya queda dicho, uno de dichos puntos, es la justificación y defensa de estas materias, que engloba la Milicia, como fruto del "Arte", más allá de la mera ejecución mecánica. No es difícil, por tanto, encontrar semejantes menciones, prácticamente en todos los autores hispanos⁴⁹.

Pero, quizás, una de las quejas más escuchadas entre los autores -haciéndose eco de una mentalidad social extendida- era la de que estos temas eran acaparados por un grupo de expertos, los italianos, que, dada su experiencia temprana en esta materia⁵⁰, eran empleados por los estados europeos, por encima de los naturales de dichas naciones. Habría sido ésta la motivación del llamado "grupo de presión", que impulsó la creación de centros de enseñanza, como la Academia de Matemáticas de Madrid, así como la redacción de textos orientativos para los profesionales hispanos, con el objetivo de crear, en un futuro no muy lejano, un cuerpo de expertos, sustitutos de aquellos otros italianos, que dominaban hasta el momento el panorama de determinados aspectos de la guerra, como eran la Artillería⁵¹ y la Fortificación⁵² permanente, e incluso se reivindicaba la modificación de los hechos hispanos, plasmados en la historia.

La otra justificación de los escritores solía ser la de la falta de codificación de esta materia, por la cual, ellos se veían empujados a la redacción de sus textos⁵², e incluso, algunos mostraban sus temores en lo arduo de la tarea encomendada.⁵⁴

Y esta nueva consideración de la guerra, su justificación, así como la creencia en la innovación del armamento de fuego es más amplia de lo que pudiera parecer, es decir, incluye una serie de conocimientos

⁴⁹ Diego de ALAVA, *El perfecto...*, op. cit., Presentación hecha por Francisco Sánchez, Catedrático de Prima de Retórica en la Universidad de Salamanca, al texto de Diego de Alava: "... que han de reducir a arte el uso de la artillería..."

⁵⁰ Alonso de CEPEDA, *Epítome de la fortificación moderna*, op. cit., Dedicatoria del Autor a D. Íñigo Melchor Fernández de Velasco, Condestable de Castilla: "La experiencia de la necesidad urgentísima, que en este Hemisferio padece nuestra Nación de personas inteligentes en la Arquitectura Militar siendo rarisimas las que se aplican a lo práctico de ella, y menos a lo Theorico. Librado a los estrangeros el peso de los trabajos Marciales, y las mas de las vezes a los que por natural clima son los que mas anhelan a la infelicidad de su mismo empleo. Y no ignorando assi mismo, que este desastre se origina de la aplicacion escasa de los nuestros, quando han sido siempre los que mas ilustraron en el Theatro del Mundo los primores de Marte..."

⁵¹ Lázaro DE LA ISLA, *Breve tratado del arte...*, op. cit., Dedicatoria del autor a los lectores: "...de manera que, aunque no haya alcanzado toda la perfeccion que obliga a cada uno a saber de su oficio, toda via pareciendome aver llegado a un cierto termino, que podia dar razonable razon del. Y viendo la falta que en estos Reynos habia de Artilleros, pues siempre que su Magestad queria hazer alguna armada, o empresa, se embiava en Alemaña y otras partes, para tenerlos, me ofrecí a su Magestad, y a su Supremo Consejo de guerra, de tener escuela desta arte... Y confiando que no menos la Republica, que los curiosos, recibiran en esto mucha satisfacion, me ha parecido acordar brevemente...poner por escrito todas las cosas que convienen, para los que querran aplicarse a este oficio, por donde se hallaran notados en este mi pequeño Tratado, todos los instrumentos, ingenios y partes que son menester para un Artillero, y para el exercicio de su oficio."

⁵² Diego GONZÁLEZ DE MEDINA BARBA, *Exámen de fortificación*, op. cit., Dedicatoria del autor al rey Felipe III: "Cuyo conocimiento y fabrica hasta en estos tiempos la nacion Española ha tratado muy poco dello, por injustamente no la aver estimado ni tenido en lo que merece, aviendo siempre andado esta manera de soldadesca y profesion en estrangeros, y servidose dellos en todas las ocasiones que se han ofrecido, mas con nombre de ingenieros que de soldados. Por lo qual estimulado de una honrosa embidia por nuestra nacion, teniendo por fin sin duda que a lo menos esto les pareceria a las estrangeras que les faltava para en sus gloriosos trofeos militares no aver menester valerse de otra ninguna nacion, sustentando por este medio lo que tambien saben ganar con excesivos trabajos, y innumerables speligros, a que se ponen de ordinario en las escaramuzas, rencuentros, batallas, sitios y asaltos, que tan maestros los tiene el mucho uso que dello han tenido. Cuya causa me ha movido a procurar de entender la materia de fortificar, y poner en defensa lo que estuviere fulto sin resistencia alguna..."

⁵³ Bernardino de ESCALANTE, *Dialogos del Arte Militar*, op. cit., Dedicatoria al Cardenal Rodrigo de Castro, Arzobispo de Sevilla: "...para que los soldados bisoños leyendolos, se hagan plasticos en breve tiempo, ya que en nuestra España, falta de todo punto esta doctrina..."
Francisco de VALDÉS, *Espejo y disciplina militar*, op. cit., Dedicatoria del autor al Duque de Alba: "...por no haber visto hasta agora, que alguno aya escrito particularmente sobresta materia. Lo qual (aunque parezca atrevimiento) tanto mas me incito a no rehusar esta fatiga, conociendo la mucha necesidad que habia, de que no ignoren muchos que a este oficio son elegidos, lo que tanto es necesario entiendan para bien exercitar cargo de tanta importancia".

⁵⁴ Diego de ALAVA, *El perfecto capitán*, op. cit., Prólogo de Francisco Sanchez, Catedrático de Prima de Retórica en la Universidad de Salamanca, a Don Diego de Alava: "Aunque se escuso V.m quando deste lugar partio, de que yo supiese la confusion y estrechez en que le llevaban puesto algunos inconvenientes (a su parecer) de consideracion para retirarse a sacar a luz los papeles que me comunicó de la disciplina militar, y nueva ciencia de la artillería..."

teóricos imprescindibles, pero, al tiempo, requiere una demostración práctica⁵⁵, que es, en definitiva, la que confirma los preceptos propuestos, con la victoria en las batallas. Si bien se tenía asumido en la Península Ibérica, el hecho de que la Guerra, la Fortificación y la Artillería, habían de ser practicados por militares, igualmente se pone de manifiesto, con la observación de las palabras de los escritores, la creencia en que el dicho Arte Militar debía ser fruto de la fusión entre teoría y la experiencia. Así, ni la posesión de una u otra de ambas posibilidades, por separado, confería la plena atribución de una completa formación⁵⁶.

Otro de los puntos significativos en las presentaciones de los textos, suele ser la recurrente alusión a los "antiguos", frente a los "modernos", esto es, los mismos escritores, que se autoconsideran renovadores de unos conocimientos y usos, derivados de la Antigüedad clásica⁵⁷.

5-DICATORIAS DISTINTAS.

En definitiva, la observación detallada de estos fragmentos de los Tratados, muestra una alternativa, en la que se suelen combinar la dedicatoria más oficial, digamos "de aparato", hasta cierto punto rígida y sumisa, en busca de la aprobación regia o bien de la cobertura de un patronazgo social. Por otro lado, también es habitual encontrar aquellas otras dedicatorias de los autores hispanos, fruto de un verdadero reconocimiento

de personajes, a los padres de algunos de ellos -a los que habían imitado en su profesión-, o a la Infantería, considerado como uno de los puntos de la renovación militar del ejército moderno.

6-FORMAS EXPOSITIVAS.

No todos ellos, pero algunos de estos tratados aparecen expuestos, en forma de Diálogo, en semejanza con la corriente predominante del momento.

Así, según los tratadistas de la época moderna, el diálogo era el vehículo de la opinión, "...de las cosas que pueden ocurrir o no, diferentes de los asertos apodícticos de la Ciencia; se encontraba a medias entre filosofía, retórica y poesía, en una encrucijada, ya un tanto lejana del rígido debate medieval, y previo a la constitución de las formas discursivas aptas para las nuevas aportaciones"⁵⁸, sin olvidar que el peso de la tradición cultural era ostensible en todos los ámbitos del saber, dentro de lo que se incluiría la tradición neoplatónica, al estilo de los textos de Platón, utilizados por los autores como formas de enseñanza entre un Maestro y su Alumno.

Desde el más antiguo cronológicamente, de Diego Salazar (1536), que protagonizaban dos personajes, Gonzalo Fernández de Córdoba y Pedro Manrique de Lara, Duque de Nájera; en el de Juan de Funes (1582), la conversación se entabla entre los anónimos D. Manuel, un Capitán y el Alcayde; en el de Francisco de Valdés

⁵⁵ Alonso de CEPEDA Y ANDRADE, *Epítome...*, op. cit., Dedicatoria del Autor A los que le leyeren: "...Tampoco he ampliado este discurso con demostraciones Mathematicas (propias para los adultos en la ciencia) contentandome con que el estudioso consiga prompta praxis, para valerse en los occidentes Marciales, reduciendo a inferioridad al que acomete superior (que es el objeto deste Arte)".

⁵⁶ Diego de ALAVA, *Perfecto Capitan*, op. cit., Prólogo del autor: "...de suerte que quien ignorare ser madre las letras del uso de las armas, no juzgue averme metido en facultad agena, pues ninguna lo sera para quien tuviere varia leccion de autores, ni se podra llamar propia del que la trata, teniendo en ella por maestro sola la experiencia, pues es acogida de inorantes, desacompañada del adorno de las ciencias, que para hazer cierto lo que enseña, ha de andar en su compañía."

Bernardino de MENDOZA, *Theorica y practica...*, op. cit., Dedicatoria del autor al Príncipe (el futuro Felipe III): "Y si bien tendran muchos por dura empresa, querer hazer theorica de ciencia, que consiste enteramente en la practica, como el exercicio de la guerra, siendo la experiencia el principal fundamento della..."

Bernardino BARROSO, *Teorica, practica y exemplos de Guerra*, Milán 1622, B.N., R. 84, Proemio al lector: "...también doy una parte o por mejor decir Arte muy importante, y necesario, que es la Arithmetica, y esto procede por el orden y concierto, que con ella lleva la Milicia, de tal manera quel official, que la ygnora, y quiere cumplir con su obligacion lo tengo por tan imposible, como lo seria, el que quiere ver sin ojos, andar sin pies, y pelear sin manos, y aunque algunos Autores han tratado della, ossare afirmar que nadie antes de mi la enseña con mas voluntad, puntualidad, orden y methodo que aqui digo..."

⁵⁷ ANÓNIMO, *Arquitectura de fortificación*, Manuscrito, B.N., Mss.8931, Prólogo del autor: "...leyendo autores de fortificaciones antiguos, que aunque parecerá no ser ya al uso ni al tiempo a causa de ser hecha la dicha fortificación sin noticia de artilleria, no de menos hallo en ella todo lo sustancial. Y todo lo demas añadido en la nueva fortificacion que agora usamos no es mas que glosado (aunque es verdad que muchas veces excede la glosa a la copia) volviendo a mi razon a lo mas sustancial de la fortificacion hallo ser los muros, terraplenos i fossos y estas tres cosas ya han sido tocadas por algunos autores antiguos..."

Incluso es habitual encontrar referencias terminológicas al vocabulario antiguo, relacionado con la Milicia.

Sancho de LONDOÑO, *Discurso sobre la forma de reducir la disciplina...*, op. cit., Dedicatoria del autor al Duque de Alba: "...y de tantas compañías una cohorte con su coronel particular, de tantas cohortes una legion o tercio con su Maestre de Campo y oficiales a el adherentes de tantas legiones, o tercios, un exercito que los Romanos llamaron Consular..."

Guillén Ramón de MONCADA, *Discurso militar*, op. cit., Aprobación de la obra, de Don George de Castellví: "...La novedad de algunos puntos del discurso se acompaña reducida de algunos inconvenientes de la Milicia antigua, exornala, empero el Marques con prudente inteligencia..."

⁵⁸ J. FERRERAS, *Les dialogues du XVI siècle ou l'expression literaire d'une nouvelle conscience*, Paris 1985.

(1586) son Sancho de Londoño y un tal Vargas; en el de Diego Ufano (1611) son un General y un Capitán; en el de Diego de Prado (1591) está dispuesto entre un Cabo, un Artillero y un Aprendiz; hasta aquéllos, en los que los personajes recibieron uno nombres más metafóricos, así en el de Diego González de Medina Barba (1599), los protagonistas del diálogo eran un Príncipe y un Maestro, mientras que en el texto de Bernardino Barroso (1622) se llamaban Guerra y Paz.

7-LA IMPRESIÓN DE TEXTOS SOBRE MILICIA O ARTE MILITAR.

Tampoco parece ser ajeno a dicha Academia, el asentamiento de la Imprenta Real⁵⁹ en Madrid, publicándose la mayor parte de los textos en general que veían la luz en la Península Ibérica, y de la casi totalidad de aquellos de Fortificación y Arte Militar en particular, además de ser el lugar de concesión de las aprobaciones, licencias, censuras y privilegios, intentándose centralizar desde el centro cortesano, la investigación científica, y rivalizando con las prensas de Amsterdam, Ambéres y Venecia, esta última, la más importante en materia de fortificación durante el siglo XVI. La razón de la expansión de la industria librera se fundamentó en cierto modo en el cambio producido en el sector, que de artesanado pasó a organizarse como premanufactura, gestionada a menudo por un nuevo tipo de intelectual, para quien ya no era imprescindible la rígida formación grecolatina, que distinguía a los primeros humanistas. Entre los más frecuentes editores de textos de este tipo, en la capital se encuentran personajes como Pedro de Madrigal y posteriormente su viuda, que tomó el relevo de la actividad impresora; Miguel de Eguía, uno de los más importantes de Alcalá de Henares, junto con Arnao Guillén del Brocar; el Licenciado Várez de Castro;

Alonso de Paredes ya rebasada la frontera del XVI, aunque, sin duda el más significativo de todos ellos, por el numeroso contingente de portadas en el que aparece su nombre reseñado, fue Luis Sánchez. Tampoco habría que olvidar a aquellos que trabajaron fuera de Madrid, pero de los que se conservan ejemplares en la Biblioteca Nacional de Madrid en la actualidad, tales como Andrea Pescioni en Sevilla, destacable, no sólo por la impresión de obras de tema militar, sino de otras variadas materias, o como Claudio Bornat en Barcelona, ejemplos puntuales dentro del panorama hispano, pero sin posible comparación con Madrid, por esas fechas. En algunas de las portadas, incluso, aparece la dirección del impresor⁶⁰, e incluso la del vendedor⁶¹.

Bien es cierto que en otros territorios de los Habsburgo se imprimían con cierta persistencia este tipo de obras, repitiéndose los nombres, como el de Roger Velpius en Bruselas o Pedro Velero en Amberes, donde gozaba de gran actividad la Imprenta Plantiniana.

No es raro el caso de Pedro de Madrigal, cuya labor fue continuada por su viuda, ni el de Luis Sánchez, que había heredado la actividad de su padre, y que fue sustituido después también por su viuda, y esta actividad un tanto familiar -que no es extraña para otros sectores tardoartesanales de la España del momento- se sigue registrando a lo largo del siglo siguiente, aunque mejorando las condiciones de trabajo de las prensas, lo que permitió un avance considerable en el número de impresiones.

En cuanto a los permisos para la impresión de este tipo de obras, responden a un esquema fijo, por Cédula Real, en el que se repiten procedimientos, en este caso la revisión pormenorizada y aprobación posterior, por el Consejo de Guerra del Rey de los originales, así como, incluso, se dan reglas para el impresor, de manera que siempre se reitera dicho esquema, por el que se le avisa de lo que debe hacer con el primer pliego -el de la

⁵⁹ Otro punto de vista que se ha apuntado, dentro del estudio de la política cultural que Felipe II estaba llevando a cabo desde su corte, incide en el establecimiento de la Imprenta Real en Madrid, cuya fundación ha de verse igualmente ligada al papel de la capital en el conjunto del Imperio, dentro de la preocupación real por el control de las lecturas espirituales de sus súbditos, dentro de la mentalidad de la Contrarreforma. La corte de Felipe II centralizaba casi todas las publicaciones de los territorios que formaban parte de las posesiones de los Habsburgos, por lo que no es de extrañar la anécdota que protagonizara el Ingeniero Militar Francesco de Marchi, cuyos escritos de fortificación estaban ya redactados en 1556, para ser posteriormente publicados en Brescia en 1559, como recoge Ramón GUTIÉRREZ, en *Territorio y Fortificación. Vauban, Fernández de Medrano, Ingacio Sala y Félix Prósperi. Influencia en España y América*, Madrid 1991, p.62.

Sobre la implantación de la Imprenta en Madrid, Melchor de Cabrera en su *Discurso sobre la evolución del arte de la Imprenta*, recordaba como se inició dicha empresa: "Tratando la Magestad del señor Rey Don Felipe Segundo que el Arte permaneciese en su corte con toda perfección, llamó a Julio Iunti que tenía en Salamanca todas suertes de matrices excelentes, griegas y hebreas, y las demás necesarias para el rezo y Libros de Canto y otras; con prensas las mejores que de diferentes Reynos pudo juntar; y oficiales muy primorosos, naturales y extranjeros. Dioles casa de aposento; honró su oficina y casa con su Real presencia, y con el título de Impresor, en que sucedió Tomás Iunti, su sobrino, su mujer y se conserva de sus sucesores", cit. de Fernando CHECA CREMADES, "Felipe II y la formulación del clasicismo aúlico", en *Madrid en el Renacimiento*, Alcalá de Henares, 1986, p. 197. Ver también Blanca GARCÍA VEGA, *El grabado del Libro Español. Siglos XV, XVI, XVII*, Institución Cultural Simancas, Valladolid, t. II, pp. 51-52.

⁶⁰ En *El discurso sobre la forma de reducir...*, op. cit., se recoge en la portada misma: "En Brusellas, en Casa de Roger Velpius, en l'Aguila dorada, cerca del Palatio. 1589".

⁶¹ Bernardino de MENDOZA, *Theorica y Pratica de Guerra*, op. cit., en la portada se puede leer: "Vendese en casa de Sebastián Ybañez librero en la calle mayor".

aprobación y permiso de la autoridad real-, así como los ejemplares que debe entregar al autor. También se define el espacio temporal que el autor disponía para beneficiarse económicamente del privilegio concedido, esto es, lo que coincidiría con los actuales “derechos de autor”, establecidos en diez años normalmente.

En estas cédulas igualmente se preveían sanciones en el abuso o “piratería” de esos privilegios de impresión y publicación, en los que son habituales unos determinados tipos de penalizaciones y multas. Sobre estas bases se pueden enriquecer los modelos discursivos de las Licencias, pero acatándose los fundamentos esenciales del permiso.

De todas maneras, la impresión de textos sobre cuestiones militares no fue todo lo abundante que algunos escritores podían haber deseado, puesto que la misma naturaleza de los contenidos, de los que podían depender la seguridad y defensa de los mismos estados, impedía una difusión abierta y amplia. Por esa misma razón, incluso, algunos de los tratados se retrasaron en su impresión, desde la finalización de su redacción, por el carácter confidencial de sus contenidos. Parece ser este el ejemplo del tratado de De Marchi, Ingeniero al servicio de Margarita de Parma, que vio retrasada su aparición impresa por la materia que trataba en sus escritos, a instancias del rey de España. Ésta cuestión aparece mencionada por los escritores hispanos, tal es el caso expuesto en la dedicatoria de Diego de Alava a su padre, Don Frances de Alava⁶².

Por otro lado, también habría que hacer constancia de la falta de homogeneidad de la teoría militar en su conjunto, en el sentido, recogido ya por ciertos escritores, de que cada autor tenían su propia opinión, distinta de la del resto⁶³.

Todas estas características se mantuvieron constante con el cambio del siglo. Así, durante el XVII, en los preliminares de estas obras, las pautas son prácticamente las mismas, tan sólo cambiaron los personajes, aunque los destinatarios siguieron siendo Capitanes Generales de Artillería de los Estados pertenecientes a la Corona, o Virreyes, o personajes destacados en el ámbito militar, y en su mayoría, el principal personaje objeto de la dedicatoria de los autores hispanos, fue el mismo monarca.

Pero, además, no sólo fueron los homenajeados, sino que también los autores siguieron saliendo del estamento militar, aunque les diferenciaba de sus homónimos del siglo anterior, su procedencia experimental, puesto que Flandes había sustituido a Italia, en su función formativa de los veteranos en la Milicia.

Además, estos fragmentos de los textos continuaron mostrándose como una de las fuentes principales para el conocimiento de detalles biográficos sobre los autores que los redactaron, y sobre el entorno circundante en el que surgieron.

En definitiva, el panorama en el que surgieron este tipo de obras, se mostraba reflejo de las preocupaciones imperantes en la época moderna, dentro de las fronteras políticas del gobierno de los Habsburgo españoles, esto es, las de mantener constantes las defensas de las posesiones territoriales de un Imperio, en el que “no se ponía el sol”, y cuya manifestación se extendía - precisamente con la redacción de este tipo de Literatura- desde los propios monarcas a través de una aristocracia y miembros menores de la nobleza militar, hasta los verdaderos profesionales de la milicia, veteranos de los diversos escenarios de batalla abiertos fuera de la península Ibérica desde los Reyes Católicos.

⁶² Diego de ALAVA, *El perfecto capitán*, op. cit., Dedicatoria a Don Frances de Alava: “...obedeciendo al parecer de muchos hombres señalados en letras y armas que a esto me forçaron y si hubiera alguno de los que admiraren en mi la novedad de haberme atrevido a tratar muchos secretos de guerra de los que hasta aquí no han descubierto los que han hecho larga profesion della...”

⁶³ PEDRO LUIS SCRIVÁ, Apología en excusación y favor de las fabricas del reino de Nápoles, Manuscrito, alrededor de 1538, B.N., Mns. 2852, Dedicatoria del autor a D. Pedro de Toledo, Virrey del Nápoles: “Maravillar sea por ventura de ver que pocos o ninguno se halla de los que usan esta arte de fortificacion que apruebe ni de por buena obra que otro haya. Empero este defecto no esta al parecer mio tanto en la poca modestia dellos quanto en las faltas que las obras tienen porque siendo como son humanas no pueden dejar de ser defectuosas y porque los que aplican sus ingenios a esta facultad como ha ladrones de rasa saben esto en que cabe mas que otro ninguno facilmente de alcanzar y descubren maximamente cuando les he preguntado, por los grandes principes principes como V.E a quien son obligados.”

Entre las dos riberas. Imbricaciones histórico-artísticas en torno a los portugueses Nunes y Fernandes.

Ana Avila

Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.), Vol. VI, 1994.

RESUMEN

En torno a los pintores portugueses Pere Nunyes y Enrique Fernandes se analizan las relaciones histórico-artísticas entre Portugal y España así como el ambiente profesional de Barcelona en la primera mitad del siglo XVI en que la repetición de esquemas y el grabado como modelo jugaron un papel capital.

SUMMARY

About the portuguese painters Pere Nunyes and Enrique Fernandes the historic-artistic relationships between Portugal and Spain are analyzed as well as the professional environment of Barcelona in the first half of the sixteenth century in which the repetition of sketches and the engraving taken as a model had a very important play.

“Yo soñara, madre, un sueño,
que me dió en el coraçon,
que se ivan los mis amores
a las tierras d’Aragon:
allá se van a morar,
yo no los puedo olvidar.
Quién me los hará tornar,
quien me los hará tornar?”
(Gil Vicente, *Lusitania*, auto representado en 1532).

Entre los siglos XV y XVI el mapa histórico de la península ibérica estaba configurado por el reino de Portugal y las Coronas de Castilla y Aragón. A pesar de la lejanía entre las riberas del Atlántico y del Mediterráneo, Portugal y el Levante peninsular no dejaron de acercarse a través de la política y del comercio lo que condujo a la presencia en tierras catalanas de portugueses, algunos dedicados a la pintura.

La actual cercanía sentimental entre Portugal y España ha ido desplazando el eterno recelo entre ambos países y la visión “romántica” de la unidad peninsular. Sin embargo, entre estos dos presupuestos se han movido las relaciones bilaterales. La barrera de la frontera lusitana no ha dejado de dilatarse a lo largo de los siglos, máxime cuando las características orográficas contribuyen a unificarnos... pero también el paisaje humano.

Históricamente, fue la política matrimonial entre miembros de la realeza de Portugal y de la Corona de Castilla la que impulsaba afanosamente la unidad peninsular o, al menos, la búsqueda de relaciones de buena vecindad, mancilladas en ciertos momentos por los intereses marítimos de ambas potencias, además de la aragonesa. Las alianzas a través del matrimonio fueron una constante, una estrategia que se movía entre una hipotética unidad territorial y cierto temor lusitano hacia el poder de ambas Coronas españolas¹. Hacia 1500, las

¹ FONSECA, L.A., da, “Portugal e a Europa no século XV”, cat. exp. *No tempo das feitorias. A Arte portuguesa na época dos descobrimentos*, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 1992, I, p.31; SERRAO, J.V., *História de Portugal*, Lisboa, 1980, (2ª ed. rev.), II, pp. 92-93, 356-357; III, pp. 14-55.

divergencias mantenidas durante varios años a causa del apoyo de Alfonso V a los derechos de Juana "la Beltraneja" estaban zanjadas; la sangre derramada en los campos de batalla -derrota de Toro (1476)-, las represalias de un lado y otro y la sangría económica cesaron con el Tratado de Alcántara en 1479 poniendo fin a estas disensiones. Sucesivamente, la amistad se irá sellando con la práctica de la recurrente política matrimonial; un hijo de Juan II se casará con Isabel, hija de los Reyes Católicos (1490); la insistencia, por acercarse a Castilla hace que Manuel I el Afortunado contraiga nupcias escalonadamente con Isabel viuda, en 1497; con María, la hermana (1500); y diecisiete años después con la hermana de Carlos I, Leonor; otro pariente del emperador, Catalina de Austria, contrajo matrimonio con el rey portugués Juan III (1525) y el propio Carlos lo hizo al año siguiente con Isabel de Portugal. Estas alianzas que garantizaron la paz entre Portugal y Castilla debieron favorecer las relaciones bilaterales y el fluir de gente y costumbres, por lo cual ambas potencias no debían considerarse extrañas, circulando nobles, cortesanos, comerciantes, pero también artistas.

Tampoco está ausente la Corona de Aragón -que se uniría por alianza matrimonial a Castilla, pero con personalidad propia- del entramado portugués. Así, los catalanes en la década de los sesenta ofrecieron la corona, muerto Carlos de Navarra (sobrino del rey Duarte de Portugal) a un nieto del Conde de Urgell: se trata de Pedro, hijo del duque de Coimbra; llega a Barcelona en 1464 y, a pesar de su sincera entrega y de la ilusión que despierta, pronto será derrotado, falleciendo dos años después. El nombre de este erudito, poeta, bibliófilo y numismático está asociado a Jaume Huguet en el retablo "del Condestable" realizado para la capilla de Santa

Ágata, del Palau reial maior (1464-1465). Consta que este nuevo rey de Cataluña se rodeó de numerosos súbditos lusitanos (nobles, comerciantes, marinos...), algunos de los cuales recibieron beneficios². Es de suponer que a pesar del fracaso de esta "aventura catalã" (Fonseca) las vinculaciones de Portugal con Cataluña se irán fortaleciendo contribuyendo a reforzar la presencia portuguesa en el Mediterráneo y la de los catalanes en tierras lusitanas.

A pesar de su vocación atlántica, Portugal no quiso descuidar las riberas mediterráneas buscando el comercio con Italia y, con miras más alejadas, con el Levante más remoto. Evidentemente, no tuvo la espectacularidad del comercio con Africa y Oriente que hizo poseer a Portugal un vasto imperio en ultramar, pero la llamada "apertura del Estrecho", con raíces en la alta Edad Media, fue una de las vías de acceso al trato comercial con otros territorios³. Los éxitos en otros frentes han ido apagando la labor de los portugueses en el Mediterráneo⁴, activos también en la edad moderna. Atentos a sus intereses en el norte de Africa dispusieron de una factoría en Andalucía, almacén que abastecía el mercado de la Africa portuguesa y servía de gran ayuda a la penetración en el territorio, verdaderamente útil también en las primeras décadas del siglo XVI⁵. En aguas mediterráneas el puerto valenciano de El Grao y el de Barcelona son puntos de destino de naves lusitanas o escalas en su viaje hacia embarcaderos italianos, islas mediterráneas o de la costa francesa, y viceversa, creándose un flujo de hombres, mercancías y culturas. Desde la segunda mitad del siglo XIV existen pruebas documentales de la circulación por el levante peninsular de barcos portugueses⁶, interés que no decae a lo largo de la siguiente centuria, con oscilaciones: Portugal necesita del Mediterráneo como "cauce de

² MARTINEZ FERRANDO, J.E., *Caballeros portugueses en el alzamiento de la Generalidad catalana contra Juan II*, Madrid, Instituto Jerónimo Zurita, s/d.; FONSECA, L.A. da, *O Condestavel D. Pedro de Portugal*, Oporto, Inst. Nac. de Investigação Científica, 1982; BAQUERO MORENO, H., "Algunas Mèrcs concedidas pel condestável D. Pedro, rei da Catalunya, a subditos portugueses", *Rev. das Ciências do Homem* (Lourenço Marques), 1970, III, n°1, pp. 147-172; BAQUEI ESTADELLA, M° T., "El rei Pere de Portugal (Pere IV pels catalans), la seva influència en el descobriment d'America", *Actas, XIII Congrès d'Història de la Corona de Aragó* (Palma de Mallorca, 1987), Palma de Mallorca, Institut d'Estudis Balèrics, 1990, III, pp.27-29.

³ L.A. da Fonseca "Le Portugal entre la Méditerranée et l'Atlantique au XV siècle", *Actas, Coloquio* (París, 1987), *Arquivos do Centro Cultural Português*, Lisboa-París, 1989, 26, p. 156.

⁴ Los historiadores no dejan de lamentarse la escasa atención que ha tenido en las investigaciones las relaciones entre Portugal y el Mediterráneo, con más referencias documentales para los siglos XIV y XV que para el XVI. En este sentido, agradezco las indicaciones del profesor Carlos Martínez Shaw.

⁵ GODINHO, V.M., "Les presidès portuguesas au Maroc et la factorerie d'Andalousie", *Homenaje a J. Vicens Vives*, Barcelona, 1967, II, pp. 183-198; CORTE-REAL, M.H., *A feitoria portuguesa na Andaluzia (1500-1532)*, Lisboa, 1967; SERRAO, J.V., *História de Portugal*, II, pp. 286-288; III, pp. 326-329.

⁶ CAPMANY Y DE MONTPALAU, A. de, *Memórias históricas sobre la marina, comercio y artes de la antigua ciudad de Barcelona*, Madrid, Imprenta de A. de Sancha, 1779-1792; FONSECA, L.A. da, *Navegación y corso en el Mediterráneo occidental. Los portugueses a mediados del s.XV*, Pamplona, 1978; HINOJOSA MOLTAÑO, J., "De Valencia a Portugal y Flandes. Relaciones durante la Edad Media", *Anales de la Universidad de Alicante, Historia Medieval*, 1982, n° 1, pp. 149-168; DIAZ BORRAS, A.; TRENCHS ODENA, J., "El fracaso de la expansión portuguesa en el Mediterráneo a través de la documentación valenciana (1450-1500)", *Estudis Castellonencs*, 1987-1988, n° 4, pp. 375-440; MADURELL, J.M., "Portugueses en Barcelona (1391-1441) (Notas dispersas para su historia)", *Bracara Augusta* (Braga), 1964, XVI-XVIII, n° 39-40, pp. 5-8.

comunicación entre su naciente expansión marítima y los centros de la vida económica europea; como vehículo que le permita penetrar en el Norte de Africa sin perderse en el enfrentamiento de las fuerzas presentes; como apoyo estratégico y diplomático en la progresiva apertura política lusitana al mundo europeo”⁷. La documentada presencia de comerciantes y marinos portugueses en Barcelona en la primera mitad del siglo XV parece resentirse con el fracaso del Condestable D. Pedro (m. 1466), momento en que numerosos portugueses se enfrentan a Juan II de Aragón. Para proteger los intereses de los comerciantes lusitanos, Barcelona contó con un consulado, aún en 1497. Como prueba de las relaciones bilaterales disponemos de estudios del tráfico portuario⁸.

En el siglo XVI el Atlántico es el mar del “Plus Ultra”, desplazando la actividad en la cuenca mediterránea, decadencia pareja a la de la Corona aragonesa⁹; sin embargo, las relaciones comerciales continuaron, como lo demuestra la actividad portuaria e investigaciones actuales¹⁰. En una memoria de mediados del siglo XVI figuran los puertos de Valencia, Tortosa y Barcelona como lugares vinculados al comercio de Lisboa¹¹.

El origen de los barcos portugueses se encuentra en Lisboa y Oporto. Si en un principio parece que predomina la ciudad del Tajo¹², Oporto se llevará la palma en las décadas entre el siglo XV y el XVI¹³. La crónica del tráfico marítimo de Barcelona realizada por Capmany y de Montpalau a partir de 1497 no cuestiona el estrellato de Oporto: hasta 1528 consta la presencia de 28 embarcaciones (algún año es éste el único origen de los barcos portugueses) por 3 de Lisboa; al finalizar la primera década del nuevo siglo será Lagos el puerto de origen (29 desde 1508); otras localidades son Tavira, Faro y Setúbal, aunque no podemos especificar los que vienen con el nombre genérico “de Portugal”¹⁴; en las



Fig. 1.- Retablo de Vilassar de Dalt (Barcelona) (Arxiu Mas)

transacciones comerciales con Barcelona también surge la isla de la Madeira¹⁵. La importancia de Oporto hace pensar en la riqueza de las localidades de los alrededores y en la Beira Alta, con la productiva región de Lamego¹⁶.

⁷ FOSENCA, L.A. da, *op.cit.*, pp. 27-31.

⁸ CAPMANY Y DE MONPALAU, A. de, *Memórias históricas...*, 1792, IV, pp. 23-46 (la relación de barcos comienza en 1497, la acabamos en 1528).

⁹ BRAUDEL, F., *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II*, Méjico, 1976; HEERS, J., “L’expansion maritime portugaise à la fin du Moyen-Age: la Méditerranée”, *Rev. da Facultad de Letras de Lisboa*, 1956, pp. 5-33; DIAZ BORRAS, A.; TRENCHS ODENA, J., *op. cit.*, pp. 377-378.

¹⁰ “... una certeza ficon bem clara: é possível falar de rotas portuenses no Mediterrâneo nas vésperas da época moderna... dentro dos limites cronológicos representados pelos séculos XIV, XV e principios do XVI...” (FONSECA, L.A. da, “O Porto nas rotas do Mediterrâneo occidental (vésperas da época moderna)”, *O Porto na Época Moderna*, Actas (Oporto, Universidad), *Rev. de História* (Oporto), Centro de História da Universidade, 1980, III, p. 139; CABRE, D., “Comerç atlântic i mediterrani al s. XVI: Canàries. Portugal. Barcelona”, Actas, XIII Congrés d’História de la Corona d’Aragó, III, pp.109-116.

¹¹ SERRAO, J.V., *História de Portugal*, III, p. 328.

¹² MADURELL, J.M., “Portugueses em Barcelona (1391-1441)”; PEREIRA FERREIRA, A.M., *A importação e o comércio têxtil em Portugal no século XV (1385-1481)*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983, pp. 41-49, 58.

¹³ CRUZ, A.A.F. da, *O porto nas navegações e na expansão*, Oporto, Universidad, 1972; FONSECA, L.A. da, “O Porto nas rotas do Mediterrâneo Occidental (Vésperas da época moderna)”, pp. 136,138,139 (éste ha elaborado una relación poniendo en evidencia la crasa ventaja de la ciudad del norte); SERRAO, J.V., *op. cit.*, II, pp.286-289.

¹⁴ CAPMANY Y DE MONTPALAU, A. de, *Memórias históricas...*, IV, pp. 23-46.

¹⁵ MADURELL, J. M., “Los seguros marítimos y el comercio con las Islas de la Madera y Canarias (1495-1506)”, *Anuario de Estudios Atlánticos*, 1959, nº 5, pp. 486-487.

¹⁶ FONSECA, L.A. da, *Navegación y corso...*, pp.12-13; SERRAO, J.V. *op.cit.*, III, pp. 314-315.



Fig. 2.- Cristo camino del Calvario, igles. de San Martín (Capella)

Bienes manufacturados por vino y pescado portugués están en los intercambios peninsulares, produciéndose el jabón en los inicios del XVI y exportado a Portugal¹⁷, si bien en el XVI Portugal se convierte en un importante enclave de venta de esclavos¹⁸; incluso ciertos artistas en Andalucía no están exentos de este tráfico¹⁹. Por lo que afecta a Cataluña, sabemos que el pintor Martín Yañez



Fig. 3.- Schongauer. Cristo camino del Calvario (invertida)

vende en 1516 una esclava de Guinéa y al pintor vidriero Jaume Fontanet un negro²⁰; éste, de nombre Fernando, fué adquirido a un comerciante portugués, Juan de Tolosa, seis años atrás²¹; de origen lusitano fue también el mesonero posadero o ventero Joan portugués, del que se confiesa viuda una mujer que levanta inventario de sus bienes en 1539²². Con idéntico nombre y apelativo topónimo aparece un fraile que profesa en el convento de San Agustín, en 1530. De la Diócesis de Viseu procedía Fernando Gonsáles (1537), mientras que de dicha ciudad lusitana era Antonio Fernádes (1537); algunos portugueses ejercen cargos de cierta consideración social, como Francisco Espina, portero de Isabel de Portugal (1537) y Jorge Fernandes, quien actúa como receptor o escribano del rey portugués Juan III²³. Aunque se conocen escasos datos, los aragoneses también estuvieron presentes en tierras portuguesas: los barceloneses en el siglo XV tuvieron en Lisboa establecida su contratación²⁴.

La presencia de marinos, comerciantes y nobles de origen portugués contribuyó a la aproximación entre Barcelona y el reino lusitano. Uno de estos últimos (aunque ignoramos su repercusión) fue Fadrique de

¹⁷ GARCIA CARCEL, R., *Historia de Cataluña ss. XVI-XVII*, Barcelona, Ariel, 1985, p. 285.

¹⁸ CORTES, V., *La esclavitud en Valencia durante el reinado de los Reyes Católicos (1479-1516)*, Valencia, 1964; CORTES LOPEZ, J.L., *La esclavitud negra en la España Peninsular del siglo XVI*, Salamanca, Universidad, 1989, pp. 45-47.

¹⁹ El dorador Juan Ponce compra en Sevilla, en 1506, un esclavo negro a un lisboeta; el pintor Francisco de Aldana acude a Lisboa, en 1536, para adquirir esclavos (SERRERA, J.M., "El eje pictórico Sevilla-Lisboa. Siglo XVI", *Archivo Hispalense* (en prensa).

²⁰ MADURELL, J.M., "Pedro Nunyes y Enrique Fernandes, pintores de retablos (Notas para la historia de la pintura catalana de la primera mitad del siglo XVI)", *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, 1944, II (1), pp. 82-83. A pesar de que se cita como "ciudadano de Burgos", una parentesco con el apellido Yañez eran los portugueses que llegaron a Cataluña en el séquito de Pedro de Portugal (BAQUE I ESTADELLA, M. T., "El rei Pere de Portugal...", pp. 31-32).

²¹ AHPB, (D52), leg. 179, man. 1510 (10/6).

²² AHC B, Arxui Notarial, L30, 1-oct.-1539, f. 22.

²³ MADURELL, J.M. "Pedro Nunyes y Enrique Fernandes, pintores de retablos", *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, 1943, I, (3), pp. 64, 17.

²⁴ CAPMANY Y DE MONTPALAU, A. de, *Memórias históricas...I* (Parte 2ª), p.93; DUARTE, L.M., "Súbitos da Coroa de Aragao em Portugal no séc. XV: comercio e segurança (Algumas notas)", *Actas, XIII Congrès d'História de la Corona d'Aragó*, III, pp. 161-170.



Fig. 4. - Raimondi. Anunciación.

Portugal, hijo de los condes de Jaro, descendientes de la casa real portuguesa, quien había sido obispo de la Diócesis de Sigüenza y arzobispo de Zaragoza ocupando hasta su muerte el honorable cargo de Lugarteniente General o Virrey y Capitán General de Cataluña y Condados de Rosellón y Cerdeña (1528-1539); en Barcelona se levanta el inventario de sus bienes.

Al amparo de políticas dinásticas y vinculaciones comerciales el arte se introdujo a través de obras y de artistas. Bienes manufacturados serían importados: tejidos, objetos de metal, cerámica vidriada, incluso pilas bautismales y elementos arquitectónicos²⁵. La presencia de mano de obra española contribuyó al desarrollo de las espectaculares empresas manuales. Canteros, maestros de obras, entalladores... procedían de la Corona de Castilla, en especial vascos, asturianos y gallegos itinerantes a lo largo del país. A comienzos del siglo XVI (n.1508-12) el español Fernando (Fernão) Muñoz trabaja junto con Olivier de Gand en las esculturas para la charola del convento de Tomar; Juan de Castillo (João de Castilho), activo en Sevilla en 1507 aparece en Lisboa en 1515 y en otros centros portugueses; su hermano Diego está activo en Viseu en 1517 y pasa a colaborar

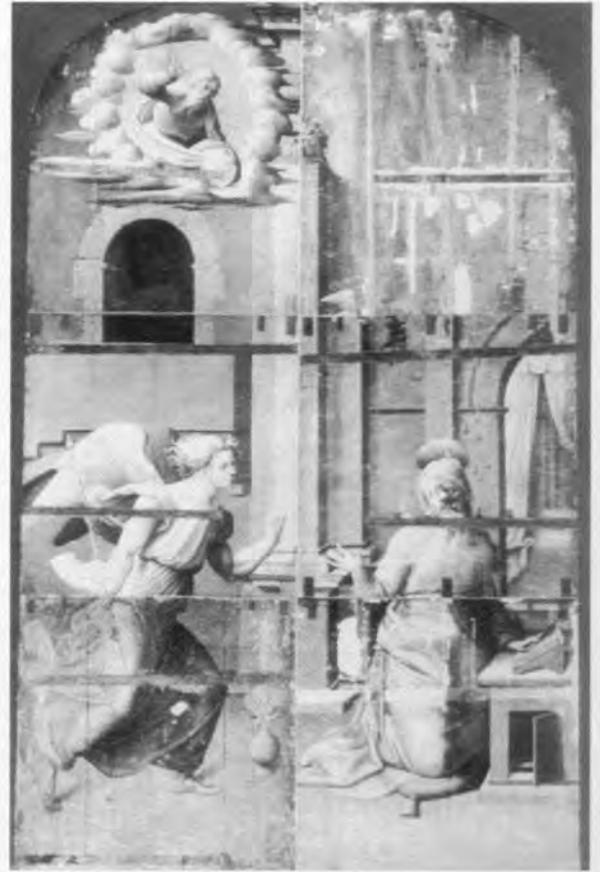


Fig. 5. - Anunciación, Museu d'Art de Catalunya (Barcelona) (Servei Fotogràfic)

con Juan en las obras de Belem, para instalarse en Coimbra. En la gran máquina que constituyó el célebre monasterio de los Jerónimos estuvieron presentes Rodrigo de Pontezilha, Fernando de la Formosa, Francisco de Benavente, Juan de la Fava -que trabajará en Coimbra con Diego-, Pedro de Trillo y tantos otros²⁶

También en Lisboa se encuentra entre 1517 y 1522 Diego de Riaño, activo en las obras del monasterio jerónimo, retornando a Sevilla posteriormente²⁷.

En el terreno de la pintura, Portugal no necesitó artistas españoles que decoraran sus iglesias, pues esa vertiente estaba descartada ante la fuerza de la estética flamenca, presente en la importación de tablas y miniaturas e incluso en la llegada de artistas de esa procedencia, así como en la abundancia de pintores. Está documentado

²⁵ DIAS, P., "Portugal e a arte espanhola na época dos descobrimentos" *No tempo das feitorias*, p. 320.

²⁶ MACEDO, F., "Olivier de Grand", *No tempo das feitorias*, p.100; MORALES J.L., "Manuelino", "Renacimiento", *Arte português*, "Summa Artis", XXX, Madrid, Espasa-Calpe, 1986, pp. 163-284.

²⁷ MORALES, A., "Diego de Riaño en Lisboa", *Archivo Español de Arte*, 1993, nº 264, pp.404-408.



Fig. 6.- Anunciación, igles. de San Justo y Pastor (Barcelona) (Arxiu Mas)

en 1514, en Viseu, un pintor de origen español, casado con portuguesa, llamado Fernando de Trosilhos, residente en Lisboa en 1526²⁸. Años más tarde, en 1536, un pintor sevillano, Fernando de Aldana, estaba en Lisboa, aunque para adquirir esclavos²⁹. El extremeño Luis de Morales

se adentrará en Portugal con uno de sus conjuntos más significativos a través de las grandes tablas realizadas para la catedral de Evora (1564-1565), con otro encargo posterior, para Elvas; avanzada la década de los sesenta el andaluz Francisco Venegas se establecerá en Lisboa.

Por el contrario, algunos nombres de pintores portugueses aparecen en España. La proximidad y las relaciones comerciales con las tierras bajas de la Corona de Castilla permitieron la aparición en su ciudad más activa -Serrera habla de "eje pictórico Sevilla-Lisboa"-, de artistas alguno de los cuales llegó a destacar. El lisboeta Alejo López (Aleixo Lopes) entra como aprendiz en el taller del reputado Sturm en 1553 y tal vez sea el destinatario de sus herramientas de trabajo a la muerte del maestro³⁰. En el ambiente sevillano de esta segunda mitad del siglo cobra un importante prestigio profesional Vasco Pereira o Perea (no oculta en sus firmas su origen lusitano) vecindado en la ciudad al menos desde 1561³¹. La cercanía geográfica y lingüística con Galicia permite la circulación de pintores³² y también de escultores en la vecina Zamora³³. En Zaragoza el prolífico Miguel Jiménez (m.1505) contó con colaboradores portugueses que le ayudaron a hacer frente a sus compromisos profesionales³⁴.

DISPERSIÓN DE PORTUGUESES Y ESPAÑOLES

Analizadas en los inicios de este trabajo las vinculaciones políticas y comerciales con Cataluña no es extraño que llegaran artistas lusitanos en el marco de la "diáspora atlántico-mediterránea" (Serrao)³⁵; se ha llegado a hablar, exageradamente, de una colonia de artistas portugueses durante el siglo XV³⁶. Entre Tolosa y Barcelona estuvo el pintor Joan Payva, quien procedía de la ciudad de Lamego, documentado en 1459, así como Vasco Fernandes, al que conocía, pintor ciudadano de la villa del Bajo Ebro y probablemente de similar origen al coincidir con el Grão Vasco (Vasco

²⁸ VITERBO, G., *Notícia de alguns pintores portugueses*, Lisboa, 1903, 1ª serie, p. 150; REIS SANTOS, L., *Vasco Fernandes e os Pintores de Viseu do Século XVI*, Lisboa, 1946, p. 31; RODRIGUES, D., "Os pintores anónimos da Oficina de Viseu e os imitadores de Vasco Fernandes", cat. exp., *Grão Vasco*, Viseu, Museu, 1992, p.212.

²⁹ SERRERA, J.M., "El eje pictórico Sevilla-Lisboa Siglo XVI": es de esperar que el interés del pintor no se detuvo en este crudo terreno sino que también se dirigió hacia preocupaciones artísticas estableciendo, tal vez, contactos con otros artistas; SERRAO, V., "Confluência e confronto de correntes estéticas na pintura do Renascimento português 1510-1548", *Grão Vasco*, pp. 258-259.

³⁰ SERRERA, J.M., *Hernando de Esturmio*, Sevilla, Diputación, 1983, pp. 381-382: con anterioridad, en 1542, aparece como aprendiz en la ciudad un entablador lisboeta Pedro de Laxas (SERRERA, J.M., "El eje pictórico...").

³¹ SERRERA, J.M., "Vasco Pereira, un pintor portugués en la Sevilla del último tercio del siglo XVI", *Archivo Hispalense*, 1987, nº 213, pp.197-239.

³² PEREZ CONSTANTÍ, P., *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII*, Santiago de Compostela, Seminario C. Central,1930 (Recoge una lista de 18 portugueses);RUSSELL CORTEZ, F., "Artistas portugueses que trabalharam na Galiza nos séculos XVI e XVII", *As relações artísticas entre Portugal e Espanha na época dos Descobrimientos*, Actas, II Simpósio Luso-Español de História del Arte, Coimbra, 1987, pp. 407-428.

³³ Cristobal y Gaspar Acosta, de Guimaraes, asentados en 1576 (NIETO GONZALEZ, J.R., "Artistas portugueses en España. Cristóbal y Gaspar de Acosta", *As relações...*, pp.185-214).

³⁴ LACARRA, Mª C., "Miguel Jiménez", cat. exp. *Aragón y la pintura del Renacimiento*, Zaragoza, 1990, p. 38.

³⁵ A. Meireles do Souto ha realizado un listado de lusitanos activos en Cataluña: "Artistas portugueses na Catalunha", *Anais da Academia portuguesa da História*, 1970, II série, XIX, pp. 181-200.

³⁶ POST, Ch. R., *The catalan school in the early Renaissance*, "A History of Spanish painting", XII, Cambridge (Mass.), Harvard University, 1958, p.169.



Fig. 7.- Natividad, igles. de San Justo y Pastor (Barcelona) (Arxiu Mas)

Fernandes) activo en Lamego y en Viseu³⁷. Ya en el siglo XVI, concretamente en 1521, se documenta en Barcelona, en relación con el retablo de San Eloy, al lusitano Diego Peris, imaginero de Estremoz, con quien la cofradía de plateros firma una escritura³⁸. A lo largo del XVI otros artistas residieron en Barcelona, así, de Lisboa procedía Joan Baptista, pintor documentado en 1565 trabajando para un retablo de Dosrius; dos años antes el lusitano "honorable Benito Sanyes (Galindo), pintor" contrató un retablo para el monasterio de San



Fig. 8.- Natividad, igles. de San Martín (Capella) (Arxiu Mas)

Benet de Bages y trabajará para Montserrat pintando las telas que decoraban el refectorio entre 1570 y 1575³⁹. Hay que tener en cuenta que la relación de portugueses no se cierra con el siglo⁴⁰.

El viaje por tierra resultaba más complicado que el marítimo por lo cual creemos que los artistas portugueses salían en alguna de tantas embarcaciones que partían de Oporto o Lisboa, aunque no tenemos constancia de que hayan regresado, salvo Pedro Nunes, activo ya en el siglo XVII:

³⁷ SANPERE I MIGUEL, S., *Los cuatrocentistas catalanes*, Barcelona, 1906, II, pp. 11-15. Estos artistas no dejan de estar citados en la bibliografía portuguesa contemporánea: SANTOS, R. dos, *Oito Séculos de Arte portuguesa*, Lisboa, s/d, I, p.20; SERRAO, J.V., *História de Portugal*, II, p. 349; DIAS, P., "Portugal e a arte espanhola na época dos descobrimentos", *No tempo das feitorias*, p. 321.

³⁸ MADURELL, J. M^a "El pintor Pedro Nunyes y el retablo de San Eloy de los plateros de Barcelona", *Museu*, 1950, VI, nº 15-16, p. 135, doc. 6.

³⁹ MADURELL, J.M^a, "Pedro Nunyes y Enrique Fernandes, pintores de retablos... (Addenda)", p.32,33; "Los maestros de la escultura renaciente en Cataluña", *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, 1945, III(1), p.22.

⁴⁰ Entre 1615-1616 trabaja en la Diputació de Barcelona Pedro Nunes (o Pere Nunyes), de regreso a Portugal después de una estancia romana, convertido en académico de San Lucas entre 1609-1614 (PUIG Y CADAFALCH, J.; MIRET Y SANS, J., "El Palau de la Diputació General de Catalunya", *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, 1909-10, 3, p.470; SERRAO, V., "Amaro do Vale e Pedro Nunes: dois pintores portugueses na Roma manierista "reformada" de circa 1600", *La visión del mundo clásico en el arte español*, Actas, VI Jornadas de Arte, Departamento de Historia del Arte "D. Velázquez" (CSIC) (1992), Madrid, Alpuerto, 1993, pp. 133-148.

"Eu me aparto de vós, Nymphas do Tejo,
 Quando menos temia esta partida;
 E se a minha alma vae entristecida
 Nos olhos o vereis com que vos vejo.
 Pequenas esperanças, mal sobejo,
 Vontade que razão leva vencida,
 Presto verão o fim á triste vida,
 Se vos não torno a vêr como desejo.
 Nunca a noite entretanto, nunca o dia
 Verão partir de mi vossa lembrança,
 Amor que vai conmigo o certifica.
 Por mais que no tornar haja tardança,
 Me farão sempre triste companhia
 Saudades do bem que em vós me fica".

(Luiz de Camões, *Soneto*)

Junto con Joan de Borgunya, los pintores portugueses Pedro Nunyes y Henrique Fernandes definen el ambiente de Barcelona a lo largo de la primera mitad del siglo XVI. Sobre la vinculación portuguesa del último contamos con algunas referencias. En la mayoría de los documentos se hace constar su origen lusitano, desde el primer documento conocido que firma ("Enricus Fernandis, pictor, oriundi regni Portugalie, pro nunc vero civi Barcinone...", 1525), cuando se casa ("...naturalem regni Portugalie, civi Barcinone...", 1531) hasta su último trabajo conservado ("mestre Anrich pintor portugues", 1545)⁴¹. Debe estar presente en la ciudad al menos desde 1523, pero sin duda la insistencia con que es citado su origen evidencia que no procede de familia allí ya establecida sino que ha llegado directamente, joven, además, puesto que es en Barcelona donde se casa. Aquí también reside un hermano, al menos en 1537: Fernando Gonsales, quien procede de la Diócesis de Viseu, concretamente del pueblo de Sao Pedro do Sul⁴². No era difícil llegar a Barcelona desde las Beiras a través del puerto de Oporto o de otros, como Lisboa o Setúbal, en una de las embarcaciones ya comentadas⁴³. No son los únicos de ese origen que llegan a Barcelona: en la lejana fecha de 1435 un marino de Viseu intentaba recuperar unos bienes y dinero que le

debía un navegante de Oporto⁴⁴; natural de Viseu era otro portugués, Antonio Fernandes, presente en la capital catalana en 1537, como ya indicamos; con un Fernandes (Jorge) contactó Enrique ejerciendo de apoderado en la sociedad establecida con otros pintores en 1532, quien ostentaba el cargo de receptor del rey portugués, tal vez el mismo escribano de Cancillería que levantó en 1527 el censo de la población de Estremadura, toda la zona desde el Tajo al Duero, incluyendo la hoy denominada Beira litoral⁴⁵. En realidad, Fernandes es casi sinónimo de la Diócesis de Viseu: el citado Antonio procede de allí, también pudo serlo el Vasco Fernandes de mediados del XV documentado en Tortosa y Barcelona, homónimo del mítico artista de las Beiras conocido también como Grão Vasco; Francisco Fernandes y Diego Fernandes (serralheiro) están activos en Viseu en 1520, así como el orfebre Simão; documentado desde 1532 está Henrique Fernandes, quien fallece hacia 1541⁴⁶, con idéntico nombre que el pintor que estamos estudiando; si de éste no se conoce obra alguna, sucede lo mismo con Manuel Fernandes, documentado en 1547 en la ciudad⁴⁷. Otros con dicho apellido están activos en la segunda mitad del siglo. Además conviene saber que algunos artistas españoles trabajan en Viseu⁴⁸. A la llamada "segunda geração" de pintores pertenece García Fernandes. Como vemos, Enrique Fernandes se movió en un entorno portugués en Barcelona, no solo por su relación profesional y personal con otro pintor, Pedro Nunes, sino por la vinculación con su hermano -quien conoce a otro portugués, Francisco Espina, portero de la emperatriz Isabel-, y con "Juan Portugués" que profesaba en el convento de San Agustín.

El ámbito portugués de Pere Nunyes es, documentalmente, reducido. Tal vez pudo conocer a Diego Peris, de Estremoz, quien firma una escritura con la Cofradía de plateros de Barcelona para trabajar en el retablo de San Eloy, donde intervendrá aquel como pintor. Se llegó a pensar que Enrique y Pedro se conocerían en Portugal fundiendo a Nunyes con el destino del Fernandes del siglo XV⁴⁹, aunque lo cierto

⁴¹ Escritura a favor del pintor Pere Pallargues; MADURELL, J.M., I (3), pp.60-61; pintura en torno a los sepulcros de los Condes de Barcelona en la catedral (ACB, *Libre de Comptes de la obra*, 1543-1545 (2), f. 95 v).

⁴² MADURELL, J.M., *op. cit.*, p. 64.

⁴³ SERRAO, J.V., *História de Portugal*, III, p.314; en la relación de Capmany en 1523 llegan a Barcelona tres carabelas latinas portuguesas procedentes de Setúbal y Lagos, así como una barca de armador barcelonés (*Memorias históricas...*, 1792, IV, pp.40,41)

⁴⁴ MADURELL, J.M., "Portugueses em Barcelona (1391-1441)...", p.7.

⁴⁵ SERRAO, J.V., *op. cit.*, pp. 219-220.

⁴⁶ CORREIA, V., *Artistas de Lamego*, Coimbra, Imp. da Universidade, 1923; REIS-SANTOS, L., *Vasco Fernandes e os pintores de Viseu do século XVI*, p. 32; PAMPLONA, F. de, *Dicionário de pintores e escultores portugueses ou que trabalharam em Portugal*. Lisboa, s/e, 1956, II, p. 25; MOUTA, J.H., *Pintores de Viseu. Escola ou dinastia?*, Viseu, Junta Distrital, 1969, p.39.

⁴⁷ REIS-SANTOS, L., *op. cit.*, pp.32-33; MOUTA, *op. cit.*, p.39.

⁴⁸ En 1514 residía en la ciudad lusitana el pintor Fernando de Trosillos (Trosilhos), residente en Lisboa en 1526 (REIS-SANTOS, L., *Vasco Fernandes e os pintores de Viseu...*, p.31); la lista se dilata conforme avanza el siglo (ALVES, A., "Artistas espanhóis na cidade de Viseu nos séculos XVI e XVII". *As relações artísticas...*, pp. 429-453).

⁴⁹ SANPERE I MIQUEL, S., *Los cuatrocentistas catalanes*, II, pp. 14-15 ("... pues unidos los veo en Portugal... la venida [de Nunyes] á Barcelona del otro extremo de la península yo no sé explicármela sino como la consecuencia de las amistades, de los afectos, de las añoranzas ó recuerdos de los Fernández, que vuelven á la escuela catalana al cabo del siglo de haber entrado en ella").



Fig. 9.- Crucifixión, igles. de San Justo y Pastor (Barcelona) (Arxiu Mas)

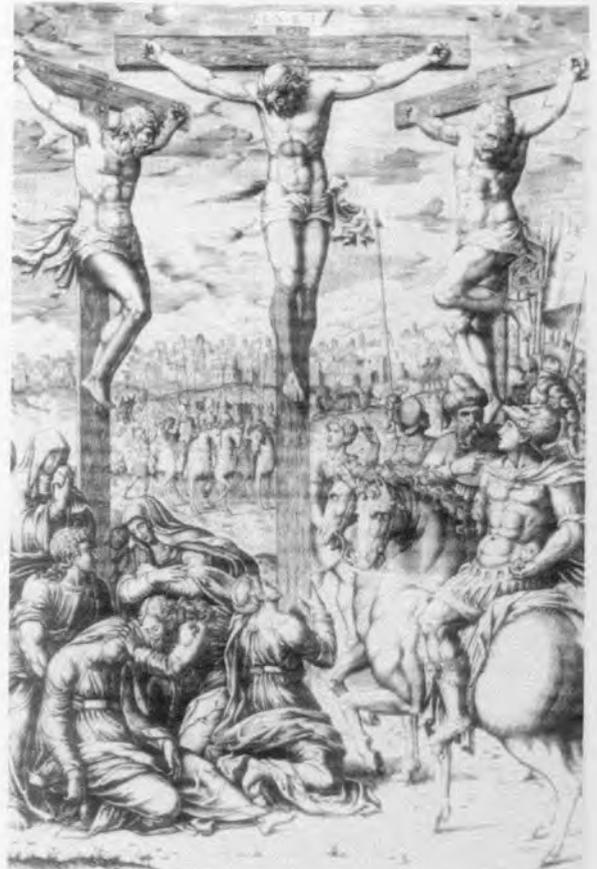


Fig. 10.- Raimondi (entorno). Crucifixión.

es que aparecen en Barcelona en años diferentes. La relación debió producirse antes de 1527, pues a enero corresponde el examen de unas tablas del retablo en que trabajan juntos, el de San Genís de Vilassar⁵⁰; les unía su origen lusitano, con una relación profesional que se intensificó con los años, colaborando -al menos documentalmente- en cinco conjuntos, constituyendo una sociedad en 1532 y actuando unidos como fiadores y peritos; incluso en 1547, al año siguiente de haber fallecido Enrique Fernandes consta que su viuda y Pedro Nunyes vivían en la misma calle⁵¹. Citado por vez primera en 1513 debe haber llegado a Barcelona un par de años antes declarándose "ciudadano" a comienzos de 1516⁵². En 1512 arriba a la ciudad un barco de Oporto y una barca barcelonesa con la procedencia genérica "de

Portugal", idéntica para una carabela latina, además de tres embarcaciones de este tipo que viajan desde Lagos; dos años antes atracan varias embarcaciones portuguesas desde Ayamonte; en 1508 dos del Puerto de Santa María y un balanero de Lisboa y entre 1506 y 1507 cuatro embarcaciones: un barco gallego "de Portugal", dos de Lagos y una carabela procede de Oporto⁵³.

Tanto su condición barcelonesa como lusitana no dejan de mencionarse en casi todos los documentos, ya sea con el simple "Pedro -o Pere- portugués", como el más específico "Pere Nunyes, portuguesio ciudatà de Barcelona". No se nos puede escapar que se trata de un apellido habitual en Portugal: entre 1504 y 1519 está documentado un cantero, maestro de obras reales en Santarem y Lisboa, llamado Pedro Nunes; activo entre

⁵⁰ MADURELL, J. M., 1944; II (2), p. 38, doc.IX.

⁵¹ MADURELL, J.M., *Idem*, II (1), p.59.

⁵² En febrero de 1513 da las trazas para una vidriera para una vidriera de la catedral (MADURELL, J.M., "La labor pictórica de Pedro Nunyes (1513-1554), *Arte Español*, 1968-69, XXVI, p.88). El siguiente dato corresponde al 27 de enero con respecto al retablo de San Hipólito encargado por la Cofradía dels alfarers, escudillers, ladrillers y ollers (I(3), pp.65-71). Madurell especifica concretamente entre 1508 a 1513 puesto que no figura en las escrituras que los pintores calificados como ciudadanos de Barcelona firmaron el primer año.

⁵³ CAPMANY Y DE MONTPALAU.A. de, *Memórias históricas...*, 1792, IV, pp.35-39.



Fig. 11.- Descendimiento, igles. de San Justo y Pastor (Barcelona) (Arxiu Mas)

1512-1526 está el escultor Miguel; Joao trabaja entre 1517 y 1518 en el monasterio de Belem; en 1591 figura Felipe, pintor y poeta; ya hemos citado al pintor Pedro Nunes, activo en Barcelona entre 1615-1616 de regreso a Portugal desde Roma; Pedro Nunes Tinoco fue un arquitecto que trabaja entre 1616 y 1636; varios artistas con este apellido aparecen en los siglos XVII y XVIII, algunos activos en Evora, dos en Oporto⁵⁴. Notable humanista del Renacimiento fue Pedro Nunes (1502-1578). Un hijo del pintor que estamos estudiando -como su paisano Enrique Fernandes se casa con una catalana- recibió su mismo nombre, ejerciendo la medicina⁵⁵.

Cuando Enrique Fernandes llega a Barcelona debió contactar con artistas locales que le apoyaron en sus primeros momentos. Así, antes de la irrupción -documental- de Pere Nunyes en su vida encontramos a



Fig. 12.- Descendimiento, igles. de San Martín (Capella) (Arxiu Mas)

Pere Pallargues, a quien adeudaba cierta cantidad de dinero y el que avala a Enrique (1528) con respecto a la realización del retablo de San Lorenzo de Maçanet; Pallargues funda una sociedad junto al pintor Antoni Almell en 1525, y tal vez fue ésta una cobertura para la actividad profesional del portugués; ahora bien, cuando en 1529 Enrique Fernandes ratifica el compromiso de realizar el citado retablo, Pallargues es sustituido por Pere Nunyes como fiador⁵⁶. "...la città è bella..."

La presencia de estos portugueses se enmarca en el ambiente general de castellanos y extranjeros que trabajan en Barcelona. Entre los escultores, el burgalés Ordoñez debió establecerse hacia 1515; de origen vasco debe ser Martí Diez de Liatzasolo; extranjeros son Joan Petit Monet y Joan de Tours. El pintor alemán Aine Bru trabaja a principios del siglo en el monasterio de San

⁵⁴ PAMPLONA, F. de, *Diccionário de pintores e escultores...*, III, pp.152 ss.; SERRAO,V., "O arquitecto maneirista Pedro Nunes Tinoco. Novos documentos e obras (1616-1636)", *Boletín Cultural de Assembleia Distrital*, (Lisboa), 1977, nº83, pp.143-201.

⁵⁵ MADURELL, J. M., II(1), p.59. Las capitulaciones matrimoniales del hijo corresponden a 1556.

⁵⁶ *Idem*, pp.54-55; I(3); II(2), pp.43-44, doc.XIV. Hay que tener en cuenta que ya habían trabajado juntos en el retablo de San Genís de Vilassar (1526 en adelante).

Cugat, en el cercano Vallès; de Strasburg es Joan de Borgunya; Nicolau de Crudença es de origen napolitano, igual que el desconocido Jaume Nasaro; Pedro Pisa, de Cerdeña; italiano es también Pietro Paolo de Montalbergo mientras que Pere Seraff es griego; de origen valenciano es Joan Cardona y de Jerez Juan de la Fuente... Realmente, la presencia de extranjeros es consustancial al arte español de los siglos XV y XVI; como indica Yarza para la primera fecha “¿Qué se habría hecho en la España de los Reyes Católicos sin ellos?... Sin embargo, tal vez conocemos mejor solo la punta de un iceberg de grandes dimensiones y los que no tuvieron éxito, los vampirizados por otros artistas más listos y mejor situados, los que suenan una sola vez en la documentación, conforman su parte más extensa aunque oculta”⁵⁷. Tal vez la competencia y la pléyade de pintores en cualquier zona del Portugal fue lo que originó la marcha de Nunes y Fernandes, llegando a una Barcelona alabada por la belleza que le ofrece su unión con el mar, la arquitectura y sus jardines, por lo que indica Guicciardini en 1511 es “città per tutto”:“(…) la città è bella e grande cosa per gli edificii, pel mare che batte alla città proprio alla loggia de’ mercanti; pelle strade belle rispetto alla pulitezza e la parità degli edificii, ma sono strette; per essere dilettevole di giardini bellissimi e di molti aranci; per essere ben popolata e ancora ricca; (...)”⁵⁸.

Años más tarde (1524) el embajador veneciano Navagero -ligado al catalán Juan Boscán- la seguía considerando “hermosísima ciudad”, de casas “buenas y cómodas, construidas de piedra”, extasiándose con sus jardines “con mirtos, naranjos y limoneros”⁵⁹; sin embargo, fue testigo de la escasa actividad en su puerto, signo de que los tiempos han cambiado, tornándose en crítica la situación económica, por lo que las centurias del XVI y XVII serán denominadas los “segles de la decadència”⁶⁰. La crisis económica viene de atrás, debido a la pérdida de mercados, falta de competitividad, etc⁶¹. Ello se debe también a la inestabilidad social producida por la guerra civil y a los levantamientos populares, como ya decía Nicolás de Popielovo en

1485, que hace que Barcelona parezca “casi muerta comparándola con lo que antes fué” (Münzer,1494). El despegue de la Corona de Castilla contribuye a la pérdida del impulso medieval, viéndose desplazada por la mayor dinámica de ciudades castellanas y aún de la próxima Valencia; ya comentaba Guicciardini en 1512 que su comercio no florecía como en el pasado y había perdido el esplendor de antaño, impulsado por el asentamiento de la Corte en Castilla⁶². A este “estat de guerra endèmic” (N.Sales) contribuyó el bandolerismo, el encarcelamiento, muerte o huida de judíos, así como las pestes⁶³, situación de la que parece ser consciente Diego Hurtado de Mendoza (1503-1575) al relacionar Barcelona con un bajo estado de ánimo:

“Que como desaparece Barcelona y huye aquella playa gloriosa, así va enflaqueciendo la persona”.
(Epístola. A María de Peña, criada de doña Marina de Aragón en loor de la fealdad).

INTERCAMBIOS PROFESIONALES

Debieron hacerse en Barcelona con buena parte de la clientela desde 1513 hasta mediados de 1550: si 1546 es la última fecha para Fernandes, 1554 lo es para Nunyes⁶⁴. La acaparan junto con Joan de Borgunya, documentado en la ciudad desde 1510 hasta 1519, pero con una obra muy significativa en Gerona; aparece en otros momentos en la Ciudad Condal y es a él a quien le encargan el retablo de Santa María del Pino, terminado a su muerte (ya había fallecido el 3 de diciembre de 1525) por Nunyes. La relación con Borgunya fue relativamente temprana. Así, en abril de 1515 juntos avalaron una escritura del pintor Gabriel Forns⁶⁵; a su vez, el alemán aparece como fiador de Nunyes en enero del siguiente año, prueba de amistad⁶⁶; en 1519, ambos, por encargo de la Diputación General debían examinar determinadas pinturas que Gabriel Alemany realizó en un castillo de madera con motivo de la entrada de Carlos I⁶⁷. En 1524 Joan de Borgunya será examinado por Nunyes -de nuevo

⁵⁷ YARZA, J., *Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía*, Madrid, Nerea, 1993, p. 372.

⁵⁸ GUICCIARDINI, F., *Diario del viaggio in Spagna* (1511), Florencia, Felice Le Monnier, 1932, pp. 51-52.

⁵⁹ GARCIA MERCADAL, J., *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, Madrid, Aguilar, p. 841. Para Contarini (1521) es “muy hermosa, puesta sobre el mar en forma de un semicírculo del cual el arco son las murallas de la ciudad en la parte de tierra y la cuerda el mar...” (p.894).

⁶⁰ SALES, N., *Els segles de la decadència (s.XVI-XVII)*, “Historia de Catalunya”, IV, Barcelona, eds. 62, 1992 (3ª ed).

⁶¹ GARCIA CARCEL, R., *Historia de Cataluña. Ss. XVI-XVII*, pp. 269-284.

⁶² GUICCIARDINI, F., *op. cit.*, p.51. FERNANDEZ ALVAREZ, M., *La sociedad española en la época del Renacimiento*, Madrid, 1970, p.91.

⁶³ FERNANDEZ ALVAREZ, M., *op. cit.*, pp. 91 y 259; SALES, N., *op. cit.*, pp. 39, 82, 184, 260 (n. 52).

⁶⁴ Policromía y dorado de un grupo con *Piedad* para la iglesia de San Jaime de Barcelona (MADURELL, J.Mª, II (2), p. 62, doc. XXXII); junto con Pere Seraff en relación al retablo de San Pedro y San Juan para la iglesia parroquial de San Martín de Arenys: II (1), p. 64; “La labor pictórica de Pedro Nunyes (1513-1554)”, p.114.

⁶⁵ MADURELL, J.Mª, I (3), p. 70.

⁶⁶ Con respecto al retablo de San Hipólito (*Idem*, II (2), pp. 29-30, doc. I).

⁶⁷ *Idem*, II (1), pp. 48-49.

seleccionado por la Diputación- al controlar sus diseños para unas capas pluviales⁶⁸. Finalmente, Nunyes no solo fue el sustituto de Borgunya para dar por concluido el retablo del Pino, sino para realizar el de la lejana Capella, del cual el alemán ya se había encargado de enyesar⁶⁹.

Entre los pintores y los escultores las relaciones profesionales y personales no dejaron de ser estrechas, movidos fundamentalmente por las primeras razones, si bien el común origen lusitano de Nunyes y Fernandes hizo que la relación se mantuviera hasta la muerte del segundo. En este ambiente entra el napolitano Nicolau de Credença quien se encontraba en Barcelona desde finales del siglo XV, con una dilatada actividad al fallecer en 1558. Pere Nunyes buscó su apoyo desde temprana fecha: juntos firman unas capitulaciones en marzo de 1517 y más tarde (1524) sobre la ejecución de un retablo encargado por fray Joan Ferrer⁷⁰. Así mismo, Credença también participó con el portugués en el examen de las historias diseñadas por Borgunya (1524).

En realidad, ya en 1521 habían fundado una sociedad⁷¹. Precisamente ésta es una vía de trabajo con intereses profesionales habitual en la Corona de Aragón⁷² y en particular en Barcelona, también en el terreno de la escultura, como vemos en la compañía formada por Martí Díez de Liatzasolo, Joan de Tours y Joan Masiques⁷³. Pedro Nunyes y Enrique Fernandes habían firmado en 1528 una capitulación con el desconocido pintor Blai Guiu, pero es a partir de mediados de 1532 cuando nos encontremos con la sociedad de pintores de más larga duración, la de los dos portugueses, que parece tener vigencia a lo largo de más de diez años, hasta la muerte de Fernandes (1546), ampliada en un período de seis, con la incorporación de Credença⁷⁴. Después de la firma ambos aparecen juntos en diversas obras, aunque realmente no fueron tantas como se podía esperar: documentadas, tan solo cinco; la primera corresponde al retablo de Santa María y San Martín de Capella, encargado a Nunyes pero con carta de pago de 1533 firmada por ambos, mientras que a los años cuarenta corresponde el

retablo de San Severo para el Hospital de Clergues de Barcelona, el de San Miguel de los carniceros, del convento del Carmen, y la policromía de un retablo de Liatzasolo y otras labores para la iglesia de San Jaime de la misma ciudad⁷⁵. La sociedad entre Nunyes y Fernandes no implicaba dejar de contratar obras independientemente; estos lazos profesionales tienden a hacerse con el mayor número de encargos, dominar la clientela y no dejar hueco para la competencia, fenómeno que Ainaud denominó "primacía en la contractació"⁷⁶. La unión entre los portugueses no se ciñe a la ejecución de retablos, juntos (1533) son fiadores del vidriero Pere Lamidei, extranjero como ellos, y actúan (1541) como expertos examinando una labor realizada por Gabriel Alemany, hijo⁷⁷. Muerto Fernandes, Nunyes colabora con el griego Pedro Serafi entre 1551 y 1554, aproximadamente.

Las relaciones entre los artistas, como vemos, no se basan solo en mutuas colaboraciones, así el hecho de avalar a un compañero, incluso con todos sus bienes, y formar parte del tribunal de peritos que han de examinar su obra o la del competidor de un amigo entra en el ambiente peninsular del momento, intenso en Barcelona, donde se percibía una indisimulada camaradería en un entrelazado mundo de intereses. En él encontramos a Gabriel Forns, ciudadano distinguido ("pro-hom") de la Cofradía de pintores de San Esteban de los palafreneros en 1523: si Joan de Borgunya y Pere Nunyes fueron sus fiadores en 1515, aquel y el borgoñón lo serán de Nunyes al año siguiente⁷⁸. Otro pintor, y maestro de vidrieras, Jaume Fontanet es el fiador de Nunyes -con "tots lurs bens y quascu per lo tot, mobles e inmoibles, haguts e per haver"- con motivo del retablo de Santa María del Pino, en 1525; como tal, volverá a actuar al año siguiente con respecto a las puertas del retablo de San Eloy⁷⁹.

Díez de Liatzasolo -según Damián Forment "no té l'art ni sciència per poder desernir una obra si és bona, ben feta o falsa, com ell no sia expert, ni sàpia lo menester en lo dit art de masoneria"⁸⁰- y Joan de Tours,

⁶⁸ Junto con Nicolau de Credença y el platero Ferrer Guerau (*Idem*, p.48).

⁶⁹ MADURELL, J.Mª, *Idem*; II (2), pp. 35-37, doc. VIII.

⁷⁰ MADURELL, J.Mª, I (3), pp. 19, 77-78; II (2), pp.34-35, doc. VI, VII.

⁷¹ MADURELL, J.Mª, "La labor pictórica...", p. 116 doc. 3.

⁷² Así, en 1521 los pintores activos en Zaragoza Antonio de Aniano, Pedro de Aniano y Martín García se asocian para trabajar juntos por tiempo de ocho años (MORTE, C., "Documentos sobre pintores y pintura del siglo XVI en Aragón", *Bol. del Museo e Instituto Camón Aznar*, 1987, XXX,p.169, doc. 51).

⁷³ MADURELL, J.Mª, "Los maestros de la escultura renaciente en Cataluña", *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, 1945,III(1), pp.10-12.

⁷⁴ MADURELL, J.Mª, "La labor pictórica...", p. 116; I (3), pp. 17-20; II (2), pp. 44-45, doc. XVI.

⁷⁵ MADURELL, J.Mª, II (2), pp. 38,49, docs. X, XIX; p. 56, doc XXVI; p. 60, doc XXX; p. 57, doc. XXVII.

⁷⁶ AINAUD DE LASARTE, J., *La pintura dels segles XVI i XVII*, "L'Art català", II, Barcelona, Aymá, 1958, p. 73.

⁷⁷ MADURELL, J.Mª, II (2), pp.46-48, doc.XVII; PUIG I CADAFALCH, J.; MIRET I SANS, J., "El Palau de la Diputació General de Catalunya", p.44.

⁷⁸ Se refiere al retablo de San Hipólito (1516); MADURELL, J.Mª, I (3), p. 69; II (2), p. 29, doc. II.

⁷⁹ MADURELL, J.Mª II (2), pp.36-37, doc.VIII, "El pintor Pedro Nunyes y el retablo de San Eloy de los plateros de Barcelona", p.149, doc. 7.

⁸⁰ Declaración en torno al litigio surgido con motivo del retablo de la iglesia del monasterio de Poblet (SALAS, X. de, "Escultores renacientes en el Levante español. Martín Díez de Liatzasolo", *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, 1943, I (3), p. 110).

quienes en gran medida definen el ambiente escultórico de Barcelona, están muy vinculados a los portugueses, sobre todo a Nunyes, autores de retablos en los que aquellos intervienen. Así, en el mayor de la iglesia de San Jaime (con cartas de pago desde 1542), obra que fuera criticada por Forment. Junto con el francés Tours trabaja en el retablo de San Miguel de los carniceros cuyas tablas corresponden a los portugueses en la misma década de los cuarenta: precisamente es Liatzasolo a quien Nunyes propone para su examen, junto a Credença y Serafí, otros incondicionales⁸¹. De hecho, hacía muchos años que el vasco pertenecía al círculo del portugués pues en 1527 fue quien practicó la visura de las tablas que habían pintado Nunyes y Fernandes para el retablo de San Ginés de Vilassar⁸². Por su parte, Joan de Tours interviene, al menos, en tres retablos donde aparece trabajando Nunyes; así, en el de Santa María de la Rosa del monasterio de Santa Catalina, y en los que llevó a cabo, junto con Serafí, para Arenys de Munt⁸³; la relación se amplía a Enrique Fernandes quien pintó en el retablo de San Onofre, obra de Tours⁸⁴. La protección profesional y la amistad entre los imagineros y el pintor se constata abiertamente en el bloque que formaron al dar sus



Fig. 13.- Holbein. Entierro de Cristo, Basilea, Öffentliche Kunstsammlung



Fig. 14.- Entierro de Cristo, igles. de San Justo y Pastor (Barcelona) (Arxiu Mas)



Fig. 15.- Entierro de Cristo, igles. de Martín (Capella) (Arxiu Mas)

⁸¹ MADURELL, J.Mª, II (2), p.60, doc. XXX, también los docs. XXXIII y XXXIV; II (1), pp.46-49; "La labor pictórica...", pp. 106-107, 119 (doc 13).

⁸² Considera mejor elaboradas las de Nunyes que la de su compañero (MADURELL, J.Mª, II (2), p.38, doc.IX).

⁸³ MADURELL, J.Mª, II (1), pp.90-91; "La labor pictórica...", p.114; "Escultores renacentistas en Cataluña", *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, 1947, V (3,4), p.251.

⁸⁴ MADURELL, J.Mª, II (2), pp.49-50, doc.XX; II (1), pp.49-51.

pareceres a la labor de Forment en el retablo de la iglesia del monasterio de Poblet, emitiendo veredictos muy negativos; no deja de resultar curioso observar como Nunyes se atreve a emitir juicios no solo sobre las medidas sino acerca de la calidad de las imágenes, llegando a la conclusión de que es un retablo “errat e dolent”; sin duda estaba seguro de que Liatzasolo lo habría hecho mejor; ésta amistad no se escapa a los testigos de Forment: “...Martín Díez ymaginayre es enemich capital del dit mestre Forment y per la inimidat que li te diria e faria, diu e fa qualseuol cosa per mal dita y mal feta que sia, puís son certs que fan plaer al dit mestre Martín Díez”; el miedo a que Forment pueda hacerse con la clientela es corroborado por uno de sus testigos al afirmar que el imaginero vasco “ab totes ses forces treballa para que lo dit mestre Forment se vaja desta terra y que no li leve les obres que de dit art se fan o se han de fer en Barcelona y en Catalunya”⁸⁵.

CLIENTELA

A diferencia de otras zonas españolas, la catedral no era en estos momentos un foco de trabajo, tal vez porque ya estaba decorada con buenos retablos góticos. La ausencia de protectores, promotores artísticos o mecenas es evidente. Los portugueses tan solo en pocas ocasiones trabajan para ella: en 1513 Nunyes diseñará una vidriera y Fernandes pintará una cortina para la capilla de Santa Eulalia y los guardapolvos que están entorno a su sepultura, así como las decoraciones que desde 1545 acogen las sepulturas de los condes Berenguer y su mujer. Parroquias e iglesias conventuales o de centros monásticos u hospitalarios constituyen la clientela principal.

Hay que tener en cuenta que las cofradías jugaron un importante papel en este sentido, siguiendo una tradición medieval. Así, el retablo de San Hipólito realizado por Nunyes para el monasterio de Nuestra Señora de Nazaret fue un encargo de la Cofradía de los alfarers, escudillers, ladrillers i ollers para la capilla del santo; la cofradía del gremio de los plateros solicitó a Nunyes las puertas del retablo de su capilla en la iglesia de la Mercé; la de la iglesia conventual del Carmen acude a Nunyes y Fernandes para que les realice un retablo. En la ciudad los encargos particulares escasean, teniendo una vertiente clara: la de obras destinadas a capillas privadas. Así “lo honrat en Franscesç Thomas, mantero”, tiene su capilla en el monasterio de San Agustín, para la que trabajó Fernandes realizando el retablo de San Onofre; el retablo de Santa María de la Rosa, en el monasterio de Santa



Fig. 16.- Jaume Huguet *Consagración de San Agustín*, Museu d'Art de Catalunya (Barcelona) (Servei Fotogràfic)

Catalina, se hizo a expensas del ciudadano Tomás Pujol; la familia Romeu posee una capilla en el templo conventual de los frailes predicadores. El señor micer Jeroni Franch solicita a Nunyes un retablo en honor a su santo patrón; notable fue el cliente para el que trabaja en su capilla de la iglesia de Santos Justo y Pastor entre 1528-1530: se trata del noble Jaume de Requesens que le encarga un retablo.

Fuera de Barcelona, varias iglesias parroquiales recibieron retablos suyos; algunos templos corresponden a monasterios, como el de Santa María de l'Estanty y el de predicadores de la Seu d'Urgell y a conventos, como el de frailes predicadores de Tarragona. Cofradías como la de la Virgen del Rosario en la Seu d'Urgell hizo posible el retablo de Nunyes. En alguna ocasión también intervienen los “obrer” de la parroquia, como el “mercader” y los “pagesos” de San Genís dels Agudells. Las ciudades a través de algunos notables contribuyen al embellecimiento de sus iglesias parroquiales como sucede con el retablo de San Miguel Arcangel de Cardona y el de Capella, gestionado por Gabriel Miró, “reverendus

⁸⁵ MADURELL, J.M., “La labor pictórica...”, pp. 121-123, doc.17; MELON, A., “Forment y el monasterio de Poblet (1507-1535)”, *Rev de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1917, nº36, p. 297; SALAS, X. de, “Damià Forment i el monastir de Poblet. Addicions i rectificacions”, *Estudis Universitaris Catalans*, 1928, nº13, pp. 476-477, doc. XX.



Fig. 17.- *Consagración de San Eloy, Museu d'Art de Catalunya (Barcelona) (Arxiu Mas)*



Fig. 18.- *Consagración de San Severo, Museu Diocesà (Barcelona) (Carles Aymerich, Servei de Restauració de Bens Mobles, Generalitat de Catalunya)*

dominus”, que era “procurator, sindicus et actor” del lugar, además de arcediano de la Seo de Lleida; la conexión con Nunyes debe estar movida por su labor dejada en la Seo (1522) y por la presencia en Barcelona de Miró al ser canónigo de la catedral.

Los particulares también intervienen en los recintos sacros. Así, el retablo del altar mayor del convento tarragonés de frailes predicadores está relacionado con el “magnífic i noble senyor” Guerau de Icart, domiciliado en aquella ciudad.

Para capillas instaladas en viviendas particulares, en las denominadas “torres” o castillos y, por tanto, en recintos privados, Nunyes trabajó en pocas ocasiones: para el “magnífic mossen Bernat Guerau de Marimón, cavaller, senyor “del castillo y término de San Marçal en la comarca del Vallés; otro retablo fue costeado por los “magnífics senyors”, “cavallers, ciutadans de Barcelona”, mossen Francesch Badia y mossen Pere Antoni de Rocacrespa, para la capilla de la torre de San Joan situada en San Martí de Provençals.

ICONOGRAFÍA

Teniendo en cuenta la clientela, es lógico, a primera vista, que sea de tipo religioso. Sin excepciones, ni aún cuando trabajan para particulares, pues el destino de estas

obras son recintos sacros. No solo no aparecen temas históricos, ni mitológicos, ni se cita la labor de estos pintores como retratistas, sino que la mitología, la historia, o las referencias al mundo pagano de la Antigüedad no surgen ni como testimonio reforzador del tema religioso, a diferencia de la ornamentación arquitectónica del momento. En la obra conservada tan solo en ocasiones se rompe con la estricta temática religiosa al abordar acontecimientos donde la historia y la religión se aunan. Una de estas corresponde al *Traslado de las reliquias de San Severo desde el monasterio de Sant Cugat hasta la catedral de Barcelona* acaecido en 1405, pintado en el retablo dedicado al santo (Hospital dels pobres sacerdots, 1541-42). Ya un retablo realizado hacia 1442 había recogido esa procesión; ahora, cien años después, Pere Nunyes y Enrique Fernandes la proyectan en otro retablo dedicado al santo. El desplazamiento se produjo por deseo expreso del rey Martí l'Humà quien se consideró curado de una pierna, gracias a la intervención del santo. Como muestra de agradecimiento quiso que sus restos fueran venerados con mayor pompa que la dispensada en Sant Cugat. Interesa constatar la presencia de miembros de la familia real, tal vez retratos teniendo como modelo un retablo gótico; obispos, “verguers” y “consellers” también están presentes; sin duda, son retratos los “consellers” que

aparecen en otra de las tablas del conjunto (*Elección del santo como obispo*), tal vez no los medievales sino los correspondientes al momento en que se ejecutó el retablo.⁸⁶

IMPOSICIONES CONTRACTUALES

Como en el resto de la península, artistas como Nunyes y Fernandes estaban condicionados por el cliente que imponía condiciones a todos los niveles, cláusulas que se deben cumplir a rajatabla donde da la impresión de que lo que hoy denominamos “obra de arte” era tratada como una prestación de tipo técnico en que la libertad personal no tenía cabida, pareciendo ser el resultado de una labor artesanal y no artística⁸⁷.

Con frecuencia los pintores estaban comprometidos a dorar y, en su caso, a *policromar* la armadura del retablo y la labor de talla, trabajo que podía expanderse a la obra escultórica. Desconocemos si se trataba de un quehacer que reservaban a sus ayudantes o en el marco del taller y de una sociedad de pintores contaban con doradores o contrataban especialistas para tal efecto.

La preparación del *soporte* -la madera- era especialmente tratada en las capitulaciones contractuales, siendo una de las tantas obligaciones a las que se veían comprometidos. Evidentemente, se temía que las dilataciones y contracciones causaran efecto en la pintura, por ello había que unir muy bien las tablas que configuran los “plans” o cuadros, encañamarlas (es decir, pegar fibras de cáñamo sobre las juntas para que no se abran antes de aparejarla y pintar encima) y enyesarlas de yeso fino, “ayxi -se dice con respecto al retablo de San Onofre- a part de dins com de fora, perque en ningun temps faça moviment”⁸⁸.

Rapidamente el *óleo* suplanta al *temple*, estando obligados contractualmente a usarlo. Aunque pueden leerse frases como al óleo “y no res al temple” (retablo de San Rafael para una capilla privada), la combinación -“tan a l’oli com de temple”- es habitual. El uso de “bons” y “fins colors” se aborda con insistencia en la documentación, como en el resto de España; en cuanto al *oro*, Joan de Borgunya ya había abandonado los fondos dorados que hacían relucir los retablos góticos y entre pintores de tradición (Joan Gascó), como ya lo había planteado Aine Bru en de Sant Cugat. Ahora bien, Nunyes va más lejos pues el oro desaparece a excepción de detalles ornamentales de las vestimentas, halos y



Fig. 19.- Retablo de la igles. de San Martín (det.) (Capella) (Arxiu Mas)

elementos cósmicos. Sin embargo, la aplicación de oro es un elemento muy a tener a cuenta por los clientes, símbolo de desahogo económico pero también de espíritu medieval. Oro fino, oro “del millor”, se ha de poner “en tots lochs que sera necessari”, se indica en el retablo del Noli me tangere pintado por Nunyes, sin especificar las zonas; es habitual que se citen las “diademas”, es decir los halos místicos, y las “fresedures” de los vestidos.

De estas primeras décadas del Renacimiento no ha llegado hasta nosotros ninguna obra realizada al *fresco*; hay que esperar hasta mediados del siglo XVI, a las ornamentaciones arquitectónicas de las tumbas de los condes Berenguer, realizadas por Fernandes en 1545.

⁸⁶ AVILA A., “Elecció de Sant Sever de Pere Nunyes y Enrique Fernandes”, *Thesaurus. Estudis*, cat. exp. Barcelona, 1986, pp. 244-246; “Guariment del rei Martí I” y “Trasllat de les reliquies de Sant Sever” *Millenium*, cat. exp., Barcelona, 1989, pp. 426-429.

⁸⁷ Conservadurismo apreciado también por F.MARIAS, *El largo siglo XVI*, Madrid, Taurus, 1989, p.147. (“... términos de gastos económicos de materiales, colores más ricos y finos, incluso más o menos mejores dorados, o como mucho de gastos económicos “de manos”, esto es, de habilidad en la ejecución manual del encargo”).

⁸⁸ MADURELL, J.M., II (2), p. 50, doc.XX.

Siguiendo un procedimiento habitual en el ámbito peninsular Nunyes y Fernandes se vieron obligados a mostrar, previamente a la realización de los cuadros, las composiciones dibujadas sobre papel (*muestra*). El cliente debía asegurarse el resultado final desde el punto de vista sobre todo compositivo. Así, a fin de realizar el retablo de San Hipólito, en 1516, la Cofradía dels Alfalers, Escudillers, Ladrillers y Ollers obligaba a Nunyes que “quada taula haia amostrar deboixada als dits prohomes, o aquells qui volran”; muchos años después, en 1541, los administradores del Hospital de San Severo dejan bien claro que “primerament que los dits mestres comensen las taulas, dibuxaran totas las ystorias en paper”, por ver si son de su agrado⁸⁹.

En otras ocasiones se trataba de una muestra al óleo sobre tabla, donde se pusiera en evidencia la capacidad del artista; es lo que sucede con las puertas del retablo de San Eloy: Nunyes debía trabajar “segons forma de la pintura de una taula que lo dit mestre Pedro, a ses despeses, te á pintar”⁹⁰. Sabemos que en otra ocasión se fija como modelo una tabla que ya ha ejecutado para el retablo; ahora no se trata de una cuestión compositiva sino de la esperanza de que el artista realice el conjunto tan bien como ya lo ha demostrado; en 1516 Nunyes lleva a cabo una tabla con la representación de San Bernardo destinada al bancal del retablo de San Hipólito: es la que servirá de pauta para los prohombres de la Cofradía, y en general toda la predela, pues el retablo se debía hacer “segons forma y mostra de la pintura del dit banchal”⁹¹. Como ejemplo a seguir para el artista puede estipularse una obra realizada por él mismo pero que ha sido vista por el cliente y le ha complacido de tal manera que la toma como modelo; es lo que hizo Bernat Guerau de Marimón cuando capituló con Nunyes el retablo de la Magdalena en 1518 al poner como referencia el retablo de micer Hieronym Franch, dedicado a San Jerónimo, pintado por el portugués; en este caso se le exigía realizarlo “amb tota perfecció”, tal como el citado retablo, o “millor si millor pora”⁹².

Los modelos a tener en cuenta no siempre son coetáneos: en más de una ocasión se acude a obras medievales. Así, para las tablas con la historia del santo, en el citado retablo de San Hipólito, se nombra un retablo antiguo, que fue sustituido por el actual, que el pintor deberá tomar como modelo: “...axi com stava ja pintada en lo retaule vell qui stava pasat en dita capela”. Es interesante otro de los ejemplos que he citado, puesto que se conserva la obra definitiva aunque no su modelo: los

portugueses en 1541 se vieron comprometidos a pintar en el bancal del retablo de San Severo el traslado del santo desde San Cugat hasta Barcelona, hecho que ocurrió en 1405; pues bien, debían tener en cuenta la composición que figuraba en el retablo de la capilla del santo, en la catedral, “de la manera que esta en la Seo”, obra realizada hacia 1442. Desconocemos si se atuvieron a esta sugerencia pues era eso, una proposición, ya que también se estipulaba que “sy los dits mestres pintors conexasen estar millor d'altra manera segons lo lloch, que o pinten a sa coneguda”. No fueron los únicos casos en que se volvían los ojos al pasado, pues también le ocurrió a Joan de Borgunya (1516) al realizar dos tablas para el retablo del Pino que se debían adecuar a otras del retablo de la iglesia de Santa María del Mar, tal vez las pintadas por Martorell (m.1452) para el altar mayor.

Otra modalidad en el férreo control ejercido sobre el pintor implicaba ir mostrando al cliente cada una de las tablas que iba realizando a fin de que éste diera el visto bueno. Es lo que debió ocurrir con el retablo de San Hipólito, contratado en 1514 en una fecha en que su autor, Nunyes, no debía tener aún prestigio. Así se indica en una de las capitulaciones que “no se haien de sperar que dit retaule sia acabat de pintar. Mes que acabada quiscuna taula del dit retaule fahedor, encontinent haie esser mostrada, e dit mestre Pedro Nunyes promet mostrar, e sobre aquella tal pintura puguen haver consell si stara be... o no”.

Tal como suele suceder en el ámbito peninsular, la *iconografía* es cuestión del que paga aunque a veces en la documentación se especifique que se “ha acordat” con el pintor. En algunos casos no solo se aporta la temática sino la disposición de los diferentes compartimentos del retablo, por lo que puede surgir la imposición de que se ha de pintar “del modo seguent” o “de aquesta manera” (retablo de San Hipólito). La documentación al respecto permite hacernos una más que ligera idea de la constitución de alguno de los retablos desaparecidos. Es interesante constatar como algunas veces se ofrece una descripción casi detallada de la distribución de las escenas en el retablo, según vemos en el de la Magdalena, para la torre de Bernat Guerau Marimón, de pequeño tamaño, con una talla única presentando el *Noli me tangere* y tres compartimentos en el bancal; Nunyes pone en estricta práctica -como vemos en el conjunto conservado- lo estipulado en las capitulaciones del retablo de Capella al imponer “que dit mestre haie de pintar en les dotze taules principals, dotze histories, ço es...”; no solo se describen

⁸⁹ *Idem*, pp.25, 56, docs. I, XXVI.

⁹⁰ MADURELL, J.M^a, “El pintor Pedro Nunyes y el retablo de ...”, pp. 148-149, doc. 7 (1526).

⁹¹ MADURELL, J.M^a, II (2), p. 26, doc. II.

⁹² *Idem*, p. 31, doc. III.

las composiciones de los diferentes pisos sino que también se aporta la temática para las puertas y las pulseras, éstas últimas desaparecidas⁹³. También se adapta a lo estipulado en las zonas externas de las puertas del retablo de San Eloy, pues para los responsables de la Cofradía dels argentens fue capital la representación “de part de fora de les dites portes, (de) la Salutació de Nostra Dona, de blanch e negre, de la statura que requer” (fig.5); en este sentido se adecua a la tipología de los trípticos flamencos, aunque representada por partes en cada una de las tablas que constituyen las alas; con respecto al conservado retablo de San Severo, Nunyes y Fernandes cumplieron con la imposición de pintar en el bancal el traslado del santo desde Sant Cugat hasta Barcelona. En retablos como el de San Hipólito (de Nunyes) y de San Onofre (de Fernandes) se apunta, en línea general, la temática y la ubicación de las historias.

Interesa apreciar cómo se respeta la disposición tradicional de algunas representaciones. Así, la *Crucifixión* ha de estar instalada en la “punta dalt”, tal “com acostumen estar altres retaules”, se especifica con alusión el de San Hipólito⁹⁴. Cuando los retablos llevan puertas éstas se reservan el derecho de representar las figuras de cuerpo entero de *San Pedro* y *San Pablo*. Es tan propio que a Nunyes se le exige en el retablo de San Hipólito que las pinte “axi com en algunes altres retaules es acostumat”; en el de Capella -que se conserva- se fija en las capitulaciones, pero también las lleva el retablo Requesens y estaban presentes en el de San Miguel dels carnisers -lo sabemos por las características del retablo, ejecutado por el carpintero Joan Romeu-, en el del convento del Carme, y en el de San Genís de Vilassar (fig.1). En este sentido, se sigue la tradición de la Corona de Aragón.

En algunos documentos no se describe la iconografía o tan solo se cita parte de ella; las composiciones, se suele decir, ya serán indicadas al pintor; fórmula como “aquellas que los dits obrers voldran e diran” es habitual.

Siguiendo con la norma de otros focos peninsulares los pintores estaban comprometidos desde un principio a dejar que su obra fuera *examinada*. En alguna ocasión se recurría a este compromiso si surgían divergencias; el cliente temía que no hubieran dado los delicados y bellos colores y el oro fino estipulado, aunque en algunos casos se hacen reparos a incorrecciones en el dibujo.

Normalmente se especifica que la obra sea examinada

por personas expertas en el arte de la pintura; aunque no sean superiores al examinado (como Credença y Forner con respecto a Nunyes) ni siempre el perito es un pintor, como en el caso de Liatzasolo. En otros lugares se añade que deben ser hombres con categoría humana y ecuanimes; en este sentido es significativo lo estipulado para el retablo de San Genís dels Agudells: “que sian...homens de be, que no sian apassionats”, o “personas syns nyguna pasio”, como se esperaba que también fueran los que examinasen las tablas de San Severo⁹⁵. La visura se llevaba a cabo una vez que el retablo hubiera sido instalado (como ocurre con el de San Severo, al especificarse “y posat que sia lo retable en sou lloch”), o “abans no sia portat a la capella hont a de star”, como se indica en el San Onofre⁹⁶.

NUNYES-FERNÁNDEZ/COLABORACIÓN-SUPEDITACIÓN

Uno de los aspectos más discutidos del binomio Nunyes-Fernández es distinguir la mano de uno y de otro, en lo que Post denominó “The problem of separation the style”. Si existen obras documentados del primero, de su compañero podría constituir una pauta -a falta de ejemplos- la pintura realizada para acoger los sepulcros de los condes de Barcelona de 1545; sin embargo, se trata fundamentalmente de una labor decorativa donde los cuatro “putti” no pueden servir como elemento de juicio. No hay que olvidar que en 1532 fundaron una sociedad para colaborar que no parece se haya roto hasta la muerte de Fernandez (1546); por ello, habría que dejar abierta la posibilidad de que no siempre el que figura en la documentación es el que ejecuta la obra. A pesar de que Fernández es citado realizando otras labores decorativas en la catedral, el empaque arquitectónico de las sepulturas de los condes⁹⁷, es digno del autor de los fondos de arquitectura del retablo de Requesens -obra documentada de Nunyes (1528-1530)-, así como los motivos funerarios de las ánforas no se alejan del jarrón de la *Anunciación* (fig.7) y las dos parejas de amorillos tristes con antorchas invertidas presentan una misma unidad lingüística que los Niño Jesús de Nunyes. Si nos fiamos de Liatzasolo, algo que hay que hacer con reparos dada su amistad con Nunyes, éste era mejor pintor que Fernandez, pues elogió las tablas de aquel realizadas para Vilassar en 1527 en

⁹³ MADURELL J.Mª, II (2), pp. 38-40, doc. X (1527).

⁹⁴ *Idem*, p. 26, doc. I.

⁹⁵ *Idem*, p. 65, doc. XXXV (1552); p. 57, doc. XXVI (1541).

⁹⁶ *Idem*, p. 50, doc. XX (1534).

⁹⁷ Arquitectura elogiada por F. Marías, *op. cit.*, p. 217 (“La única novedad señalable en el arte de los dos portugueses es su correcto empleo de la perspectiva monofocal, como demuestran no sólo algunas de sus tablas sino también los sepulcros fingidos...”).



Fig. 20.- Resurrección, igles. de San Justo y Pastor (Barcelona) (Arxiu Mas)

detrimento de la de éste; en cualquier caso, por la última carta de pago (1536) sabemos que Enrique Fernández actuaba de ayudante ("mestre Anrich que l'ajuda")⁹⁸. Hay quienes, a pesar de las dificultades que se presentan, consideran mejor pintor a Nunyes, avalados por la documentación, el mayor número de obras y su predominio en el ambiente artístico del momento⁹⁹, pero puede "resultar imposible discernir separadamente sus estilos"¹⁰⁰.

Es indudable que en los retablos en que, desde el punto de vista de la documentación, trabajan juntos -el de Capella y San Severo- se aprecian algunas composiciones o/y figuras menos conseguidas o desabridas que otras, que se apartan de las puertas de San Eloy y del retablo Requesens: suponemos que corresponden a la mano de Fernández. La pesquisa "morelliana" surge por sí sola, al tener que establecer continuas comparaciones con las obras documentadas



Fig. 21.- Pentecostés, igles. de San Martín (Capella) (Arxiu Mas)

individualmente. Vemos con claridad las divergencias en el retablo de Capella donde le debe corresponder a Fernández escenas con figuras menos volumétricas y sosa expresión, como la *Anunciación*, la *Epifanía*, la *Oración en el huerto*, la *Dormición*, así como figuras de la *Pentecostés*, la *Ascensión* (fig.19), y en las tablas dedicadas a San Martín de apretadas composiciones similares a la de la *Procesión de los acólitos* del retablo de San Severo. Creemos que, aparte de ciertas figuras del bancal, este retablo corresponde a la mano de Nunyes, con perfiles que conectan con el conjunto de San Eloy realizado unos quince años antes y con el de Requesens. Fernández debió ser un ayudante, que actuó parcialmente

⁹⁸ MADURELL, J.Mª., II (1), p. 31.

⁹⁹ ALCOLEA GIL, S., "La pintura desde 1500 a 1850", *La pintura en Cataluña*, Madrid, 1956, p. 161; POST, Ch. R., *op. cit.*, pp.178-179; CAMON, J., *La pintura española del siglo XVI*, "Summa Artis", XXIV, Madrid, Espasa-Calpe, 1970, p.342.

¹⁰⁰ AINAUD DE LASARTE, J., *Arte en Cataluña*, "Tierras de España", II, Madrid-Barcelona, Noguer, 1978, p. 103; POST, Ch. R., *op. cit.*, p. 170 ("...difficult for us to arrive at the personal style of any single master"); GARRIGA, J., *L'època del Renaixement*, s.XVI, "Història de l'art català", IV, Barcelona, eds. 62, p.144 ("Resulta molt difícil distinguir l'estil de Nunyes del de Fernandes...").

en las obras de Nunyes con creaciones propias o transplantando esquemas concebidos por su compatriota¹⁰¹, llegando, incluso, a verse atrapado por el lenguaje de su compañero.

COPIARSE A SÍ MISMO

Tanto en Capella como en los retablos de San Severo y Vilassar se proyectan no solo figuras sino también composiciones desarrolladas por Nunyes en las puertas de San Eloy y en el retablo Requesens. La actividad industrial en que se movían los artistas (la sociedad se funda en 1532, aunque ya habían colaborado antes) precipita a Nunyes al trabajo rápido descuidando la meticolosa elaboración y repitiendo esquemas. Del conjunto de San Eloy procede la *Consagración de San Martín como obispo* (Capella) y la de *San Severo* (figs.17,19,18), que Nunyes pudo tomar de la *Consagración de San Agustín* (1465-1486) de Jaime Huguet (fig.16); la *Muerte de San Eloy*, se rememora en el conjunto de Capella (la de San Martín); la *Natividad* y la *Epifanía* del retablo Requesens se proyectan en Capella (figs.7,8), aunque la comparación es más vergonzosa en el bancal, con las escenas del *Descendimiento* y el *Santo Entierro* (figs.11,12,14,15). No cabe duda que el ritmo creado por las figuras que trasladan las reliquias de San Marcial, en el retablo de San Eloy (fig.24), permanece en la mente de Nunyes, o en los papeles de su taller, cuando pinta el bancal de San Severo, con el traslado de sus reliquias; una tabla con la representación de la *Llegada de los Apóstoles para asistir a la muerte de la Virgen*, obra que debe ser de Nunyes, mantiene parecido balanceo (fig.26)¹⁰². Algunas figuras de la citada tabla de San Eloy se arrojan al retablo de Vilassar como vemos en el joven que avanza en primer término (tercera tabla del primer piso, comenzando por la izquierda) (fig.1); la primera es una transposición del *Bautizo de un infiel*

por San Eloy. Aisladamente, ciertas posturas en Capella y San Severo coinciden con patrones ya expuestos: uno de los Apóstoles de la *Pentecostés* de Capella adopta una postura parecida a la de un soldado de la *Resurrección* Requesens (figs.21,20), mientras que los perfiles de los personajes de la derecha en *San Eloy pesando las sillas del rey Clotario* se introducen en la *Consagración de San Severo* y los de la *Pentecostés* de Capella en la *Elección episcopal de San Severo* (figs.21.18)¹⁰³.

REPERTORIO GRÁFICO COMO MODELO

Como en otros pintores, también en Portugal¹⁰⁴, en las obras de Nunyes y Fernandez se aprecia que el repertorio gráfico les ha servido de trampolín. Ya ha apreciado Angulo que "la influencia alemana en el arte de componer de los renacentistas catalanes es bastante intensa", con Durero como movilizador de gran número de composiciones¹⁰⁵. *El Nacimiento de la Virgen* ("Historia de la Vida de María") de hacia 1503 se transforma en *el Nacimiento de San Eloy*, de 1526-1529 convirtiéndose en una creación casi propia¹⁰⁶. Figuras y gestos repartidos en los retablos proceden de Durero, como la disposición de José y María en la *Epifanía* Requesens (1528-1530), así como el Niño introduciendo una mano en el cofre¹⁰⁷, acción retomada para Capella; el personaje que se sostiene en una columna, en la *Natividad* Requesens (fig.7), conecta con uno de los hombres que asisten a la *Presentación del Niño* ("Serie de María") (h. 1503-1504) (*TIB*, p.183). En las escenas de la Pasión de Durero se inspiran para el bancal del retablo de Vilassar (fig.1); la primera tabla del cuerpo superior, a la izquierda, la *Flagelación del santo*, es un trasunto de la de Cristo de Durero (h.1496-1497) perteneciente a la "Gran Pasión" (*TBI*, p.103) con el verdugo avanzando hacia adelante y el brazo derecho levantado y Jesús con los brazos amarrados entorno a la columna.

¹⁰¹ Se ha señalado que tal vez Fernandez haya colaborado con Nunyes en el retablo de Requesens, obra documentada como obra personal (MARIAS, F., *op. cit.*, p.216); Post apreció tanto en el retablo de Sant Eloy como en el de Requesens un "apparent dualism" (*op. cit.*, p.178). Estos talleres solían contar con una amplia mano de obra que realizara labores de tipo técnico aunque también pudieron intervenir en la ejecución; era definida como "jovens o mossos". En la escritura de la sociedad de octubre de 1532 se habla del reparto, por partes iguales, de las ganancias que se obtendrían, una vez que cubrieran los gastos de material y, así mismo, las "soldadas" de estas personas. Esta cláusula viene reforzada con uno de los puntos relativos al retablo de Capella, en 1527: "E sia tota la pintura principal com de bon mestre se pertany, e que, se pugue ajudar de sos jovens o mossos en les coses que acostumen de ajudar, tot empero a risch e perill de dit mestre Pedro".

¹⁰² Obra atribuida por Ainaud, casi ha pasado desapercibida. Fue mostrada en la Exposición Internacional (*El arte en España. Guía del Museo del Palacio Nacional*, Barcelona, 1929-1930, p. 166, n° 1071: "Fragmento de tabla, escuela valenciana, siglo XVI. Pertenece a la parroquia de Bellpuig d'Urgell"). Agradecemos al Arxiu Fotogràfic de Museus (Ajuntament) sus atenciones.

¹⁰³ Agradecemos a Mireia Mestre, del Centre de Restauració de Sant Cugat, la ayuda recibida.

¹⁰⁴ SERRAO, V., "Fontes iconográficas da pintura 'manuelina'. O papel da gravura franco-alemã e italo-flamenga", *A Arte na península ibérica ao tempo do tratado de Tordesillas*, VI Curso de Verano, Coimbra, 1994.

¹⁰⁵ ANGULO, D., *Pintura del Renacimiento*, "Ars Hispaniae", XII, Madrid, Plus Ultra, 1954, p. 57.

¹⁰⁶ La comparación fue lanzada por J. Camón, *op. cit.*, p. 340; M.A. Alàrcia las reproduce y establece las similitudes en *L'època dels genis. Renaixement. Barroc*, cat. exp. de los fondos del Museu d'Art de Catalunya, Girona, 1988, pp. 114-115, n° 9.

¹⁰⁷ *The Illustrated Bartsch*, 10, p.98.



Fig. 22.- Curación del rey Martí I, Museu Diocesà (Barcelona) (Carles Aynerich, Servei de Restauració de Béns Mobles, Generalitat de Catalunya)



Fig. 23.- Maestro del Daldo. Virgen del baldaquino.

La vinculación con el mundo germánico se amplía a un grabador anterior, Schongauer, pues de él depende la *Caída camino del Calvario* del retablo de Capella (figs.2,3), aunque parece que Simón de Cirene y el grupo de las Marías se raptan de Durero (*TIB*, p.105). La relación del *Santo Entierro* Requesens (1528-1530) con el mismo tema pintado por Holbein (Basilea, Öffentliche Kunstsammlung) hacia 1524 es evidente, sin embargo no deja de extrañar el escaso lapsus temporal (figs. 13,14); desconocemos si fue pasada al grabado (en tal caso estaría invertida) o si proceden de una fuente común. Además de la constante germánica, lo italiano se percibe ya en las puertas del retablo de San Eloy (1526-1529) con resonancias manteñescas y rafaelescas. No creemos que estas concomitancias corroboren una formación italiana, pues pudo aprehenderla de un modo mediatizado a través del material gráfico. Nicole Dacos

considera que estuvo en Italia antes de afincarse en Barcelona; su producción italiana la conformaría las obras recogidas bajo el nombre "Maestro della Madonna di Manchester", composiciones que se han hecho girar entorno al cuadro de la *Virgen, el Niño, San Juanito y ángeles*, conocido como "The Manchester Madonna" (Londres, National Gallery)¹⁰⁸. En este grupo de obras Dacos aprecia elementos impropios de la cultura italiana y sí comunes a la portuguesa, poniendolo en relación con el retablo mayor de la catedral de Viseu en donde pudo colaborar Nunyes. Creemos que el lusitano no tiene nada que ver con la cultura del cuadro londinense¹⁰⁹. También sitúa a Nunyes en el entorno de Miguel Angel considerando que se trata del "criado" portugués que cita en sus diálogos con el lusitano Francisco de Holanda¹¹⁰. Realmente, si abandona Italia en fechas próximas a 1513

¹⁰⁸ ZERI, F., "Il Maestro della Madonna di Manchester", *Paragone*, 1953, IV, n° 43, pp. 15-27; DACOS, N., "Les artistes flamands et leur influence au Portugal (XV - XVI siècles)", *Flandres et Portugal*, Bruselas, 1991, pp. 159; "Un compagnon de Vasco Fernandes à Roma et à Barcelone: le maître de la Madone de Manchester, soit Pedro Nunyes", Resumen Actas, *Vasco Fernandes, pintor renacentista de Viseu*, Viseu, Museu de Grão Vasco, 1991.

¹⁰⁹ Recientemente se ha sugerido la identificación de Jacopo Torni Florentino con el polémico maestro (MARIAS, F., *El largo siglo XVI*, P.273).

¹¹⁰ "Bien se que en España no son tan buen pagadores de la pintura como en Italia, y por esso estrañareis las grandes pagas de ella como hombre criado entre las pequeñas y yo estoy bien informado de esto de un criado que tuvo español portugués" (SANCHEZ CANTON, F.J., *Fuentes literarias para la historia del arte español*, Madrid, 1923, I, p. 87).



Fig. 24.- Traslado de las reliquias de San Marcial, Museu d'Art de Catalunya (Barcelona) (Arxiu Mas)

(año en que está documentado en Barcelona por primera vez), no demuestra haber asimilado la cultura artística romana de la primera década del siglo siendo un pintor que maneja esquemas tradicionales con poderoso aire flamenco, dinamizados por el repertorio gráfico.

Composiciones y perfiles del Rafael de las estampas -condicionado por el propio lenguaje del material gráfico- aparecen por doquier. El aire "rafaelesco" de sus obras -el primero en introducirlo en Cataluña- ya había sido anunciado por Alcolea al dedicarle parte de un capítulo bajo el título "Período rafaelesco"; Camón habla de "ritmo rafaelesco" y "poses rafaelescas", mientras Ainaud

no deja de citar a Rafael en la creación del lenguaje de los portugueses¹¹¹. Estas sugerencias fueron ratificadas al encontrarse los modelos precisos: estampas basadas total o parcialmente en composiciones de Rafael, realizadas por Raimondi y otros grabadores¹¹². Evidentemente, el *Descendimiento* Requesens parte del grabado de Raimondi (TIB, p.) pero Nunyes también debió usar para su *Calvario* una estampa -del entorno de Marcantonio- con una *Crucifixión* que retoma tres personajes del grupo de las dolientes (figs.11,9,10); las semejanzas son diversas, así la disposición de los cuerpos en las cruces -sobre todo el de Cristo-, la postura del caballo (también encabritado y con la pata izquierda delantera levantada), la María de pie con los brazos cruzados o San Juan -no una santa mujer como en la estampa de Raimondi- ligeramente flexionado (no arrodillado) y con un pie desnudo. Es en este *Calvario* donde Nunyes introduce uno de los guerreros de la *Batalla de Cascina* de Miguel Ángel que debió conocer indirectamente a través de algún grabado o dibujo (copia parcial)¹¹³; en la *Elección de San Severo* los dos hombres de la parte inferior derecha también proceden del cartón, lo más probable a través del detalle grabado por Raimondi; otra estampa a partir de la batalla de Miguel Ángel, pero en esta ocasión de Agostino Veneziano (TIB,27,p.111), proyecta una de sus espaldas desnudas (invertido el personaje) en la Flagelación del santo del retablo de Vilassar (fig.1). También para el de Requesens manejó otra estampa de Raimondi con invención de Rafael, el excelente *Martirio de Santa Cecilia*, entresacando una figura para su *Piedad*¹¹⁴. *La Anunciación* se representa en otro de los más bellos grabados de Raimondi, modelo de inspiración para la que Nunyes pinta en las puertas del retablo de San Eloy y, en cierto modo, en el de Requesens (figs.4-6). Siguiendo el sistema de otros pintores que atrapan tan solo una figura o elemento, en la *Curación de Martí l'Humà* (retablo de San Severo) se ha tenido presente un ángel y el cortinaje de la *Virgen del baldaquino* del Maestro del Dado basada en una obra de Rafael

¹¹¹ ALCOLEA S., "La pintura desde 1500 a 1850", p.161; CAMON, J., *La pintura española del siglo XVI*, pp.340, 342; AINAUD DE LASARTE, J., *Arte en Cataluña*, p. 103.

¹¹² AVILA, A., "Influencia de Rafael en la pintura y escultura españolas del siglo XVI a través de estampas", *Archivo Español de Arte*, 1984, nº 225, figs. 1,4,23,25.

¹¹³ AVILA, A., "Repercusión de la *Batalla de Cascina* en la pintura española del primer Renacimiento", *Goya*, 1986, nº190, pp. 194-201.

¹¹⁴ AVILA, A., "Influencia de Rafael...", figs. 23, 25. En general, posturas y perfiles de las estampas rafaelescas parecen proyectarse en las puertas de San Eloy y en el retablo Requesens. Así, para la *Piedad* pudo haber tenido presente la grabada por Raimondi (TIB,26, p.49); las posturas de los brazos de la Virgen con los dedos extendidos -que también se aprecia en la *Natividad* Requesens- recuerdan a los de Isabel en una estampa de Raimondi (junto con la Virgen, Ana y el Niño, TIB, p.90); la Magdalena del *Descendimiento* Requesens sigue la tipología de Santa Catalina en la estampa "de los cinco santos" (TIB, p. 148); el ángel que asiste en la zona superior izquierda a la *Curación milagrosa del rey Martí* (retablo de San Severo) es una trasposición del ángel Rafael en la *Virgen del pez* de Marco de Ravenna (TIB, p.80). También en el retablo de Capella los perfiles "rafaelescos" acompañan a las composiciones. No creemos que sea de Nunyes la *Virgen con Niño* hallada recientemente, de la que se dice tiene a un modelo rafaelesco como inspiración (GARCIA DE OTEIZA, M.J., "Sagrada Familia", *Pulchra*, cat. exp. fondos del Museu Diocesà, Lleida, 1993, p. 213, nº 459; FITTE, F., "Pere Nunyes i la pintura lleidatana en la primera meitat del segle XVI", *Ilerda* (Humanitats), 1992-1993, nº L, pp. 36-37).



Fig. 25.- Mantegna. Introducción del culto de Cibeles en Roma, Londres, National Gallery.



Fig. 26.- Llegada de los Apóstoles a la Dormición de la Virgen, Bellpuig, igles. parroquial (Arxiu Fotogràfic de Museus, Barcelona)

(figs.22,23). Dentro del gusto por lo desgarrador y en el marco de una lectura incongruente de las composiciones italianas, en el retablo de Vilassar, en la segunda tabla del primer cuerpo comenzando por la izquierda, se inserta el hombre que levanta expresivamente los brazos en *Alejandro conservando las obras de Homero* (TIB, 26, p.205); de este mismo grabado Nunyes extrae la figura del Emperador y la traspasa al rey Clotario en la escena en que *Eloy está pesando sus sillas de montar*.

Una de las grandes estampas del Cinquecento italiano, el *Martirio de San Lorenzo* de Baccio Bandinelli (TIB, 26, p.135), repercutió escasamente en la pintura española; no deja de ser significativo de la incoherente autoridad que el lenguaje italiano tenía entre los pintores artesanales el remedo que se hace en el retablo Vilassar (fig.1).

Aunque Camón ha advertido el “ritmo rafaelesco” en el *Traslado de las reliquias de San Marcial* (puertas de San Eloy), posiblemente Nunyes ha tenido en cuenta los *Triunfos* (h.1495) de Mantegna o su *Introducción del culto de Cibeles en Roma* (1505-1506) por las posturas de los personajes y la cadencia de la marcha (figs.25,26).

A pesar de su origen lusitano, Nunyes y Fernandez, como también aseguran los estudiosos portugueses, están integrados, por razón de su producción artística, en el cuadro de la pintura catalana¹¹⁵. Sin embargo, dada la procedencia lusitana de estos artistas, investigadores españoles no han dejado de insinuar la conexión estilística con la pintura portuguesa desde que Gudiol indicara que su estilo “es una adaptación discreta del flamenquismo tardío, cuajado de reflejos germánicos, que caracteriza a la escuela portuguesa del 1500”¹¹⁶. Se han citado nombres

¹¹⁵ SANTOS, R.dos, *Historia del Arte portugués*, Barcelona, Labor, 1960, p. 182, PAMPLONA, F. de, *Diccionario de pintores e escultores portugueses*, 1956, II, p.25.

¹¹⁶ GUDIOL I RICART, J., *Arte de España. Cataluña*, Barcelona, 1955, p. 72.

concretos: Frei Carlos y Cristóvão de Figueiredo¹¹⁷ o zonas precisas como Viseu¹¹⁸. Es indudable que debieron aprender el oficio en su tierra aunque perfeccionándolo en Cataluña -aún en contacto con la pintura del último gótico- sobre todo ante el encuentro con el repertorio gráfico italiano. Indudablemente, la raigambre flamenca la debieron aprehender en Portugal en contacto con obras importadas, grabados y artistas procedentes del Norte, al amparo de las vinculaciones comerciales, reforzándola en Cataluña como era habitual en la península. La profundidad emotiva y el patetismo piadoso, así como los fondos paisajísticos de perfiles imprecisos y erupciones caprichosas azulverdosas conectan con Metsys, uno de los artistas "exportados" a Portugal. Nunyes y Fernandes deben surgir en el ambiente de alguna "oficina" o "parcería" en el marco de una organización colectiva del trabajo donde buen número de pintores se mueven al amparo de una personalidad o de un encargo, vinculados a la estructura artesanal de las "corporações"¹¹⁹; estos pintores en Cataluña al asociarse no hicieron sino poner en práctica uno de los sistemas de trabajo corrientes en su país de origen. El carácter adusto de algunos personajes de las puertas de San Eloy parecen hacer referencias a los paneles del retablo de San Vicente atribuidos a Nuno Gonçalves y a los frailes que junto con una *Epifanía* conforman un cuadro adscrito al citado pintor (Évora, catedral)¹²⁰. Algunas características "morellianas" como las cabezas redondeadas y las comisuras de la boca muy marcadas podrían proceder de los paneles del retablo de Viseu (1501-1506), foco citado por Buendía y considerado recientemente por Dacos. Aunque no hay constancia documental de que Nunyes proceda de la Diócesis de Viseu nos parece que está más cercano a las tablas del retablo de la cercana Lamego, con sus figuras grandiosas,

perfiles marcados y el oscuro tono metálico de la superficie, obra documentada de Vasco Fernandes (1506-1511); los investigadores portugueses han indicado cómo la región de Beira era un importante centro de producción artística y cómo en torno al retablo de Viseu y del propio Grao Vasco se formó un nutrido taller, de gran repercusión en la zona; de hecho, el citado retablo es un producto de colaboración, donde interviene también Francisco Henriques¹²¹.

Si Nunyes, ese "bon home y bon cristià" (pleito Forment), abandonó Portugal encuentra en Barcelona una familia y una situación artística en la que logra abrirse profesionalmente dominando el ambiente pictórico del momento hasta el punto de controlar los juicios negativos que sobre su arte pudieran manifestarse; prueba de ello es que llega a coaccionar a los pintores para que no se pusieran del lado del cliente a la hora de juzgar un retablo encargado por la Cofradía de los carniceros: "que per dit mestre Pedro eran subordinats tots los pintors de Barcelona, perquè no prenguessen ca'rrech per part de dits carnisers de iudicar tot lo dit retaula..., dientlos en la cara que no y no valen anar, y no y auiran, encara que sien forçats...".

La presencia de los dos portugueses en España parece materializar, a nivel artístico, el infatigable deseo de unidad dinástica en que se movieron las monarquías en unos momentos en que los dos países se habían repartido el mundo:

"Verde navío, Portugal fraterno,
amarrado al costado de mis muelles,
¿quieres venir a la aventura lírica
de ir a buscar amor. Hermana, ¿quieres?"
Rogelio Buendía, *Canción de España a Portugal* (1922)

¹¹⁷ CAMON, J., *op. cit.*, p. 338.

¹¹⁸ BUENDIA, J.R., "La pintura española del siglo XVI", *El Renacimiento*, "Historia del Arte Hispánico", III, Madrid, Alhambra, 1980, p.246; ALARCIA, M.A., "El retablo de San Eloi de Pere Nunyes", *L'època dels genis. Renaixement. Barròc*, p.113.

¹¹⁹ DIAS, P., SERRAO, V., *A pintura, a iluminaria e a gravura dos primeiros tempos do século XVI*, "História da Arte em Portugal", V, Lisboa, Alfa, 1986, pp. 118-121.

¹²⁰ MARKL, D.; PEREIRA, F.A.B., *A pintura num período de transição*, "História da Arte em Portugal", VI, p. 85.

¹²¹ CORREIA, V., *Vasco Fernandes mestra do retábulo da Sé de Lamego*, Lisboa, Impr. da Universidade, 1924; REIS-SANTOS, L., *Vasco Fernandes e os pintores de Viseu do século XVI*, Lisboa, Artis, 1962 (se cita a Enrique Fernandes en la p.32); MOUTA, J.H., *Pintores de Viseu. Escola ou dinastia?*, p. 107; ALVES, A., "Artistas e artífices nas Dioceses de Lamego e Viseu", *Beira Alta*, 1976, a p. XXXV, fasc. II; véase los importantes trabajos de Dalila Rodrigues, Vitor Serrao y Fernando Antonio Baptista Pereira en el catálogo de la exposición de Grao Vasco, los de D. Rodrigues en el catálogo *No tempo das feitorias* y de F.A.B. Pereira, Joaquín Oliveira Caetano y José Antonio Falcao en *El arte en la época del Tratado de Tordesillas*, Valladolid, 1994 (con referencias a *A pintura renascentista portuguesa. Ensaio de caracterização*, tesis de J.C. Cruz Teixeira). Pedro Dias, Vitor Serrão, Dagoberto Markl y F.A.B. Pereira dedican amplios estudios a los diferentes talleres portugueses y a la zona de Viseu en particular en la "História da Arte em Portugal" (V,VI).

Las estatuas de bronce del Escorial. Datos para su historia (II).

Agustín Bustamante García*.

Universidad Autónoma de Madrid.

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.), Vol. VI, 1994.

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 enterprises 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.

Pero el problema más grave fue la quiebra de la banca Forniel en 1580. Era una catástrofe, ya que los fondos, que eran ocho mil ducados, quedaron bloqueados y Trezzo, Leoni y Comane sin recursos y con una deuda de más de cinco mil quinientos ducados. Como el Rey está camino de Portugal, nada pueden hacer para desembargar su parte, y así, lentamente, intentan proseguir la empresa, pero tienen ya una deuda de seis mil ducados. Pompeo ha de partir para Milán y necesita diez mil ducados; hay que gastar mil ducados en Venecia adquiriendo esmeril con que segar y labrar los jaspes de la custodia, y para el resto de la obra otros diez mil ducados, en total, veintisiete mil. Una suma fabulosa¹.

Gracias a la intervención real, el 25 y 26 de agosto cobran dos mil ducados de la banca Forniel quebrada². Pero aquello era una gota en la enorme cantidad de dinero que se necesitaba. El catarro general que puso al Rey a las puertas de la muerte y mató a la Reina Ana y afectó también a Juan de Herrera, retrasó todavía más el problema pecuniario. El 17 de noviembre de 1580 Jácome Trezzo suplicaba a Herrera que se proporcionase dinero, pues están empeñados, Leoni tiene que marcharse a Milán para iniciar la fundición y es necesario allegar recursos para seguir con los jaspes y montar los ingenios. Están en el límite, y como se pare la obra, será una catástrofe mayor que la quiebra de los Forniel³. El 25 de

* Véase la primera parte de este trabajo en el Vol V, pp. 41-57, del *Anuario*.

¹ "Memorial de Jácome de Trezzo, Pompeo Leoni y Bautista Comane al Rey, sobre la necesidad de dinero para continuar la obra del retablo, custodia y colaterales del San Lorenzo el Real. Sin fecha". *R.A.B.M.* V. 1875. pp. 66-68.

² C. PÉREZ PASTOR.- *Noticias y documentos relativos a la Historia y Literatura españolas. Memorias de la Real Academia Española*. XI. II. pag. 31. Madrid, 1914.

³ "Carta autógrafa de Jácome Trezo a Juan de Herrera sobre la necesidad de dinero para continuar la obra del retablo, etc. de San Lorenzo el Real". *R.A.B.M.* V. 1875. pp. 83-84.

noviembre, tras consultarlo con el Rey, Herrera escribe al Secretario Juan de Ibarra para que aclare todo el asunto de la financiación con la máxima urgencia⁴. La renuencia de la Congregación en aportar fondos parecía la venganza por el asunto de Juan López de Obieta y las canteras de Espejón⁵. Al comenzar 1581 el problema del dinero y sus seguridades trae en harto cuidado a Juan de Ibarra⁶.

A pesar de las enormes dificultades y el retraso que causaron, Trezzo, Leoni y Comane trabajaron de firme durante 1580. El 23 de marzo, pensando que Pompeo está a punto de marchar a Milán, el trío reajusta la compañía: las ganancias y pérdidas se repartirán en tres partes iguales. Trezzo hará la custodia, Juan Bautista Comane la arquitectura de piedra del retablo, y Pompeo la parte de metal del ensamblaje de retablo y custodia más las quince figuras de bronce y las correspondientes del tabernáculo. Además, entre los tres se ayudarán de continuo⁷.

Las piedras de jaspe van llegando desde Espeja y Granada⁸; Leoni tiene que ir a Milán “a vaziar lo que su padre tiene empeñado que son quince figuras de bronce mayores que el natural dos uезes y ciento y ueynte basas y capiteles grandes y todo el adorno del dicho retablo y colaterales del dicho bronce”⁹. El 17 de noviembre Leoni

ha concluido de “cauar las molduras de metal basas y chapitel y otras cosas por la custodia”¹⁰.

El 28 de enero de 1581 Jácome escribía a Herrera planteando una nueva organización: que haya una persona diputada para el dinero en todas partes, y que éste no vaya a ningún miembro de la compañía; “que por provecho de la obra será necesario que Pompeo haga aparte su obra que es tanta que no se si no se le da ayuda si podrá [a]cabar a tiempo”; es imprescindible que se visite la obra del retablo en todas partes y especialmente en Milán. Desde luego no tiene la menor confianza en León Leoni, lo cual no es extraño, y no se fía, ni de su arte, “conviene que de las figuras de metal que aquí se hagan los modelos como sta nel concierto, porque sean estas estatuas de Santos y no de los Gientiles”, ni que el trabajo en Milán vaya a ser mejor y más económico, “y quando se diese orden que toda la obra de metal se hiciese aquí, creo que se acertaría y en la perfección de la obra y con mucho men[os] gasto y con más brevedad”¹¹.

La misiva de Jácome causó sensación. Se le pidió una relación de los problemas, que dio autógrafa el 10 de febrero y vio la Junta de Obras y Bosques el 11. En ella se reafirmaba punto por punto en todo lo dicho, y volvía a insistir en la baratura y menor riesgo de hacer aquí la

⁴ J. BABELON.- *Jacopo da Trezzo et la construction de L'Escorial. Essai sur les arts à la Cour de Philippe II. 1519-1589*, pag. 322. Burdeos-París, 1922. L. Cervera Vera.- *Colección de Documentos para la Historia del Arte en España. I. Documentos biográficos de Juan de Herrera I. (1572-1581)*. (CODOHA). pag. 412. Madrid-Zaragoza, 1981.

⁵ M. MODINO DE LUCAS.- *Documentos para la historia escorialense. IX. Los priores de la construcción del Monasterio de El Escorial*. Vol II. pp. 266-267. Madrid, 1985.

⁶ Juan de Ibarra a Mateo Vázquez, Madrid, 5 enero 1581. “Lo que toca a Jacome de Trezo y sus consortes en la obra del retablo acuerde vuestra merced a su Mgd. para que mande lo que es seruido se haga en su pretension que hazen instancia por dinero, y por falta del dize Pompeo que dexa de yr a Italia, aunque le doy prisa que se apreste para ello”. I.V.D.J. Envío 99. f° 401-402. Juan de Ibarra a Mateo Vázquez, Madrid, 23 enero 1581. “En lo que toca a Jacome de Trezo y consortes en la obra del retablo vista la instancia que ellos hazen por dinero y por ganar tiempo, yo screui a la congregacion que conuenia que embiasen persona que visitase y tasase la obra que tienen hecha en las canteras de Espeja y la que se a traydo al sitio y por carta del 14 deste mes me scriuieron que hauian acordado que Joan de Minjares aparejador de canteria de la dha fabrica hiziese por su persona esta diligencia y por parescerme persoma muy a proposito les respondi que le embiasen luego, y así es de creer que lo auran hecho, y aqui se hara la diligencia que se pudiere aunque hauiendome informado estos dias de persona a quien se le pudiese encomendar la tasacion de lo de aqui no he tenido relacion ninguna, y si Joan de Herrera la tuuiese seria bien lo auisase. Vuestra merced lo pregunte, y si le paresce que Martin Nauarro a quien su Mgd. rescibio en su seruicio y trauija en la Casa del Campo la sabia hazer”. I.V.D.J. Envío 99. f° 395-396. Juan de Ibarra a Mateo Vázquez, Madrid, 6 febrero 1581. “En lo que toca a Jacome de Trezo y compañía se va tratando con ellos de la seguridad que daran del dinero que fueren rescibiendo, o la forma que se podra guardar en que sean proueydos para continuacion de su obra sin que su Magd. aventure nada, y aunque se ha hablado en el consejo sobre ello no se consulta lo que parece hasta acabarlo de asentar que como el asiento que con ellos se tomo se hizo en Sant Lorenzo sin que aca se tuuiese noticia del, no se preuinieron las cosas nescasarias que son las que agora traen consigo algunas dificultades, y estas mismas ay en la obra de las sillas del choro que agora se han de hazer y por muchos respectos paresce que conuenia se diesen a destajo pues ay oficiales que se puedan encargar dellas y los mismos que se ofrescen para hazerlas a tasacion las podrían tomar y no paresce al Consejo que dexa de tener fundamento lo que sobresto scriuió a su Magd. la congregacion, y entiendese que en esto y en lo del retablo, va a dezir muchos millares de ducados de que se haga de una manera, o de otra”. I.V.D.J. Envío 99. f° 359-360. Minuta de Mateo Vázquez: “Juan de Ibarra scriuió a 6 de febrero 1581: Que en lo que toca a Jacome de Trezo y compañía se yua tratando que diessen seguridad del dinero que recibieron para que su magd. no auenturase nada /. Que por no hauerse tenido noticia del asiento que se hizo en Sant Lorenzo se ofrescian agora algunas dificultades /. Que las mismas hauia en las sillas del choro que agora se hauian de hazer, y parescia que lo mas acertado seria darlas a destajo, pues ay oficiales / o / a los mismos que las piden a tassacion. Que a la Junta de Madrid parescia que no dexava de tener fundamento lo que dezia la congregacion”. I.V.D.J. Envío 99. ff° 393-394.

⁷ J. BABELON.- *Jacopo da Trezzo*, pp. 294-297.

⁸ M. MODINO DE LUCAS.- *Priores*. II. pp. 266-267. A.B.S.L.E. VII-27, Madrid, 12, abril, 1580; VII-18, San Lorenzo del Escorial, 13, julio, 1580.

⁹ “Memorial de Jácome Trezo, Pompeo Leoni y Bautista Comane”, pag. 67.

¹⁰ “Carta autógrafa de Jácome Trezo a Juan de Herrera”, pag. 84.

¹¹ J. BABELON.- *Jacopo da Trezzo*, pp. 276-277. Trezzo se dirige a Herrera en un tono de viejos y grandes amigos, que a veces discrepan, y que suelen colaborar íntimamente: “Yo queria, Señor Herrera, eser con vuestra merced porque en la obra del retablo ay muchas cosas que es menester remediar que emportano que non lo azendo sera mucho daño a la obra”.

obra de fundición. Especifica que Pompeo no acabará lo que tiene que hacer en los dos años que faltan, pues tardará muchos más, y propone desglosar los trabajos de piedras y jaspes, que llevan Juan Bautista Comane y él, de la parte de metal que es suya. “Y demás desto la condicion de Pompeo es muy diferente da todos y los oficiales no se avenen bien con él y la obra patese”¹².

Pero las resoluciones son lentísimas, pues Felipe II y Juan de Herrera están en Portugal. El 13 de marzo de 1581 Trezzo volvía a escribir al *Arquitecto de Su Majestad*, llamándole “bon amigo y capo desta obra”, diciéndole que no hay un maravedí, que Comane y él trabajan al límite de sus posibilidades, y que teme perder a los oficiales que labran en la custodia, “aora que se empieza acavar las niguias” donde irán parte de las estatuas. El Rey ordenó que se remediase la situación¹³.

Las cosas empezaron a progresar lentamente. El 2 de mayo Juan de Minjares tasó la piedra sacada de las canteras de Espejón y la piedra verde de Granada¹⁴. El 6 de ese mes Juan Bautista Monegro y Diego de Alcántara tasaban la obra de la custodia y la maquinaria en ella empleada, que estaban en casa de Jácome Trezzo en Madrid, en la impresionante suma de “ciento y catorze mill y setecientos y noventa y tres reales según nuestro leal saber y entender”, apostillando a renglón seguido, “y que si el dicho Jácome de Trezo no uviera proseguido esta obra con la facilidad que oy se haze, no se hiziera con mucha más cantidad de ducados que lo que cuesta, y con mucha más cantidad de tiempo y oficiales que fueran necesarios para cortar con diamantes lo que la sierra no pudiera acabar como oy se acaba con máquinas facilísimas y ciertas, las cuales traen peones, por lo qual parece claro el gran servicio que el dicho Jácome haze a su magd.”¹⁵.

El 15 de mayo, por orden de Felipe II, se reorganizó todo lo referido al retablo y la custodia. Se insiste en que se cumplan los plazos convenidos en el contrato original de 10 de enero de 1579; pero, sabedor de la falta de entendimiento entre la Congregación y los artífices, el Rey manda que el dinero de la empresa se ponga en el



Fig. 1.- Monasterio del Escorial. Basílica. Retablo mayor.

arca de tres llaves, donde se guarda el numerario para las obras del Alcázar. En una palabra, la Congregación ya no interviene en los pagos de Trezzo y Leoni; como remate, se nombra a Juan de Valencia veedor de la obra. El único vínculo que queda con la estructura de la Congregación, es que el dinero que se incorpore al arca del Alcázar vendrá de los presupuestos de la obra escurialense¹⁶. El 19 de mayo Trezzo, Leoni y Comane

¹² J. BABELON.- *Jacopo da Trezzo*. pp. 297-300. R. Mulcahy.- “A mayor gloria de Dios y el Rey”: la decoración de la Real Basílica del Monasterio de El Escorial. pp. 171 y 232-233. Madrid, 1992. Juan de Ibarra a Mateo Vázquez, Madrid, 13 febrero 1581. “Con esta embio una relacion de lo que Jacome de Trezo me a dicho en declaracion de lo que scriuio a Joan de Herrera y aunque su intencion es buena y esta deseoso de seruir a Su Magd. siendo el negocio que el y los demas tratan de tanta consideracion y en que van a dezir muchos millares de ducados conuiene andar en el con mucho tiento y assy voy tratando con ellos con suauidad de la forma que se podra tener en prouer los dineros para la obra, y procurando que entiendan que por quitarse de diferencias y pesadumbres de buscar fianças sera justo y de mucha comodidad para ellos tomarse el medio que se a propuesto”. I.V.D.J. Envío 99. nº 387-388.

¹³ J. BABELON.- *Jacopo da Trezzo*. pp. 278-279. L. Cervera Vera.- *CODOHAE*. I. pag. 417.

¹⁴ J. BABELON.- *Jacopo da Trezzo*. pag. 311.

¹⁵ J. BABELON.- *Jacopo da Trezzo*. pp. 307-310. En ese día Trezzo llevaba muy avanzada la zona del pedestal, con sus guarniciones y las sotabases para las ocho columnas. Llevaba también my adelante la corona del entablamento con los sectores inferiores de los canecillos y denticulos; tenía ya aserradas los ocho pedestales que se encuentran en la zona de la cúpula, y tenía trabajada a punta la cúpula, que es de una pieza de jaspe de la Huerta del Rey, además había otras piezas trabajadas, cuyo lugar específico no se indica.

¹⁶ J. BABELON.- *Jacopo da Trezzo*. pp. 300-302. La orden que su magd. manda se tenga y guarde de aqui adelante en la prosecucion de la obra del retablo y custodia de la yglesia del monesterio de San Lorenzo el Real que hazen Jacome de Trezo y Pompeo Leoni sus escultores y Joan Bautista Comane y en la distribucion y paga del dinero que para ellos proueyere es la siguiente. Los dhos maestros han de usar de la diligencia que fuere

se dan poder entre los tres para cobrar uno en nombre de otro¹⁷. La reorganización culmina el 18 de julio de 1581, cuando la Congregación organiza el sistema de pago de los operarios que trabajan en el retablo en la capilla mayor de la Basílica¹⁸.

Con la obra organizada de esta nueva manera, el trabajo mejora, ya que empieza a haber dinero continuadamente. Desde el 14 de mayo aparecen las nuevas cuentas¹⁹, a través de las cuales vemos el laboreo en la casa de Jácome Trezzo ejecutando la custodia²⁰. La progresión en las tareas del jaspe obligó a buscar especialistas en Italia; el 3 de octubre Domenico Paterno, Francisco Dandis Florentino, Antonio Lavaña y Aurelio Solarío se obligaron a venir a España. Partieron de

Génova el 21 de noviembre de 1581 y llegaron a San Lorenzo el Real el 9 de enero de 1582.

También en Milán empezaron a aparecer los primeros frutos, estimulados por una potente inyección de dinero, que representó un crédito de seis mil ducados remitidos desde España²¹. El 26 de agosto de 1581 León Leoni tenía dispuestas para embarcar a España cincuenta y cinco piezas de la arquitectura del retablo, y las estatuas de San Agustín y San Lucas listas para el vaciado²². El 1 y 3 de octubre salieron de Milán veintisiete cajas, que llegaron a Génova el 29 de octubre, para embarcarse en las galeras y llegar a España; contenían veintiocho piezas de bronce para la arquitectura del retablo y cenotafios. Llegaban al Escorial desde Alicante el 11 de abril de 1582²³. Visto

posible para que la dha obra se acaue dentro del tiempo questan obligados como dellos se confia para lo qual an de trauajar en ella y poner los oficiales y gente que conuiniere porque estando la obra de la yglesia del dho monesterio tan adelante seria de mucho ynconueniente que la del dho retablo se dilatasse. [Respetando y manteniendo en su fuerza la escritura de obligación, se manda] que todo el dinero que fuere menester y se proueyere para los gastos que se huuieren de hazer en la dha obra en esta villa de Madrid donde labran los dhos Jacome y Pompeo se pongan en el arca de tres llaues en que se acostumbra poner el dinero de las obras del alcazar della para que este por cuenta del aparejador della. Y para que la distribucion del dho dinero aya la buena cuenta y razon que conuiene Joan de Valencia criado de su magd. visitara cada dia una vez por lo menos y las vezes que mas pudiere y a las oras que este junta la gente de oficiales y peones que trauajaren en la dha obra en casa de los dhos Jacome y Pompeo y hara las listas y copias dellos..... y por las dhas listas pagara el dho pagador..... Todo el dinero que se huuiere de gastar en la dha obra se a de prouer por cuenta de la fabrica del monesterio de San Lorenzo el Real..... Madrid a quinze de mayo de mill y quinientos y ochenta y un años. El Conde de Barajas. El Doctor Don Yñigo de Cardenas y Çapata. A.G.P. San Lorenzo. Patrimonio. Leg. 1824.

¹⁷ C. PÉREZ PASTOR.- *Noticias*, pag. 33.

¹⁸ 18 julio 1581. Este día se acordo que a los oficiales que trabaxaren en las sillas del coro del dho monasterio y a los que han de labrar la piedra del jaspe para el retablo y altares colaterales de la yglesia principal del dho monasterio se les pague lo que montaren sus jornales conforme al registro y listas que hizieren el sobrestante / o sobrestantes que para ello seran nombrados y prescios que los maestros tubieren con ellos concertado de quinze en quinze dias librando en el pagador desta fabrica lo que assi montare y a cada maestro los que asistieren con los dhos oficiales a seys reales cada dia y a cada uno dellos para su costa y entretenimiento y ansi lo probeyeron // y que a algunos oficiales que han trabaxado en esta fabrica en lo de la piedra del jaspe se les pague lo que pareciere por los dias que obieren trabajado al dho respecto. A.G.P. San Lorenzo. Leg. 1793. Libro de la Congregación. Fº 51-51v.

¹⁹ E. PLON.- *Les maîtres italiens au service de la Maison d'Autriche. Leone Leoni, sculpteur de Charles-Quint et Pompeo Leoni, sculpteur de Philippe II*, pag. 416. París, 1887. J. Martí y Monsó.- *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid basados en la investigación de diversos archivos*, pag. 275. Valladolid-Madrid, 1898-1901.

²⁰ Diego de Lacorçana. Datta de los mrs. pagados por libranças a dibersas personas que an trauajado en la obra del retablo de Sant Lorenzo el Real que se haçe en casa de Jacobo de Treço, desde primero de agosto hasta fin de diciembre del dho año 1581.

1 septiembre 1581, a Jacobo de Treço y Pompeo Leoni y Juan Bautista Comane, 300 dcs. 29 septiembre, a Jacome de Treço 500 rls. 23 octubre, a los tres 500 dcs. 4 noviembre, 500 rls. 27 noviembre, 500 rls. y una segunda partida de 200120 mrs. y otra tercera de 225000 mrs. 19 diciembre 300 dcs. 23 diciembre 27200 mrs. A.G.P. San Lorenzo. Patrimonio. Leg. 1825. 19 septiembre 1581, a Andres de Yruña 73236 mrs. para dorar la custodia del dho retablo. A.G.P. San Lorenzo. Patrimonio. Leg. 1825.

23 octubre 1581 a Rodrigo de Hinojal platero 2000 rls. por dorar las pieças de bronce de la dha custodia. A.G.P. San Lorenzo. Patrimonio. Leg. 1825.

²¹ Mateo Vázquez al Presidente del Consejo de Hacienda Hernando de Vega. Lisboa, 18 septiembre 1581. "Ibarra hablara a vuestra señoría sobre un credito de 6000 ducados para Milan para la continuacion de la obra de bronce del retablo y custodia del monasterio de Sant Lorenzo el Real que alli se haze / Su Magd. manda que vuestra señoría ordene se busque este credito, y se de para este efecto /". I.V.D.J. Envío 56. El Presidente contesta desde Madrid el 23 septiembre 1581: "El credito de los 6000 ducados para Milan para la continuacion de la obra de bronce del retablo y custodia del monasterio de San Lorenzo el Real dare luego que Ibarra able sin dilazion alguna". Mateo Vázquez apostilla al margen: "Assi lo he dicho a Su Mgd. Sintra 2 octubre 1581". I.V.D.J. Envío 61 (II), Fº 125-126.

²² J. J. MARTÍN GONZÁLEZ.- "Sobre la intervención de León Leoni en el retablo del Escorial". *B.S.E.A.A.* XVIII. 1952, pp. 126-127. R. MULCAHY.- "A la mayor gloria". pag. 177.

²³ E. PLON.- *Les maîtres*, pp. 210-211. E. GARCÍA.- "La obra en bronce hecha en Italia para el retablo y tabernáculo de San Lorenzo el Real del Escorial". *B.S.E.A.A.* XII. 1946, pag. 134. Las piezas son: seis basas y seis capiteles para las columnas, dos medias basas para las pilastras, cuatro medias basas y cuatro medios capiteles sencillos; para los enterramientos tres medios capiteles y una media basa para las pilastras y dos cuartos de capiteles para las pilastras de esquina de los mismos. Pedro Antonio Lunato a Mateo Vázquez. Génova, 4 noviembre 1581. "Muy Illustre Señor. Ya vuestra señoría esta informado que quando Su Mgd. fue seruido ordenar al Señor Don Sancho de Gueuara y Padilla que se mandasse informar del termino en que estavan unas obras de metal que s elabran en Milan en casa de Leon Leoni, para la Yglesia del Escorial, y se hiziesse relacion dello; fue commetida esta diligencia a mi, y sabe vuestra señoría tambien como despues Su Magd. mando que la parte de las dhas obras, que estubessen acabadas se embiassen a Saona o a Genoa remetidas al Embaxador que reside en la dha Ciudad para que las embiasse a España con las primeras galeras o naos que partiessen: Esta execucion tambien el señor Don Sancho ha sido seruido commeterla a mi y yo he procurado que todas las que el dho Leon ha querido enseñar, que han sido veynte y ocho pieças se conduziessen con tal diligencia, que no perdiessen el pasaje de la Serenissima Emperatriz y ansi se ha hecho con no poco trabajo, porque hay algunas tan pesadas, que no se han podido cargar sobre azimilas y ha sido necessario lleuirlas por estas montañas con trineos hechos a posta. Pero han llegado a tiempo, y se han cargado sobre las naos que lleuan



Fig. 2.- Monasterio del Escorial. Basílica. Retablo mayor. Banco y piso dórico.



Fig. 3.- Monasterio del Escorial. Basílica. Retablo mayor.



Fig. 4.- Monasterio del Escorial. Basílica. Retablo mayor. Baza del piso dórico.



Fig. 5.- Monasterio del Escorial. Basílica. Retablo mayor. Capitel del piso dórico.

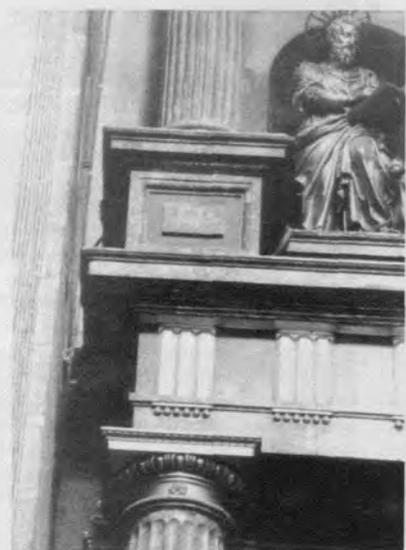


Fig. 6.- Monasterio del Escorial. Basílica. Retablo mayor. Entablamento del piso dórico.

la ropa de Su Magd. Cesarea en cuyo seruicio haviendo yo tambien llegado aqui, despues de hauer tenido a mi cargo las prouisiones, que han sido necessarias para el susodho seruicio en el Estado de Milan, he querido sacar una carta de recibo de las dhas pieças del tenedor de bastimentos, a quien por orden del Embajador se han entregado. Y haviendo el Señor Don Sancho, que tambien lleo aqui, siruiendo a Su Magd. buolto a Milan y yo quedado aqui por orden de la dha Magd. hasta que se embarque. Hame parecido por ahorrar tiempo, embiar de aqui copia de la dha carta de recibo a vuestra señoria con especificacion de la cantidad de las caxas y pieças que vienen en ellas; para que si ansi sera seruido, pueda dar orden adonde las dhas naos llegaren lo que se haura de hazer, y a mi mandarme siempre en que pueda seruir a vuestra señoria que es una de las cosas que mas desseo en este mundo, y que sera para mi muy singular merced. Nuestro Señor la muy Illustre Persona de vuestra señoria guarde y estado acreciente como yo su seruidor desseo. De Genoa los 4 de Nouiembre 1581. Muy Illustre señor besa las manos a vuestra señoria su muy cierto seruidor. Pedro Antonio Lunato. [Letra de Mateo Vázquez]; En Lisboa 11 deziembre 1581. Esto que me ha scripto el Conde Pedro Antonio Lunato embio porque pueda Vuestra Majestad ver en que particular las pieças que son las de bronze que vienen para Sant Lorenzo, si ya Su Mgd. no lo ha visto. [Apostilla Felipe II]: Fue bien embiarmelo que no lo avia visto. La memoria embiad a Herrera que me la muestre". I.V.D.J. Envío 61 (II). P^o 127-129. A.B.S.L.E. VIII-12. 11, abril, 1582, se paga a los carreteros por "veynte y siete caxas de bronze que traxeron de la ciudad de Alicante a esta fabrica para el retablo de la yglesia principal del dho Monasterio".

este progreso, el 5 de noviembre se decide en Lisboa que Pompeo parta para Milán, pero hasta el 28 de diciembre de 1581 no se otorgó la real cédula y salvoconducto²⁴.

Mientras, en Madrid, Trezzo, Leoni y Comane iban preparando todos los pasos. El 6 de diciembre suplican al Rey que les ayude en el quebranto de los ocho mil ducados de la banca Forniel²⁵, y el 30 de diciembre de 1581 Jácome rendía cuentas por los tres, diciendo lo avanzado que va el retablo y la custodia, y que se ha puesto en funcionamiento el molino de aserrar jaspes, pero están empeñados y necesitan agilidad y puntualidad en las libranzas de dinero, tanto en Madrid, como en Milán, donde León Leoni ha aportado de su bolsillo para proseguir las obras²⁶.

Remate de este progreso de 1581 en lo referido al retablo mayor, es la adquisición el 10 de octubre a Nicolás Granello, por seiscientos ducados, del Martirio de San Lorenzo, pintado por Luca Cambiaso, "para le asentar y poner en el altar mayor de la yglesia principal"²⁷.

Fray José de Sigüenza escribía que, en 1582, "las principales partes del adorno de la iglesia son el retablo, la custodia, los entierros reales; ésto todo se hacía en Madrid y en otras partes. Entendía en ello maestros italianos y españoles"²⁸. Esta fluidez se debía, a que la organización había alcanzado muy buen punto, estando al timón de ella el Secretario Juan de Ibarra, el cual informaba, el 20 de enero de 1582, al Secretario Mateo Vázquez de todo el asunto detalladamente²⁹. El 15 de

²⁴ E. PLON.- *Les maitres*. pag. 416. R. Mulcahy.- "A la mayor gloria". pp. 174 y 233. Escribe Mateo Vázquez al Presidente del Consejo de Hacienda Hernando de Vega. Lisboa, 5 noviembre 1581: "Pompeo Leoni conuiene que parta con breuedad a Milan para hazer ciertas figuras de bronze que Su Mgd. ha mandado, y porque tiene mucha necesidad de que se le pague el salario que se le deue, manda Su Mgd. que vuestra señoría de orden como se le pague luego". I.V.D.J. Envío 61 (II) f.º 123-124.

²⁵ J. BABELON.- *Jacopo da Trezzo*. pp. 302-304.

²⁶ E. LLAGUNO Y AMIROLA.- *Noticias de los arquitectos y Arquitectura de España desde su restauración*, por el excmo. señor D. Eugenio Llaguno y Amirola, ilustradas y acrescentadas con notas, adiciones y documentos por D. Juan Agustín Ceán-Bermúdez. II. pp. 374-375. Madrid, 1829. Ed. facsímil, Madrid, 1977.

²⁷ J. ZARCO CUEVAS.- *Pintores italianos en San Lorenzo el Real de El Escorial. [1575-1613]*. pag. 48. Madrid, 1932.

²⁸ J. 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. pag. 102.

²⁹ Juan de Ibarra a Mateo Vázquez. Madrid, 20 enero 1582: "La carta de Jacome de Trezo a Su Mgd. a 30 del passado he visto y aunque es la obra que el haze ay mucha piedra aserrada hele pedido que use de diligencia en ajustarla pues tiene en su poder el pedestal y la cornija, y el friso, y alquitra y otras piezas de metal para la custodia porque yendolas asentando y dando el pulimento se pueda hechar de ver la obra que ay hecha y aunque para esto ha tomado algunos plazos y son pasados lo va dilatando como quiera que siempre se trabaja y bien en casa, y lo mesmo se haze en el Scorial y en la cantera de Espeja, en lo del retablo, y Pompeo como ha tantos dias que esta de partida y tiene aqui poco que hazer agora ocupase en fundir algunas pieçezuelas de la dicha custodia y en hazer dorar las vasas y capiteles della, porque dizen que assi se conseruarian mejor poniendose a buen recaudo como lo estaran. Entre ellos ha hauido algunas diferencias y poca conformidad sobre interesse y por esto y obligarlos aunque usen de diligencia en la obra y que estuuiese mas cercana la partida de Pompeo porque con ella no pidiese mas dinero, se a suspendido el entregarles el que dizen que han puesto de sus casas en la obra en el tiempo que estuuieron alçados los Fornieles hasta que se les dieron los 8000 ducados que se hallaron en su poder y como para aueriguar lo que esto monta les pedi sus quantas y en ellas he hallado algunas partidas a cuya paga me parece que Su Mgd. no tiene obligacion y les he dicho que tanto menos se les ha de librar aunque sea a buena cuenta de lo que huieren de hauer por toda la obra, sientenlo mucho y desto se agrauian mas entiendo que se allanaran visto que no tienen razon, y quien en esto haze mas instancia es Pompeo que ha puesto mucho dinero en la obra suya y de sus compañeros a quien ha socorrido y dize que los deue al Thesorero de la Camara apostolica y a otros, que Jacome tiene empeñadas algunas piezas del relicario del braço de Sanct Lorenzo que haze por mandado de Su Magd. y estas desempeñare primero, y si su Magd. no manda otra cosa las guardare en mi poder pues agora no se entiende: en esta obra porque no las torne a empeñar que segun anda ambriendo de dinero sin nenguna duda creo lo hara / y todo esto pienso que se compondra con ellos: de manera que no den pesadumbre a su Magd. Tiene otra pretension de que se les señale entretenimiento para sustentarse entre tanto que se acaba la obra pues no entienden en otra ninguna, y aunque ha parescido que en esto tienen razon, han estado entre si muy desconformes en la cantidad porque cada uno dellos quiere tanto para si como se diere a los otros, y Jacome pretende que ha de ser preuilegiado y que ha menester 100 ducados cada mes para su gasto ordinario y en esto ha estado firme y a cuenta de lo que ha de hauer por el alcance passado le he socorrido con 500 reales al mes de algunos a esta parte y para curarse quando estuuo enfermo y tambien a los otros, y assi no han padecido lo que encarescen, mas es justo que se les señale con que viuan entretanto que trabajan en esta obra, y a Jacome he reducido a que se contente con lo que se diere a sus compañeros y los unos y los otros tomarian cada 50 ducados al mes a cuenta de la obra, y parece que los han menester porque el gasto de Jacome es grande, y Pompeo ha de sustentar su persona y la de su padre y hazer gastos en Italia buscando oficiales en Roma y Venecia, y otras partes y Baptista Comane ha de atender a la obra de Sanct Lorenzo, y acudir a visitar los oficiales de la cantera despeja y yr a Granada y Aracena y otras partes por piedras y tiene muger y cinco hijos y qualquiera dellos ganaria mas que esto en qualquier obra que trabajase y por lo pasado no se les ha dado nada hasta agora / y assi siendo su Magd. seruido desto aura mayor ocasion para darles priesa y teniendo la comida cierta trabajaran con mas gusto / Quanto mas trato desta obra hallo mayores dificultades para la tasacion della y a otros que lo entienden mejor que yo les parece lo mesmo por ser tan extraordinaria y de tanta grandeza y hauer tan pocos oficiales deste arte a lo menos en estos reynos y de los de fuera se puede tener poca seguridad y assi va contentando, mas cada día la orden que se dio y se guarda de que no entre dinero en poder de los maestros sino que se paguen los gastos por cuenta de su Magd. y al cabo aura de venir en que su Magd. entienda lo que han trabajado y merecido y el cuidado con que han procedido, y lo que en la obra se ha gastado, y ellos han gozado y pues son sus criados los haga la merced que fuere seruido y por esta causa aunque se entiende que la obra vale sin comparacion mas de lo que se ha gastado en ella, voy dandoles el menos dinero que es posible, que es lo que ellos sienten mas el que ha sido menester para la continuacion de la obra en todas partes no ha faltado y los oficiales destas obras tienen la cuenta y razon dello /". I.V.D.J. Envío 99. f.º 269.

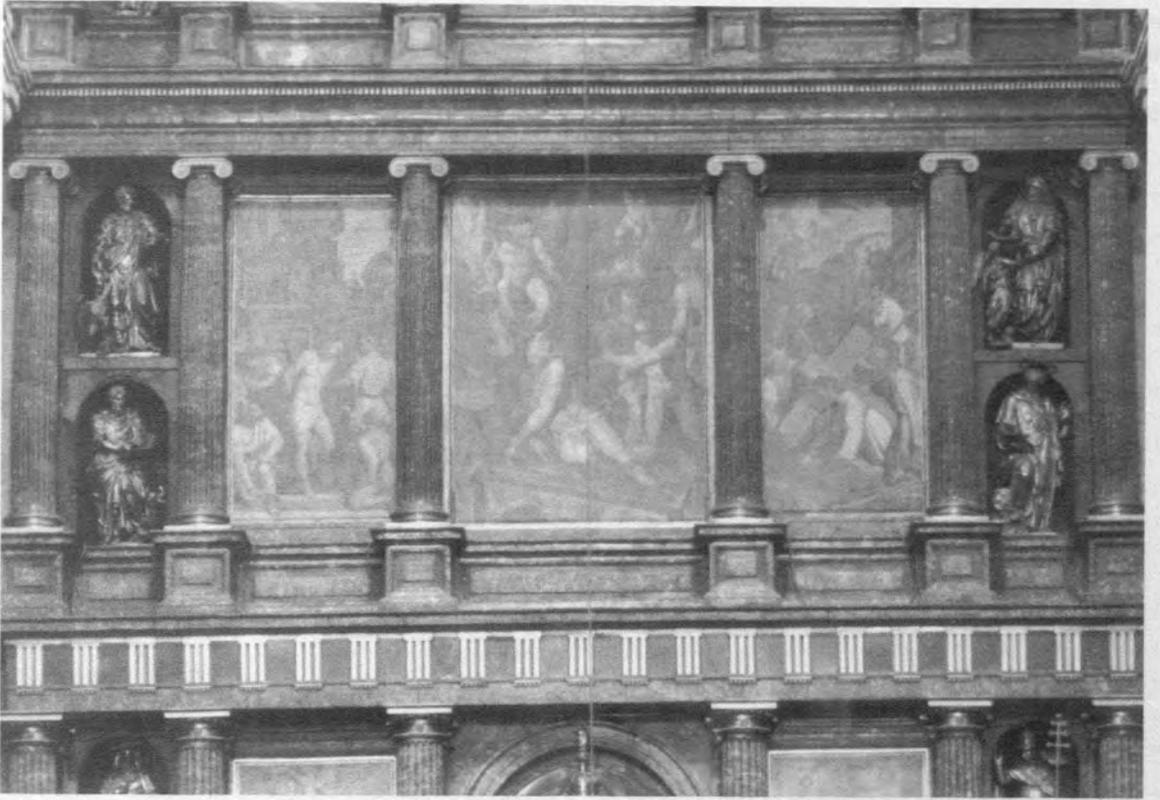


Fig. 7.- Monasterio del Escorial. Basílica. Retablo mayor. Piso jónico.



Fig. 8.- Monasterio del Escorial. Basílica. Retablo mayor. Capitel y entablamento del piso jónico.

febrero se resolvió el quebranto de la bancarrota de los Forniel para Trezzo, Leoni y Comane³⁰; pero lo decisivo fue el cobro continuado de las nóminas³¹. A ello hay que sumar la aplicación de ingenios para mejorar y acelerar

los trabajos; y así, desde el 14 de enero de 1582 se empezó a usar sistemáticamente el molino de aserrar mármoles³². La llegada de una numerosa partida de marmoleros italianos aceleró los trabajos³³.

³⁰ E. GARCÍA.- "La obra en bronce". pp. 134-135.

³¹ 1582 años. Jacome de Treço Pompeyo Leon y Juan Baptista Comane. El retablo y custodia. En quinze de Henero de mill y quinientos y ochenta y dos años se libro en el pagador Thomas de Paz digo se despacho certificación para que se le reciuan en quenta mill ducados que montan trecientos y setenta y cinco mill marauedis que Pero Rodriguez vezino de Robledo pago en Madrid en su nombre a Diego Lacorçana pagador de las obras de su magd. para los gastos del retablo y custodia de la yglesia principal del dho monasterio que hazen Jacome de Treço y compañía a quien se haze cargo dellos como consto por certificación de Juan de Ybarra y carta de pago del dho Diego Lacorçana. 29 enero, 1000 dcs. 9 febrero, 5322 rls. los cobra Juan Bautista Comane en nombre de la compañía. 17 febrero 45732 mrs. el mismo por lo mismo. 19 febrero, 1000 dcs. 12 marzo, 1000 dcs. 12 marzo, 120536 mrs. los cobra Juan Bautista Comane en nombre de la compañía. 30 marzo, 500 dcs. 9 abril, 1000 dcs. 24 abril, 500 dcs. 7 mayo, 500 dcs. 21 mayo, 500 dcs. 7 junio, 246719 mrs. los cobra Juan Bautista Comane en nombre de la compañía. 23 junio, 900 dcs. 21 julio, 1000 dcs. 2 agosto 500 dcs. A.B.S.L.E. VIII-10. 16 enero 1582, a Jacome de Trezo y Pompeo Leoni y Juan Bautista Comane 300 rls. 15 febrero, 32000 rls. 6 marzo, 50 dcs. 30 marzo, 124 escudos y medio en oro. 25 mayo, 500 dcs. 21 junio, 900 dcs. 19 julio, 500 dcs. 21 julio, 300 dcs. 22 agosto, 400 rls. 4 septiembre, 50 dcs. 28 octubre, 500 dcs. 16 diciembre, 500 dcs. 31 diciembre, 500 dcs. 29 enero 1583, 150 dcs. 25 marzo, 500 dcs. 600 dcs. de entretenimiento por todo el año a 50 dcs. al mes. 11 marzo 1584 150 dcs. 600 dcs. de entretenimiento por todo el año a 50 dcs. al mes. 1585. 600 dcs. de entretenimiento por todo el año a 50 dcs. al mes. 6 marzo 1586, 100 dcs. 30 agosto, 100 dcs. 25 octubre, 31486 mrs. 600 dcs. de entretenimiento por todo el año a 50 dcs. al mes. 1587. 600 dcs. de entretenimiento por todo el año a 50 dcs. al mes. 1588. 600 dcs. de entretenimiento por todo el año a 50 dcs. al mes. 1589. 450 dcs. de entretenimiento. A.G.P. San Lorenzo. Patrimonio. Leg. 1825.

³² 14 enero 1582, este día acordaron que se notifique a Juan Baptista Comane marmolero que el y su gente o la que pudiere trabajar en el molino que se a hecho de nuebo para aserrar las piedras del marmol trabagen allí de manera que todo el yngenio ande pues su magd. lo mando hazer para ello y que no pare pues aora hay abundancia de hagua con que handen las ruedas y assi lo acordaron. A.G.P. San Lorenzo. Leg. 1793. Libro de la Congregación. fº 53.

³³ Librança a Juan Bautista Comane. Librança a masi Bautista de cinco mill y trecientos y veinte y dos reales y medio que suman los jornales de oficiales y peones que an trabajado el mes de diciembre y el mes de enero projimo pasado en el jaspe del altar mayor conforme al asiento que para ello tiene hecho. fecha a 9 de hebrero de 1582. Josepe Frande. Y no hallo en la librança de tres oficiales que entraron a trabajar a diez días del mes de enero [de otra mano] que ganaron conforme a lo que con ellos se concerto en lo que trabajaron en esta fabrica desde los dhos diez de henero hasta fin del dho mes proximo pasado que todo lo contenido en la cedula de arriba y esta monta cinco myll y quinientos y ochenta y dos reales y medio porque ganaron estos tres oficiales dozientos y sesenta reales. fecha ut supra. Garcia de Brizuela. [Letra de Gonzalo Ramírez] No se libra mas de la primera partida de arriba. [Letra de Garcia de Brizuela] Juan Baptista Comane dize quel a pagado o por su quenta todos los oficiales y peones arriba dhos y que por esta vez se le pague todo quel feneçera y acabara con ellos / A mi pareçeme tiene razon Vuestra merced hara lo que mejor le paresciere y dequi al delante se terna quenta por la nomina y se hara y pasada esta semana se aberiguara lo que an de aber los quatro oficiales que binieron de Ytalia porque se bera su recaudo que viene en latin porque aquí no se les libra mas de lo que an trabajado en esta fabrica. Brizuela. A.B.S.L.E. VIII-10. Converna al seruicio de su magd. para mas claridad de las quantas de la paga de los oficiales que se an traydo de Italia para labrar y asentar el jaspe del retablo de la yglesia principal deste monasterio de Sant Lorenzo el Real que el señor secretario Gracian vea los contratos en lengua latina que hizieron Dominico Paterno y Francisco Florentino y Urelío Solar y Antonio Lauana / oficiales que de presente traujan en esta fabrica y ponga en este pliego fee y relacion del partido y jornal que con ellos parece por los dhos contratos se concerto de les dar declarando la cantidad y desde que día les corre el salario y las fechas de los contratos y no sera necesario traduzir ni trasladarlos porque bastara esta relacion en sustancia para que se les pague lo que obieren de auer y son los contratos los que van señalados con la rubrica de mi el contador desta fabrica que es fecha a nueve de hebrero de mill y quinientos y ochenta y dos años. Gonçalo Ramirez. Hazemos fee nos los secretarios Diego Gracian y Thomas Gracian Dantisco que tenemos el oficio y secretaria de la interpretacion de las lenguas / que por un contrato en lengua latina otorgado ante Paulo Hieronimo Bargono notario Ginoues en Genoua en tres días de octubre del año de mill y quinientos y ochenta y uno / parece que Dominico Paterno y Francisco de Dandis florentino prometieron y se obligaron a Jacobo Guideto en nombre y vez de Baptista Comano maestro de obras de Su Magd. / de venir a Madrid a seruir en lo tocante a su arte por dos años que se empiecen a contar desde la partida de la presente ciudad de Genoua / y assi mesmo el dicho Jacobo en nombre sobredicho prometio y se obligo a dar por su salario y traújo al dicho Dominico Paterno diez y seis escudos de oro en oro de Italia por cada mes y al dicho Francisco Florentino diez escudos de oro en oro de Italia assimesmo por cada mes / y el dicho Dominico reciuio a quenta ciento y doze libras moneda de Genoua y el dicho Francisco ochenta libras de la dha moneda / y assimesmo parecen otras cosas como en el dicho contrato original se contiene / y tambien hazemos fee que Aurelio Solar hizo otra obligacion por dos años como arriba y se le señalo de salario en cada mes trece escudos de oro en oro de Italia su data de la qual obligacion fue en Genoua a veynte y tres dias de octubre de 1581 ante el mismo notario de arriba / yten hazemos fee que por otro contrato otorgado ante el mismo notario de arriba a veynte y seis de octubre del mismo año de 1581 Antonio Lavana se obligo como los otros señalándole de salario cada mes diez escudos de oro en oro de Italia los quales todos reciuieron las libras que en los originales contratos estan a los quales nos referimos porque dellos no declaramos mas de lo que a cada uno se le señalo de salario cada mes y las datas de los contratos / y por testimonio y fee que lo leymos y vimos en los dhos originales contratos en latin dimos esta firmada de nuestros nombres como escriuano y notario apostolico / Hecha en Madrid a onze de Hebrero de mill y quinientos y ochenta y dos años. Diego Gracian Notario publico y escribano de Su Magd. Thomas Gracian Notario. A.B.S.L.E. VIII-7.

Nomina de lo que an de aber los quatro oficiales ytalianos que an benido de Genoua a esta fabrica del monesterio de San Lorenzo el Real a trabajar en labrar los jaspes para el retablo prinzipal por quenta de Jacome de Trezo y Juan Baptista Comane y Pompeyo Leon que tienen a su cargo el dho retablo conforme a su asiento / los quales partieron de Genoua a beynte y uno de noviembre del año pasado de myll y quinientos y ochenta y un años y llegaron a esta fabrica a nueve días del mes de henero proximo pasado deste presente año de myll y quinientos y ochenta y dos años y trabajaron en la dha obra hasta treynta y un dias del mes de henero deste dho año y conforme a sus asientos an de aber lo siguiente. Domingo Paterno a de aber 14933 mrs. de diez días del mes de noviembre y todo el mes de diciembre de 1581 y todo el mes de enero de 1582

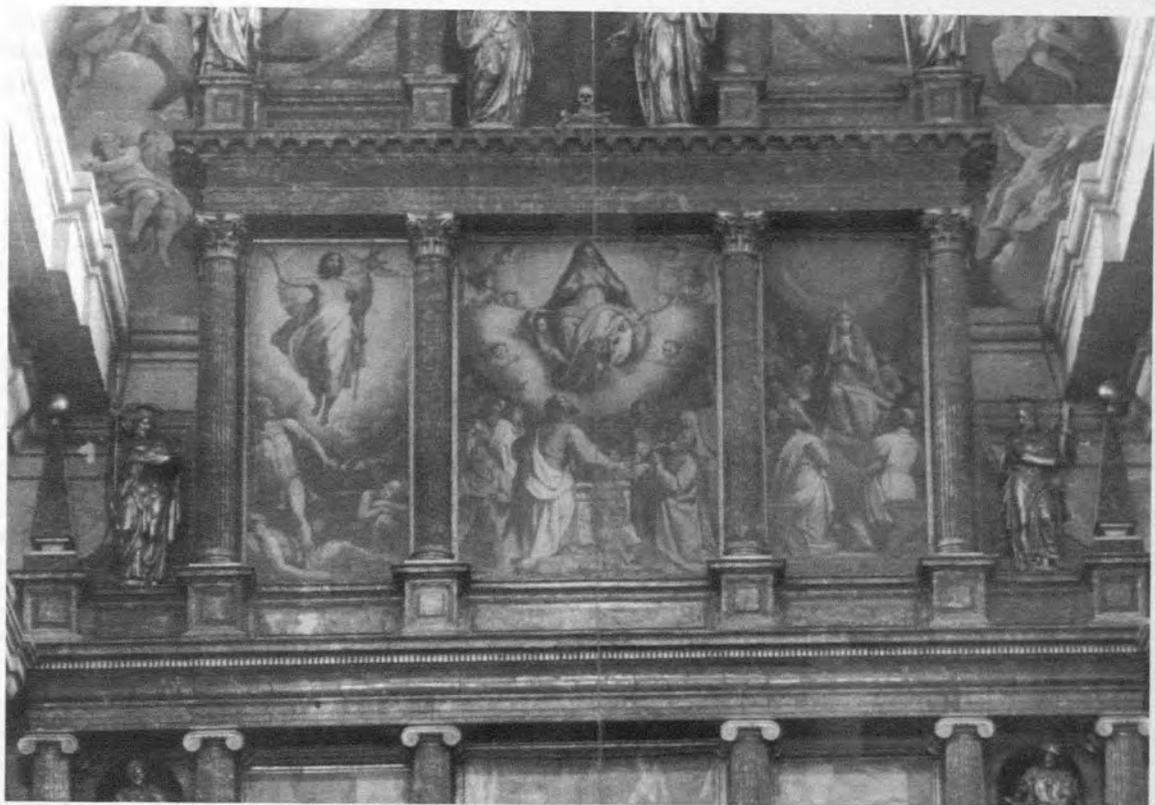


Fig. 9.- Monasterio del Escorial. Basílica. Retablo mayor. Piso corintio.



Fig. 10.- Monasterio del Escorial. Basílica. Retablo mayor. Santiago.



Fig. 11.- Monasterio del Escorial. Basílica. Retablo mayor. San Andrés.

El 3 de marzo de 1582 Comane con Julio Miseroni partían hacia Aracena en busca de jaspes para las columnas del tabernáculo³⁴. Cuando las obras del retablo iban a toda furia, el 10 de julio fallecía Juan Bautista

Comane en El Escorial; seis días después Jácome Trezo llamaba a Pedro Castello, hermano del difunto, a ocupar la vacante. El 2 de noviembre se finiquitaban cuentas con la viuda³⁵.

a razon de 16 escudos en oro de a 400 mrs. cada uno al mes. Aurelio Solar 12133 mrs. por el mismo tiempo y dias quel de arriba a razon de 13 esc. al mes. Francisco Florentino 9333 mrs. por los dhos dos meses y diez dias a razon de 10 esc. al mes. A.B.S.L.E. VIII-16. Nomina de los oficiales ytalianos que an trabajado en el jaspe del altar mayor del monesterio de San Lorenxio por cuenta de Juan Bautista Comane y sus compañeros conforme a su asiento / y de lo que cada uno oficial a de aver conforme a sus asientos de cada uno desde primero dia del mes de hebrero hasta postrero dia del dicho mes de 1582 años. oficiales del jaspe: Pedro Castel 14 esc. Mateo Morase 12 esc. Domingo Paterno 16 esc. Francisco Florentino 10 esc. Aurelio Solar 13 esc. Antonio Labaña 10 esc. Francisco Bos 11 esc. Pedro Bos 11 esc. Lucio Sedeño 12 esc. Cesar Robos 11 esc. Antonio Muton 10 esc. Garcia de Brizuela. Josepe Frande. En la nómina de marzo aparecen con el mismo sueldo: Pedro Castel, Domingo Paterno, Francisco Florentino, Aurelio Solar, Antonio Lavana, Cesar Bos, Lucio Sedeño y Mateo Muton; y los siguientes oficiales a jornal: Juan Ochoa, Domingo Notario, carpintero, Mateo Morasa y Pedro de Arandez. En la nómina de abril se registran: Domingo Paterno, Francisco Florentino, Aurelio Solario, Antonio Labaña, Maestro Cristobal con 12 esc., Bernaldino Casela, 7 esc., Lucio Cerenio, Cesar Boço, Antonio Muton, Pedro Castelo, Pedro Arangiz con 9 dcs. y Luys ytaliano, tres días. En mayo están: Antonio Muton, Cristobal Casela, Bernaldino Castela, Lucio Sireno, Cigerbosso (sic), Domingo Paternio, Antonio Labana, Francisco Florentino, Luis Buxe, Pedro Castelo, Cumelio (sic) Solario, Pedro de Rangis, Domingo Notario, carpintero, Martin de Cogorça y Grigorio de Oxioba. En la nómina del mes de junio aparecen: Antonio Muton, Cristobal Casela, Bernaldino Castela, Lucio Sireno, Ciser Boso, Domingo Paternio, Antonio Labana, Francisco Florentino, Luis Buxe, Pedro Castelo, Pedro de Ranxis, Aurelio Solario, Domingo Notario, Martin de Cogorça y Pedro del Valle. En julio aparecen: Chistobal Casela, Bernaldino Casela, Domingo Paternio, Luis Buxe, Lucio Sereno, Cesar Boxe, Francisco Dorte, 12 esc., Francisco Pasal, 11 esc., Antonio Llabana, Francisco Co florentino, Aurelio Solario, Pedro de Arangiz, Pedro Castel, Martin de Cogorça, Domingo Notario, Oracio de Crema, 10 esc. En agosto: Mateo Marasi, Christobal Casela, Bernaldino Casela, Domingo Paternio, Antonio Labana, Luis Buxe, Lucio Sereno, Cesar Buxe, Francisco Corte, Francisco Pagall, Antonio Labana, Francisco Florentino, Aurelio Solario, Pedro de Arangiz, Martin de Cogorça, Domingo Notario, Oracio de Ocrema. Nómina de septiembre: Mateo Morase, Cristobal Casela, Vernaldino Casela, Luis Buxe, Lucio Serreno, Cesar Buxe, Francisco Corte, Francisco Pasal, Francisco Florentino, Aurelio Solario, Pedro de Arangiz, Martin de Cogorça, Oracio de Creme. Nómina de octubre: Mateo Marasi, Cristobal Casela, Lucio Sereno, Cesar Buxe, Luis Buxe, Francisco Corte, Antonio Labaña, Francisco Florentino, Orazio de Ocreme, Aurelio Solario, Pedro de Aranguiz, Martin de Cogorça, Jhoan Ochoa, Pedro Castel. Nómina de noviembre: Mateo Marasi, Cristobal Casela, Bernaldino Casela, Lucio Sereno, Cesar Bos, Luis Buxe, Francisco Corte, Antonio Labana, Francisco Florentin, Oracio de Ocheme, Aurelio Solario, Pedro de Aranguiz, Martin de Cogorça, Juan Ochoa, Antonio Orsolin, 12 esc. Nómina de diciembre: Mateo Marasi, Cristobal Casela, Bernaldino Casela, Lucio Sereno, Cesar Bos, Luis Boxe, Francisco Corte, Antonio Orsolin, Antonio Labana, Francisco Florentin, Oracio Ocreme, Aurelio Solario, Pedro de Aranguiz, Pedro Ochoa, Martin de Cogorça, Juan de la Sierra, Francisco Nibal, 13 esc., Galio Colongo, 13 esc., Maese Pedro Castel. A.B.S.L.E. VIII-16. J. BABELON.- *Jacopo da Trezzo*. pag. 154 y ss.

³⁴ 23 marzo 1582, 500 dcs. para que Juan Baupstista Comane y Jullio Miseron bayan a las canteras de Aracena a buscar y sacar el jaspe fino que es menester para las ocho columnas de la custodia que se hace por su magd. A.G.P. San Lorenzo. Patrimonio. Leg. 1825.

³⁵ En el monesterio de St. Lorenzo el Real a deciseis dias del mes de Julio año del Señor de myll y quinientos e ochenta y dos años estando juntos en congregacion los señores frai Hernando de Torrecilla vicario del dho monesterio y Garcia de Briqueña vehedor e proveedor de la fabrica del dho monesterio e Gonçalo Ramirez contador de la dha fabrica por su magd. aviendo embiado a llamar e parecido antellos Jacome de Trezo criado de su magd. para dar orden en la persona que a de asystir en la fabrica del dho monesterio en las cosas que hazia e fueron a cargo de Juan Bautista Comane su compañero ya difunto en el retablo y custodia de la yglesia principal del dho monesterio para que se prosiga conforme a la escritura que tiene hecha e se provea en este caso lo nescesario para ello y aviendosele dho e propuesto al dho Jacome de Trezo lo susodho dixo quel a mirado la persona que combendra asista en la dha obra por muerte del dho Juan Bautista Comane y conforme a la escritura que entre todos los compañeros tienen hecha para en caso que sucediese muerte por alguno dellos y a elixido e nombrado como por la presente nombra por si y en nombre de Pompeyo Leon su compañero a quien dara cuenta dello para que de consentimiento a Pedro Castelo milanés hermano del dho Juan Bautista Comane que tiene noticia y experiencia de las cosas que heran a cargo del dho Juan Bautista Comane el qual asystira a la dha obra e todo lo tocante a ella segun e como lo hazia el dho Juan Bautista Comane su hermano durante el tiempo que fuere su boluntad y otra cosa no se acordare por el y el dho Pompeyo su compañero y le dio poder en forma para recibir e firmar todo el dinero que los dhos señores de la congregacion les dieren e pagaren y libraren o qualquier dellos para los gastos que se an hecho e hizieren en la dha obra conforme a la orden questa dado / o se diere y hazer todo lo demas que hazia y hera a cargo del dho Juan Vautista Comane todo lo qual consintio y tiene por bien le pare perjuicio e se haga cargo como compañero y obligado en la dha obra como sí el dho Juan Bautista Comane lo hiziera y para ello obligo su persona e bienes muebles e rayzes avidos e por aver.... el qual dho consentimiento dixo que haze quedandose la escritura quel y su compañero tienen hecha en favor de la dha fabrica en su fuerça e bigor en firmeza de lo qual lo otorgo ante mi el presente escribano y es declaracion que al dho Pedro Castelo se le acuda con catorze escudos cada mes hasta que otra cosa se acuerde lo qual todo lo suso dho otorgo en presencia de los dhos señores de la congregacion y del padre frai Antonio de Villacastin que a ello fueron presentes e lo firmo de su nombre el dho otorgante y los señores de la congregacion. fray Hernando de Torrecilla. Garcia de Brizuela. Gonçalo Ramirez. Jacomo da Trezzo fuy presente Pedro del Campo A.B.S.L.E. VIII-1. f.º 52-53. Ille. Sr. Hauiendo falledo Joan Baptista Comane, que juntamente con Jacome de Trezo y Pompeo Leoni scultores de su Magd. estaua encargado de la obra del retablo y custodia desse Monasterio, parescio como v. m. sabe que la obra que ay se haze se encargase a su hermano, por entenderse que es capaz para ello / y assí lo nuieron por bien sus compañeros y que gane por su trauajo y para su entretenimiento por agora diez y seis ducados cada mes / y que a la viuda del dho Baptista se le den para sustentarse e criar los hijos que le quedaron otros diez y seis ducados, que por todo son 32 a ambos no embargante que el dho Joan Baptista gozaua de cinquenta ducados al mes como sus compañeros y que estos de la viuda, sean por el tiempo que su Magd. fuere seruido y a buena cuenta de lo que montare la obra que hazen para lo qual consiente Jacome de Trezo que se haga esto con ella pues tiene parte en la ganancia que huuiere y dize que tiene comision de Pompeo para ello, y assí se le podran librar y pagar como a los demas oficiales que para todo lo que se gasta se despachara cedula de suplemento de su Magd. Guarde nuestro Señor etc. Madrid. a 3 de octubre 1582. Besa las manos a V. m. Joan de Ybarra. Al Ille. Señor Gonçalo Ramirez contador de la fabrica del Monasterio de Sant Lorenzo el Real en el Scurial. [Letra de Gonzalo Ramirez] de tres de octubre Ybarra sobre el salario de Juan Bautista Comane. Rmo. y Illtres. señores. Ana de Bega biuda muger de Joan Baupstista Comane dize que ya Vuestra Paternidad y mercedes sauen como por horden

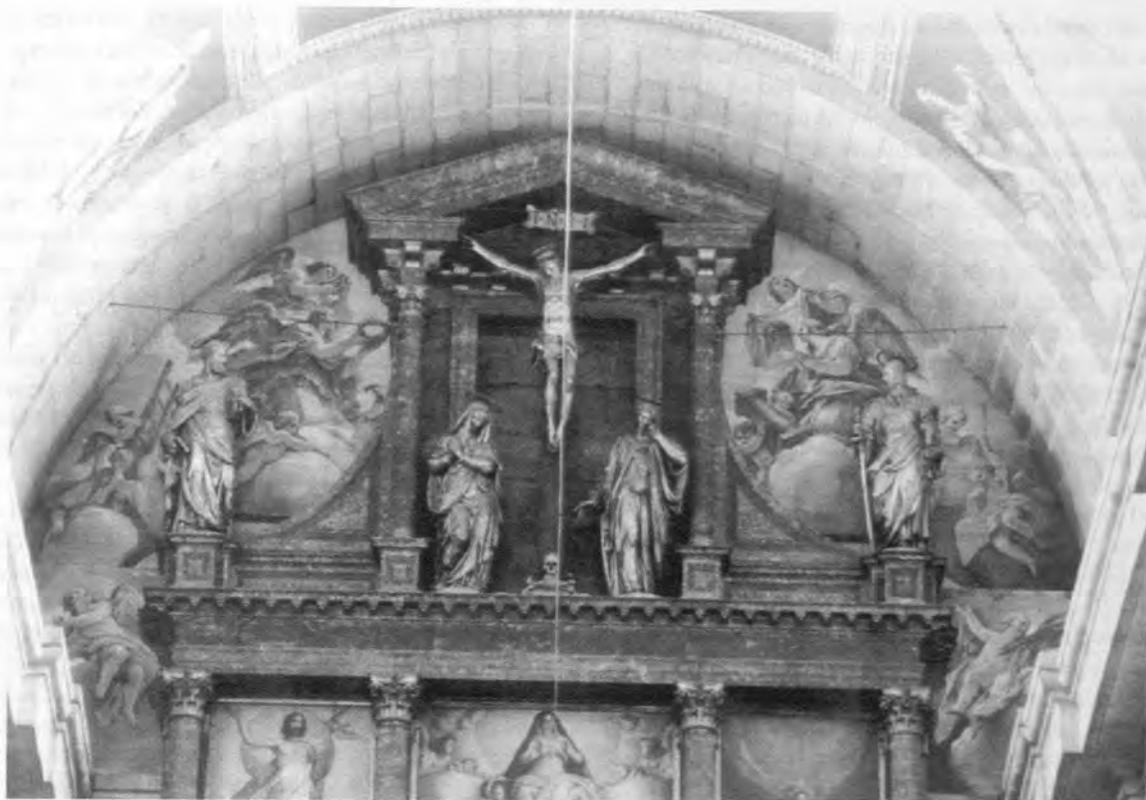


Fig. 12.- Monasterio del Escorial. Basílica. Retablo mayor. Remate.

En Madrid Trezzo trabajaba sin descanso en la custodia, como lo reflejan las nóminas³⁶. El 21 de abril informaba al Rey “que la obra de la custodia dentro del año que viene stara acavada”; en cuanto al retablo, lo estará aproximadamente por lo que toca al jaspe, “y en la obra de metal entiendo que non se falta de diligencia e soy de parecer que se dea más priscia a las basas y

capiteles que a las figuras que de todo tiempo se podrán poner en obra, mas las basas y capiteles han de andar con el retablo conforme se anderán asentando los jaspes”. Y preocupado por lo mucho que falta de lo del bronce y los muchos años que tiene, ruega que se le pague su trabajo aparte, pues piensa que si aguarda a que todo se concluya, como se contempla en el contrato, será “quando

de su magd. estaua asentado con el dho su marido de le dar a cuenta de su destajo cinquenta ducados cada mes de salario y al tiempo que murio se le restaua debiendo dos meses y diez dias que no se le auia librado el dicho salario. Pide y suplica a Vuestra Paternidad y mercedes sean seruidos de mandar se les libre el dicho su salario para el sustento de su persona y hijos que demas de cumplirse con el conforme a su asiento reciuira mucha merced y bien. Ana de Bega bibda muger de Juan Baptista Comane. En 27 de octubre 1582. Que se le pague todo lo que paresciere debersele conforme al asiento que con el se hizo hasta que fallestio el dho Juan Baptista Comane, acordado por los señores prior fray Miguel de Alaejos contador Gonçalo Ramirez con presencia e ynterbencion del padre fray Antonio de Villacastin. Ante mi Francisco Escudero escriuano. A.B.S.L.E. VIII-7. En la villa del Scurial a dos dias del mes de nobiembre de myll y quinientos y ochenta e dos años..... parescio Ana de Bega biuda muger que fue de Juan Bautista Comane escultor destaxero que fue en la fabrica del monasterio de San Lorenzo el Real e dixo que como albazea y testamentaria que quedo del dho Juan Batista su marido que paresze otorgo en el sitio del dho monesterio por ante Pedro de Campo escriuano de su magd. e publico en la dha villa e fabrica de San Lorenzo el Real a ocho dias del mes de Jullio deste presente año y en virtud de la tutela y curaduria de Geronimo e Juan e Maria e Catalina y Pedro sus hixos y del dho su marido que paresce le fue discernida por la justicia de la villa de Madrid a honze dias del mes de setiembre deste presente año dixo que se daba y dio por contenta y pagada a su boluntad del señor Tomas de Paz en nombre de su maguestad y su pagador en esta fabrica de quarenta y seys myll y seys cientos y seys mrs. que al dho Juan Bautista Comane se le restaron debiendo al tiempo que fallestio que dizen fue a diez del dho mes de Julio deste presente año de los cinquenta ducados que obo de aber por mes en el tiempo que bibio desde primero de hebrero deste dho año hasta el dho dia diez de Xulio siguiente del que murio segun dho es a cuya quenta recibio en su bida ciento y cinquenta ducados y son cinco meses y un tercio de un mes lo qual se acordo por los señores del consejo de su maguestad se le diesen para su gasto y entretenimiento y a cuenta de la obra del retablo y custodia de la yglesia principal del dho monesterio que el y Xacome de Trezzo y Pompeyo Leon estan obligados ha hazer de compañía = y de ellos les dio carta de pago y fin y quito en forma al dho señor Thomas de Paz..... no sabia firmar..... fueron presentes Pedro Castelo hermano del dho Juan Bautista Comane y Juan de Pedrosa y Tomas de Susaña estantes en la dha villa. A.B.S.L.E. VIII-16.

³⁶ J. BABELON.- *Jacopo da Trezzo*. pp. 306-307.

tenga la candela en la mano, que non habré menester". Felipe II, consciente de lo razonable de la súplica de Jácome, encarga a Herrera que solvete el asunto³⁷. Remate de todo este trabajo era el vaso de lapislázuli para reliquias, casi acabado el 27 de diciembre³⁸.

En cuanto al bronce, Pompeo Leoni se disponía a marchar a Milán. El 3 de marzo recibió la autorización de paso e impedimenta³⁹; el 12 hizo inventario de las estatuas que tenía en su casa⁴⁰; el 16 daba poder a Juan de Valencia para que pudiera intervenir en la compañía en su nombre⁴¹. El 17 inició viaje con su hijo Miguel Angel, colaborador suyo en la empresa⁴². El 26 de marzo remitía desde Zaragoza una memoria del estado de la reja de la Basílica, que labraba Guillén Tujarón⁴³. Es razonable calcular que llegara a Milán en alguna fecha a partir de abril, apareciendo las primeras noticias suyas en la ciudad italiana a partir de julio. Desde Milán informa al Cardenal Granvela sobre la tumba de Monseñor de Foix, lo que demuestra que los cenotafios seguían preocupando a Felipe II, y se remite al informe enviado por Pellegrino Tibaldi sobre el particular, al que llama ingeniero⁴⁴.

Una vez allí, Pompeo acometió la obra de metal con una energía extraordinaria, ayudando a este calor el crédito de seis mil ducados para las obras milanesas. Además, Felipe II ordenó al Gobernador Don Sancho de Guevara y Padilla, que inspeccionara de continuo la obra, diese mucha prisa al escultor y envié de continuo relaciones de su estado⁴⁵. El 11 de agosto de 1582 Don Sancho comunicaba a Juan de Ibarra que Leoni informará de como van los trabajos⁴⁶; pero el 21 escribía al Rey con detalle: le remite la minuta autógrafa del escultor con todo lo hecho y, además, le notifica, que él en persona y el Conde Pedro Antonio de Lunato están de continuo inspeccionando el taller y casa de León Leoni; que en

la obra trabajan padre e hijo, que no hacen otra cosa. Están vaciadas todas las piezas del orden dórico, tanto del retablo, como de los enterramientos. Del orden jónico están vaciadas de bronce la mitad de las piezas y la otra mitad se halla ya formada de cera y lista para el vaciado. Se ha empezado a trabajar en el orden corintio. Respecto a la escultura, "están formadas doce figuras de barro y lienzo y tres dellas de çera para baçiallas". Por último, de los seis mil ducados remitidos, se han gastado tres mil en pagar a León Leoni lo que había adelantado; Pompeo todavía no ha cobrado nada⁴⁷.

Las necesidades del trabajo obligaron a Pompeo a partir hacia Roma en octubre, en un recorrido de ciudad en ciudad buscando operarios, pasando por Bolonia y Florencia, como informaba el interesado a Juan de Ibarra desde Bolonia el 3 de octubre, y después León el 13 de noviembre de 1582⁴⁸. La distancia y la muerte de Juan Bautista Comane fueron factores decisivos para que Jácome Trezzo tuviese más influencia que nunca en el entorno regio, no debiendo ser ajeno a ello su gran amistad con Juan de Herrera. Ansioso porque se acabasen las obras de metal, en lo que coincidía con el Rey Prudente, al lapicida milanés hay que achacar las propuestas de alteración de aleaciones en el bronce, que rechazó rotundamente León, argumentando su experiencia, lo que conocía de los antiguos y la autoridad de Plinio, Historia Natural, libro 33; pero nada pudo hacerse en cuanto a la nueva orden de Felipe II, disponiendo que las estatuas del retablo mayor fuesen doradas completamente, alterándose de esa manera una de las cláusulas del contrato de 10 de enero de 1579. León decía que "questa e cosa nuova no giamai fatta in alcun tempo" y que llevaría un tiempo infinito hacerlo, sería costosísimo y era muy fácil que saliese mal⁴⁹.

³⁷ J. BABELON.- *Jacopo da Trezzo*. pag. 279. L. Cervera Vera.- *Colección de documentos inéditos para la Historia del Arte en España. IV. Documentos biográficos de Juan de Herrera. II. (1581-1596)*. pag. 23. Madrid, 1987.

³⁸ J. BABELON.- *Jacopo da Trezzo*. pag. 280. E. García.- "La obra en bronce". pp. 136-137.

³⁹ E. PLON.- *Les maitres*. pp. 416-417.

⁴⁰ E. PLON.- *Les maitres*. pag. 404.

⁴¹ C. PÉREZ PASTOR.- *Noticias*. pag. 39.

⁴² J. A. CEÁN BERMÚDEZ.- *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. III. pp. 27-28. Madrid, 1800. *Ed. facsímil*, Madrid, 1965.

⁴³ "Relación autógrafa que envió Pompeo Leoni desde Zaragoza a 26 de marzo de 1582". *R.A.B.M.* V. 1875. pp. 102-103. E. PLON.- *Les maitres*. pp. 415-416.

⁴⁴ El Cardenal Granvela a Mateo Vázquez. Madrid, 14 julio 1582: "Tengo la de vuestra merced de 7 deste, Pompeo Leon no me escriue otra cosa sobre la sepultura de Monseñor de Foix sino que se remite a lo que sobre ella ha escrito el Ingeniero Pelegrino que vuestra merced haura visto, escriuirle he plaziendo a Dios con el primero que todauia escriuia lo que le paresciere, pero no se quando podra venir su respuesta si de Milan se haura encaminado por Roma y Venecia para buscar gente que le ayude". I.V.D.J. Envío 47.

⁴⁵ J. A. CEÁN BERMÚDEZ.- *Diccionario*. III. pp. 27-28. E. Plon.- *Les maitres*. pag. 417.

⁴⁶ E. GARCÍA.- "La obra en bronce". pag. 136.

⁴⁷ E. García.- "La obra en bronce". pp. 135-136.

⁴⁸ R. MULCAHY.- "A la mayor gloria". pag. 181 y 233. J. Babelon.- *Jacopo da Trezzo*. pp. 316-318.

⁴⁹ R. MULCAHY.- "A la mayor gloria". pag. 177, sostiene que "en algún momento después de octubre de 1582 - probablemente poco después del regreso de Pompeo a Milán - el Rey decidió que [las estatuas] las quería enteramente doradas". La decisión se tomó mucho antes, y como muy tarde en octubre de 1582.

El año de 1583 fue de mucho trabajo. El platero Rodrigo de Hinojal seguía dorando las piezas de la custodia de Trezzo, y desde 1584 acometió el dorado de las del retablo mayor, hasta su fallecimiento en 1587⁵⁰. En cuanto a la labra de jaspes, Julio Miseroni trabaja en los nichos⁵¹, los cuales pretenden hacerse más pequeños sin respetar la traza, lo que provocó una airada queja desde Milán por parte de Pompeo Leoni⁵². El 2 de agosto Trezzo recibía dos mil doscientos cincuenta ducados a buena cuenta, lo que causó otra queja de Pompeo⁵³, y el 10 de ese mes da ochocientos reales al platero Joaquín de Tejo, a fin de comprar un marco de oro para la guarnición del vaso de lapislázuli⁵⁴.

En la Basílica las cosas también iban a toda furia. La viuda de Juan Bautista Comane, Ana de Vega, sigue

en la compañía⁵⁵. El 15 de junio de 1583 Trezzo y Leoni confirman en su puesto a Pedro Castello con un salario de cuarenta ducados al mes⁵⁶. El 30 de enero se reclamaban a Milán las basas y capiteles de bronce para asentarlas⁵⁷. Los marmoleros italianos siguen trabajando el jaspe ininterrumpidamente⁵⁸; a ellos se unió una nueva partida de compatriotas también expertos en estas lides, reunida por Leoni a petición de Trezzo. Son Domenico Coli, Camillo di Giovanni, conocido como Camilo de Juan, Bartolomeo di Filippo della Gema, Nicolò di Agostino Coli, Pietro di Nicolò y Bartolomeo di Francesco. Al grupo se unieron Gaspar y Andrea Luca el 19 de noviembre de 1583⁵⁹. El 20 de agosto Jácome Trezzo se concertó con Francisco Corte, Luis Bux, Galeazzo Longo y Antonio Muton

⁵⁰ J. MARTÍ Y MONSÓ.- *Estudios*. pag. 275. A.G.P. San Lorenzo. Patrimonio. Leg. 1825, están las cuentas por menudo. El 6 de mayo de 1588, el platero Juan Ruiz de Babía tasó lo hecho por el difunto Rodrigo de Hinojal para el retablo del Monasterio del Escorial. A.G.P. San Lorenzo. Patrimonio. Leg. 1824.

⁵¹ J. MARTÍ Y MONSÓ.- *Estudios*. pag. 275.

⁵² "Carta autógrafa de Pompeyo Leoni al Srío. Juan de Ibarra, fecha en Milán a 23 de diciembre de 1583". *R.A.B.M.* V. 1875. pp. 172-173.

⁵³ C. PÉREZ PASTOR.- *Noticias*. pag. 43.

⁵⁴ C. PÉREZ PASTOR.- *Noticias*. pag. 43.

⁵⁵ C. PÉREZ PASTOR.- *Noticias*. pp. 41-42. Madrid, 4 de enero de 1583.

⁵⁶ A.B.S.L.E. VIII-20. f.º 121-122. VIII-32.

⁵⁷ J. BABELON.- *Jacopo da Trezzo*. pp. 280-281.

⁵⁸ 1583. Nomina de los oficiales ytalianos que an travajado en el taller donde se labra el jaspe y donde se asienta el retablo prinzipal del monesterio de San Lorenzo el Real.... Abril de mill e quinientos e ochenta y tres años. Pedro Castello 17 esc. Mateo Marasi 13 esc. Cristobal Casela 13 esc. Bernaldino Casela 13 esc. Francisco Nibal 13 esc. Zesar Bos 13 esc. Luys Bux 13 esc. Galeazo Longo 13 esc. Francisco Corte 13 esc. Antonio Labaña 13 esc. Oracio de Creme 12 esc. Francisco Florentin 10 esc. Aurelio Solario 13 esc. Pedro de Arangez 10 des. Juan Ochoa 4 1/2 rls. al día, Martin de Cogorza 4 rls. al día. A.B.S.L.E. VIII-38; VIII-32. Nómina de mayo: Pedro Castello, Mateo Marasi, Cristobal Casela, Bernaldino Casela, Francisco Nibal, Zesar Boz, Luys Bux, Galeazo Longo, Francisco Corte, Antonio Labaña, Francisco Florentin, Aurelio Solario, Pedro de Arangez, Juan Ochoa, Martin de Cogorza, Antonio Ursolin 13 esc. Nómina de junio: Pedro Castello, Antonio Maroja 25 des. Mate Marasi, Cristobal Casela, Bernaldino Casela, Lucio Seren, Francisco Nibal, Luys Bux, Galeazo Longo, Francisco Corte, Antonio Ursolin, Antonio Labaña, Jironimo de Trezo 11 esc. Francisco Florentin, Aurelio Solario, Pedro de Arangez, Juan Ochoa, Martin de Cogorza, Bartolomeo Cogorza, Benito Gradiez, Juan Gonzalez. A.B.S.L.E. VIII-35. Nómina de julio: Pedro Castello, Antonio Marosa, Mateo Marasi, Cristobal Casela, Bernaldino Casela, Francisco Nibal, Luys Bux, Galeazo Longo, Francisco Corte, Antonio Ursolino, Antonio Lavaña, Jeronimo de Trezo, Francisco Florentin, Antonio Muton 11 esc. Aurelio Solario, Pedro de Arangez, Juan Ochoa, Martin Cogorza, Benito Garcia. Nómina de agosto: Pedro Castello, Antonio Marasi, Mateo Marasi, Cristobal Casela, Bernaldino Casela, Luis Bux, Galeazo Longo, Francisco Nibal, Antonio Orsolino, Jeronimo de Trezo, Antonio Muton, Francisco Florentino, Francisco Corte, Aurelio Solario, Pedro de Arangez, Juan Ochoa, Martin de Cogorza, Benito Garcia, Domingo Notario, Gaspar Casal 6 1/2 esc. al mes, Zesar Vila 6 1/2 esc. al mes, Romolo Moreli 8 1/2 esc. al mes, Migel Mazeti 8 1/2 esc. al mes, Mateo Palacio 8 1/2 esc. al mes, Andrea Mezquino 8 1/2 esc. al mes, Francisco Jemy 8 1/2 esc. al mes, Jacome Returcio 8 1/2 esc. al mes, Juan Cambi 8 1/2 esc. al mes, Lucas Martin 4 1/2 rls al día. A.B.S.L.E. VIII-36. Nómina de septiembre: Pedro Castello, Antonio Maroja, Lucio Sereyno, Romulo Morelly, Miquel Marcete, Mateo Palacio, Andrea Mezquino, Francisco Jemy, Jacome Returcio, Joan Cambi, Antonio Labaña, Gaspar Casal, Bernaldino Casela, Jeronimo de Trezo, Francisco Florentin, Aurelio Solario, Pedro de Aranguiz, Joan Ruiz, Martin de Cogorza, Domingo Notario, Joan Ochoa. Nómina de octubre: Pedro Castello, Antonio Maroja, Romulo Morelio, Migel Mazeta, Mateo Palacio, Andrea Mezquino, Francisco Jemi, Jacome Returcio, Juan Cambi, Antonio Labaña, Bernaldino Casela, Francisco Florentino, Aurelio Solario, Pedro de Arangez, Martin de Cogorza, Juan Ochoa. A.B.S.L.E. VIII-37. Nómina de noviembre: Pedro Castello, Antonio Marosa, Romulo Rolerio (?), Micael Mazeti, Mateo Palacio, Andrea Mezquino, Francisco Jemi, Jacome Returcio, Juan Cambi, Antonio Labaña, Bernaldino Casela, Francisco Florentino, Pedro de Arangez, Martin de Cogorza, Domingo Notario, Juan Ruiz. Nómina de diciembre: Pedro Castello, Miguel Maçete, Romulo Morely, Francisco Gemi, Andres Mezquino, Jacome Returzio, Joan Camby, Francisco Florentin, Pedro de Aranguiz, Juan Ruiz, Domingo Notario, Bernaldino Casela, Pedro Belano 13 esc. A.B.S.L.E. VIII-38. El 10 de diciembre de 1583 se tasó la obra del marmolero italiano Roque Solario, fallecido, siendo sus testamentarios Nicolás Granello y Francisco de Aprile. Tasaron la obra, por parte del difunto, Juan Bautista Monegro, y por parte de Su Majestad Juan de Minjares. A.B.S.L.E. VIII-32. Cfr. E. LLAGUNO.- *Noticias*. III. pag. 35.

⁵⁹ Relacion de los oficiales maestros de cantería que Pompeo Leoni escultor de su Magd. ha hecho venir de Florencia y Venecia a esta ciudad de Milan para ynbiar a España por ordenes de Jacobo de Trezo su compañero en la obra que su Magd. manda hazer para el retablo de San Lorenzo el Real del Escurial, le dio, por sus cartas de Madrid a quatro de Jullio y primero de Agosto deste año de 1583, y de lo que cada uno gana y ha recibido a buena cuenta de su sueldo para su viage, los quales partieron de aquí para Genoua a los 11 de Octubre del mismo año donde el embajador Don Pedro de Mendoza los ha de hazer embarcar en un galeon que escriuio partiría para España este dho mes de Otubre. Primeramente maestre Dominico Choli que va por cauo de los demas h[ijo] de Dominico vecino de Florencia mediano barua castaña escura de 40 años gana ocho escudos de oro en oro al mes de camino y treze escudos mientras traaujare el primer año catorçe el sigundo y quinze escudos al mes el tercero año Recibio en Florencia cinquenta escudos de oro por mano de Juan Antonio Dosio para proueer su casa y poder partir como parece por su carta de pago. [Al margen] Vino de Florencia. [Al margen] Cauo A este se le da un escudo al mes mas que a los otros así por ser el mejor oficial que de aqui



Fig. 13.- Monasterio del Escorial. Basílica. Retablo mayor. San Agustín.



Fig. 14.- Monasterio del Escorial. Basílica. Retablo mayor. San Jerónimo.

se ha ymbiado como por hauer sido el el que levanto los demas en Florencia. El qual escudo se entiene ganar trauajando y no de camino y no se puso en el Instrumento por no alvrotar a los demas. Partio de Florencia a los 26 de setiembre desdel qual dia gana ocho escudos al mes hasta los tres de octubre que llevo a Milan que a la dha raçon monto lo que en los dichos ocho dias de camino habia ganado dos escudos de oro y treinta y seis sueldos. Comenzo a trauajar en la obra de su Magd. que haze aqui el dicho Pompeo mientras habia nueva de embarcacion de Genoua a los quatro del dho mes de octubre despues de comer y trauajo hasta los diez del que fue despedido para yr a España y fueron seis dias y medio que a raçon de trece escudos al mes monto dos escudos y nouenta y ocho sueldos. Por manera que monta lo quel dicho Dominico Choli ha ganado desde los 26 de septiembre que partio de Florencia hasta los 10 de Ottobre que dejo de trauajar en Milan para yrse a España cinco escudos de oro y catorce sueldos. Que sacados de los dichos cinquenta escudos que habia recibido en Florencia los cinco escudos y catorce sueldos que se le desquentan en la manera suso dicha es alcançado el dicho Dominico Choli en quarenta y quatro escudos de oro en oro y mas ciento y seis sueldos. Demas de los quales ha recibido en Milan diez y seis escudos de oro para su viaje que por todos son sesenta escudos y ciento y seis sueldos los quales se le han de descontar del sueldo que fuere ganando adbrtiendo que desde los onze de octubre en adelante le corren ocho escudos al mes hasta el dia que desembarcare en España que desde entonces le corren a raçon de trece escudos al mes como si trauajase y parece por su ynstrumento ques fecho en Florencia ante Cesar Galeti en 14 de septiembre de 83. Camilo de Juan vecino de Florencia buen cuerpo descolorido lampiño poca barua castaña oscura gana ocho escudos de camino al mes y doce escudos de oro al mes el primer año trauajando trece escudos el segundo y catorce escudos al mes el tercero año. Recibio en Florencia veynte y cinco escudos de oro a buena quenta por mano del dicho Juan Antonio Dosio. Partio de la dicha ciudad a los 26 de septiembre desde el qual dia le començaron a correr los ocho escudos al mes, llevo a Milan a los tres de octubre tardo ocho dias en el camino que a la dicha raçon monta dos escudos y treynta y seis sueldos. Començo a trauajar en casa del dicho Pompeo y en la obra de su Magd. a los quatro del dicho mes de Octubre y trauajo hasta los diez seis dias y medio que a raçon de doce escudos al mes monto 2 escudos 72 sueldos. Por manera que monta lo quel dicho Camilo de Juan ha ganado desde los 26 de septiembre que partio de Florencia hasta los diez de octubre que dejo de trauajar en Milan para yr a España quatro escudos de oro y ciento y ocho sueldos. Que sacados de los dichos veynte y cinco escudos que así habia recibido en Florencia los quatro escudos y ciento y ocho sueldos que se le desquentan en la manera suso dicha es alcançado el dicho Camilo en veynte escudos de oro y doce sueldos demas de los quales ha reciuído en Milan diez y seis escudos de oro para su viaje que por todos son treynta y seis escudos y doce sueldos los quales se les han de descontar de su sueldo que fuere ganando adbrtiendo que desde los onze de octubre le comiença a correr el sueldo de ocho escudos al mes hasta que se desembarque en España que desde entonces le ha de correr el de doce escudos al mes como parece por la dicha escriptura presentando fee de la desembarcacion. Bartolome de Philipo de la Gema vezino de Florencia viejo de sesenta años gana lo mismo [se refiere a lo mismo que Camilo de Juan] sirue desdel dicho dia y ha recibido otro tanto y su quenta es como la del dicho Camilo de arriba. Nicolo de Agustín Choli vecino de Florencia buen cuerpo y rostro



Fig. 15.- Monasterio del Escorial. Basílica. Retablo mayor. San Ambrosio.



Fig. 16.- Monasterio del Escorial. Basílica. Retablo mayor. San Gregorio.

poca barua de 23 años sirue desde el mismo dia y gana lo mismo, y ha recibido en Florencia otros veynte y cinco escudos y aquí en Milan diez y seis hasele hecho al mismo desquento y alcançasele otro tanto como a los dos de arriba [Camilo de Juan y Bartolome de Filipo de la Gema]. Pedro de Nicolo h[ijo] de Bartolome Rinoldi vecino de Florencia pequeño baruirrubio de 30 años sirue desde el mismo dia y gana lo mismo y recibio los dichos veynte y cinco escudos como los demas en esta manera quatro escudos en Florencia de Juan Antonio Dosio y los veynte y un escudos restantes en Milan del dicho Pompeo Leoni y demas de ellos recibio otros diez y seis escudos para su viage como los demas asele hecho el mismo desquento que a sus compañeros por hauer trauajado el mismo tiempo y alcançasele lo que a los otros tres de arriba. Bartolome de Francisco h[ijo] de Piero vecino de Florencia alto flaco gran nariz correle el sueldo de ocho escudos desde 16 de septiembre que salio de Venecia hasta 26 del dicho que lleo a Milan que son diez dias en el qual tiempo ha ganado dos escudos y ochenta sueldos trauajo en Milan en casa del dicho Pompeo dos dias a raçon de doce escudos al mes y de quarenta y ocho sueldos al dia que monta nouenta y seis sueldos que por todos son tres escudos de oro y cinquenta y seis sueldos. Reçiuo en Venecia veynte y cinco escudos de oro por mano del señor Christoual de Salaça a quien se le remitio una poliça de ciento y diez escudos para este hefecto que descontados de ellos lo que asi ha ganado es alcançado el dicho Bartolome de Francisco en veynte y un escudos de oro y sesenta y quatro sueldos los quales se le han de descontar de lo que fuere ganando. Comiençale a correr el sueldo de ocho escudos al mes desde los veynte y nueue de septiembre hasta que se desembarcare en España que le corre el sueldo de los quatro de atras. [Al margen] Vino de Venecia y no se le dieron los diez y seis escudos que a los demas para el viage. De manera que suma y monta lo que ansi han recibido los dichos seis maestros escarpelines descontando lo que han ganado hasta este dia onze de otubre de 1583 docientos y veynte y seis escudos de oro en oro y nouenta y ocho sueldos moneda de Milan los quales se les han de descontar de sus sueldos en la forma suso dicha adbirtiendo que doce jullios hacen un escudo de oro en oro y dos jullios una libra y diez sueldos un jullio. Demas de los quales dichos seis oficiales canteros contenidos en esta relacion vinieron juntamente con ellos otros quatro tres de Venecia y uno de Florencia lo quales asimismo han recibido otros veynte y cinco escudos por uno que se les habran de hacer descontar aquí con su trauajo, por hauerles hecho quedar con mucha dificultad aunque con alguna perdida por tener hechas sus escripturas para yr a España para lo qual habian partido de sus casas quando lleo la carta de Jacomo de Treço en que diçe que no se ymbiasen mas oficiales en virtud de la qual se han detenido estos quatro sin hauerse podido hacer mas ni detener los que van si no fuera con perdida de lo que habian ya reçiuo. Los que vinieron de Venecia y se han quedado, Juan Antonio h[ijo] de Jusepe tallapietra Juan Maria Fontana h[ijo] de Juan Antonio Oduardo de Matia. De Florencia Raphael de Dominico del Graso. Gaspar del Castillo. A.B.S.L.E. VIII-32. Toda esta documentación la remitió Juan de Ibarra a Gonzalo Ramírez el 17 de marzo de 1584. A.B.S.L.E. IX-18. J. A. CEÁN BERMÚDEZ.- *Diccionario*. III, pp. 52-53. E. GARCÍA.- "La obra en bronce", pp. 136-139.

“labrar y pulir las columnas jónicas del retablo⁶⁰; con Mateo Marasi, Francisco Nibal y Antonio Orsolin “de labrar y pulir una cornija y capiteles y unos arcos que vienen detrás de la custodia y las demás cosas que se les ordenare en la orden dórica⁶¹; el 4 de noviembre Lucio Sereño se obligó a que “labrará e pulirá quatro nichos que vienen en la primera ordenança del retablo

de la yglesia principal⁶². Al mismo tiempo, Juan de Sasoategui, Juan de Pineda y Juan de Heras concertaron el cenotafio del Evangelio, donde hoy está el grupo de Carlos V⁶³, y Tomás Carlone, Pedro Vanel y Francisco Aprile el de la Epístola, que corresponde al de Felipe II⁶⁴. Con ello la gran máquina del retablo y los entierros empezaba a cobrar forma.

⁶⁰ En veinte dias del mes de agosto de mill e quinientos y ochenta e tres años se concerto el señor Xacome de Treço con Francisco Corte y Luis Bucio y Galeaz Longo y Antonio Muton ytalianos marmoleros en esta manera que los dhos se an de obligar a labrar y pulir las columnas jonicas del retablo y lo demas que se les ordenare de la dha orden por el dho señor Xacome de Treço o por las personas que aqui tiene puestas para seguir la dha obra y an de comenzar a traouajar en la dha obra desde el primero dia de septiembre deste dho año con sus personas y an de meter quatro oficiales o mas y se les a de pagar a cada uno cada mes de los dhos principales oficiales obligados a Francisco Corte y Luis Bucio y Galeaz Longo a deciseis ducados de a once reales cada uno y Antonio Muton a doce ducados y a los oficiales y peones que truxeren en la dha obra lo que pareciere a Pedro Castelo y a Joan Antonio Maroja y si alguno hiciere ausencia faltando de traouajar algunos dias de labor se les quitara respetiuamente a raçon de a como salieren cada mes y acauada la dha obra de que ansi se obligaren se les tasara lo que ualiere por Joan de Minxares y Pedro Castelo y Joan Antonio Maroja se les pagara luego y si fueren alcançados lo bolueran a la parte del señor Xacome de Treço y para ello an de hacer escriptura en forma..... Jacomo da Trezo. Francisco Chorte. Antonio Muton. Galeazo Longo. Otorgaron la escriptura en el Sitio el 22 de agosto. A.B.S.L.E. VIII-21. f.º 3 y 4. VIII-32. 1583 años. Luis Buss / Galeazo Longo / Francisco Corte y Antonio Muton / marmoleros. La piedra que labran para la parte del retablo de la horden jonica. [Al margen] Primera. 3 octubre 1583, a Luis Buss ytaliano cantero laborante por si y en nombre de Galeazo Longo y Francisco Corte y Antonio Muton sus compañeros 925 rls. para en quenta y parte de pago de la piedra jaspe que labran a destajo a tasacion para la parte del retablo de la yglesia principal del dho monasterio de la horden xonica conforme a su escriptura. 31 octubre, 1148 rls. 29 noviembre, 1683 rls. 24 diciembre, 812 rls. 31 diciembre 1055 rls. [Al margen] final en 19 noviembre 584. A.B.S.L.E. IX-7.

⁶¹ En veinte dias del mes de agosto de mill y quinientos y ochenta e tres años se concerto el señor Xacome de Treço con Mateo Marasi y Francisco Noual y Antonio Orsolino ytalianos marmoleros en que los dhos se obliguen de labrar y pulir una cornija y capiteles y unos arcos que uienen detras de la custodia y las demas cosas que se les ordenare en la orden dorica y acauado lo que así se les ordenare en la dha orden como se yra explicando se les tasara por Joan de Minxares y Pedro Castelo y Joan Antonio Maroja y an de comenzar la dha obra desde el primero dia de setiembre deste dho año y no alçar mano della ni hacer ausencia y se les a de dar cada mes a cada uno dellos deciseis ducados de a once reales cada uno y a los oficiales y peones que mas trujeren se les pagara por cada uno lo que pareciere a Pedro Castelo y Joan Antonio Maroja e para ello haran escriptura e se obligaran..... Jacomo da Trezo. Mateo Maraçi. Francisco Nibal. Anton Horsollin. El 22 de agosto otorgaron en el Real Sitio escriptura de obligacion. A.B.S.L.E. VIII-21. f.º 5-6v. 1583 años. Mateo Marasi y Francisco Nibal y Antonio Hursulin marmoleros. La piedra que labran para la parte del retablo de la Horden dorica. [Al margen] Primera. 3 octubre 1583, 618 rls. 31 octubre, 630 rls. 29 noviembre, 815 rls. 31 diciembre, 780 rls. A.B.S.L.E. VIII-23.

⁶² Señor. Luçio Çereño questa lleba a de hacer escriptura de labrar y pulir quatro nichos que bienen en la primera ordenança del retablo que an de ser de piedra berde de Granada que tiene cada uno siete pies de alto con el ancho que se le ordenare muy bien acabados a contento de aqui a en fin de abril del año benidero de ochenta y quatro y asele de dar por su persona cada mes a diez y seis ducados en reales y a cada oficial que trujere en la dha obra conforme pareciere a Juan de Mijares y a Juan Antonio Maroja y a Pedro Castelo que merecen y si faltaren algun dia en el mes se les quite al respeto de como ganan por mes y despues de acabados los dhos nichos se le tase por los dhos Juan de Mijares y Pedro Castelo y Antonio Maroja y si pareciere al dho Luçio Çereño que acabado uno se le tase aquel conforme a la tasacion de aquel aya de hacer los demas fecha en postrero de octubre de 1583 años. fray Antonio. A.B.S.L.E. VIII-29. En la villa del Escorial a quatro dias del mes de nobiembre de myll y quinientos y ochenta y tres años..... parecieron presentes Lucio Zereño marmolero ytaliano residente en el sitio del monesterio de San Lorenzo el Real como principal y mase Pedro Castelo destaxero en la dha fabrica hermano de Juan Baptista Comane difunto residente en el dho sitio como su fiador..... dixeron que se obligauan e obligaron y ponian e pusieron con su magd. y con los señores de la congregacion de la dha fabrica en su nombre de quel dho Lucio Zereño labrara y pulira quatro nichos que bienen a la primera hordenanza del retablo de la yglesia principal del dho monesterio y que an de ser de piedra verde de Granada que tenga cada una siete pies de alto y con el ancho que se le hordenare muy bien fechos labrados y asentados en toda perficion a contento de los dhos señores de la congregacion los quales dhos nichos haran para de aqui a fin del mes de abril del año primero que verna de quinientos y ochenta y quatro y se le a de dar por su persona cada mes hasta lo aver fecho de la manera que dha es diez y seis ducados en reales y a cada oficial que truxere en la dha obra conforme pareciere a Juan de Mixares aparexador de la canteria de la dha fabrica y a Juan Antonio Maroja y a Pedro Castelo que merezen los tales oficiales..... y despues de acabados los dhos nichos se les an de tasar por los dhos Juan de Mixares y Pedro Castelo y Antonio Maroja..... testigos mase Pedro Mola ensamblador y Domingo Notario carpintero..... Lucio Sereño Pietro Chastelli A.B.S.L.E. VIII-21. f.º 36v-38. VIII-32. 1583 años. Lucio Sereño marmolero. Los nichos verdes de piedra que labra para el retablo. [Al margen] Primera. 5 noviembre 1583, a Lucio Sereño marmolero diez y seis ducados en reales..... para en quenta y parte de pago de los ninchos de piedra berde que labra y alustra para el retablo de la yglesia principal del dho monasterio conforme a su escriptura. 29 noviembre, 198 rls. 31 diciembre, 230 rls. [Al margen] final en 8 de junio de 584. A.B.S.L.E. IX-7.

⁶³ En veinte dias del mes de agosto de mill y quinientos y ochenta e tres años se concerto el señor Xacome de Treço con Joan de Sasoategui y Juan de Pineda y Juan de Heras canteros de que labraran uno de los entierros que uienen al lado del retablo del monesterio de San Lorenzo el Real y meteran los oficiales que fuere necesario y lo an de acauar de labrar y pulir dentro de un año de como se hiziere la escriptura que se entiende desde encima de los oratorios hasta arriua que son las dos ordenes dorica y jonica lo tocante a la arquitetura sin bultos ni armas y no an de alçar mano dello ni hacer ausencia hasta ser acauado y se les a de dar por sus personas y por las de los oficiales y peones que truxeren lo que pareciere a Joan de Minjares y a Pedro Castelo y a Joan Antonio Maroja y despues de acauada la dha obra se les tasara por los dhos..... y an de hacer escriptura..... Jacomo da Trezo. Juan de Sasoategui. Juan de Eras. El 22 de agosto, en el Real Sitio, otorgan escriptura de obligacion. A.B.S.L.E. VIII-21. f.º 7-8v. Año 1583 años. Juan de Eras y Juan de Pineda y Juan de Sasoategui laborantes. La piedra de jaspe que labran para uno de los entierros. [Al margen] Primera. 3 octubre 1583, 1038 rls. de la piedra de jaspe que labran para uno de los entierros del retablo principal del dho monasterio que cae a la parte del evangelio a tasacion. 31 octubre, 1705 rls. 30 noviembre, 1818 rls. 31 diciembre, 1908 rls. A.B.S.L.E. VIII-23.

⁶⁴ En veinte dias del mes de agosto de mill y quinientos y ochenta y tres años se concerto el señor Jacome de Treço con Tomas Carlon Pedro Banel y Francisco de Abril ytalianos marmoleros en esta manera que los dhos se an de obligar a labrar el uno de los entierros que uiene a los lados

En Italia también se trabajaba; pero, como de costumbre, no hay dinero, y se está adelantando de continuo por parte de los artifices, empeñándose éstos, de lo cual se queja León Leoni a Juan de Ibarra, y solicita que se arregle el asunto. El 19 de marzo de 1583 comunicaba al Secretario, que Pompeo todavía no ha regresado, lo cual no perjudica mucho a la obra, pues en invierno se funde con mayor dificultad que en verano a causa del frío. De todos modos “scrissi a V. S. che erano in ordine et al fine quasi tutte le forme et di tutti gli ordini et v'erano ancor gettati parescesi pezzi, et de l'ordine dorico che resto qui ne sta quasi al fine del suo riparare, e ne sono ancora appresso al fine alcuni pezzi degli altri ordini”. En una palabra, hay retrasos en todo lo referido a la parte de los bronces del ensamblaje del retablo y los cenotafios, lo cual sacaba de quicio a Jácome Trezzo en Madrid, pues ya se cumplieron los cuatro años del concierto. La escultura iba también atrasadísima, a pesar de la cortesana manera de decirlo León, pues el único fruto es que está fundido el San Gregorio: “oltre accio delle tre figure di cera che sono già fatte buen pezzo ha se gitata la di San Gregorio, ha paruto molto bene et piacente acchi la vede per l'artificio degli abigliamenti”⁶⁵. El flanco milanés era un desastre, y los temores denunciados por Jácome se estaban cumpliendo. Aquello era un pozo sin fondo, que no paraba de comer dinero en cantidades astronómicas, y los frutos no se veían por ninguna parte.

El 2 de abril León escribía directamente a Trezzo, quejándose de las inspecciones del Conde Lunato, del enorme trabajo que implicaba disponer las piezas fundidas para el dorado; calcula que para abril o mayo terminará los órdenes y pasará a otros elementos y, por supuesto, “senza un soldo et Dio sa quando ne vera”⁶⁶.

El 10 de abril de 1583, retornado a Milán tras su peregrinación italiana, Pompeo Leoni escribía a Juan de Ibarra. Había estado en Roma, y con el Conde de

Olivares, Embajador de España, trataron “sobre el musaico y unos pintores muy célebres que nos habían prometido de venir a servir a su Magd.”. Pero la empresa fracasó; así que, recogidos los canteros y escultores allegados allí, regresó a Florencia, donde “estaban los otros esperándome con dos escultores y un platero, que no pude hallar más por estar todos tan caros y tan poco pláticos”. Cerca de Parma, cruzando un río crecido, el platero se ahogó, socorriéndoles en el trance el Cardenal Alessandrino, “y así me vine a esta ciudad con solos dos escultores adonde están trabajando conmigo apriesa”.

Contada su aventura, Pompeo pasa al contraataque. Es consciente de que la obra está ya fuera de plazo, pero, en primer lugar, no se le ha librado dinero bien y a tiempo, y su padre y él están empeñados; en segundo lugar, se trabaja al máximo de posibilidades, incluido el bueno de León Leoni a pesar de su vejez y sus achaques. Los retrasos no son culpa de ellos, por el contrario, “no sabría encarecer la gana que tenemos de salir de este negocio con bien”; todo se debe a la nueva orden de dorar el bronce, “y quando se aconsejaba a que no se dorasse las basas era por no detenerse tanto en los reparos y por salir presto de esta máquina, ha sido su Magd. servido que se nos añada más obra y a su Magd. más costa, que es muy justo, pero no nos de vuestra merced tanta priesa que por ir adelante volvamos atrás de desesperados”. Así que, en vez de tanta crítica, “ánimenos vuestra merced con proveernos de lo necesario y que mi padre sea pagado y yo de lo que habemos prestado a la obra y de los seys mill escudos [que] no habemos sido pagados”.

A todo ello se suman la velocidad que se ha dado a la empresa, que da lugar a pequeños y continuados robos de los trabajadores por falta de vigilancia, “y los oficiales, vista nuestra necesidad, se nos encarece si no se les da lo que piden no quieren trabajar, de manera que esta obra cuesta al doble más de lo que costaría si se hiciese despacio, lo qual no puede ser”⁶⁷.

del retablo principal del monasterio de Sant Lorengo el Real que es a cargo de hacer del dho señor Jacome de Treço y compañía y an de començar a labrar en la dha obra de la piedra de xaspes como se les ordenare y se les diere conforme a la planta y monte con las molduras que para ello se les daran los moldes sacados la qual dha obra se entiende desde encima de la cornija que uiene encima de los oratorios hasta arriua que son dos ordenes una dorica y otra jonica entiendese que an de hacer lo que es arquitectura dexando lo que es bultos y armas questo no se les encargan ni se an de obligar a ello y an de començar a labrar en la dha obra desde el primero de setiembre primero que uerna deste dho año trauijando todos tres con sus personas y dos oficiales que seran cinco y dentro de quatro meses de como començaren an de meter otros quatro oficiales o mas de tal manera que an de acuar de labrar y pulir todo el dho entierro dentro de un año por lo menos el qual corra desde el dho primero de setiembre de ochenta y tres y para ello an de dar fianças y mancomunarse para que lo cumpliran..... y se les a de yr dando dineros en esta manera a cada uno de los tres compañeros principales obligados a ueinte ducados de a once reales cada mes..... y para el cumplimiento desto an de hacer escriptura con fianças segun dho es..... y acauada la dha obra a de ser uista y tasada por Joan de Minxares y Pedro Castelo y Joan Antonio Maroxa..... Jacomo da Trezo. Thomas Carlo. Francesco Aprile. El 22 de agosto, en el Real Sitio, otorgaron escriptura de obligaci6n. A.B.S.L.E. VIII-21, f.º 9-11. 1583 años. Thomas Carlon y Pedro Uanel y Francisco de Aprill marmoleros. La piedra de jaspe que labran para uno de los entierros del retablo principal. [Al margen] Primera. 3 octubre 1583. 766 rls. de la piedra de jaspe que labran a destajo a tasacion para uno de los entierros del retablo principal del dho monasterio que cay a la parte de la epistola. 31 octubre, 2251 rls. 29 noviembre, 2488 rls. 31 diciembre, 2527 rls. A.B.S.L.E. VIII-23.

⁶⁵ J. BABELON.- *Jacopo da Trezzo*. pp. 320-321.

⁶⁶ J. BABELON.- *Jacopo da Trezzo*. pp. 318-320.

⁶⁷ “Carta autógrafa de Pompeo Leoni al Secretario Juan de Ibarra, fecha en Milán a 10 de abril de 1583”. *R.A.B.M.* V. 1875. pp. 155-158.

Pompeo remitió ese año desde Roma un memorial razonado de los gastos hechos por su padre y él, y el Consejo informó al Rey que se le pagase los seis mil ducados de deudas, dos mil en España y cuatro mil en Milán; en mayo se giró su libramiento y estaban casi consumidos el 15 de octubre de 1583. Pero desde esas fechas se abrió un libro de cuentas en Milán, para contabilizar los ingresos y gastos del bronce, y se nombró al gentilhomme Gaspar del Castillo, para que llevase libro de cuentas aparte y el gasto por semanas y jornales, y será quien asista de ordinario a la obra de Leoni y lidie con los oficiales⁶⁸.

Una vez que Pompeo tomara todas las riendas del taller, el trabajo empezó a ir a buen ritmo, como lo escribía el Conde Pedro Antonio Lunato al Secretario Juan de Ibarra el 24 de junio de 1583: "después de la venida de Pompeo se trabaja en ella bravamente". Pero lo importante es que Pompeo ha centrado todos sus esfuerzos en sacar adelante las piezas de arquitectura⁶⁹. El 30 de junio salían para Génova veintitres cajas con cincuenta y cuatro piezas de bronce, y el 9 de julio Don Sancho de Guevara y Padilla podía decir al Rey "Pompeo Leoni y su padre muestran mucho deseo de servir a Vuestra Magestad y acabar con brevedad esta obra". Remate de todo este esfuerzo fue la remisión en septiembre a España con Juan Andrea Doria de "catorce piezas que faltaban del orden jónico y algunas del corintio para que se asentasen y pusiesen en obra después de doradas"⁷⁰.

Aquello era un respiro y un logro para Pompeo: había conseguido enderezar momentaneamente la situación económica, se trabajaba a toda furia, contando con la colaboración del orfebre Gotardo Sluey⁷¹; remitía parte de las piezas de la arquitectura del retablo, y había

encaminado a España a los especialistas pedidos por Jácome Trezzo. Los canteros y marmoleros de Madrid y San Lorenzo del Escorial podían proseguir la obra de la custodia, retablo mayor y cenotafios, pues el bronce les llegaba. Con ese triunfo en la mano, al enterarse de que a Jácome se le libraron dos mil ducados para pagar deudas, exige que a su padre y a él se les trate de igual manera, y tilda a su colega de llorón e importunador⁷². La tensión era muy grande entre los dos miembros supervivientes de la compañía, y se perfilaban dos campos: por una parte Jácome Trezzo con el apoyo de su amigo Juan de Herrera, y por otra Pompeo Leoni, que contaba con la amistad del Secretario Juan de Ibarra.

La tarea en bronce que quedaba por hacer era descomunal, y así lo escribe Don Sancho de Padilla a Juan de Ibarra el 15 de octubre de 1583⁷³. Pero el dinero volvió a faltar y León Leoni, desengañado, se desentendió de la empresa. Aquello era un quebranto enorme para la obra en bronce, como lo escribía Pompeo el 11 de noviembre⁷⁴. Pero la desesperación llegó, cuando Jácome Trezzo decidió empequeñecer los nichos de la custodia sin avisar a Leoni y, posteriormente, informarle sobre que se ha resuelto hacer las estatuas sin espalda, es decir, sin ser bultos redondos. Pompeo, enfadado, escribió a Juan de Herrera, pero dejó intencionadamente la carta abierta, y la envió a Juan de Ibarra con otra misiva fechada el 23 de diciembre, para que el Secretario pudiese conocer a fondo toda la maniobra. Acababa de estallar una sorda guerra entre Pompeo Leoni y Jácome Trezzo, muy poco recomendable para la gran empresa de la capilla mayor de la Basílica del Escorial. Colofón de todo ello, la sempiterna súplica de que se les pague a su padre y a él⁷⁵.

⁶⁸ "Memorial de Pompeo Leoni, sin fecha". *R.A.B.M.* V. 1875. pp. 191-192. E. García.- "La obra de bronce", pp. 137 y 138-139. Juan de Ibarra a Mateo Vázquez. Madrid, 8 mayo 1583: "Muy Illtre. Sr. La consulta sobre la prouision de los 4000 ducados para continuar la obra que se haze en Milan para el retablo del Monasterio de Sant Lorenzo el Real, se ha hallado en poder del Señor Presidente Hernando de Vega, y me a ofrescido que procurara hauer el credito mañana para que con el ordinario de Italia se pueda embiar, que porque he recibido carta de Pompeo Leoni con auiso de hauer llegado en aquella ciudad, y haze instancia por dineros para darse prisa a la obra / y dize que ha acrezentado oficiales en ella de los que ha traydo de Roma y Florencia aunque se le aogo uno en el camino y que ya partieron los que vienen a Sant Lorenzo para el mesmo retablo". [Felipe II apostilla]: "Lo primero desto mostrad a Herrera". I.V.D.J. Envío 99. f.º 189. Madrid, 21 julio 1583, escribe Juan de Herrera: "En lo que toca a lo que se imbia de Milan parece bien y que al fin se ha haciendo obra pero combiene que con cada hordinario se les de prisa". I.V.D.J. Envío 99. f.º 166-167.

⁶⁹ E. GARCÍA.- "La obra de bronce", pag. 137. El Conde Lunato escribía a Juan de Ibarra: "Ya estan vaziadadas casi todas las basas y capiteles de todas las ordenes sino son algunas corinthias por cierta duda que se ha offreçido como V. S. habra sabido la qual cierto yo aca determinara de muy buena gana pareciendome que no se podía errar en hazer los dichos capiteles enteros y con todos sus miembros complidos que a ser de otra manera no solo seria cosa fea pero muy contra a las leyes de la arquitetura. Y de presente creo que se embiara con las galerias todo el restante del orden dorico y la mayor parte del jónico o a lo menos la parte baxa del".

⁷⁰ E. GARCÍA.- "La obra en bronce", pp. 136, 137-138, 139-140.

⁷¹ J. BABELON.- *Jacopo da Trezzo*, pag. 91.

⁷² J. BABELON.- *Jacopo da Trezzo*, pag. 62.

⁷³ E. GARCÍA.- "La obra en bronce", pp. 138-139. "La obra se va continuando con mucho cuydado sin alçar la mano de ella y si fuera cosa de menos hechura creyera muy en breve dar nueuas de su buen fin pero ay tanto que haçer en ella que no deja considerar el cauo todauia con la priesa que Pompeo se da y buen deseo que en el conozco de acaualla me haze prometer breue y buena salida".

⁷⁴ R. MULCAHY.- "*A la mayor gloria*", pag. 180.

⁷⁵ "Carta autógrafa de Pompeyo Leoni al Srío. Juan de Ibarra, fecha en Milan a 23 de diciembre de 1583". *R.A.B.M.* V. 1875. pp. 172-173. Leoni decía al Secretario: "yo no entiendo de ofender a nayde, mas de seruir y acertar a donde soy enterado con la honrra y vida, y esto es mi intento; mas a las ueces no saue la persona como se gouierne y como se toman las cosas". Toma esta medida cautelosa porque "a vuestra merced, que es el todo, es menester darle parte y auisarle mientras ay lugar, a causa que agora y siempre lo sepa lo que pasa, para que si a la postre ubiere

El incremento del ritmo de trabajo en todas partes en 1583, se debió fundamentalmente al regreso de Felipe II a España desde Portugal. El 24 de marzo llegó al Escorial, después de tres años y diecinueve días de ausencia. Visitó la obra con detenimiento durante tres días, e incluso hizo de guía del Obispo de Viseo, su capellán mayor, "y aún subió a ver lo alto del cimborio o cúpula de la iglesia, que estaba ya desembarazado

de los andamios y grúas. Partiose luego el domingo, a 27 de marzo, para Madrid"⁷⁶. La situación del retablo y de los grupos sepulcrales no le debió agradar demasiado, ya que el plazo del contrato de 10 de enero de 1579 estaba vencido y no había nada sólido. Desde ese momento la prisa será una constante en la empresa, que se empieza a notar inmediatamente, tanto en España, como en Italia.

(que nuestro Señor no quiera) alguna culpa, que vuestra merced sepa claramente quien la tiene, y tambien que agora si ay lugar se enmiende, para que esta nuestra obra sea la mas acertada que haya en cristianos, que creo lo sera placiendo al Señor". El problema lo relata así Pompeo: "En lo de Jacome podra vuestra merced ver con el señor Juan de Valencia que a sido esto de achicar las nichas y no me auisar hasta agora, y mandarme resolucion, para que pueda concluir de la manera que escribo al señor Juan de Herrera o de la que ay pareciere mejor, porque seria malo que se hubiesen hecho las figuras y no pudiesen entrar nella nicha o encasamiento de la custodia que me escriue, que por no tener lugar el denudo de la custodia las ha retirado de su medio circulo, cosa que, si no ha sido por mucha necesidad, no se deuiera hazer, porque las figuras quedarian en falso, y el no hazerles espaldas seria muy feo, que el señor Jacome no lo considera, pues me escriue que se las quite; suplico a vuestra merced que luego con la primera ocasion me auise, que aunque han retirado el escriuir de mes a mes, todauia haura algun extraordinario".

⁷⁶ J. de SIGÜENZA.- *Fundación*, pag. 104.

Escultura y teatro a comienzos del siglo XVI: La Capilla del Dean Diego Velázquez de Cepeda

Felipe Pereda Espeso

"On ne saurait continuer à faire l'histoire de l'art et l'histoire du théâtre en dehors de la vie"

(Pierre Francastel)

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.), Vol. VI, 1994.

Hace ahora noventa años que Emile Mâle publicó su influyente artículo sobre las relaciones entre los Misterios teatrales de la Baja Edad Media y la revolución hacia el naturalismo en las artes plásticas en el siglo XV¹. Multitud de pasajes con los que se enriqueció la iconografía fueron explicados por la influencia del teatro, especialmente en lo que se refería a la multiplicación y variedad de los personajes. Algunas de sus relaciones estaban infladas por el entusiasmo de un terreno recién descubierto, pero en cualquier caso abrían un campo de investigación que hasta ese momento no había sido ni siquiera percibido.

En las últimas líneas de su artículo Emile Mâle señalaba una influencia que en lugar de atender al contenido iconográfico de las escenas estaba referida a la estructura de su representación. En concreto, relacionó la distribución de los distintos episodios del "Retablo de la Pasión" de Hans Memling en Turín con el procedimiento escénico del "decorado simultáneo" en los Misterios franceses².

La fragmentación de la lectura narrativa en el teatro religioso y en el esquema de los retablos parecía idéntica. En los Misterios franceses de la Baja Edad Media cada una de las escenas tenía lugar en un escenario independiente de tal forma que los actores se desplazaban de uno a otro en función del desarrollo argumental³.

"Mansions" es el nombre que recibían cada una de estos escenarios de pequeñas dimensiones formados por andamiajes de madera. Gustave Cohen resumió este procedimiento de "decorado simultáneo" en dos puntos: la existencia de diversos escenarios más o menos contiguos y el desplazamiento del espectador para poder seguir el desarrollo de la narración⁴. Asimismo defendió su colocación en círculo o semicírculo, distinguió un espacio central o "Champ" y redujo las "mansions" verticales a un total de tres pisos: el superior para el cielo, el central para la tierra y el inferior para el infierno⁵.

Cuarenta años después del artículo de Emile Mâle apareció el importante trabajo de George R. Kernodle en el que se extendía el estudio a la influencia de los "Tableaux vivants" y del teatro callejero⁶ y en los años siguientes Pierre Francastel pudo demostrar la influencia directa de algunas de estas representaciones religiosas en la pintura italiana del cuatrocientos. Sus descubrimientos se dirigieron especialmente a dos campos, ambos de gran importancia para el presente estudio. Por una parte a la maquinaria teatral, como en el caso de la famosa "nuvola" que cita Vasari⁷ y que tantas veces aparece repetida en las imágenes religiosas.

Por otra parte, Francastel discutió algunas de las tesis de Kernodle en cuanto a la relación entre la construcción del espacio escénico y la perspectiva bidimensional.

¹ "Le renouvellement de l'art par les Mystères a la fin du Moyen Age", *Gazette des Beaux Arts*, Feb-Mayo, 1904, (págs. 89-106, 215-230, 283-301 y 378-390).

² *Ibid.*, pág.390. Una introducción actualizada de la estructura, fuentes y escenificación de los Misterios franceses puede encontrarse en Madeleine LAZARD, *Le théâtre en France au XVI siècle*, París, 1980.

³ Germain BAPST, *Etude sur les Mystères au Moyen Age*, París, 1892, especialmente páginas 17-39; Gustave COHEN, *Histoire de la Mise en scène dans le théâtre religieux français du Moyen Age*, París, 1926, pág.70 y ss. y E.K.CHAMBERS, *The Medieval Stage*, 2ª ed., Londres, 1967, págs. 82 y ss.

⁴ *Op.Cit.*, pág.70.

⁵ *Ibid.*, pág.79

⁶ George R. KERNODLE, *From art to theatre*, Chicago, 1943.

⁷ Pierre FRANCASTEL, "Imagination plastique et signification humaine", *Journal de Psychologie normale et Pathologique*, XLVI, 1953, (Pág.157-187), pág.168 y *La figura y el lugar*, Barcelona, 1988, págs.59-66.

Afirmó la interacción recíproca y no unívoca entre uno y otro, y estableció dos fases de evolución: la primera del espacio fragmentado en distintos edículos contiguos -las predellas de los retablos- se relacionó tal y como había hecho Mále con los Misterios medievales⁸; en una segunda fase atribuyó la construcción perfecta del "cubo escenográfico" a la obra de los escenógrafos de los siglos XVI y XVII⁹.

Algunos de los ejemplos más conocidos de la primera fase -el escenario y representación desmembrados por la superposición de distintos sistemas de triangulación- eran el ciclo de Arezzo y muy especialmente la predella de Uccello del "Milagro de la Hostia de Urbino"¹⁰. En este último caso Francastel intentó demostrar que la representación pictórica copiaba un Misterio celebrado durante las fiestas del Santo Sacramento que tuvieron lugar en Viterbo en 1462¹¹, un problema muy cercano a aquel con el que nosotros vamos a tratar.

Para este investigador el proceso pudo haber sido de la siguiente manera: en un primer momento la representación simultánea tan común en los retablos italianos -hay que recordar el énfasis puesto en la vitalidad de este sistema representativo que convive con la perspectiva central única- deriva del Misterio Medieval. En una segunda fase fue la pintura la que "materializó primero la posibilidad de crear un sistema de figuración geométrica inédita"¹².

En España los estudios sobre la influencia del teatro de los siglos XV y XVI en las artes plásticas son prácticamente inexistentes. Entre otras razones porque nuestro conocimiento de la escenografía del teatro español contemporáneo es mucho más deficiente y responde indudablemente a un desarrollo bastante menor y como es sabido mucho más tardío del mismo.

Dejaré por un momento en suspenso este problema para describir una capilla funeraria hoy prácticamente desaparecida que demuestra un sorprendente parecido con lo que era la representación de un Misterio en la Baja Edad Media, atestigüando así la vitalidad de esta influencia.

Me refiero a la Capilla del Deán Diego Vázquez de Cepeda en el Monasterio de San Francisco de Zamora, una obra contratada por el maestro de obras francés Ardoín de Avineo y el imaginero también extranjero Gil de Ronça (o de Ronse) el 21 de noviembre de 1521. Se trataba de una capilla con una disposición absolutamente original al verse rodeada en sus muros por once nichos con importantes grupos escultóricos¹³.

EL CONVENTO DE SAN FRANCISCO

Desgraciadamente del convento de San Francisco son también escasos los restos que conservamos y pocas las noticias que podemos aportar para su reconstrucción. Jose María Quadrado pudo ver una parte de los muros en pie a mediados del siglo pasado pero ya estaban en un estado de conservación lamentable¹⁴.

Las ruinas se encuentran situadas en las orillas del río Duero. La fecha de su fundación es discutida y oscura tal y como señala Fray Jacobo de Castro al defender la temprana de 1216¹⁵. Las más antiguas noticias del convento no llegan sin embargo hasta 1246, el límite superior para la fecha de su fundación¹⁶.

El emplazamiento definitivo del convento no era el original. En el año 1260 los frailes se trasladaron de la ermita de Santa Catalina de la primitiva fundación a otro edificio en la misma orilla del río, aunque esta fábrica sufrió después una radical transformación hecha por los Señores de Villalpando que afectó a la totalidad de la iglesia. La reforma del convento fue emprendida después con la ayuda de Doña Leonor Muñiz¹⁷. La descripción de este mismo fraile es de lo poco que tenemos para reconstruir la apariencia interior de la iglesia más allá de lo poco conservado de la capilla mayor:

"La iglesia es una de las mas capazes, y hermosas de la Provincia, de tres naves, de altas bobedas, principalmente las de la Capilla Mayor, cuyo frontis, ó testera lleva un magnifico retablo con colaterales correspondientes de igual escultura (...).

⁸ P.FRANCASTEL, 1953, pág.174.

⁹ *Ibid.*, pág.176.

¹⁰ "Un Mystère parisien illustré par Uccello. Le Miracle de l'Hostie d'Urbino", *Revue Archéologique*, janvier-juin, 1952, págs.180-191.

¹¹ *Ibid.*, pág.187.

¹² FRANCASTEL, 1953, pág.185.

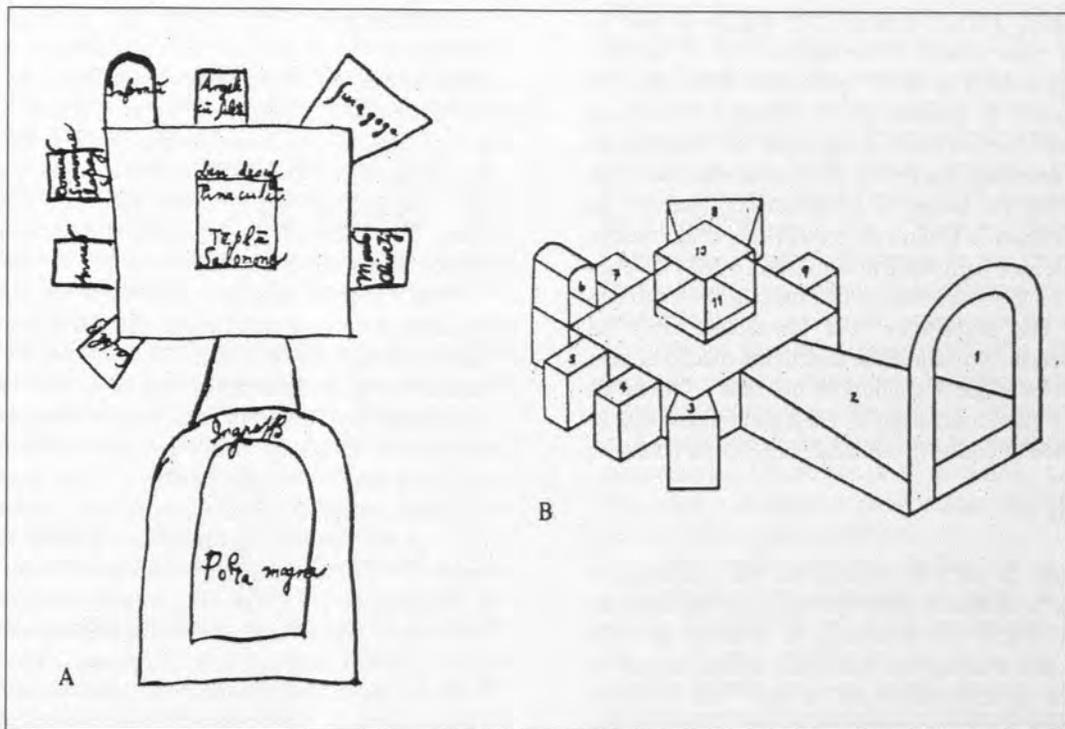
¹³ MARTÍ Y MONSÓ, "La capilla del deán D.Diego Vázquez de Cepeda en el monasterio de san Francisco de Zamora", *B.S.C.E.*, II, 1905-1906. (págs.18-22, 36-40, 62-68, 81-86, 114-120, 136-142 y 160-165) págs.19-20.

¹⁴ "...aun pudimos contemplar los ruinosos paredones de San Francisco y su capilla mayor y sus ventanas ojivales de triple arco, recordando los estragos de 1476 y el alojamiento del rey de Portugal...", D.Jose María QUADRADO, *Valladolid, Palencia y Zamora*, 1861, pág.416.

¹⁵ *Primera parte del arbol chrnologico de la Santa Provincia de Santiago*, Salamanca, 1722, ed. facsímil, Madrid, 1976, pág.158.

¹⁶ C.FERNANDEZ DURO, *Memorias históricas de la ciudad de Zamora*, Tomo I, Madrid, 1882, pág.429.

¹⁷ *Ibid.*, pág.159. Esta misma noticia está recogida en *Crónica de la Provincia Franciscana de Santiago 1214-1614. Por un franciscano anónimo del siglo XVII*, ed. de Manuel DE CASTRO, O.F.M., Madrid, 1971, pág.53.



La Sacristía que es de altísimas bobedas de sillería, y arcos que la sustentan, es muy capaz, y clara...¹⁸.

En el dibujo que tenemos del exterior del convento hecho por Wyngaerde se puede ver que la Capilla Mayor era, tal y como afirma este autor, de una altura bastante mayor que la nave central del templo.

Según el cronista anónimo franciscano (1613) la cabecera sufrió dos reformas importantes. La primera por una cierta "Infanta, hija de los Reyes de Castilla y León" que en ella se encontraba enterrada. La segunda la emprendió Fray Alonso Gutiérrez después de 1570¹⁹. Esta última no debió de tener excesiva importancia ya que las ruinas de la capilla mayor no presentan rastro alguno perteneciente a esta época. El desfase de altura entre la nave y la capilla se explica indudablemente por la primera reforma citada, la cual prepararía la cabecera para hacer las veces de capilla funeraria.

Así pues, los tres bloques alineados que aparecen en el dibujo de Wyngaerde son: el primero la nave de la primitiva iglesia gótica; el segundo, algo más alto, apuntalado por unos gruesos contrafuertes y coronado

por una espadaña, la gran Capilla Mayor a punto de ser reformada; y detrás, contiguo a la Capilla Mayor, el gran edificio de la Capilla del Deán. Este último bloque de la construcción lleva dos grandes ventanas entre sendos contrafuertes, lo que se corresponde perfectamente con la reconstrucción de la capilla que puede deducirse del contrato de cantería, un rasgo que no podemos confirmar en las ruinas existentes ya que la altura de los muros que aún permanecen en pie se encuentra por debajo de la de las ventanas.

El único testimonio escrito de la capilla, es decir, del último bloque del dibujo citado, es el que nos ha dejado el franciscano irlandés P. Lucas Waddington, quien estuvo en el convento de Zamora en 1615-16. Waddington se detuvo en el convento de Zamora en su viaje entre Salamanca y León al objeto de consultar los códices de Fray Juan Gil de Zamora que en él se encontraban²⁰. Más adelante me referiré a su testimonio.

Sin embargo, un siglo más tarde, la descripción de Fray Jacobo de Castro (1722) no hace ya mención alguna a la capilla del Deán, lo que es extraño ya que que menciona otros sepulcros que se encuentran en la nave

¹⁸ *Ibid.*, pág.160.

¹⁹ *Crónica...*, pág.58.

²⁰ Manuel DE CASTRO, O.F.M., "El analista P.Lucas Wadding, O.F.M. (1587-1657) y sus relaciones con la Península Ibérica", *Salmanticensis*, 5 (1958), págs.107-162.

de la iglesia. Por el contrario, la capilla sí que se encuentra mencionada indirectamente en la historia manuscrita fechada en 1613²¹, poco antes de la visita del fraile irlandés. Es posible que un incendio o cualquier otro desastre hubiera hecho desaparecer las esculturas de la capilla entre esas dos fechas. Si no lo hicieron entonces pudieron haberlo hecho en el devastador incendio de 1748²² o durante la Guerra de la Independencia. Cuando los franciscanos regresaron al convento en 1824 después de la Guerra lo encontraron en tal estado de deterioro que tuvieron que emprender una importante obra de reconstrucción. No habrían de disfrutarla mucho tiempo ya que tuvieron que abandonar de nuevo el convento en 1835²³. La desamortización se encargó de consumir su desaparición al convertir sus dependencias en bodega²⁴.

La Capilla

Por tanto, la única descripción con que contamos del interior de la capilla en el tiempo en el que aún tenía sus nichos decorados con esculturas la debemos al fraile irlandés Luke Waddington, quien en realidad, no pasa de testimoniar su admiración hacia la obra²⁵. Sin embargo, su información es muy importante en otro sentido ya que después de elogiar la riqueza de la iglesia tras de la reforma del señor de Villalpando (Arnaldo Solerio), afirma que la capilla excedía las medidas del mismo ("imo quod facelli mensuram excedit..."). A continuación afirma que "insignes quasque adequare potest Ecclesias", lo que atestigua la magnificencia de la obra, capaz de asemejarse a la de una iglesia y por último elogia las "variae dominicae passionis" como "peregrgie sculpta" lamentándose de que no se de uso alguno a la capilla entre los frailes, sin duda una de las razones de su pronta desaparición²⁶. Todos los datos citados se confirman lo mismo en el dibujo de Wyngaerde que en el contrato sobre el que me centraré a continuación.

Recientemente han podido ser identificadas en diferentes lugares algunas de las esculturas que tanta sorpresa despertaron en Lucas Waddington. Se trata de tres tallas policromadas que encajan a la perfección con la reconstrucción de la capilla que puede extraerse de la documentación conservada: un Ecce Homo (Convento del Tránsito, Zamora), el Cristo Yacente (Convento de Santa Clara, Zamora) y la escultura de la Muerte del Museo de Escultura de Valladolid²⁷.

Para hacernos una idea general de la capilla que describía sucintamente el fraile irlandés debemos pues recurrir al contrato de la obra. En aquel, por un valor de medio millón de maravedíes, el cantero y el imaginero se obligaban a construir una capilla funeraria en la cabecera de la iglesia, detrás del altar mayor pero a la misma altura que el suelo de éste "...a las espaldas de la capilla mayor del dicho monasterio (...) e quel ancho de la dicha capilla venga igual del suelo de la capilla mayor²⁸". La capilla es de gran tamaño (70 pies de largo x 32 de ancho por 70 de alto) y está rodeada en torno por "once cabañas" con una profundidad de unos cuatro pies excepto aquella que se había de situar junto al altar y en la que se encontraba el conjunto escultórico del Descendimiento. Esta "cabaña" debía de tener dieciocho pies de profundidad.

El proyecto era espectacular. Cada una de las cabañas albergaría una escena de la vida de Cristo (Anunciación, Nacimiento, Circuncisión, Negación de San Pedro, Ecce Homo, Crucifixión, Sepulcro, Resurrección, Ascensión, San Miguel y la Muerte y el Juicio Final) con figuras que suponemos de gran tamaño dada la altura de estas hornacinas: entre cuatro metros y medio y siete metros y medio.

El plazo se estipuló en cuatro años, pero ya el 15 de mayo de 1523 hubo que hacer un nuevo contrato con Juan Gil de Hontañón por fallecimiento del cantero francés²⁹. Dicho contrato se firmó en casa de Gil de

²¹ "Debajo del altar mayor de la iglesia deste convento, a la entrada de la insigne capilla del Deán, está un sepulcro de piedra labrado...": *Crónica...*, pág.55.

²² Carmelo DE DIOS VEGA, *Zamora de ayer y de hoy*, Zamora, 1959, pág.92.

²³ *Ibid.*, págs.89-90.

²⁴ C.FERNANDEZ DURO, *Op.Cit.*, Tomo 3, pág.368.

²⁵ "Adiuncta postea magna Ecclesia ex diversis Zamorensium eleemosynis, ea tamen structurae ratione, ut posterius hoc Eremitorium multis annis huic templo deservierit pro facello maioris, in quo sepeliri voluit praedictus Gallinatus cum pluribus ex suis successoribus/222/ ex iure patronatus. Sed cum minus ob eius angustiam reliquo corresponderet aedificio, aliud augustius, atque sumptuosius facellum ab illustri quodam Arnaldo Solerio oppidi Villalpandei Domino extractum fuit, uti affixa demonstrant insignia. Ponè hoc facellum est & aliud capacissimum, imo quod facelli mensuram excedit, & insignes quasque adequare potest Ecclesias, a Decano quodam Zamorensi superbe constructum in quo variae dominicae passionis mysteria peregrgie sculpta, distinctis cellulis fecit reponi. Opus est magnificum, sed nullo ferme Fratrum usui, dum in capacissima domui contigua & commodiori Ecclesia prius extracta, munia quaeque peragunt Ecclesiastica...": R.P. Fr.Luca WADDINGO, *Annales Minorum*, T.II, Lugduni, MDCXXVIII, págs.221-222.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ J.A.RIVERA DE LAS HERAS, "El Ecce Homo del Convento del Tránsito y el escultor Gil de Ronza", *Barandales*, 4, 1993, págs.41-46 y del mismo autor la ficha nº 22 ("Cristo Yacente, Convento de Santa Clara") del catálogo de la exposición *Santo Entierro en Zamora*, Zamora, 1994, págs.68-69.

²⁸ MARTÍ Y MONSÓ, *Op.Cit.*, pág.19.

²⁹ *Ibid.*, pág.20.

Ronça, lo que demuestra la continuidad del imaginero en el proyecto. Para entonces no debía de ir muy avanzada la capilla, ya que se habla todavía de los cimientos, pero sí las "historias", algunas de las cuales ya estaban terminadas para esa fecha.

Dos años y medio después moría el Deán. Su testamento, fechado el 25 de octubre de 1525, es un documento precioso sobre el avanzado estado de las esculturas y demuestra que se habían introducido algunos ligeros cambios en la obra desde que fuera contratada con el francés Ardoin de Avineo³⁰.

El cambio más importante consistía en que la cabaña número once, antes correspondiente tan sólo a la Ascensión de Cristo, se había duplicado en altura: en el piso inferior seguía el pasaje de la Ascensión mientras que en el superior se decidió colocar el Juicio en correspondencia -cielo y tierra- con el piso de abajo. Dos arcos superpuestos cobijaban sendas escenas.

Por alguna razón no queda reflejado en la documentación conservada otro cambio más que se introdujo en la distribución de las cabañas. En las ruinas de la capilla se cuentan tan sólo diez "cabañas". En la realización definitiva se suprimió el nicho que debía de llevar el monumento del "Santo Sepulcro" pese a que por el testamento del Deán sabemos que las esculturas para ese lugar ya estaban terminadas. Esta escena tuvo que ser suprimida al desplazar la capilla del Descendimiento -aquella que tiene un mayor tamaño- desde el extremo Este al lateral Sur, ocupando de esta manera el lugar que estaba reservado a aquella. Actualmente esta capilla del Descendimiento queda junto a la puerta que una vez desaparecidas las esculturas fue abierta en el nicho correspondiente a la Crucifixión.

Junto a todas estas rasgos originales se encuentra uno bastante significativo. La colocación de las historias vendría facilitada por los "titulos que estan encima de las

cabañas". No se trata de carteles provisionales porque años más tarde, en una tasación de 1538, uno de los testigos recordaba que cuando el Deán murió estaban "...las cabañas con los letreros dellas hechas"³¹. Tan sólo se han conservado cuatro de estos letreros que coronaban todas las escenas. Todos ellos se encuentran en el lateral Norte y son (de Este a Oeste): "Qui conceptui est de spiritu santi" (Anunciación), "Natus ex Maria Virgine" (Natividad), "Passus" (Negación de San Pedro) y "Sub Poncio Pilato" (Ecce Homo). Estos letreros están sacados del Credo latino, por lo que puede suponerse el texto de los restantes que han desaparecido³². Por otro lado, el hecho de ligarlos dentro de una misma oración hace sospechar sobre su posible utilidad litúrgica.

La mayoría de las esculturas de madera estaban ya realizadas por Gil de Ronça. El testamento las enumera una a una y en algunos casos incluso describe algunos de sus detalles más significativos.

Todas ellas aparecen hechas "a lo natural", policromadas, y en un tamaño que debía de ser el real -lo que confirman las tres piezas conservadas- puesto que sólo las figuras secundarias del Juicio Final tenían ya "cuatro palmos" (casi un metro) lo que sugiere uno mucho mayor para las principales. Otro de los rasgos más sorprendentes es la abundancia de figuras y de paisaje en cada una de las escenas. La Natividad por ejemplo, además de tener la totalidad de los personajes habituales incluía "una montaña de talla de arboledas y torres y ganado y pastores... mas otros pastores que vienen desde la montaña". En esta escena se especifica que debe ocupar "la dicha cabaña segunda desde lo alto fasta lo baxo"³³.

Dos eran las cabañas que se destacaban por encima de las demás. La primera era la capilla profunda que se abre junto al altar mayor y en la que se encontraba el grupo escultórico del "Entierro de Cristo". Esta capillita

³⁰ *Ibid.*, págs.21-22.

³¹ *Ibid.*, pág.116.

³² Credo in unum Deum patrem omnipotentem, creatores celi et terre, et in Jesum Christum, filium eius unicum dominum nostrum, QUI CONCEPTUS EST DE SPIRITU SANCTO, NATUS EX MARIA VIRGINE, PASSUS SUB PONCIO PYLATO, crucifixus, mortuus et sepultus, descendit ad inferna, tertia die resurrexit a mortuis, ascendit ad celos, sedet ad dexteram patris omnipotentis iudicare vivos et mortuos. Credo in spiritum sanctum, sanctam ecclesiam catholicam, sanctorum communionem, remissionem, peccatorum, carnis resurrectionem et vitam eternam.

³³ Este detalle es de una gran originalidad y aporta una importante información para centrar la figura y estilo de Gil de Ronça. Lo primero que debemos advertir es que no se encuentra nada ni parecido en la península ibérica. El único lugar donde he podido encontrar algo semejante a lo que se describe en este contrato se encuentra en el Languedoc, en especial en la Catedral de Rodez. La "Capilla del jardín de los Olivos", datada a fines del siglo XV y atribuida a Guillaume Desfosses y Pierre Viguier tiene en el lugar del retablo un gran nicho donde se representa la escena de Cristo en el jardín de los Olivos. El conjunto de esculturas es de tamaño natural, están policromadas y colocadas sobre un paisaje que llena por completo el nicho desde los pies hasta el suelo. Es ésta una curiosa característica de la escuela languedociana. Otro ejemplo semejante aunque algo posterior (1524) es la capilla de San Juan d'Ouradou, levantada para Jean Poget, canónigo de Rodez: Gilbert BOU, *La sculpture en Rouerge à la fin du gothique*, Rodez, 1971, págs.61-62 y 109 respectivamente. Es interesante recordar que Marguerite BÉVOTTE supuso la presencia de un taller itinerante de artistas españoles toledanos o burgaleses para explicar el original desarrollo de la escultura languedociana, en especial el coro de la Catedral de Albi: *La sculpture à la fin de la période gothique dans la région de Toulouse, d'Albi et de Rodez (1400-1520)*, París, 1936, págs.65-67; opinión que ha sido considerada -en especial en lo referente a las semejanzas con San Juan de los Reyes, Toledo- pero rechazada finalmente por Gilbert BOU, *Sculpture gothique albigoise*, Rodez, 1972, págs.202-203 y rechazada por completo por Jacqueline BOCCADOR, *Statuaire Médiéval en France de 1400 à 1530*, Zouge, 1974, Vol.II, pág.164; así como por Jacques BOUSQUET ante la ausencia de ningún nombre español conservado en la documentación de esta zona: "Le problème de l'originalité de l'école de sculpture languedocienne à la fin de l'époque gothique", *L'Information d'histoire de l'art*, 1968, (págs.209-222), pág.222.

es el fragmento del conjunto que mejor ha llegado hasta nosotros. Al contrario que el resto de los nichos el arco de entrada es apuntado. Va cubierta por una bóveda de crucería suplementada por unos terceletes que se bifurcan luego en combados. En el frente se encuentra un escudo con lo que muy probablemente sean las armas del Deán.

El tema del "Entierro de Cristo" que se encontraba en su interior era muy común en las capillas funerarias francesas, pero a comienzos del siglo XVI muy novedoso, por no decir casi inexistente, en las españolas³⁴. Al igual que en cualquier capilla francesa el Entierro se coloca en un nicho abierto especialmente para ello en la capilla³⁵. Pese a que el origen teatral de los "Entierros" supuesto por Mâle ha sido rechazado por el mayor especialista en este tema³⁶, nada impide que su *éxito estuviera apoyado en su adopción paralela por el teatro religioso*.

La segunda capilla, sobre la que volveremos más adelante, era la cabaña doble de la Ascensión y Juicio Final. En el piso inferior aparecía la Virgen y los apóstoles en la tierra. De la escultura de Cristo nada se dice por lo que pudiera tratarse sencillamente de sus huellas tal y como aparece numerosas veces en las representaciones pictóricas contemporáneas. De este modo existiría una lógica mucho mayor con el piso superior en el que se mostraba a Cristo junto a la Virgen y a San Juan Bautista, administrando justicia y rodeado de ángeles y querubines. Algunos datos complementarios que nos ayudan a imaginar la capilla proceden de los distintos avatares sucedidos a la muerte de Juan Gil, después de que su hijo Rodrigo se hiciera cargo de las obras (11-I-1528)³⁷ y especialmente por el pleito que se entabló a continuación y que no terminó hasta 1539. De aquí pueden deducirse algunos datos interesantes como la "*rica portada de talla e follageria*" que lucía en su exterior. Esta portada ha desaparecido por completo. Tan

sólo se conservan los tres vanos en ligero esviaje que daban paso desde la capilla mayor.

Asimismo se menciona el retraso en la realización de la tribuna que debía ocupar el todo el lado oeste de la capilla sobreelevado sobre dicha portada. Este punto es oscuro. En las ruinas de la capilla se puede ver un pequeño nicho sobre la portada que es sin duda la salida exterior de una escalera desaparecida que quedaba detrás de la capilla, en el espacio comprendido entre ésta y la capilla mayor. Asimismo puede apreciarse un nicho central ahora cegado que era sin duda la tribuna. Sin embargo, existen dos ménsulas adelantadas cuya utilidad original ignoro.

La capilla tal y como la he descrito no tiene parecido alguno con las capillas funerarias españolas, más bien parece una obra excéntrica y lujosa que justificaba seguramente la afirmación de Rodrigo Gil (14-III-1534)³⁸ cuando decía que:

"... e toda muy suntuosa tal que despues de acabada e puesta en perficion sera una de las mas suntuosas e honrradas capillas q ay en estos Reinos".

Una de las razones que justifican su originalidad es indudablemente el origen nórdico de sus dos artistas; otra el parecido extraordinario con las representaciones del "decorado simultáneo" en el que indudablemente se inspiraron ambos artistas.

Tomaré primero como referencia la representación de un Misterio más rica en sus detalles de escenificación que conocemos. Me refiero al Misterio de la Pasión representado en Mons la semana del 5 al 7 de julio de 1501 del cual se ha conservado el detalladísimo libro de cuentas que fue publicado íntegramente por Gustave Cohen³⁹. Aunque la distancia con la sociedad y el teatro

³⁴ Al parecer tan sólo se conservan unos pocos precedentes documentados. Por un lado el Santo Entierro de la Capilla del Sepulcro de la Catedral de Toledo, obra de Diego Copín de Holanda documentada en 1514 y policromada por Juan de Borgoña en el mismo año: Francisco PÉREZ SEDANO, *Datos documentales inéditos para la historia del arte español*, Madrid, 1914, pág.41; Manuel R.ZARCO DEL VALLE, *Datos documentales para la historia del arte español*, Tomo I, Madrid, 1916, pág.128 y VV.AA. *Inventario Artístico de Toledo. La Catedral primada*, Tomo II, Vol. 1. Madrid, 1989, pág.132. Este grupo no se corresponde sin embargo con la descripción iconográfica que proporciona el Testamento del Deán. El segundo caso es el Entierro de Jacopo Torni del Museo de Bellas Artes de Granada esculpido para el Monasterio de San Jerónimo de la misma ciudad, y por tanto destinado también a un espacio funerario -el panteón del Gran Capitán-. Este grupo fue policromado por Alonso de Salamanca hacia 1520 y no se corresponde tampoco con la descripción del testamento del Deán (Sobre esta obra ver bibliografía actualizada en el catálogo de la exposición *Reyes y Mecenas*, 1992, págs.349-350). Puede servirnos para la reconstrucción del grupo de Gil de Ronça el "Descendimiento" del Maestro de Palanquinos que se encuentra en el presbiterio de la catedral de León. El orden y actitud de casi todas las figuras es el mismo, excepto en la colocación de la Magdalena a los pies y la ausencia de una María más que hacía simétrico el grupo escultórico. Una aproximación general al problema -aunque no contempla el ejemplo de Zamora- puede encontrarse en: Margarita ESTELLA, "Primer Congreso de Historia de Navarra", *Príncipe de Viana*, Anejo 11, 1988, Año XLIX, págs.109-128.

³⁵ William H.FORSYTH, *The entombment of Christ. French sculptures of the fifteenth and sixteenth centuries*, Harvard University Press, 1970.

³⁶ *Ibid.*, pág.165. No deja de ser extraño sin embargo que el Entierro más conocido de la escultura española, el de Juan de Juni, ostente un rasgo que procede indudablemente del teatro. Me refiero a la figura de José de Arimatea mostrando dramáticamente una de las espinas de Cristo. En el Misterio de Mons(1501) durante el Descendimiento hay una anotación que habla por sí sola: "Joseph tire le clay et dit: Je l'ay, et puis il le monstre": G.COHEN, *Le livre de conduite du régisseur et le compte des dépenses pour le Mystère de la Passion joué a Mons en 1501*, Strasbourg, 1925, pág.390.

³⁷ MARTÍ Y MONSÓ, *Op.Cit.*, pág.36.

³⁸ *Ibid.*, pág.85.

³⁹ *Le livre de conduite du régisseur et le compte des dépenses pour le Mystère de la Passion joué a Mons en 1501*, Strasbourg, 1925.



Fig. 2.- Perspectiva de la Capilla en dirección a la entrada original tras la Capilla Mayor del Monasterio. En el lado sur se distingue el doble nicho superpuesto.

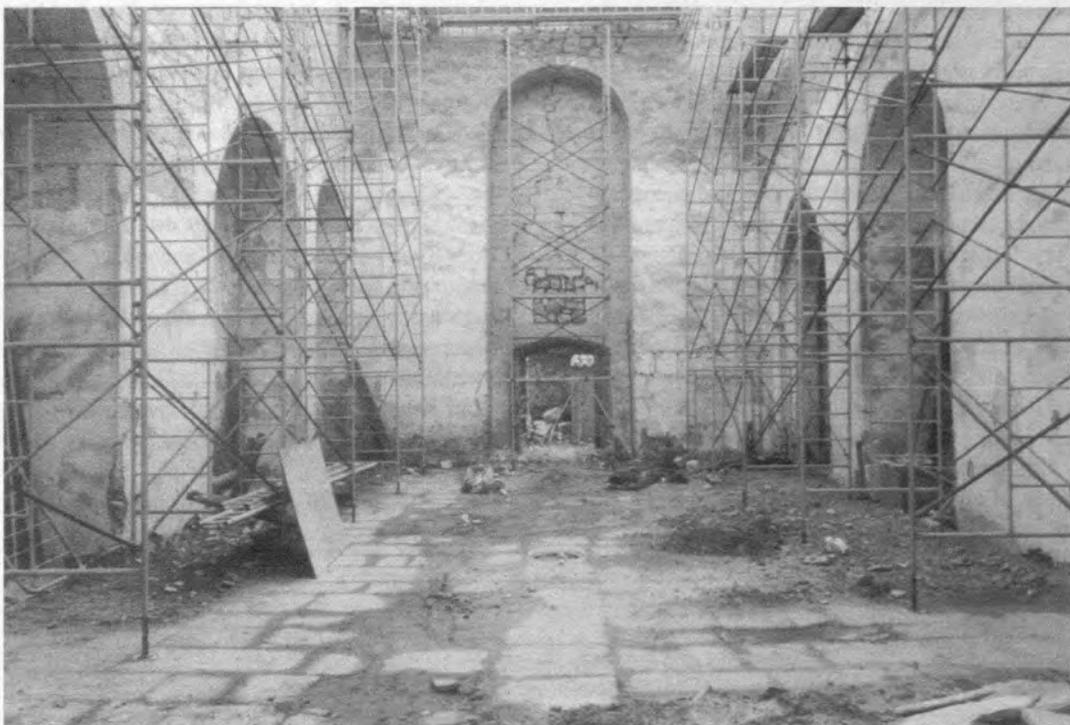


Fig. 3.- Perspectiva de la Capilla en dirección a la cabecera. En el centro del nicho de la Crucifixión la puerta abierta con posterioridad para dar acceso a la capilla.

castellanos parezca desproporcionada para su contraste, en realidad no lo es tanto. El magnífico Misterio de Mons, uno de los más espectaculares de que tenemos constancia, pero en absoluto un acontecimiento aislado, sino antes bien una celebración a la que estarían habituados los ciudadanos franceses y flamencos de la época, fue preparado como era habitual con el tiempo de antelación suficiente como para invitar a los ilustres espectadores de la zona. Entre ellos se encontraba Felipe el Hermoso. Su interés por asistir se vio desagradablemente frustrado por las obligaciones de estado a pesar de que solicitó que la obra se retrasara tres semanas o un mes para así poder tomar parte. Su deseo no fue satisfecho y el archiduque tuvo que conformarse con mandar un "Échevin" desde Bruselas.

Ronse, el pueblo del que procedía con toda probabilidad Gil de Ronça dista escasos kilómetros de Mons. Pero cabe incluso una posibilidad más estrecha de conocimiento ya que en una documentación encontrada por el profesor Azcárate este entallador aparece como "caçador del ilustrisimo principe"⁴⁰ (Felipe el Hermoso) lo que abre el interrogante de si en lugar de haber llegado a España en 1497 -lo que facilitaría su identificación con el Maestro Gil que en 1498 está documentado ya en la Catedral de Toledo⁴¹- no lo hiciera en el séquito del príncipe que partió de Bruselas en noviembre de 1501 con dirección a España.

Mi interés no es demostrar ni mucho menos la influencia directa de este Misterio en la capilla zamorana, sino justificar la cultura diferente -o simplemente la nueva imaginación- que podían aportar los artistas llegados a España desde el norte de Europa a comienzos del siglo XVI.

La documentación del Misterio de Mons muestra en primer lugar la gran cantidad de artistas que se ocupaban de las representaciones, la simbiosis necesaria entre la arquitectura, la escultura y el teatro⁴². La representación de Mons tuvo lugar en la plaza de la ciudad. Algunas de las "mansions" se encuentran alineadas en unos andamios apoyados sobre las casas mientras que otras estarían situadas detrás, rodeando el espacio libre de la plaza⁴³. Las "Mansions" de Mons estaban coronadas por unos inmensos letreros -98 en total- con grandes letras que indicaban qué escena correspondía a cada momento de la obra⁴⁴. Este rasgo no se encuentra en ninguna de las anotaciones escénicas de las obras teatrales españolas

del Renacimiento lo que no impide su existencia. Tampoco se encuentra en los retablos ni en las capillas españolas donde se hacían con toda lógica absolutamente innecesarios. Su aparición en la capilla del Deán de Zamora no era más necesaria por lo que su existencia apunta a la relación con el teatro, bien con el francés o con el español, caso de que sencillamente este dato no haya sido conservado en nuestra península, lo que no tendría nada de sorprendente dada la parquedad de las anotaciones escénicas con las que nos manejamos.

ASCENSIÓN Y JUICIO

El parecido más sorprendente lo mantiene sin duda con el pasaje de la Ascensión de Cristo a los cielos. Como vimos algunas líneas más arriba estas escenas estaban superpuestas en la forma de dos arcos-nichos de gran tamaño. En el testamento se especifica que la "cabaña" superior (el Juicio) debe de llegar cerca del techo, lo que puede confirmarse en las ruinas pese a que el nicho superior esté cortado. Este nicho es algo mayor que el inferior lo que deriva de que en el contrato original -cuando el Juicio aún ocupaba un nicho normal a ras de suelo- ya se le había adscrito una altura (20 pies) algo mayor que las demás y una anchura de casi el doble (18 pies), de acuerdo con el mayor desarrollo escultórico que estaba previsto para esta escena. La escena del Juicio desbordaba por tanto la inferior de la Ascensión, lo que la haría doblemente espectacular. Además, con el cambio de programa, lo que más parece obra de Gil de Ronça que de Juan Gil de Hontañón, esta altura se habría multiplicado enormemente para acoger multitud de nuevas figuras.

La Ascensión ya la hemos descrito. En cuanto al Juicio, se componía principalmente de la figura "al natural" de Cristo con San Juan Bautista y la Virgen arrodillados a ambos lados, es decir la habitual "Deesis" muy propia de una capilla funeraria ya que su función es como dice el testamento del Deán "rogar a nuestro señor que aya misericordia de los pecadores"⁴⁵. Estas figuras eran todas de bulto redondo. Alrededor de ellas había muchos querubines y ángeles músicos de los que sobresalía tan sólo medio cuerpo.

Debajo, a mano izquierda el Paraíso con San Pedro, Santiago y otros santos metiendo las almas en el Cielo. A la derecha el Infierno "echa a manera de syerpe donde

⁴⁰ AZCÁRATE, Jose María, *El Maestre Gil del Retablo Mayor de Toledo*, Miscelánea de Arte, CSIC, Madrid, 1982, págs.52-53.

⁴¹ PÉREZ SEDANO, *Datos documentales inéditos para la historia del arte español*, Madrid, 1914, pág.22.

⁴² *Ibid.*, pág.XLIII. Vid. también sobre este punto G.BAPST, *Op.Cit.*, pág.46.

⁴³ Una amplia discusión con ilustraciones puede encontrarse en el magnífico libro de Henry REY-FLAUD, *Le cercle magique. Essai sur le théâtre en rond à la fin du Moyen Age*, Paris, 1973, págs.193-196.

⁴⁴ COHEN, 1925, pág.XLIV.

⁴⁵ MARTÍ Y MONSÓ, *Op.Cit.*, pág.21.

*esten mucho diablos y encima de la boca del Ynfierno estan unos peñascos llenos de diablos pequeños que no fazen sino traer almas y llevarlas y entre esta dicha boca y la puerta del parayso estan muchos angeles e diablos unos que lleban las animas para una parte e otros que las lleban para otra y unos como las toman y otros como se las defienden esto todo es mas de media talla casy entera y las figura dellas a quatro palmos en alto*⁴⁶.

El desarrollo de la escena era sorprendente y debemos de analizar cada uno de los elementos que lo constituían. El primero y más sobresaliente es, qué duda cabe, el esquema doble en el que aparece. El artificio, que no podemos denominar sino “teatral”, consiste en superponer dos escenas que corresponden a dos momentos diferentes lo que permite suprimir la escultura de Cristo en el piso inferior o simplemente colocarla a medio camino. Ambos pasajes no son consecutivos según la Biblia pero cuadran de cualquier modo con la doble imagen cielo/tierra que se pretende mostrar.

Este tipo de “mansions” dobles eran muy frecuentes tanto en el teatro español como en los Misterios franceses, aunque en ningún lugar ha sido descrito con tanta precisión como en el libro de cuentas de Mons. En dicho Misterio también se había colocado un doble escenario para representar este momento. Lo curioso es que se especifica que la Ascensión no debía de ser fingida, sino que el actor debía de ser elevado materialmente y los ángeles si fuera posible también deberían de hacerlo con él⁴⁷. Una vez que Cristo se encontraba en el cielo -el andamio superior-, su padre le ofrecía una silla a su lado, él la ocupaba, recibía la adoración de los apóstoles, los ángeles y los demonios y la obra tocaba a su fin⁴⁸. Cohen trae a colación otro ejemplo sacado del Misterio de la Resurrección en el que junto a Cristo tenían que subir al cielo nada menos que cincuenta personajes, lo que se hacía arrastrando cincuenta figuras de papel del traje de Cristo, mientras que los actores reales lo hacían por la tramoya, reapareciendo después en el cielo⁴⁹.

Este tipo de “mansions” verticales no eran ni mucho menos ajenas al teatro español, al menos así lo han afirmado la totalidad de los estudiosos del escenario múltiple en nuestra península. W. Hutchinson Shoemaker ha llegado a afirmar que el doble escenario en vertical sería común en España ya fines del siglo XV, y que en

general el escenario múltiple es tan antiguo como el teatro español mismo⁵⁰. Desgraciadamente no contamos para fechas Misterio tempranas con indicaciones escenográficas de la profusión del de Mons, pero sí para fechas no muy lejanas como es el caso de la “Representación de los mártires Justo y Pastor” que este autor ha considerado como la herencia más directa de la escenografía del XV. La representación en este caso tuvo lugar dentro de un gran arco de treinta y seis pies de alto por veintiocho de anchura. En su interior se colocó el cielo (7x10 pies) el cual era dirigido desde detrás “y dava vueltas como el verdadero cielo”. Una gruesa viga atravesaba el arco del cielo de un extremo al otro y servía de soporte para un andamio donde *se colocaban los actores. El cielo tenía una puerta que podía abrirse y cerrarse y que estaba gobernada por ángeles. Todo este montaje se construyó para poder representar “como baxaron los angeles del cielo ... y como Jesu Xpo los recibió con gran música y alegría de los coros angelicales”*⁵¹ lo que evidencia el desplazamiento de los actores -o de esculturas- desde un piso al otro.

Incluso las dimensiones de este artificio pudieran coincidir con las del Juicio de la Capilla del deán de Zamora. Hasta qué punto eran comunes estos escenarios a la altura de 1520 es difícil saberlo, como tampoco es posible conocer el reparto de responsabilidades entre artista y comitente en el diseño de este complejo programa escenográfico.

Otro de los elementos sorprendentes de nuestra “cabaña” vertical es el gran desarrollo concedido al Infierno, un rasgo que siempre se ha considerado característico de los Misterios franceses⁵² y en el teatro español una influencia del mismo⁵³. Como en aquellos el Infierno es representado como la cabeza de una inmensa serpiente, el Leviatán, lo suficientemente grande como para permitir la entrada y salida de los actores. El Infierno se podía colocar o bien en el piso inferior de un andamio vertical doble, o bien frente al cielo como aparece en la miniatura de Fouquet y en el Misterio de Mons según la reconstrucción arriba citada de Rey-Flaud. En el caso de la capilla de Zamora estaba situado bajo el Juicio aunque aparentemente encima de la Ascensión como ya la hemos descrito. Hay aquí sin embargo un punto oscuro de difícil solución. A las

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ COHEN, 1925, pág.449.

⁴⁸ *Ibid.*, págs.450-454.

⁴⁹ *Ibid.*, pág.449.

⁵⁰ WILLIAM HUTCHINSON SHOEMAKER, *The multiple stage in Spain during the fifteenth and sixteenth centuries*, Wetport, Connecticut, 1973, págs.13 y ss.

⁵¹ *Ibid.*, págs.45-46.

⁵² G.COHEN, 1926, pág.93. G.BAPST, *Op.Cit.*, pág.26.

⁵³ W.HUTCHINSON SHOEMAKER, *Op.Cit.*, pág.49.

preguntas del interrogatorio que se sostuvo en 1533 con motivo del pleito con Rodrigo Gil, uno de los testigos, Juan Sánchez de Alvarado contestó lo siguiente: "*Tiene la capilla otra puerta adonde a destar el infierno e pa entrar a la capilla menor un buen arco perpiaño con buenas molduras*"⁵⁴. No parece que se esté refiriendo a una puerta falsa de escultura ya que, al testificar en favor de Rodrigo Gil, la valora como una de las demasías de la obra de cantería y no de la parte escultórica que correspondió a Gil de Ronça. Sin embargo tampoco es posible aparentemente que se encontrara a ras de suelo ni que fuera utilizable. La única conclusión posible es que el Infierno tenía un enorme desarrollo en la capilla con una solución que quizás recordara, aunque en mucho mayor tamaño, el artificio de la puerta desde la que se aparece la Muerte en la Capilla Dorada de la Catedral de Salamanca, de cuya indudable dependencia de la escenografía teatral espero tener la oportunidad de ocuparme en otra ocasión.

Fuera de nuestras fronteras el mejor ejemplo que conservamos sobre la disposición e importancia del Infierno en el teatro se encuentra en la famosa miniatura del "Martirio de Santa Apolonia" de Jean Fouquet. En la miniatura como es sabido el pasaje hagiográfico es sustituido por la propia obra representada, ofreciendo así una información de inestimable valor⁵⁵.

Una prueba inequívoca de la extensión de este tipo de maquinarias teatrales de fuerte impacto dramático en España la tenemos en el "Auto del Juicio", uno de los treinta y tres autos cuya representación ha sido documentada en la Catedral de Toledo entre 1493 y 1510⁵⁶. En la Semana Santa de 1510 la representación de esta obra requirió la participación de cuarenta actores, varios escenarios -al menos un cielo y un infierno separados-, algunos artificios sencillos como sepulturas que se abrían mediante goznes para dar entrada a las almas en el Juicio, y una curiosa maquinaria para la entrada del Infierno: una gran boca monstruosa que se abría y cerraba⁵⁷. Uno de los grandes atractivos debían de ser la multitud de diablos que vestidos con pellejos de lobos, carneros y raposos aterrorizaban -y divertían

probablemente- al público⁵⁸, lo mismo que los demonios de la capilla del Deán que "*no fazen sino traer almas y llevarlas*". Otro Auto portugués recientemente exhumado parecía tener características muy semejantes⁵⁹ y en la Fiesta del Corpus celebrada en Salamanca en 1531 se registran pagos tan significativos como pólvora para los que hicieron de diablos, "sábanas blancas" y "pabellones" para el Paraíso, y colas de bueyes y una "sierpe" pintada para el Infierno⁶⁰. Se trataba de nuevo con toda probabilidad de un decorado simultáneo. Otra prueba mucho más detallada la tenemos en las Crónicas del Condestable don Miguel Lucas de Iranzo correspondientes al tercer cuarto del siglo XV. En estas crónicas se encuentra por otro lado la primera noticia de una representación teatral fuera del ámbito de la iglesia. Las representaciones son continuas en la vida palaciega del Condestable, especialmente de Momos, pero también hay algunas más complejas como la Adoración de los Magos en Navidad o la que ahora me dispongo a describir.

La farsa empieza cuando un grupo de pajes vestidos de soldados se introducen en el salón y afirman llegar de una tierra lejana que había sido destruida por unas tropas enemigas. En el camino se habían encontrado con una enorme serpiente que se había tragado a algunos de ellos así que llegaban para pedir la ayuda del Condestable. Entonces:

*"A la puerta de una cámara que estava al otro cabo de la sala, en frente do estava la señora condesa, asomó la cabeza de la dicha serpiente, muy grande, fecha de madera pintada; e por su arteficio lançó por la boca uno a uno los dichos niños, echando grandes llamas de fuego. Y asimismo los pajes, como trayan las faldas e mangas e capirotos llenas de agua ardiente, salieron ardiendo, que parecía que verdaderamente se quemavan en llamas"*⁶¹.

La relación con la capilla de Zamora es, pese a que haya cambiado el contexto, muy estrecha. Todo hace pensar que el deán o los artistas por él contratados

⁵⁴ MARTÍ Y MONSÓ, *Op.Cit.*, pág.65.

⁵⁵ Para una reconstrucción del teatro pintado por Fouquet *vid.* Henry REY-FLAUD, *Op.Cit.*, págs.125-132.

⁵⁶ Carmen TORROJA MENÉNDEZ Y M^a Luisa RIVAS PALA, "Teatro en Toledo en el siglo XV. Auto de la Pasión de Alonso del Campo", *Anejos del Boletín de la Real Academia Española*, XXXV, Madrid, 1977.

⁵⁷ *Ibid.*, págs.56-57.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ En el *Auto de la Resurrección de Cristo Nuestro Señor*, un drama popular atribuido a la escuela de Gil Vicente (ed. Francisco RÓDRÍGUEZ PASCUAL, Salamanca, 1992) que indudablemente tendría lugar en un decorado simultáneo, tras la resurrección "Puestos los Pontífices en unos catafalcos, baja Jesucristo con un alba blanca a las puertas del infierno, y cantan dentro Adán y Eva y los demás santos lo siguiente...". Una vez "desciende" al infierno -posible existencia de un decorado vertical- "Da Cristo un gran golpe. Abrense las puertas del infierno y revientan los demonios. Y Cristo da la mano a los santos, los echa fuera y cantan". *Op.Cit.*, págs.26-28.

⁶⁰ ESPINOSA MAESO, "Ensayo biográfico de Lucas Fernández", *B.R.A.E.*, X, 1923, págs. 567-603.

⁶¹ *Hechos del Condestable don Miguel Lucas de Iranzo*, ed. de Juan DE MATA CARRIAZO, Madrid, 1940, pág.51.

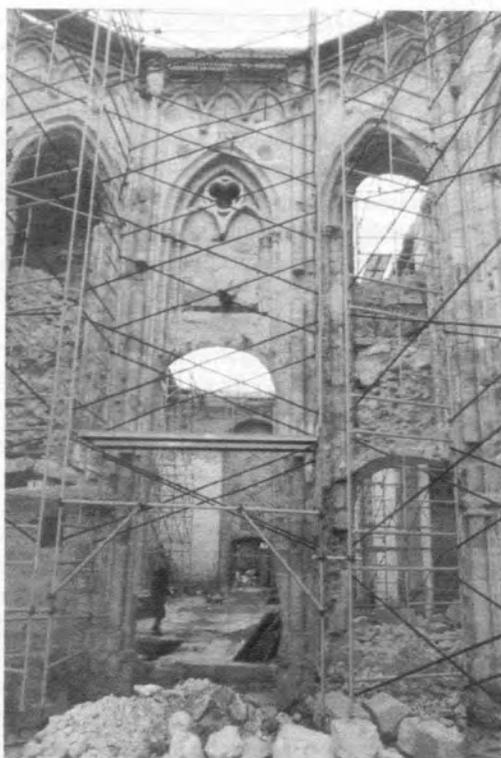


Fig. 4.- Capilla Mayor de la Iglesia del Convento de San Francisco. Detrás, la Capilla del Deán.

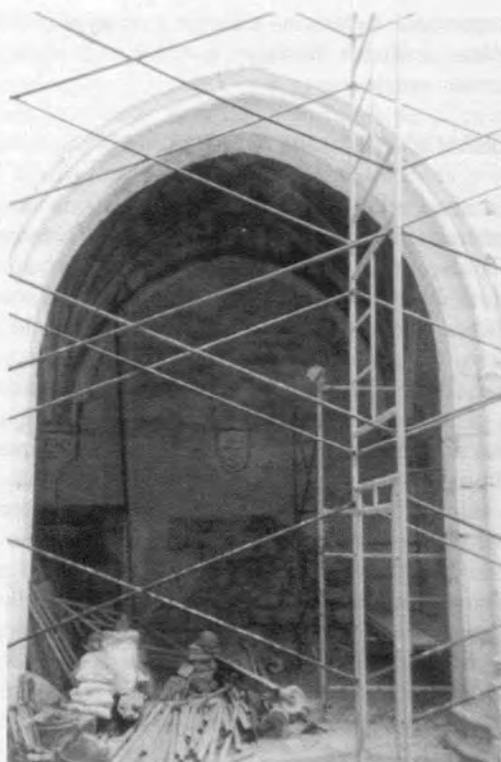


Fig. 5.- Capilla del Descendimiento.



Fig. 6.- Bóveda de la Capilla del Descendimiento.



Fig. 7.- Armas del Deán en la Capilla del Descendimiento.

intentaron hacer su Infierno a imagen y semejanza de los efectistas artificios teatrales que habrían visto en numerosas ocasiones.

EL ESPACIO DE LA REPRESENTACIÓN

La relación del esquema general que hemos venido describiendo con el decorado teatral simultáneo se acentúa cuando lo comparamos con aquellas representaciones que tuvieron lugar en el interior de una iglesia o una capilla, lo que obligaba a adaptarse a un espacio de estrechas dimensiones.

La tesis que afirma que en la Edad Media no existe un lugar teatral propiamente dicho, sino el de la propia iglesia, ha sido sostenida por Elie Konigson⁶² y aceptada igualmente para los primeros pasos del teatro español⁶³. Para el caso zamorano quizás pueda valer el cercano ejemplo del teatro del salmantino Lucas Fernández. La edición del "Auto de la Pasión" tuvo lugar en 1514, tan sólo unos años antes de que se comenzara la capilla de Zamora. En este caso por ejemplo, la totalidad de los estudiosos han coincidido en afirmar que el lugar de la representación sería el interior mismo de la iglesia de Salamanca, bien en la nave central, en un lateral o junto al púlpito⁶⁴.

Esta identificación del espacio religioso y el escénico aproxima los términos de la comparación. De la misma manera que el propio Lucas Fernández reconoce que los recursos teatrales de los que hace uso, y que están recogidos en sus acotaciones escénicas, tienen la función de "provocar la gente a devoción"⁶⁵, el desbordamiento escenográfico de la capilla del deán don Diego Vázquez de Cepeda tiene una función dramática estrictamente religiosa: la recreación del drama histórico de la vida, Pasión y Juicio de Cristo para avivar la fe de los espectadores.

Volviendo al problema de la adaptación de una obra teatral medieval a un espacio religioso concreto, contamos con algunas reconstrucciones que son bastante ilustrativas. La primera de ellas es el plano de la Pasión de Bolzano que aunque alejado de nuestra área de estudio ha sido

considerado como "l'aboutissement d'une tradition commune à toute l'Europe"⁶⁶. Este plano es el único conservado que reconstruye la escenografía de un Misterio en el interior de una iglesia. La Pasión de Bolzano fue representada durante la Semana Santa de 1514 en siete jornadas cada una de las cuales tuvo lugar en una capilla lateral independiente preparada para la ocasión. En el plano se especifica el lugar que ocupaba cada una.

Todos los escenarios se colocaban en torno a un lugar central identificado como el Templo de Salomón. Eran andamios de un solo piso excepto posiblemente el Infierno (según la reconstrucción de Nordsieck) o más probablemente aquella que está marcada con el nombre de "angeli cum silete" (reconstrucción de Konigson⁶⁷), es decir el cielo, posiblemente para dar cabida al último de los episodios: el de la Ascensión.

El plano de la Pasión de Bolzano muestra de forma paralela la adaptación de los Misterios a la arquitectura del templo de una forma muy semejante a como aparentemente era la capilla de Zamora: diversas escenas en torno a las paredes del edificio marcan una pauta narrativa que se refuerza en el episodio final con un gran andamio de dos pisos.

Otro ejemplo que al parecer coincidía igualmente con esta disposición es el plano de la Pasión de Donaueschingen, considerado por H.Rey-Flaud como una de las pruebas concluyentes de que el teatro "en rond" era el habitual a fines de la Edad Media⁶⁸. El esquema como puede verse en el plano era muy semejante (excepto porque este estaba enigmáticamente dividido en tres secciones transversales) manteniéndose el parecido probablemente incluso en que sería la "mansion" del paraíso la única que estaba sobre elevada por encima de las demás⁶⁹.

Retrocediendo ahora al ámbito español las noticias escenográficas son infinitamente más escasas. Pese a todo, en el siglo XVI existen numerosas evidencias de la generalidad del escenario múltiple horizontal, desde la "Tragedia de San Hermenegildo" (Sevilla, 1580) hasta la multitud de obras cuyo desarrollo exige su utilización aunque ésta no se encuentre documentada⁷⁰.

⁶² *L'espace théâtral médiéval*, París, 1975.

⁶³ Vid. Teresa Ferrer Valls, "El espectáculo profano en la Edad Media. Espacio escénico y escenografía", en *Historias y ficciones*, Valencia, 1992, pág.307.

⁶⁴ John LIHANI, *Lucas Fernández*, N.Y., 1973, pág. 109; Alfredo Hermenegildo, *Renacimiento, teatro y sociedad. Vida y obra de Lucas Fernández*, Madrid, 1975, págs.237-238 y N.D.SHERGOLD, *Op.Cit.*, pág.29.

⁶⁵ Lucas FERNÁNDEZ, *Farsas y Eglogas*, ed. Maria Josefa Canellada, Madrid, 1973, pág.222.

⁶⁶ E.KONIGSON, *Op.Cit.*, pág.45.

⁶⁷ *Op.Cit.*, pág.50.

⁶⁸ *Op.Cit.*, pág.53.

⁶⁹ M.BLAKEMORE EVANS, "The staging of the Donaueschingen Passion play", *The Modern Language Review*, Vol.XV, 1920, (págs.65-76), pág.72.

⁷⁰ W.HUTCHINSON SHOEMAKER proporciona varios ejemplos, desde el Auto de la Quinta Angustia (Burgos, 1552) a la *Comedia Pródiga de Luis de Miranda* (Sevilla, 1554) que habría necesitado diez escenarios simultáneos: *Op.Cit.*, págs.65-79. Una interesante discusión sobre los cuatro escenarios simultáneos necesarios para representar el Auto de Juan de Pedraza publicado en 1549 se encuentra en N.D.SHERGOLD, *Op.Cit.*, pág.37.

Otro grupo importante de obras son aquellas que aunque no sean obras teatrales propiamente dichas son susceptibles de ser representadas, exigiendo de este modo algunos escenarios horizontales simultáneos. Es el caso de las "Coplas de Vita Christi" de Fray Iñigo de Mendoza, cuyo carácter dramático defendió Charlotte Stern apasionadamente⁷¹. Esta autora piensa que aunque la representación de las Coplas no entraña la complejidad de los Misterios franceses ya que permite unificar distintos momentos dentro de una misma escena, en realidad las necesita para su representación, la cual posiblemente tendría lugar en el interior de una iglesia dentro de cuya estructura se adaptaría perfectamente⁷².

¿TERMINOLOGÍA TEATRAL?

Uno de los aspectos más curiosos de la documentación que transcribió Martí y Monsó sobre la capilla del deán don Diego Vázquez de Cepeda, y que considero un argumento importante en favor de mi hipótesis sobre la existencia de una fuente de inspiración teatral para la capilla del Deán, son los términos que fueron utilizados para describir sus elementos estructurales.

El primero y más sorprendente es el término "Cabaña", absolutamente original, hasta donde yo sé, en el vocabulario arquitectónico de la época. Con él se quiere dar nombre a una estructura de cantería nueva por sus funciones, aunque en realidad no pasaran de ser simples nichos, semejantes a los sepulcrales. Si volvemos al escenario simultáneo, recordaremos que Cohen señaló siguiendo a Petit de Julleville que el nombre que recibían cada uno de los andamios contiguos era el de "mansion", que en francés medieval -contrariamente al significado español moderno de la palabra- quiere decir precisamente casita o simplemente habitación⁷³.

Años más tarde el mismo autor corrigió esta generalización, se disculpó por haber contribuido a hacer de esta palabra un término técnico y señaló que existían

otras variantes para designar los mismos elementos del escenario, en especial "logis" (casa, vivienda...), "siège" o simplemente "lieu"⁷⁴. Como vemos algunos de ellos siguen remitiendo al mismo significado de la palabra española, lo que puede hacer pensar que tratándose de dos artistas del norte de Europa, uno francés y otro flamenco, los términos del contrato se redactaran empleando palabras que no eran sino la traducción directa de aquellos de la escenografía teatral que a ellos les serían bien conocidos.

El segundo de los términos es mucho menos equívoco ya que se encuentra numerosas veces utilizado en las obras teatrales tanto litúrgicas como vernáculas de la Edad Media española. En varias ocasiones se ha señalado que es un término característicamente teatral cuyos orígenes se remontan al litúrgico "Quem Queritis" y que procede de la Vulgata (Jn, 20,4)⁷⁵.

Me refiero el término "monumento" con el que se refiere aparentemente en el testamento del Deán al sepulcro de Cristo⁷⁶. Este "monumento" era de talla y estaba pintado. La palabra "monumento" no es es vocablo de descripción iconográfica y uno se pregunta por qué no fue utilizada la normal y corriente de "sepulcro". Como he anticipado aquel era un término común en el la jerga de la escenografía teatral, no sólo en España, sino también incluso en los Misterios franceses⁷⁷.

Parece ser que el "monumento" del teatro litúrgico español era un elemento de considerable tamaño. En la "Visitatio sepulcri" documentada en Granada cerca del comienzo del siglo XVI se construía una compleja construcción lo suficientemente grande como para colocar estatuas de ángeles en su interior; mientras tanto en Valencia para esa misma pieza -representada al menos hasta 1550- el "monumento" llegaba a tener varios escalones⁷⁸ y en el Auto portugués arriba citado parece distinguirse un "monumento" y un "sepulcro" en su interior, convenientemente amplio éste último como para que cupieran dos personas⁷⁹.

⁷¹ "Fray Iñigo de Mendoza and medieval dramatic ritual", *Hispanic Review*, Vol. XXXIII, 1965, págs. 197-245. Esta misma opinión ha sido sostenida por N.D.SHERGOLD, *Op.Cit.*, pág. 39.

⁷² *Ibid.*, pág. 209.

⁷³ F.GODEFROY, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX au XV siècle*, Paris, 1888, Tome V, pág. 154.

⁷⁴ G.COHEN, "Un terme de scénologie médiévale: lieu ou mansion?", *Mélanges offerts à Edmond Huguet* (1ª ed., 1940), Genève, 1972, págs. 52-58. Del mismo autor ver "Le vocabulaire de la Scénologie Médiévale", *Zeitschrift für Französische Sprache und Literatur*, LXVI, 1956, págs. 14-21.

⁷⁵ N.D.SHERGOLD, *Op.Cit.*, págs. 28-37. Richard B.DONOVAN, *The liturgical drama in medieval Spain*, Toronto, 1958, págs. 59-64 y 139-143.

⁷⁶ MARTÍ y MONSÓ, *Op.Cit.*, pág. 21.

⁷⁷ En un Misterio anglo-normando de la Resurrección se proporciona la siguiente anotación "En ceste manere recitom/ la seinte resurreccion/ Premierment apareillons/ Tus les lius e e les Mansions:/ le Crucifix primerement/ e puis apres le Monument. Citado en E.K.CHAMBERS, *Op.Cit.*, pág. 82. Asimismo es el término utilizado en el Misterio de Mons (1501): G.COHEN, *Op.Cit.*, págs. 392 y 412. P.FRANCASTEL refiere la existencia de un "sepulcro" de uso paralitúrgico en la iglesia de Cividale hecho en forma de edículo con puertas al cual relaciona con las "máquinas" del Quatrocento: *La figura y el lugar*, pág. 72.

⁷⁸ R.B.DONOVAN, *Op.Cit.*, págs. 59-60 y 141 respectivamente.

⁷⁹ "Vuelve la Magdalena atrás. San Pedro y San Juan entran en el sepulcro...", *Op.Cit.*, pág. 40.

CONCLUSIÓN

Los libros de cuentas de todas las catedrales españolas están llenos de referencias a pagos "por el monumento" de Semana Santa tanto en el siglo XVI como en el siglo XVII, haciendo referencia siempre a algún tipo de arquitectura efímera. La costumbre que se conserva aún hoy en día en las iglesias españolas de decorar un altar en Semana Santa que recibe el nombre de "monumento" es indudablemente el resto de una antigua tradición fuertemente arraigada.

En España existen además varios ejemplos propiamente teatrales muy cercanos en el espacio y en el tiempo a nuestra capilla. El primero, el ya mencionado "Auto de la Pasión" (1514) de Lucas Fernández. Su última anotación escénica dice "Aquí se han de hincar de rodillas los recitadores delante del monumento cantando esta canción y villancico en canto de órgano"⁸⁰. El segundo procede de la "Representación de la Pasión y muerte de Nuestro Señor" (1496) de Juan del Encina donde aparece el término "monumento" con idéntico significado⁸¹.

El término "monumento" no es privativo de la jerga escenográfica, aparece en otras ocasiones dentro de la poesía como por ejemplo en la "Pasión trobada" (Ca.1470) de Diego de San Pedro⁸², allí quizás por motivos poéticos. Sin embargo, la continua utilización de esta palabra en el teatro ya desde los tropos medievales, el hecho de que fuera una pieza independiente dentro de la "cabaña" dedicada al Sepulcro, e incluso el que el pasaje iconográfico del Entierro de Cristo se encontrara inusualmente duplicado en la capilla -por un lado lo que en el testamento se llama "Descendimiento", que gracias a la descripción puede saberse que reproduce las figuras de un Santo Entierro, y por otra el "Sepulcro" aislado con la figura sola de Cristo sobre la tumba, lo que es una representación enormemente inusual- me lleva a dos conclusiones. Por una parte que la duplicación del pasaje, aunque finalmente no se llevara a efecto, estaba de acuerdo con la importancia dramática del Sepulcro, y en segundo lugar y dependiente de esta primera, que con su gran tamaño reproducía uno de los elementos básicos del decorado teatral religioso.

La Capilla del Deán don Diego Vázquez de Cepeda era con bastante probabilidad una construcción única en España, lo que no significa que no se encontrara dentro de una tradición y un sistema de representación de profundas raíces medievales. En los inicios de la Edad Moderna existen una serie de corrientes que podríamos denominar "populares" y que manifiestan un desarrollo distinto, pero paralelo al de la gran escultura del Renacimiento. De este modo, en las mismas fechas en las que se construye la capilla del Deán de Zamora se está levantando en el Piamonte el gran santuario de Sacro Monte, en Varallo, que si originariamente surgió como conmemoración de los Santos Lugares, acabó convirtiéndose una gran representación de la Pasión de Cristo. Cuarenta y tres capillas en la Basílica dell'Assunta muestran un número igual de episodios del Evangelio con la combinación ilusionista de pintura y escultura. Este gran conjunto, completado lentamente a lo largo del siglo XVI ha sido descrito como un "teatro", producto directo del sentimiento de la "maniera lombarda"⁸³, que tan estrecho parentesco muestra en ocasiones con la castellana.

El caso de Sacromonte como el de Zamora no parecen pertenecer a una tradición muerta, sino a una manifestación plástica en los inicios de su desarrollo. En nuestros estudios de historia del arte español, los historiadores tendemos a explicar la dialéctica entre lo tradicional y lo moderno identificando el primero de los términos con el gótico y el segundo de ellos con el Renacimiento, o incluso sencillamente con su decoración "al romano". Sin embargo, existen una serie de elementos que pueden ser percibidos por una sociedad como igualmente "modernos", es decir como pertenecientes a una corriente o moda en plena efervescencia, sin que por ello auguren el nacimiento de un nuevo estilo.

El caso de la influencia del teatro español es doblemente complejo. Por una parte el gran vacío que se extiende entre el "Auto de los Reyes Magos" hasta la "Representación del Nacimiento" de Gómez Manrique, y la polémica en torno a este vacío, dificulta enormemente

⁸⁰ Lucas FERNÁNDEZ, *Ed.Cit.*, pág.235.

⁸¹ "Representación a la muy bendita Pasión y muerte de nuestro precioso Redentor. Adonde se introducen dos hermitaños, el uno viejo y el otro moço, razonándose como entre Padre y Hijo, camino del santo sepulcro. Y estando ya delante del monumento, allegándose a razonar con una mujer llamada Verónica (...). Va esso mesmo introduzido un Ángel que vino a contemplar en el monumento y les traxo consuelo y esperança de la santa resurrección": Juan del Encina. *Teatro completo*, ed.Miguel Ángel PÉREZ PRIEGO, Madrid, 1991, pág.117.

⁸² *Diego de San Pedro. Obras Completas*, III, ed. de Dorothy S.SEVERIN y Keith WHINNOM, Madrid, 1979, pág.230.

⁸³ Franco RUSSELLI, "Il Rinascimento", en *La scultura italiana*, VV.AA., Milán, 1985, pág.166. El santuario de Varallo fue autorizado por bula de Inocencio VIII (1486) aunque su construcción se desarrolló lentamente. La conocida intervención de Gaudenzio Ferrari es de comienzos de la segunda década del siglo XVI, a lo que siguió una interrupción que no finalizó hasta 1560. Sobre la escultura del santuario ver: A. VENTURI, *Storia dell'Arte Italiana*, X I, Milán, 1935, págs.644-648.



Fig. 8.- Uno de los cuatro "letreros" que coronan las capillitas.

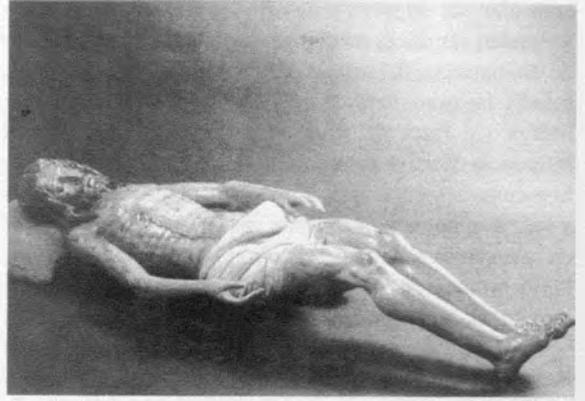


Fig.9.-Cristo Yacente. Convento de Santa Clara (Zamora).



Fig. 10.- Ecce Homo. Actualmente en el Convento del Tránsito (Zamora).

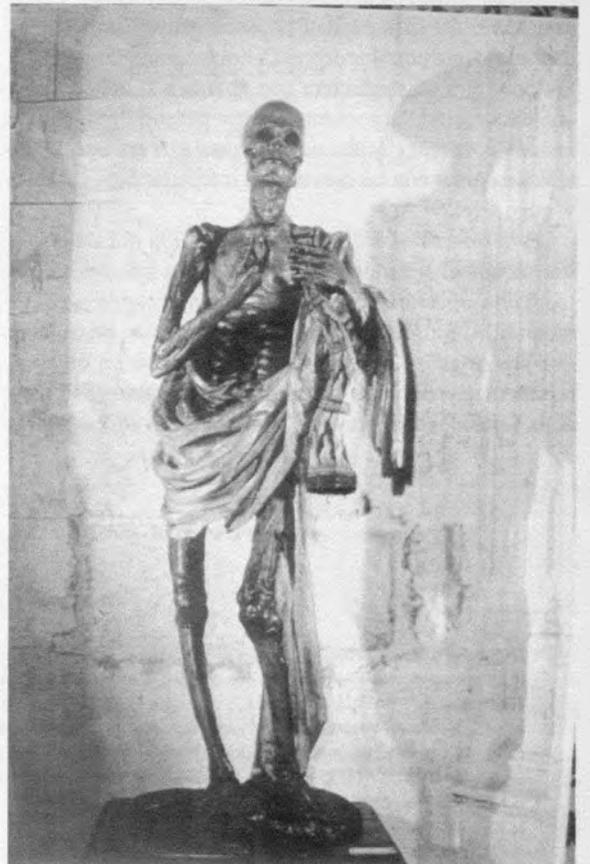


Fig. 11.- La Muerte. Museo Nacional de Escultura, Valladolid.

controlar sus orígenes y desarrollo; por otra parte están las poderosas raíces medievales de la primera generación de dramaturgos del reinado de los Reyes Católicos. Pese a todo, no cabe duda de que el desarrollo del teatro no litúrgico a fines del siglo XV tenía que ejercer una influencia decisiva para las artes plásticas, especialmente la escultura, ya que eran principalmente los entalladores y los imagineros quienes eran requeridos para colaborar en la escenificación de estas obras dramáticas. Así pues, la incorporación de artificios teatrales en cuadros y esculturas, sobre todo en estos últimos, aseguraba la novedad sin tener que recurrir al lenguaje culto del Renacimiento.

De lo que estamos hablando por tanto es de la vitalidad a principios del siglo XVI del lenguaje del gótico, o mejor de la fertilidad de sus posibilidades representativas. Este fenómeno se explica normalmente con la teoría del "canto del cisne" de la Edad Media elaborada por Huizinga, como si se tratara del último gran esfuerzo de un estilo agotado. Esta solución no deja de reducir la historia a una serie de compartimentos estancos⁸⁴. Por mi parte creo que habría que distinguir lo que hay de "elitista" o aristocratizante (el Renacimiento en el momento de su aparición en España) y de "popular" (el gótico tardío) en la metamorfosis de los estilos. Desde este punto de vista pueden producirse transformaciones paralelas -una popular derivada del lenguaje familiar del gótico y otra más selectiva que apunta a la adopción de una decoración "al romano"- aún a pesar de que una de las dos corrientes acabe por arrastrar a la primera, todo ello sin contar con las inevitables interacciones entre uno y otro.

El sistema de ordenación de la Capilla del Deán con sus nichos distribuidos a lo largo de las paredes es por tanto una creación original, sin duda impactante para una mentalidad religiosa. En cualquier caso, esto no excluye que sus orígenes no puedan encontrarse ya en diversas representaciones medievales, como por ejemplo en algunas de la Jerusalén Celeste, desde su aparición en los Beatos

hasta diversos ejemplos miniados del siglo XIII. En estos ejemplos Baltrusaitis ha mostrado la continuidad de una perspectiva "invertida" o aplanada que se revitaliza en los comienzos del gótico⁸⁵, asegurando de este modo sus profundas raíces medievales pero también su vitalidad a través de los siglos.

Su indudable relación con el decorado simultáneo, especialmente con la reconstrucción de la Pasión de Bolzano, ya ha sido igualmente resaltada⁸⁶. Uno y otro, el teatro y las artes plásticas, proyectan así una determinada visión del mundo y de la historia que está fundamentada en la fragmentación de la perspectiva (la escultura y la pintura) y la simultaneidad del tiempo (el teatro) según un esquema de pensamiento que es tan medieval como actual en la España de 1520.

Por último hay un aspecto que no debíamos de olvidar como es el de la relación entre el programa escultórico y la liturgia.

Una capilla funeraria, como desgranó hábilmente Philippe Ariès, es ante todo el lugar en el que se van a fundar una o varias capellanías. El objeto primordial es el de crear un espacio para la celebración de una liturgia estrictamente regulada con la que elevar las plegarias por el alma del difunto. Sin ella, la arquitectura está vacía.

De la misma manera, la dimensión religiosa del teatro medieval ha llevado a definirlo dadas sus características escénicas como "un teatro de la comunión y de la participación"⁸⁷, resaltando así sus rasgos litúrgicos. Y de esta forma, la organización cerrada de los escenarios, bien sean teatrales o escultóricos, tiene una función simbólica indudable que es la de recrear en torno a un círculo la abolición del tiempo histórico para así sustituirlo por la eternidad de Dios⁸⁸. Este es un principio básico de la interpretación fenomenológica del espacio religioso⁸⁹. Desgraciadamente no sabemos si la liturgia de la capilla se relacionaba luego de algún modo con las distintas "cabañas", otro de los aspectos que como todos los que ha arrastrado su lamentable mutilación nos están vedados a los historiadores.

⁸⁴ De hecho algunas críticas importantes al "dogma" de Huizinga inciden en la rigidez de esta separación. Jacques LE GOFF ha escrito que si se le hubiera preguntado a Huizinga que cual era la idea central de su libro habría contestado que la relación íntima de la Edad Media y el Renacimiento: "Entretien de Claude Mettra avec Jacques Le Goff a propos de la réédition du livre de J. Huizinga" en *L'Automne du Moyen Age*, París, 1980, pág. III. Sobre el estado actual de esta vieja polémica puede verse el reciente libro de Jacques Heers en el que considera el "Otoño" como una entelequia más lo mismo que la del Renacimiento: *Le Moyen Age, une imposture*, París, 1992.

⁸⁵ Jurgis BALTRUSAITIS, *Réveils et prodiges*, París, 1988, pág. 124.

⁸⁶ E. KONIGSON, *Op. Cit.*, pág. 47.

⁸⁷ H. REY-FLAUD, *Op. Cit.*, pág. 279.

⁸⁸ *Ibid.*, pág. 278.

⁸⁹ Sobre este aspecto ver el trabajo inspirado en Mircea Eliade de Jean LAUDE: "L'histoire, la peinture et la Mise en scène d'événements passés" en *La Mise en Scène des œuvres du passé. Etudes réunies et présentées par Jean Jacquot et André Veinstein*, París, 1957, (págs. 129-160), especialmente págs. 151 y ss.

APENDICE

DESCRIPCION DE LA CAPILLA
SEGUN EL CONTRATO (21-XI-1521)

DESCRIPCION SEGUN
TESTAMENTO (25-x-1525)

	Medidas en pies:			
	Ancho	Alto	Hueco	
1/-ANUNCIACION	9	-	4	1/-ANUNCIACION
2/-NACIMIENTO	13	15	4	2/-NACIMIENTO
3/-NEGACION	11	-	4	3/-NEGACION
4/-ECCE HOMO	9	-	4	4/-ECCE HOMO
5/-CRUCIFIJO	11	25	4	5/-CRUCIFIJO
6/-DESCENDT°	12	30 (El arco de 26 pies)	18	6/-DESCENDIMIENTO
7/-SEPULCRO	10	-	4	7/-SEPULCRO
8/-RESURRECCION	10	-	4	8/-RESURRECCION
9/-ASCENSION*	-	-	-	9/-ASCENSION 9.bis/-JUICIO
10/-S.MIGUEL Y LA MUERTE	8	-	4	10/-S.MIGUEL Y LA MUERTE
11/-JUICIO	18	20	4	11/-S.CRISTOBAL

* Martí y Monsó transcribió "Circuncisión", pero la lógica iconográfica y la comparación con el Testamento sugieren esta corrección.

Obra documentada de Antonio de Arfe para el VI Conde de Benavente. Estudio de tipos de platería civil en el siglo XVI

Blanca Santamarina

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.), Vol. VI, 1994.

La bibliografía sobre Antonio de Arfe ha sido recientemente puesta al día por Cruz Valdovinos; en su estudio¹ se evidencia ya la importancia de las relaciones de Arfe con diversos miembros de la nobleza. Nosotros pretendemos dar a conocer parte de la obra realizada por el segundo de los Arfes para la Casa de Benavente, contribuir al mejor conocimiento de la platería civil y sobre todo plantear la tesis de que el volumen de trabajo que para un platero representaba la clientela laica era muy superior, en ocasiones, a la demanda de piezas de iglesia, que conocemos mejor porque son las que, en general, se han conservado².

Hemos encontrado documentadas trece piezas que pertenecieron a don Antonio Alfonso Pimentel (Benavente 1514-Valladolid 1575), VI conde de Benavente y a su mujer, doña Luisa Enríquez, salidas del obrador de Antonio de Arfe. Todas aparecen en el libro de cargos a los sucesivos reposteros de plata del Conde, que comprende los años 1541 a 1620 excepto

una, que está incluida en la relación de piezas de plata que había en la fortaleza de Benavente en 1572³. Fueron hechas a partir de 1530, fecha aproximada de comienzo de la actividad de Antonio de Arfe como platero independiente y año en que heredó los derechos sucesorios al condado de Benavente don Antonio Pimentel, porque ninguna aparece en el inventario de bienes de su padre, don Alfonso, muerto en ese año y además, cuando aparece algún escudo, siempre es de Pimenteles y Enríquez. No obstante, pensamos que debió hacer para ellos alguna más; sorprende que entre la plata que tenían no aparezca nada de lo que debería estar a cargo del repostero de las caballerías, cuando eran tan frecuentes las sillas y sillones de montar y las guarniciones de caballerías y sabemos, por otra parte, que le fue encargado un sillón para la condesa y una imagen devocional⁴. Por supuesto, la fecha extrema es la de 1575, fecha en la que ambos, conde y platero, murieron.

* Una vez finalizado este trabajo hemos encontrado nuevas piezas documentadas de Antonio de Arfe en el *Libro del cargo de la plata del camarero y del repostero del conde nuestro señor que comienza desde XV de março de 1538 años* -A.H.N., Osuna, cartas legajo 439-. El 17 de octubre de 1547 se asientan en el mencionado libro los siguientes objetos: 30 plateles con dos veneras cada uno y un cerco a la redonda de cada venera; pesaron 33 marcos, 4 onzas y 1 real que hizo Antonio de Arfe, platero vecino de León y en vaxo del tienen la marca de la ciudad; se le dieron 3 platoncillos y una escudilla -12 marcos y 2 onzas, a 4 reales y medio- y unas estriberas de plata de la gineta -13 marcos, 2 onzas, 2 reales- para realizarlos. Se cargaron también dos toricos dorados de dentro y de fuera para hechar sal -3 marcos, 2 onzas, 5 reales- pagado a 13 ducados el marco de plata, oro y hechura. Aparecen además dos saleros labrados a lo morisco, con 4 repartimientos en cada uno, esmaltados de azul y blanco y 3 sirenas en los pies cada uno -4 marcos, 4 onzas, 6 reales-, pagados también a 13 ducados el marco de plata, oro y hechura. Y 4 saleros semejantes -4 marcos, 4 onzas, 1 real-.

¹ J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Antonio de Arfe y la custodia de la Catedral de Santiago en Galicia no tempo*, Santiago 1991, 245-259. De aquí extraeremos todos los datos que no procedan de nuestra investigación personal.

² Los inventarios de bienes y las relaciones de piezas compradas a diversos plateros por algunos miembros de la nobleza que hemos podido consultar, nos muestran un panorama muy amplio en número y en tipos, que exceden con mucho la variedad de las piezas de iglesia. Además, su renovación era constante, bien por mantener las pautas de la moda, por pérdidas en sucesivos traslados o bien por su venta en almoneda y posterior fundición para pagar las deudas del noble difunto.

³ A.H.N., Osuna legajo 429, 51. Comprende los cargos a Julián Ramírez, 1541; Bartolomé de Valencia, 1575 y 1581; Juan de Quixano, 1584; Marcos de Medina, 1591; Oracio de Matía, 1611; Antonio de Borxa, 1614; legajo 427, 8 (51), La plata que el conde mi señor mandó apartar para que estuviese en la fortaleza en poder de Antonio de Espinosa. Benavente 1572.

⁴ J.M. CRUZ VALDOVINOS, *o.c.*, 254.

Estamos seguros de que los últimos veinte años de la vida de Enrique de Arfe, estuvieron ocupados por una clientela nobiliaria que seguramente heredó su hijo Antonio quien, por otra parte, nunca dejó de trabajar para ella⁵. En efecto, las ocho piezas relacionadas en el cargo de 1541 -dos aguamaniles, una porcelana, dos saleros, dos pimenteros y una escribanía- tuvieron que ser obra temprana, hechas antes de su primera obra conocida, la custodia de asiento de la catedral de Santiago, que le ocupó desde abril de 1539 hasta enero de 1545.

El resto de las piezas -una fuente, un aguamanil, dos blandones y un salero- aparecen en el cargo de 1575, excepto una en 1572, por lo que solamente podemos considerar una fecha posterior a 1545, en que el platero regresó a León después de finalizar su trabajo en Santiago.

El estudio de los tipos de las obras que hizo Antonio de Arfe para el conde de Benavente, se ha realizado a partir de documentos que hemos consultado en la sección de Osuna del Archivo Histórico Nacional -inventarios de bienes, almonedas, capitulaciones matrimoniales, cuentas del repostero de plata del conde de Benavente-pertenecientes a los Estados de Gandía, de Arcos, del Infantado y de Benavente, siempre dentro del siglo XVI. Ocasionalmente hemos acudido a piezas conservadas, sólo cuando el correcto entendimiento de la pieza lo requería. Y siempre nos hemos servido de dos diccionarios, el de Covarrubias (1611) y el de Autoridades (1726-1737) que, aunque publicados fuera del siglo que nos ocupa, recogen una tradición anterior que los hace indispensables para nuestro trabajo.

Cada uno de los tipos ha sido estudiado en función de los datos que proporcionan las descripciones de los inventarios y procurando la máxima fidelidad a ellos. Ha habido ocasiones en que el estudio del peso no ha sido posible por falta de datos; la valoración de la hechura apenas si la conocíamos en alguna ocasión. Una precisión más: debido a que no consta la fecha de realización de

las piezas documentadas, nos ha parecido inútil valorar el estilo de su estructura o decoración -de bestiones, al romano- en términos artísticos.

Por último, hay que reconocer con Juan de Arfe que las piezas de uso civil no estaban *obligadas a taller forzoso*, sino que la variedad de sus formas era ciertamente amplia, inmersas en un proceso de codificación que no culminaría hasta el siglo siguiente.

PIEZAS REALIZADAS ANTES DE 1539.

1. Aguamanil. *Un cántaro de plata dorado todo de fuera, labrado de cinzel, con un pico a lo antiguo y en el medio un friso con la ystoria del Diluvio y por asa una sirena asentados los brazos sobre la boca, que hizo Antonio de Arfe a la manera de otro cántaro, que pesó 29 marcos y 6 onzas e 4 rreales, metido en una caja (1541). Una ydria ... (1572). Un aguamanil de los dos que hizo Antonio de Arfe, todo cincelado con las armas del conde y de los Enríquez, con una asa de una ninfa que asienta sobre una cabeza de carnero, 29 marcos, 7 onzas, 4 rreales (1575).*

2. Aguamanil. *Un cántaro de plata dorado de fuera, labrado a cinzel y con una boca de sierpe y la asa con un cuerpo de salbage que estriba las manos sobre la boca de la sierpe, labrado al rromano, que hizo Antonio de Arfe, platero vecino de León, que pesó 28 marcos y 7 onzas y 2 reales, tiene una caxa en que se mete (1541). Una ydria ... (1572). Otro aguamanil a la manera del de arriba, todo dorado, con unas figuras y las armas de los Pemintales y Enríquez, con un asa que tiene un sátiro rrevestido de ojas que asienta sobre una cabeza de león, con dos rótulos en la barriga que dyce Antonio de Arfee, que pesa 28 marcos y 6 onzas y 4 rreales (1575)⁶.*

El aguamanil es el jarro con que se vierte el agua en el lavatorio de las manos, tanto en la vida civil como en las ceremonias religiosas⁷. En los inventarios estudiados

⁵ Existen noticias documentales de su trabajo para los condes de Benavente, duque de Ureña (1563), duque del Infantado (a. 1566), duque de Medina de Rioseco (1567-1569), duque de Alba (1571) y marquesa del Cenete (1575).

⁶ A.H.N., Osuna, legajo 429, 51. Julián Ramírez, repostero. Cargo de jarros de plata y barriles y aguamaniles que se le entregaron. Benavente 1541; A.H.N., Osuna legajo 427, 8 (51), La plata ... cit; A.H.N., Osuna legajo 429, 51, Cargo a Bartolomé de Valencia, repostero de plata del conde. 1572.

⁷ S. DE COVARRUBIAS, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, Madrid 1611. El aguamano no se daba únicamente con aguamanil y fuente, como ya ha señalado Cruz Valdovinos, sino que aparecen en los inventarios, durante todo el siglo XVI, juegos de dos fuentes, una de ellas con uno, dos o tres caños o con gárgola, con la que se vertía el líquido en la inferior: *dos fuentes blancas, doradas las faldas y talladas de follage de Alemania, hondas, y unos espejos con las armas del conde y de mi Señora, doradas, y la una tiene tres caños juntos que salen por la boca de un león, 17 marcos, 3 onzas, 4 ochavas*: A.H.N., Osuna, legajo 427, 8 (51), La plata ... cit. Las mayores de las diez que conocemos de forma documental son las que aparecen en el inventario de bienes de la reina doña Juana de Castilla, realizado en 1545 que pesaron juntas más de 52 marcos: J.FERRANDIS, *Datos documentales para la historia del arte español. III. Inventarios reales (Juan II a Juana la Loca)*, Madrid 1943. Parece que se han conservado únicamente las que guarda la catedral de Toledo, marcadas por Arrandolaza: J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Madrid en el Renacimiento*, Madrid 1986, 247. En ocasiones no se utilizaba juego sino que se aprovechaban otras piezas: 1 onza y 3 ochavas de un pico que se puso a un plato para que sirviese de fuente: J.FERRANDIS, *o.c.*, 245; Bienes de Juana la Loca. Cargo de platos y plateles y fuentes y fontaynas 1512-1555.

se mencionan, por ejemplo, *jarros*, *aguamaniles* y *servillas*⁸, es decir, el aguamanil se inventaría junto con piezas del servicio de mesa. No se trata, por tanto, de un jarro más, sino que tiene características concretas que le diferencian de los demás jarros.

Dos son los problemas que nos encontramos al estudiar esta pieza documental. De una parte, las descripciones son muy incompletas y además, relativamente poco abundantes. De otra, que los jarros del servicio de mesa -castellano, flamenco, francés, brocal, servilla- no nos son tampoco conocidos porque los documentos no los describen, por lo cual, la importancia de la información que nos suministran las piezas conservadas es, cuando menos, parcial.

Sin embargo, nos atrevemos a plantear la coexistencia de dos modelos de aguamaniles a lo largo del siglo XVI, con todas las variantes que la ausencia de codificación supone para una pieza de plata. El primero de ellos se caracteriza por tener tapador y pico independiente⁹, generalmente en forma de culebra o de sierpe, asa también figurada y pie, elevado o bajo. El cuerpo del vaso, que no se describe sino en raras ocasiones, se cubre con decoración muy variada: a medias cañas, gallonado, acucharado, escamado, con decoración figurada distribuida en frisos; asa y pico suelen descansar en sendos mascarones. El segundo, el que Juan de Arfe nos dejó dibujado en su *De varia...* y que procede de modelos italianos, germanos o flamencos: cuerpo oval, cuello estrecho que se prolonga para formar el pico, asa que le supera en altura y pie circular bajo. El cuerpo del aguamanil se divide en zonas mediante varias molduras; la central puede estar ocupada por un friso con algún tipo de decoración¹⁰. Toda la pieza responde a unas proporciones concretas.

Salvo las excepciones que luego comentaremos, los aguamaniles se inventarían sin las fuentes que necesariamente necesitan para cumplir su función, es decir, no se conciben como un conjunto. Juan de Arfe, ya en el último tercio del siglo, sí considera que jarro y fuente han de guardar una concreta proporción y compartir un mismo repertorio decorativo. En las descripciones que

conocemos de estos juegos se alude, por supuesto, a una misma decoración y no a unas proporciones determinadas¹¹, que en algún caso debieron existir.

Estos dos aguamaniles de Antonio de Arfe están descritos en tres inventarios diferentes, y cada descripción es lo suficientemente variada como para enseñarnos algo nuevo. Las diferencias que existen entre ellas en peso y sobre todo en la descripción del asa, pensamos que son mínimas e insuficientes para considerar la posibilidad de que se trate de jarros diferentes.

La descripción de ambos jarros -se trata de piezas grandes, más de 28 y 29 marcos, alrededor de 6,50 Kgrs- se ajusta al modelo de aguamanil propuesto por Juan de Arfe, aunque estos dos no lleven fuente a juego. El cuerpo del vaso se denomina cántaro -vaso (...) con la barriga ancha y el suelo y la boca recogida, con un asa para manejarle- e hidria -cántaro o tinajuela pequeña para tener el agua-¹². En ambas ocasiones, el cuerpo lleva un friso central ocupado en un caso por una escena del Diluvio y en el otro por el nombre del platero. El pico es a lo antiguo -no sabemos exactamente a que modelo se alude con esa expresión- y en forma de sierpe; el asa, en forma de ninfa o sirena en un caso -seguramente una figura con busto de mujer y cola de pez-, o de sátiro o salvaje vestido con hojas en el otro -seguramente un salvaje-; ambas figuras abrazan el inicio de la boca del aguamanil y apoyan en sendas cabezas de carnero y león.

3. Porcelana. *Una porcelana que hizo Antonio de Arfe, dorada de dentro y de fuera, triangulado el pie y en cada uno un cavallo, con seis medallones de esmalte azul y otros seis verdes, con un rremate encima de hojas, tallada por de dentro y a partes por de fuera, que pesó 3 marcos y 2 onzas y 4 reales (1541)*¹³.

El Diccionario de Autoridades define la porcelana, en una de sus acepciones, como *cierta especie de taza ancha y profunda que se hace de barro fino, y sirve regularmente para poner dulces, caldo, leche y otras cosas*. Esta definición se ajusta en parte, como luego veremos, a las descripciones de las porcelanas en plata; sin embargo, en los inventarios no se alude nunca a su función, sólo se les incluye en el cargo de *copas y porcelanas*.

⁸ La servilla es un tipo de jarro: *una servilla grande de plata blanca rreleada, con un buytre encima de la sobrecopa y el asa una sierpe, que un niño con las alas le tiene asido y el pico una sierpe, que pesa 9 marcos y 1 real*: A.H.N., Osuna, legajo 427, 8 (51); *La plata...* cit.

⁹ En una ocasión se cita un aguamanil dorado con sobrecopa y no con tapador, que pesó más de 2 marcos: A.H.N., Osuna, legajo 421, 2 (1), Benavente, 25.VIII.1508. Inventario de bienes de Juan Pimentel, conde de Benavente.

¹⁰ J. DE ARFE Y VILLAFANE, *De varia commensvración para la Escvltvra y Architectura*, Sevilla 1585, libro IV, título II, capítulo II.

¹¹ Son sobre todo piezas del inventario de bienes de Felipe II hecho a su muerte, *Archivo Documental Español. X. Inventarios reales. Bienes muebles que pertenecieron a Felipe II*, Madrid 1956, números 2692-93, 2694-95, 2705-06, 2708; en el inventario de la plata de la catedral de Cuenca, de 1584, aparece otro; A. LOPEZ-YARTO, *La orfebrería en la provincia de Cuenca. El siglo XVI*, Madrid 1990, I, documento 1366.

¹² *Diccionario de Autoridades*, Madrid 1726-1737. Ambos términos son de origen griego y correspondían a dos vasos muy diferentes, que formalmente no tenían nada que ver con nuestro aguamanil.

¹³ A.H.N., Osuna legajo 429, 51. Cargo a Julián Ramírez de plata que no estaba cargada a Bustamante. 1541.

En los documentos la porcelana se describe como *copa* —vaso en que bebemos, ancho y capaz-, *taza* -vaso ancho y tendido en que comunmente se bebe el vino-, *cubilete* -vaso de vidrio, plata y otra materia que se hace para el uso de bebidas, más ancho por la boca que por el suelo- y *pila* -una pieza honda que recibe el agua-. El rasgo común es la anchura; el vaso, también llamado orinal, puede ser hondo, con mayor anchura en la zona del bebedero o, si se trata de una taza, de muy poca altura. El término porcelana no ha llegado a nosotros; en la segunda mitad del siglo XVII ya no se usaba¹⁵.

Casi la totalidad de estas piezas eran doradas. La mitad de ellas pesaban algo más de 1 marco; le siguen en proporción las que pesaban entre dos y tres marcos. La menor, 6 onzas, la mayor, más de 9 marcos.

Vamos a describir a continuación la pieza, advirtiendo que no se encuentran diferencias notables a lo largo del siglo, si no es en la decoración. La pieza se compone de vaso -con sobrecopa o no, con dos asas o no-, nudo y pie, que en alguna ocasión no existe.

La copa puede ser honda o llana, de borde circular u oval -solamente en un caso se cita una ochavada-. Puede llevar gallones -agallonada-, decoración relevada a modo de castañas -acastañada- o a modo de cucharas -acucharada-. El bebedero, el borde, puede ir tallado o cincelado -a la morisca, con medallas o con mascarones-. El vaso lleva habitualmente algún tipo de decoración central -rosas o puntas, un botón central y dos órdenes de rosas blancas, medallas con diferentes figuras e incluso escenas, como un Triunfo de Marte-. Cuando lleva sobrecopa, ésta repite la decoración de la copa.

Aunque las porcelanas que las llevan son escasas, en su parte exterior la copa puede llevar una pareja de asas, a veces a manera de grifo, o de mascarones con anillas en la boca a manera de asas.

Entre la copa y el pie se describen sobre todo molduras a modo de tejadillo.

El pie puede ser llano o en forma de orinal invertido, torneado o cincelado; como en el caso del vaso puede llevar gallones o cucharas. La decoración puede ser geométrica -picada, verdugos, rosas, puntas- o sobre todo de hojas.

La porcelana que realizó Antonio de Arfe era mayor de lo usual, más de tres marcos, y dorada. Los doce

medallones, en los que alternaban los esmaltes azul y verde, debían disponerse en la zona exterior de la copa; el remate de hojas ocupaba seguramente la parte central del vaso. Lo que desde luego sorprende es el pie triangulado, con un caballo en cada uno de sus ángulos, ya que todos los que hemos documentado son circulares u ovales. Más interesante resulta que aparezcan esmaltes opacos en una fecha tan temprana si tenemos en cuenta que hasta después de 1560 no los conocíamos en una pieza de plata, la custodia de asiento que Gaspar de Guzmán realizó para la Iglesia Parroquial de El Casar de Talamanca (Guadalajara)¹⁶.

4. Salero. *Un salero de asiento dorado de dentro y de fuera, de dos piezas, que es el uno salero y el otro cañonero, en el qual está un niño, con una flecha que tiene en la mano izquierda e un carcax en la derecha, no está dorado el cuerpo salvo la cabeza, que hizo el dicho Antonio de Arfe, que pesó 2 marcos e 4 onzas (1541). Otro salero con sus molduras torneadas, dorado y tiene tres compartimientos (...), con un rótulo a la rredonda de Antonio de Arfee y en lugar de sátiro tiene enzima del tapador un dyos Cupido con su arco y alxava, que pesó 2 marcos y 4 onzas (1584).*

5. Salero. *Otro salero de asiento que son dos piezas que es la una salero y la otra pimentero y encima un sátiro que lleva un pimentero a cuestras, que pesó 2 marcos e 6 onzas e 2 rreales y medio, que hizo el dicho Antonio de Arfee (1541)*¹⁷.

Las descripciones de salero que aparecen durante todo el siglo demuestran la amplia variedad de formas que podían adoptar. Un testimonio de ello es la definición de salero que da Covarrubias -el vaso o pieza en que se hecha la sal- donde, a diferencia de otros casos, no alude a cuestiones tipológicas.

Los saleros se llaman de asiento cuando no llevan ningún tipo de pie; en general, la sal se sirve con una paletilla excepto cuando llevan tapador agujereado. El salero formado únicamente por una pieza puede llevar tapador en algún caso, así como pie: *otros dos saleros dorados con sus pies e covertores, dorados a dos, con unos gallones sobrepuestos en los tapadores y en los cuerpos e unos rremates en los tapadores, con cuatro asicas*¹⁸. El vaso puede ser triangulado: *ocho medios salericos de plata que son hechos en triángulo, tiene*

¹⁴ Casi la mitad de las porcelanas estudiadas -37- proceden del inventario de la plata que había en la fortaleza que los Pimentel tenían en Benavente en 1572: A.H.N., Osuna legajo 427, 8 (51), La plata ... cit.; ocho de ellas del cargo especificado en la nota anterior; cinco del inventario de bienes del marqués del Cenete, Guadalajara 1560: A.H.N., Osuna legajo 1834-2; tres del inventario y almoneda de bienes de don Antonio Alfonso Pimentel en Benavente, 1575: A.H.N., Osuna legajo 430 (35); dos de la testamentaria de Felipe II; una del inventario de bienes de doña María de Mendoza y Fonseca, marquesa del Cenete y condesa del Cid, Madrid 1580: A.H.N., Osuna, legajo 1835-13 y una de la relación de piezas que hizo Juan Alonso, platero, para el duque de Arcos, en Valladolid, y que entregó el día 6 de febrero de 1549: A.H.N., Osuna, cartas legajo 550-82.

¹⁵ M.F.PUERTA ROSELL, *Platería en las colecciones madrileñas del siglo XVI*, Madrid 1985 (tesis de licenciatura inédita).

¹⁶ J.M.CRUIZ VALDOVINOS, *Platería en Historia de las Artes aplicadas e industriales en España*, Madrid 1982, Cátedra, 101.

¹⁷ A.H.N., Osuna, legajo 429, 51. Cargo a Julián Ramírez cit.; Cargo a Juan de Quixano. 11 de octubre de 1584.

¹⁸ A.H.N., Osuna, legajo 1834-2. Inventario de bienes del marqués del Cenete, Guadalajara 1560.

*cada uno por pies tres bolicas de plata (...)*¹⁹. Pensamos que también pueden describirse así cuando en una superficie triangular aparece un seno en forma de media naranja, apoyado el conjunto en tres pies en forma de bola; uno semejante se guarda en el Victoria and Albert Museum de Londres, aunque éste tiene tres senos y se le denomina especiero²⁰. El vaso puede ser también cuadrado, hexagonal, ochavado, oval o en forma de copa. Cuando en las descripciones no se especifica su forma, interpretamos que es circular.

Otro tipo de salero formado por una sola pieza es el descrito como de cubo -vaso de madera redondo, cuya boca suele ser más ancha que el suelo- según la definición del Diccionario de Autoridades, que en alguna ocasión lleva tapador a manera de azucarero es decir, perforado, y que se caracteriza por su escaso peso, entre 2 y 8 onzas los que hemos documentado .

El salero puede también estar formado por dos piezas superpuestas, bien dos saleros : *un salero grande que son dos medios saleros, dorado todo y los pies de red, todo lleno de follage antiguo de cardo, 4 marcos, 6 onzas, 5 reales*²¹, o bien salero y pimentero: *un salerico dorado por de fuera, cinzelado por el medio del y el tapador sirbe de pimentero, 6 onzas, 1 real*²². También puede darse el caso de que sean dos saleros dispuestos en una misma superficie; *un salero grande que son dos saleros, dorado todo y lleno de veneras rrelebadas y el campo de entre ellas picado y debaxo de los pies las armas del conde, 5 marcos, 1 real*²³. Como se ve, con la palabra salero se denomina lo que en realidad es un especiero, ya que no contiene únicamente sal. La palabra especiero no la hemos encontrado nunca en la documentación que hemos manejado.

También se hicieron de tres piezas superpuestas: *un salero de plata dorada con su pimentero y tapador de plata, que está en tres piezas e tiene el cobertor por remate una bolilla, a cada pieza una labor a la redonda*²⁴. Un salero que se ajusta a esta descripción

es el que hizo el platero vallisoletano José de Madrid, antes de 1596 y que ahora expone el Victoria and Albert Museum de Londres²⁵.

Además de los tipos de saleros que hemos mencionado, existen otros menos difundidos. En una ocasión aparece un salero de orejas, muy pequeño -6 onzas-, seguramente un salero de cubo con dos asas cerradas²⁶. Aparecen también los saleros de tornillo: *un salero pequeño dorado por de fuera con su pie de tornillo por donde echan la sal, 7 onzas; quatro saleros de plata cerrados, dorados, con sus tornillos por debajo ...*²⁷. Parece que llevan la parte superior perforada y que el pie se desmonta para llenar el recipiente de sal.

Pueden adoptar también forma de pera, *dos pericas doradas, la una con palo y la otra sin él, que son para sal y pimienta que pesaron algo más de un marco, o de toro, dos toricos dorados de dentro y de fuera para echar sal, de 3 marcos de peso. Por último, pueden tener forma de torre, un salerico con su cobertor blanco y tres pies, y todo labrado al romano, que hizo Gaspar de Zamora a manera de torre, con más de un marco de peso*²⁸.

Los saleros aparecen formando parte de un aparejo de mesa, donde había doce, junto con doce brocas y otras tantas cucharas, con los cabos en forma de pie de venado²⁹. También se incluye dentro de las cuchilleras, muy abundantes. La que era propiedad del marqués del Cenete en 1560, tenía *cuatro saleros dorados en quatro esquinas, e mas quatro carrillos (sic) dorados con sus tapadores encaxados en la dicha pieza con una caja en ella para tener cuchillos y otra caçuela en el medio de la pieza para tener palillos*³⁰.

Muchas veces con la palabra salero se refieren a un conjunto de objetos además del salero: *un salero de plata a modo de sepulcro, con su tapador; en él un pimentero y un azucarero y en el cuerpo del salero una caxuela para palillos, labrado de medio relieve el cuerpo y molduras. Pesó 2 marcos, 7 onzas, 3 ochavas.*

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Ch.OMAN, *The golden age of hispanic silver. 1400-1665*, Londres 1968, nº68, figura 139. Se fecha en el segundo cuarto del siglo.

²¹ A.H.N., Osuna, legajo 427, 8 (51). La plata .. cit.

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*.

²⁴ A.H.N., Osuna, legajo 1834-2. Inventario ..., cit.

²⁵ Ch. OMAN, *o.c.*, nº100, figura 191. El ejemplo es doblemente intencionado. En efecto, el platero José de Madrid trabajó para los condes de Benavente; el 20 de diciembre de 1580 se le descargaban al repostero del conde 17 marcos y 4 onzas que faltaban de los 104 marcos de plata que le dieron para deshacer y hacer de nuevo; esa cantidad la consideraron a cuenta de lo que le debían por la hechura. Además, realizó antes de 1581, siendo vecino de Valladolid, diez platonillos de manjar, cada uno condos escudos coronados de Pimenteles y Enríquez, pesando los diez más de 39 marcos. Fueron fundidos en 1583 para pagar una cédula a nombre del conde. A.H.N., Osuna, legajo 429, 51.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem* y A.H.N., Osuna, legajo 1838-1. Inventario de bienes de don Pedro de Mendoza en Estremera, 17 de octubre de 1563.

²⁸ A.H.N., Osuna, legajo 429, 51. En la relación de saleros, pimenteros, azucareros y palilleros que había en la fortaleza de Benavente en 1572, aparece un castillo de plata dorada con tres esquinas y sus torreones por los lados de la muralla que tiene que ser un salero. A.H.N., Osuna, legajo 427, 8 (51).

²⁹ A.H.N., Osuna, legajo 1835-4. Almoneda de bienes del marqués del Cenete. Madrid, 28 de julio de 1561.

³⁰ A.H.N., Osuna, legajo 1834-2. Inventario ... cit.

También aparecen saleros en los conjuntos de piezas llamadas de camino. Francisco Alvarez hizo un salero con su tapador, cuyo peso fue de seis onzas, que entraba en seis cubiletes que encajaban en forma de cubeta, para un baúl de posta que aparece entre los bienes inventariados a la muerte de Felipe II³¹, como la pieza anterior.

Por último, aparecen formando juego con varios tipos de platos, aunque no queda claro si éstos llevaban molduras donde encajaban los saleros, como ocurrirá en el siglo siguiente; *un salero ... con un plato triangulado en que se pone; un plato cuadrado con su salero en una esquina ...; dos saleros blancos encima de dos plateles ...; dos trincheos ... con sus saleros cada uno y tapadores; ... con dos saleros de cubo dorados que ponen encima del platoncillo; un salero que es uno de tres que ponen en un platoncillo*³².

Los saleros de Arfe son de asiento, de vaso circular y formados por dos piezas. Los saleros propiamente dichos son torneados, y uno de ellos dorado, con dos molduras en el vaso que lo dividen en tres zonas horizontales; seguramente en la central aparecía el nombre del platero. Lleva además en la parte superior un cañonero: pensamos que con este término se alude a una superficie -seguramente en forma de bola o de cilindro- con orificios profundos para presentar palillos en la mesa³³. Ambos saleros llevaban sobre el tapador figuras cinceladas de Cupido y un sátiro; éste último con un pimentero, seguramente desmontable.

6. Pimentero. *Un camello que sirve de pimentero dorado por de fuera, que hizo el dicho Antonio de Arfee, que pesa 1 marco e 1 onza e 5 rreales e medio* (1541).

7. Pimentero. *Un ciervo dorado de fuera, pimentero, hizo el dicho Antonio de Arfe, con sus cuernos, que pesa 1 marco e 2 onzas e medio rreal* (1541)³⁴.

El Diccionario de Autoridades define el pimentero como *el vaso largo y angosto a modo de un cañuto, con su tapa hecha en figura de una torrecilla, llena de agujeros, que sirve para poner en él la pimienta sobre*

la mesa. En efecto, durante el siglo XVI se hicieron pimenteros de este tipo, aunque los más abundantes son los que ocupan el remate del tapador de los saleros; siempre llevan la parte superior agujereada.

Adoptan también formas caprichosas. El repostero de plata del duque de Arcos compró en Valladolid, el 30 de enero de 1549 de Pedro de Villegas, platero residente en Corte, tres pimenteros dorados en forma de granadas, que pesaron algo más de 2 marcos y por los cuales pagó 8.302 maravedís³⁵.

Los dos únicos ejemplos de pimenteros en forma de animal que conocemos son éstos dos que realizó Antonio de Arfe. Sin embargo, quizá no fueron hechos con esa función, sino como palilleros, aunque éstos se hacían más frecuentemente en forma de toro. Los palillos irían en un recipiente y no insertados en los cañoneros, como ya se ha visto.

8. Escribanía. *Una escribanía de plata con tigas y cuchillo y dos plumas y una tabla para tener hilo, pesó 3 marcos y 3 onzas, labrada, que hizo Antonio de Arfe* (1541)³⁶.

El Tesoro de la Lengua Castellana define la escribanía como *la caxa donde se trae el recaudo para escribir, unas son portátiles y otras de asiento*.

Es una pieza que no resulta frecuente encontrar en los inventarios del siglo XVI. Siempre en plata en su color, parece que tiene forma de caja con tapa, aunque esta última no se describe siempre; la que fue propiedad de Isabel la Católica³⁷ y que aparece en su testamentaría tenía tapa en forma de tumba, coronada por un ángel con una veleta en las manos, esmaltada de azul, con dos renglones de letras de plata de bulto y unas divisas de unas cadenillas de plata.

Dentro de la escribanía encontramos una caja de plata para peso en la citada de la Reina católica, dos sellos en la que perteneció al VI Conde de Benavente en 1541; unas tijeras y dos cuchillos con los cabos de plata en otra suya también³⁸ y otra que aparece en el mismo cargo

³¹ Archivo documental español ... cit., 129 y 139.

³² A.H.N., Osuna, legajo 423, 17. Inventario de bienes de Alonso Pimentel, conde de Benavente. Benavente 16 de julio de 1530; legajo 1835-13. Inventario de bienes cit...; legajo 427, 8 (51). La plata ... cit.; legajo 429, 51. Cargo de Marcos de Medina. Benavente 1591 y Cargo de Julián Ramírez, repostero de plata. Benavente 1541; legajo 423, 17. Inventario de bienes de Alonso Pimentel cit.

³³ Esta idea se ve corroborada por alguna descripción de piezas de este nombre que conocemos. Por ejemplo, *dos cañoneros, todos dorados, que es una cabra y un león con sus agujeros de color, 2 marcos, 4 onzas, 4 reales*. A.H.N., Osuna, legajo 429, 51. Julián Ramírez, repostero. Cargo de plata que no estaba cargada a Bustamante, 1541. Estos cañoneros no deben confundirse con la pieza de plata llamada cañón, pensamos que por su forma cilíndrica. Por ejemplo, *la que los barberos de Cámara guardaban para uso de Felipe II: un cañón de plata con su tapador, liso, torneado, con cuatro asillas, dos en el cañón y dos en el tapador para poner en ella un cordón de seda para baldrés de dientes de S.M., 4 onzas, 4 reales y medio*. Archivo Documental español cit., 80. Esta descripción no coincide mucho con el cañón dorado y blanco, con tres pies de unos leones a manera de castillo y encima del un hombre con un escudo y un bastón, 1 marco, 7 onzas, 6 reales que perteneció al VI conde de Benavente.

³⁴ A.H.N., Osuna, legajo 429, 51. Julián Ramírez, repostero. Cargo de jarros cit.

³⁵ A.H.N., Osuna, cartas legajo 550-82.

³⁶ A.H.N., Osuna, legajo 429, 51. Julián Ramírez, repostero. Cargo de escribanías, tinteros y salbaderas, Benavente 1541.

³⁷ A. DE LA TORRE, *Testamentaría de Isabel la Católica*, Valladolid 1968, 52.

³⁸ A.H.N., Osuna, legajo 429, 51. Julián Ramírez ... cit.

tenía tres cubos alrededor en que se metían las plumas³⁹ y una pieza con su asa, de función indeterminada, con los escudos de las armas del conde. Resulta curioso que no aparezcan ni tintero ni salvadera en ninguno de estos casos, inventariándose como piezas independientes. De todas maneras, esto no fue siempre así ya que entre los bienes de doña Juana I de Castilla aparecen una escribanía de plata con su tintero, cajas y cuchillo y otra de camino con salvadera y tintero⁴⁰. Quizá esto se deba a que con la palabra escribanía se alude, en un primer momento, únicamente a la caja, con o sin tapa, y no el conjunto de objetos necesarios para escribir, incluyendo el sello y el hilo para coser los pliegos.

Por lo que respecta a su peso se describe como pequeña la que pesaba algo más de un marco; la mayor, la que el V Conde de Benavente mandó hacer en Toledo, labrada al romano, que pesó más de 25 marcos.

PIEZAS REALIZADAS DESPUÉS DE 1547.

9. Fuente. *Otra fuente con seis compartimentos en el orillo que es el cerro y en cada compartimiento una cascara de oro esmaltada, las tres cascara de pájaras y las otras tres con las armas de los Pimenteles y Enríquez; tiene en el medio un compartimento grande dorado, todo lleno de frutas y en medio de este compartimento una groseya de oro esmaltada de colores, que llaman la fuente rica de Antonio de Arfee; pesa 7 marcos e 1 onza e 4 rreales (1575)*⁴¹.

Las fuentes son piezas bien conocidas que cuentan con excelentes estudios: J.M.Cruz Valdovinos, *Catálogo de Platería del Museo Arqueológico Nacional*, Madrid 1982, 100 y ss. y del mismo autor *Cinco siglos de platería sevillana*, Madrid 1992, nº 25 y 29.

No parece que las fuentes tengan otra función en este siglo que la de recibir el agua vertida por un jarro⁴². Los documentos las describen formadas por orilla y falda, donde se dispone la decoración, y suelo, centrado en algunas ocasiones por un espejo con el escudo de armas del propietario, muchas veces esmaltado. Pensamos que en estos casos, la fuente sería construida para un jarro concreto, para que el diámetro del espejo encajara con el diámetro del pie del jarro. A veces este espejo central

no lleva escudo sino algún tipo de figuración: un rostro de mujer, una medalla, una cruz, una venera. Cuando el suelo es liso debemos pensar que no fue realizado para un jarro concreto sino que no formaba juego con ninguno.

Las fuentes se citan, como otras piezas, labradas de mazonería, talladas al romano o a la morisca. No suele citarse su perfil, lo que nos hace suponer que eran circulares; cuando se cita, son ochavadas o, en un caso, a modo de barca⁴³. El cuerpo de la pieza puede ser agallonado, acastañado, acucharado, a medias cañas; la falda lleva un repertorio decorativo acorde con la época. Nunca se describe pie.

La fuente de Antonio de Arfe era de tamaño medio, 7 marcos y alternaba las zonas de plata en su color con las doradas. La orilla, la zona más elevada -cerro- estaba dividida en seis zonas, donde se suceden seres fantásticos -pájaras- enmarcados por algún tipo de decoración, y las armas de los propietarios. En la zona central del suelo una fruta dorada y esmaltada aparece rodeada seguramente de guirnalda de frutas. Resultaría una pieza espectacular, con los contrastes entre la plata en su color y el dorado, los esmaltes de colores y la diferencia entre zonas lisas y el relieve de la decoración.

10. Aguamanil. *Un aguamanil que sirve con esta fuente que llaman el rrico, que hizo el dicho Antonio de Arfe que tiene quatro compartimentos y la barriga dorados y tiene dos escudos de oro de las armas de Pimenteles y Enríquez esmaltados y en el pie otro compartimento con una cascara de oro esmaltado, e una garra por asa que asienta las uñas sobre la caveça de un mascarón, que pesa 5 marcos y 1 onza (1575)*⁴⁴.

Este aguamanil formaba juego con la fuente estudiada anteriormente y comparte con ella el apelativo de *rico* y los elementos decorativos -escudos dorados y esmaltados, la decoración del pie-. La ausencia de tapador y de descripción del pico nos hacen suponer que este aguamanil corresponde al tipo descrito por Juan de Arfe.

11. Blandón. *Un blandón de plata grande, liso, que hizo Antonio de Arfe de dos blandones viejos, 37 marcos, 1 onza (1572)*.

12. Blandón. *Un blandón blanco torneado, con las armas de los Enríquez y Peminteles (sic) en dos escudos;*

³⁹ Podemos concluir que las plumas pueden guardarse en vasos individuales dentro de la escribanía o bien colocarse en los cuatro orificios que pueden llevar en las esquinas los tinteros, cómo ocurre con uno que aparece en este mismo cargo: *un tintero de plata con cuatro escudos a la rredonda, los dos de las armas del Conde y otros dos de la Condesa, con quatro cañones a las esquinas en donde pone las plumas*.

⁴⁰ J.FERRANDIS, *o.c.*, 262.

⁴¹ A.H.N., Osuna, legajo 429, 51. Bartolomé de Valencia. Cargos de la plata que el conde mi señor tiene. Año de 1575.

⁴² El otro tipo de fuente que conocemos es la fuente de despojos; aparecen dos, doradas y pesando juntas más de 19 marcos, entre los bienes del marqués del Cenete, don Diego López de Mendoza, hecho a su muerte el año de 1560, en Guadalajara. inventario y tasación que realizó Juan Francisco, platero de Alcalá. A.H.N., Osuna, legajo 1834-2. Por supuesto otro tipo de fuente sería la que se utilizaba como aguamanil, ya estudiada.

⁴³ A.H.N., Osuna, legajo 1838-1 (2). Bienes ... cit.

⁴⁴ A.H.N., Osuna, legajo 429, 51. Bartolomé de Valencia... cit.

el pie seysavado y una basa con su balaustre, que lo hizo Antonio de Arfe, que pesa 37 marcos, 3 honzas y 4 rreales (1584)⁴⁵.

El Tesoro de la Lengua Castellana define esta pieza como *el hachero -candelero donde se pone la antorcha de cera- en las casas de los príncipes y grandes señores; los tales son de plata donde se ponen las hachas porque en lengua francesa brandón vale hacha*. Esta definición corresponde a una pieza de uso civil confirmado por su aparición en inventarios de bienes de la nobleza como parte del ajuar de la casa, concretamente en el apartado de blandones y candeleros. Sin embargo, Juan de Arfe, en el Libro IV de su *De Varia commensvración ...* lo incluye entre las piezas de Capilla; finalidad religiosa que conservan los blandones que han llegado hasta nosotros⁴⁶. Debemos considerar pues un uso tanto civil como religioso para esta pieza.

Los blandones que hemos documentado, todos en plata en su color, tienen un peso que oscila entre los 13 marcos del menor, incluido en el inventario de bienes de Alonso Pimentel, V Conde Benavente, realizado en esa ciudad en julio de 1530⁴⁷ y los 48 marcos del que poseía en Guadalajara don Diego López de Mendoza marqués del Cenete, a su muerte en 1560⁴⁸. A partir de un peso superior a 37 marcos se les describe como grandes. Excepcionales resultan los 117 y 116 marcos que pesan una pareja de blandones labrados al romano que aparecen entre los bienes de Felipe II a su muerte⁴⁹.

No son muy extensas las descripciones que hemos conseguido reunir. Con cañón -mechero- (1541) y con una labor alrededor del cañón (1530)⁵⁰; alto, de arandelas, liso, con pie triangulado que asienta sobre tres bolas, con unas arpías y los escudos de Pimenteles y Enríquez (1575)⁵¹.

Los blandones que hizo Antonio de Arfe en fecha indeterminada tienen un peso similar, 37 marcos y pueden considerarse grandes. El segundo de ellos se describe como torneado y con astil en forma de balaustre;

ambos extremos resultan habituales en este tipo de piezas en la segunda mitad del siglo. Sin embargo el pie debe ser triangular -como aconsejó su hijo- por su mayor estabilidad y no de planta hexagonal. Los blandones realizados por Hernando de Ballesteros el Mozo en 1581 para la catedral de Sevilla⁵² pueden ilustrar el tipo de los de Antonio de Arfe, aunque éstos sí tengan el pie de forma triangular; sobre él asienta un cuerpo que podemos considerar basa de la parte inferior del astil, lo que se ajusta a la descripción que comentamos.

13. Salero. *Quatro saleros hermanos todos, de un tamaño y de una hechura, dorados, con tres garras en cada salero por pies (...) y tres frisos y tres óbalos de plata esmaltados y el medio los tres con el nombre de Antonio de Arfee y el otro con una P al (...) de la parte de fuera, que pesaron todos quatro 9 marcos, 1 onza, 5 rreales* (1584)⁵³.

Pensamos que se trata de saleros cilíndricos apoyados sobre tres garras, divididos los cuerpos en tres zonas horizontales: seguramente la central llevaba tres espejos esmaltados y en el lugar del cuarto el nombre del platero en un caso y la inicial del apellido del conde, en el otro. Fueron heredados por don Juan Alfonso Pimentel y Herrera, quien llevó el título de VIII conde de Benavente y dos de ellos le acompañaron hasta Nápoles cuando fue nombrado virrey, donde en 1620 pertenecían al servicio de su mesa. En ellos aparecen esmaltes opacos, a cuya importancia ya nos hemos referido, y el nombre del platero, en anagrama o abreviatura, equiparado a la inicial del apellido de su cliente. Es el único caso que conocemos, junto con el aguamanil y el salero que con los números 2 y 4 damos a conocer en este trabajo, en el que un platero coloca su nombre -sin utilizar su marca personal- en una pieza de este tipo y tamaño; sí resulta frecuente en piezas de especial significación, como la custodia de la catedral de Santiago, donde Antonio de Arfe dejó su nombre en la inscripción que aparece en el último cuerpo de su obra.

⁴⁵ A.H.N., Osuna, legajo 427, 8 (51). La plata ... cit.

⁴⁶ J. DE ARFE, *De varia ...*, libro IV, título II.

⁴⁷ A.H.N., Osuna, legajo 423, 17. Inventario de bienes de don Alonso Pimentel, V conde de Benavente. Benavente 1530.

⁴⁸ A.H.N., Osuna, legajo 1835-2. Inventario de bienes ... cit.

⁴⁹ *Archivo documental...* cit., II, 64.

⁵⁰ A.H.N., Osuna, legajo 429, 51. Juan de Quixano, repostero de plata del VI Conde de Benavente. 1541; legajo 423, 17. Inventario de bienes ... cit.

⁵¹ A.H.N., Osuna, legajo 430, 35. Inventario y almoneda de bienes de Antonio Alfonso Pimentel, VI conde de Benavente. Benavente 1575. Con anterioridad habían pertenecido al duque de Nájera.

⁵² J.M.PALOMERO PARAMO. *La Catedral de Sevilla*, Sevilla 1985, 615.

⁵³ A.H.N., Osuna, legajo 429, 51. Cargo a Juan de Quixano cit.

Arte e Inquisición: Pedro Arbués y el poder de las imágenes

Michael Scholz-Hänsel

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.), Vol. VI, 1994.

La figura de Pedro Arbués tiene un papel clave al tratar el tema Arte e Inquisición, aunque podríamos plantear muchos más aspectos de lo que hasta ahora se pensaba.¹ Así pues, queremos volver a discutir sobre sus representaciones, a pesar de que hace algunos años Antonio Martínez Ripoll ya publicó un artículo básico y sugestivo sobre el tema.² En el ínterin, no sólo se ha ampliado bastante la bibliografía, ofreciendo nuevos contextos para el análisis de la recepción de este santo, sino que también se han podido hacer planteamientos más amplios que nos permiten ver con mayor claridad las consecuencias de la idea central de Martínez Ripoll de una influencia directa de la Inquisición en la representación de su héroe.³

Angel Alcalá Galve ha hecho una revisión profunda de la vida del Santo desde una perspectiva histórica que, ahora nos permite determinar mejor los elementos propagandísticos de su iconografía sobre el fondo de los hechos reales.⁴ Pedro Arbués fue nombrado en 1484 inquisidor de Aragón por el primer Inquisidor General de España Tomás de Torquemada y ya en 1485 asesinado

por enemigos de la Inquisición. Las medidas para conseguir su beatificación tienen lugar paralelamente a intentos de la iglesia papal para controlar la propaganda de imágenes en la línea del Concilio de Trento. En este contexto se prohibió en 1634 en los templos toda representación de personas no oficialmente aceptadas por la iglesia. Sin embargo, en nuestro caso no sólo existe una tradición continua de imágenes que empiezan ya en un tiempo poco posterior al asesinato, sino que se consiguió realmente su beatificación en 1664, aunque su canonización no tuvo lugar antes de 1867. La iconografía de Pedro Arbués ya comenzó a formarse en los años ochenta del siglo XV.⁵ En 1664 Bartolomé Esteban Murillo realizó una interpretación con una composición clásica basada en una estampa de Pedro de Villafranca y Malagón, que, conforme con las investigaciones de Martínez Ripoll, la Inquisición impuso como modelo no sólo a Murillo, sino a todos los artistas a quienes encargó obras. A esta le dio la vuelta hacia 1736 el italiano Giuseppe Maria Crespi confrontando a la víctima idealizada con unos asesinos deformes. Mientras este nos

¹ El texto presenta algunos aspectos de la habilitación que actualmente estoy escribiendo: *Arte e Inquisición. Caminos y consecuencias de la intolerancia*. La obra básica sobre la historia de la Inquisición española sigue siendo: Henry KAMEN, *La Inquisición española*, Barcelona, 1988. Del resto de la abundante literatura existente sobre el tema quiero destacar por sus nuevos planteamientos metodológicos: Angel ALCALA y otros (ed.), *Inquisición española y mentalidad inquisitorial*, Barcelona, 1984 y Jaime CONTRERAS, *Sotos contra Riquelmes*, Madrid, 1992. El Catálogo "La Inquisición" (Palacio de Velázquez del Retiro, Madrid, octubre - diciembre 1982) contiene muchas ilustraciones referentes a este tema. Sobre las relaciones entre Inquisición y "Leyenda Negra" trata mi publicación: *El Greco. El Inquisidor General: Nueva luz sobre la Leyenda Negra*, Frankfurt a. M., 1991. - Quiero dar las gracias a Jesús Espino Nuño por haber revisado la versión española del texto.

² Antonio MARTINEZ RIPOLL, Control inquisitorial y figuración artística: Villafranca mejorado por Murillo, en: *Cuadernos de Arte e Iconografía*, vol. II, 1989, núm. 4, pp. 20-29, lám V-VII.

³ La importancia de las imágenes para la propaganda religiosa la han estudiado entre otros: Santiago SEBASTIAN, *Contrarreforma y Barroco*, Madrid, 1983 y David FREEDBERG, *El poder de las imágenes*, Madrid, 1992 (1989).

⁴ Angel ALCALA GALVE, *Los orígenes de la Inquisición en Aragón. S. Pedro Arbués, mártir de la autonomía aragonesa*, Zaragoza, 1984.

⁵ Sobre la iconografía del santo véase: L. SCHÜTZ, Petrus von Arbués, en: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, ed. Wolfgang BRAUNFELS, 8 tomos, Roma, Freiburg, Basilea, Viena, 1976.

presenta al hereje como un "otro" odioso, dos versiones del siglo XIX y XX ofrecen aspectos inasperados de la recepción del tema en un tiempo posterior a la abolición de la Inquisición.

Pedro Arbués nació en Epila en 1441 e hizo cursos para ser maestro en Artes (Filosofía) en Zaragoza o Huesca. Después consiguió el doctorado en los años 1468-73 con una de las tres becas reservadas para Aragoneses en el Collegio di Spagna de San Clemente en Bolonia. En 1474 tuvo lugar su nombramiento como canónigo regular de la Seo en Zaragoza, del cual tomó posesión en 1476. Su corta actividad como inquisidor de Aragón, que comenzó el 4 de mayo de 1484 con su nombramiento en Tarazona, no le muestra como un juez malicioso, porque en su tiempo no hubo más que cuatro procesos y dos Autos de Fe, los últimos, además, como resultado de causas anteriores a su nombramiento. De esto Alcalá Galve ha concluido, con mucha razón, que su asesinato no era consecuencia de persecuciones inquisitoriales mandadas por él, sino que el acto se dirigió contra la institución como tal, en la cual ya muchos veían un instrumento de Fernando el Católico para minar los fueros aragoneses. Así pues, la oposición regional, antes de la acción violenta, había expresado en una forma legal su protesta en una carta a los Reyes Católicos, que estaban en Andalucía, y habían señalado que la tortura, la confiscación de bienes y el secreto de los testigos como elementos esenciales de los procesos inquisitoriales atentaban contra las normas jurídicas vigentes en Aragón. Pero, sobre todo, se puede testimoniar que el complot contra Arbués no era solamente la acción de algunos conversos temerosos, sino que, en su preparación, participaron, sobre todo, cristianos viejos nobles. Además, parece que Fernando el Católico tenía noticias de la conjuración y la aceptaba conscientemente para establecer mejor la Inquisición con la existencia de un mártir.

Se supone que más de quince personas dieron dinero para el atentado y que unas treinta participaron en su preparación. Además, ya antes se produjeron cuatro intentos, en los cuales los asesinos no se exponían a ningún peligro, porque Pedro Arbués, a diferencia de Torquemada, con no menos de doscientos hombres a caballo, no tenía guardia propia. En la noche del martirio,

el 14 de septiembre de 1485, el inquisidor apareció por lo menos protegido con un casco con cota de malla y modestamente armado con una lanza de media asta que dejó arrimada para ponerse a rezar de rodillas entre el altar mayor y el púlpito del lado de la epístola. Aquí le hirieron los asesinos encargados, primero en el cuello y después, cuando ya huyó en dirección al coro, le apuñalaron varias veces el cuerpo. Después de vivir una larga agonía de dos días y medio, la víctima murió entre la una y las dos el día 17 de septiembre.

Una consecuencia inmediata de estos acontecimientos fue un cambio del estado de ánimo en el pueblo, que ahora no solamente amenazaba a los conversos con la muerte, sino que quería tomar por asalto los barrios de los judíos y musulmanes. Además se derogaron por primera vez los fueros aragoneses para perseguir mejor a los asesinos. Solamente en los tres años siguientes se realizaron 31 Autos de Fe y 64 ejecuciones. El rey premió la muerte de su inquisidor ofreciendo en un decreto del 12 de enero de 1486 su Palacio de la Aljafería como sede del Tribunal aragonés y le otorgó varios derechos especiales. Las importantes fuentes escritas referentes a los acontecimientos surgieron relativamente tarde, a partir de la primera mitad del siglo XVII, y tienen como motivo esencial el intento de beatificación de Pedro Arbués que el papa retrasaba conscientemente, porque se advertían muy bien las implicaciones políticas de la acción. La vida escrita por el canónigo Vicenzio Blasco Lanuza, que se publicó primero en 1623 en latín y un año después en español, tuvo poca distribución.⁶ Parece que, por fin, la Inquisición misma decidió ocuparse de la propaganda de su santo, pues en 1647 Diego García de Trasmiera, miembro de la Suprema, tras una carrera larga en la Inquisición, presentó una segunda vida.⁷ Del trabajo de Ursula König-Nordhoff sobre la campaña de canonización de Ignacio de Loyola sabemos que ya en 1602 Clemente VIII ordenó la investigación de la veneración de personas no beatificadas ni canonizadas.⁸ Tras un período entre los años 1523 y 1588 en que no hubo ninguna canonización en el siguiente existieron irregularidades que durante varios años fueron motivo de una profunda reforma. Especialmente fue Urbano VIII quien decretó en 1625 y, finalmente, en 1634 normas

⁶ Vicenzio BLASCO LANUZA, *Peristephanon - sobre los mártires - seu de coronis sanctorum aragonensium, vita, morte, miraculis Beati Petri Arbués...*, Zaragoza, 1623; Vicenzio BLASCO LANUZA, *Historia de la vida, muerte y milagros del siervo de Dios Pedro Arbués de Epila*, Zaragoza, 1624; nuevamente editado en 1986.

⁷ Diego GARCÍA DE TRASMIERA, *Idea de inquisidores. El V. Pedro de Arbués...*, Monreale, 1647 y Madrid, 1664. Sobre el autor véase MARTINEZ RIPOLL (v. nota 2), p. 21, nota 5.

⁸ Ursula KÖNIG-NORDHOFF, *Ignatius von Loyola. Studien zur Entwicklung einer Heiligen-Ikonographie im Rahmen einer Kanonisationskampagne um 1600*, Berlin, 1982.

serias prohibiendo exponer las imágenes de los fieles no aceptados por la iglesia, poner rayos, aureolas, o luces en sus sepulcros, e imprimir relaciones de sus milagros.⁹

Ya antes la Inquisición española había intervenido allí donde el pueblo había elegido espontáneamente como santos a diversas personas; por ejemplo, en 1614 quitó de las iglesias de Valencia representaciones de las visiones del monje Francisco Jerónimo Simón.¹⁰ Aunque García de Trasmiera había envidiado explícitamente a Blasco Lanuza por su posibilidad de publicar su trabajo antes del Breve de Urbano VIII, también él pudo conseguir en Madrid un permiso especial para continuar con sus esfuerzos dirigidos a la canonización.¹¹ Su libro, en el que encontramos todavía, tal vez como reflejo de la política liberal del Conde Duque de Olivares frente a los judíos un antisemitismo fuerte, se publicó de nuevo con ocasión de la beatificación en 1664. Un aumento de la propaganda se puede ver en la comparación entre Pedro Arbués en el momento del atentado y Cristo en el jardín de Gethsemani, ofrecida en la interpretación de la vida del inquisidor publicada por Fray Juan Gracián y Salaverte en 1690, un autor que se presenta como descendiente de la familia del santo.¹²

Aparte del hecho de que la beatificación del aragonés recibió un tratamiento privilegiado, porque la Inquisición estaba directamente implicada, nos tiene que interesar primeramente la gran importancia que desde el principio se dio a la imágenes en la recepción de su martirio. Ya en 1487, es decir, mucho antes de las primeras fuentes escritas, los Reyes Católicos encargaron a Juan de Salazar una escultura del inquisidor y un sepulcro ornado con relieves para su cadáver y mandaron ponerlo en La Seo en el lugar de su muerte.¹³ Un lado del sepulcro muestra un friso de tres escenas, donde la primera presenta al inquisidor de pie junto a dos personas armadas (il. 1). Después sigue su asesinato en la iglesia, apareciendo Arbués de rodillas y sin amparo, mientras por detrás uno de los conjurados se acerca con la espada sacada. Con referencia a representaciones posteriores, es llamativa la distancia entre asesino y víctima. En último lugar vemos el cuerpo del inquisidor sobre el suelo de



Fig. 1. Juan de Salazar, *Relieves del sarcófago de Pedro Arbués, hacia 1487, Capilla de San Pedro Arbués, La Seo, Zaragoza*

la iglesia, rodeado por tres testigos.

Ya en un artículo anterior he intentado demostrar que es necesario ver las imágenes de Zaragoza en el contexto del programa encargado por Torquemada para Avila y que "La Virgen de los Reyes Católicos" contiene una referencia al asesinato de Pedro Arbués por medio de la figura de S. Pedro mártir.¹⁴ Como este dominico fue asesinado en Verona en 1345 por ser inquisidor papal, su iconografía podía servir como modelo en Zaragoza.¹⁵ Conforme a esa relación, encontramos en la bibliografía su representación muchas veces confundida con la de Arbués, aunque hay muchas diferencias: las escenas muestran el atentado en un paisaje; los retratos le presentan con la espada en la cabeza.

Me parece importante destacar cómo en las fuentes escritas siempre se encuentran importantes referencias a las imágenes. En el comentario del Breve de Urbano VIII, García de Trasmiera da preferencia a éstas frente a los textos y en la nueva edición de 1664, al hablar de las celebraciones con motivo de su beatificación, ya no sólo se dice que se utilicen estampas con su retrato para difundir su culto, sino que el texto mismo comienza con la mencionada de Pedro de Villafranca (il. 3). Martínez Ripoll ha formulado la tesis de que esa estampa fue el modelo de todas las representaciones encargadas por la Inquisición, considerando que sólo las obras de Aragón

⁹ Así el resumen de GARCIA DE TRASMIERA (v. nota 7), p. 132.

¹⁰ Neil MACLAREN, *The Spanish school*, London, 1970, S. 86-91; David MARTIN KOWAL, *Ribalta y los Ribaltescos. La evolución del estilo barroco en Valencia*, Valencia, 1985, p. 210 y pp. 248-250.

¹¹ El permiso se encuentra recogido en GARCIA DE TRASMIERA (v. nota 7), p. 132.

¹² Juan GRACIAN y SALAVERTE, *Triunfo de la fe*, Zaragoza, 1690.

¹³ Cfr. también: Joaquín YARZA LUACES, *Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía*, Madrid, 1993, pp. 34-41.

¹⁴ Michael SCHOLZ-HÄNSEL, Propaganda de imágenes al servicio de la Inquisición. El Auto de Fe de Pedro Berrugete en el contexto de su tiempo, en: *Narba*, 1993, pp. 69-83.

¹⁵ M. LECHNER, Petrus Martyr en: *Lexikon der christlichen Ikonographie* (v. nota 5).

¹⁶ Wilfredo RINCON y Alfredo ROMERO, *Iconografía de los santos aragoneses*, 2 tomos, Zaragoza, 1982, tomo 2, pp. 47-58 han recogido treinta y tres imágenes. - Además, GRACIAN Y SALAVERTE (v. nota 12) incluye un cobre de artista anónimo, que presenta una iconografía singular. El nuevo santo aparece con una espada en la espalda, que nos hace pensar en el modelo de Pedro mártir y posiblemente refleja una tradición propia de imágenes populares.



Fig. 2. Bartolomé Esteban Murillo, *San Pedro de Arbués*, 1664, óleo sobre lienzo, 292 x 206 cm, Museo del Ermitage, Leningrado

surgieron sin control inquisitorial. Además constata una contradicción entre la intensa influencia de la Inquisición en la iconografía del santo y el rechazo de su culto por la mayoría de la población, es decir, que el intento de propaganda debió tener un efecto contraproducente.

Por el contrario, quiero destacar que la recepción artística comenzó mucho antes de Pedro de Villafranca y que, por lo menos, los ejemplos conocidos en Aragón son bastante más numerosos de lo que dice Martínez Ripoll.¹⁶ Además, según mi opinión no podemos reducir la discusión del tema Arte e Inquisición solamente a los encargos directos del Tribunal.¹⁷ También la iglesia española - y de vez en cuando incluso el rey - utilizaba la propaganda inquisitorial para la disciplina social;¹⁸



Fig. 3. Pedro Villafranca, *Beatus Petrus de Arbués*, 1664, grabado, 10,5 x 15,1 cm, Sala Goya, Biblioteca Nacional, Madrid

esas obras tuvieron una difusión más amplia de la que nos dan la impresión los pocos ejemplos conservados y, en este sentido, sí que tuvieron éxito. En comparación con otros países europeos, las imágenes alcanzaron en España un papel más importante, porque las posibilidades de leer y, por tanto, la distribución de libros y estampas disminuyeron a causa de una política muy restrictiva de la enseñanza y de las medidas de censura, hasta que a finales del siglo XVII quedó reducida, a una publicación de pequeña envergadura, que probablemente nos explica el escaso interés por el libro de Blasco Lanuza.¹⁹

Con motivo de su beatificación en 1664, se trasladó el cadáver de Pedro Arbués a una capilla propia en La Seo junto con los relieves del sarcófago antiguo y su

¹⁷ Véase sobre este punto mi artículo: Von Spanien nach Sarajevo. Wege inquisitorischer Intoleranz und ihre Folgen jenseits von Goya, en: *kritische berichte*, tomo 22, 1994, núm. 2, pp. 4-17.

¹⁸ Sobre el uso del término disciplina social en el campo de una historia social cfr.: Heinrich RICHARD SCHMIDT, *Konfessionalisierung im 16. Jahrhundert*, München, 1992.

¹⁹ Cfr.: Sara T. NALLE, Literacy and culture in early modern Castile, en: *Past and Present*, 1989, núm. 125, pp. 65-96.



Fig. 4. Giuseppe Maria Crespi, *El martirio de Pedro de Arbués*, hacia 1736, óleo sobre lienzo, 270 x 182 cm, Collegio di Spagna, Bologna

escultura.²⁰ A esto se unió también un relicario donado por el canónigo Sorbés por este motivo y tres pinturas al óleo con escenas de la vida del inquisidor, que Francisco Jiménez Maza ya había terminado en 1655, es decir, durante un tiempo en el que teóricamente todavía existía la prohibición de su representación, aunque con el permiso especial pedido por García de Trasmiera había perspectivas para el reconocimiento del martirio por parte del papa. Pero la obra más importante e influyente con referencia a Pedro Arbués no vio la luz en Zaragoza, sino en Sevilla, lo que subraya la importancia del santo para la Inquisición en general.²¹

Bartolomé Esteban Murillo muestra en su pintura una escena de composición clásica (il. 2). Pedro Arbués está de rodillas frente a un altar y expresa con su mirada al cielo y su mano derecha sobre el corazón su disposición



Fig. 5. Eusebio Planas, *Acuérdate de Paula*, ilustración de "Misterios de la Inquisición de España", 1869

a ser víctima, tal y como la encontramos también en sus supuestas últimas palabras: "Loado sea Jesu Christo, que yo muero por su Santa Fe." Un nimbo hace referencia a la reciente aprobación papal. Pero también los conjurados muestran una anatomía y unos gestos para los que podemos fácilmente mencionar como modelos esculturas clásicas. Junto con los agudos instrumentos del asesinato, sus brazos estirados encierran la cabeza de la víctima en un triángulo. Además, el brazo de la persona que se acerca por detrás prolonga la mirada del santo hasta un ángel que aparece sobre el fondo del cielo en el lado izquierdo y que, a su vez, señala por encima de sí. Como si fuera un bodegón, encontramos frente al inquisidor, como atributos, su birreta, un libro cerrado y una lámpara que descubrió su presencia a sus enemigos y que por esto se convirtió posteriormente en su principal símbolo.

²⁰ Francisco ABBAD RIOS, *Catálogo monumental de España*. Zaragoza, Madrid, 1957, pp. 53-54; Wifredo RINCON GARCIA, *La Seo de Zaragoza*, León, 1987; Guillermo FATAS (editor), *Guía histórico-artística de Zaragoza*, Zaragoza, 1991.

²¹ Diego ANGULO INIGUEZ, *Bartolomé Esteban Murillo*, 3 tomos, Madrid, 1981, tomo 2, núm. 366; tomo 3, il. 190 y 191.

Pero, en contra de la tradición escrita, el santo está pintado con su vestido religioso y sin casco u otra protección. Por consiguiente, los conjurados no tienen la necesidad de herirle en el cuello. Aparentemente, Pedro Villafranca, de acuerdo con una verdad más profunda, había representado este último aspecto en su grabado y nos mostró la espada apuntando directamente a la cerviz de Pedro Arbués (il. 3). La violación del límite de la integridad corporal, que se acentúa por el uso del vestido religioso, la han utilizado Pedro de Villafranca y también Murillo como metáfora de la monstruosidad del acontecimiento.

La pintura de Murillo se presentó públicamente con motivo de la beatificación en el sevillano convento dominico de San Pablo, que ya antes había servido varias veces como escenario de tribunales inquisitoriales.²² Su presentación bajo un dosel y una descripción contemporánea de 1664, que destaca su vivacidad,²³ subrayan otra vez la gran importancia concedida a las imágenes en España.²⁴ Por otra parte, Martínez Ripoll ha mostrado, que las representaciones de Pedro Arbués formaban parte integrante de la decoración de varias sedes de la Inquisición.²⁵

Con su beatificación, Pedro Arbués pasó de ser un fenómeno regional a ser una persona importante para toda la iglesia católica, y así, también en Roma se encargó al pintor Giacinto Brandi una pintura. Desgraciadamente no se ha conservado este retrato, pero otra obra italiana hecha hacia 1736 por Giuseppe Maria Crespi hace suponer que en Italia se había formado una iconografía propia (il. 4).²⁶ Esta última obra nació probablemente bajo la mediación del cardinal Lambertini como retablo para el Collegio di Spagna in Bologna, donde había estudiado Arbués. Las figuras centrales parecen inspiradas en el dramatismo de una lapidación. En comparación con el cuadro de Murillo, se nota primero cómo el Santo se dirige ahora fuera del altar hacia el espectador. Mientras podemos interpretar sus brazos abiertos como un típico gesto patético del arte renacentista, los asesinos han perdido todas las

características de una anatomía clásica y parecen trasladados de uno de los cuadros de género que habían hecho famoso a Crespi. Estos cuerpos regordetes con sus miembros toscos y las fisionomías formadas solamente por ojos y bocas anticipan figuras de los Caprichos de Goya. Para esto hay que tener en cuenta la costumbre obligatoria del siglo XVII de representar a los herejes siempre con rostros desfigurados.²⁷ También encontramos el mismo fenómeno si comparamos el modo de ver a los reos en dos Autos de Fe del siglo XV y XVII: el de Berruguete los presenta todavía como personas individuales, mientras Francisco Rizi elige una forma de extrema difamación. Por añadidura, Crespi da un decisivo paso adelante cambiando los ideales corporales del Renacimiento por su contrario. El caracteriza a los asesinos como monstruos, cuya ejecución debe celebrar el espectador. Como ya hizo Murillo, el artista incorporó el grupo en una composición triangular clásica, pero la fijó de manera sencilla al suelo y puso como vértice la corona del martirio. Completamente dentro de la tradición verista de Villafranca, Crespi dramatiza la puñalada en la cerviz, aunque tampoco presenta casco y cota de malla del santo como explicación de este tipo de ataque. Finalmente, jerarquiza la representación mediante la inclusión de la Virgen, entendiendo al ángel con la corona del martirio como pendant del de 1664.

Existe un estudio al óleo del cuadro, en el que el grupo principal se dispersa más, el altar se simplifica y la virgen con el ángel es demasiado pequeña.²⁸ Aunque aquí los asesinos ya aquí tienen rostros feos, no nos dan la impresión desfigurada de la versión final, lo que indica que, en este aspecto, Crespi en buscó conscientemente intensificar los sentimientos.

Un atributo interesante, más marcado todavía en el estudio preparatorio, es el turbante que se insinúa en la cabeza del asesino que asesta a Pedro Arbués el golpe decisivo en la cerviz. Probablemente tienen razón en el catálogo de Stuttgart al interpretarlo como símbolo de la herejía.²⁹ Si tenemos en cuenta que en España este motivo se encontraba con frecuencia en el contexto de

²² La beatificación de Pedro Arbués formó parte de las grandes fiestas de Sevilla en el siglo XVII: Jorge BERNALES BALLESTEROS, *Fiestas de Sevilla en el siglo XVII: Arte y espectáculo*, en: *Conferencias del I Curso de Verano de la Universidad de Córdoba sobre el Barroco en Andalucía*, 2 tomos, Córdoba, 1984, pp. 221-234; aquí: p. 229. - Las fiestas en otras ciudades las resume MARTINEZ RIPOLL (v. nota 2), p. 26, nota 22.

²³ RELACION SUMARIA de las festivas demostraciones con que...la Inquisición...la beatificación del inclyto Martyr Pedro de Arbués...el 17 de septiembre de 1664, Sevilla, 1664.

²⁴ Cfr.: Victor STOICHITA, *Imago regis: Kunsttheorie und königliches Porträt in den Meninas von Velázquez*, en: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, tomo 49, 1986, pp. 165-189; v. ibíd. su análisis del cuadro de Juan Bautista Maino, *Recuperación de Bahía de Brasil*.

²⁵ MARTINEZ RIPOLL (v. nota 2), pp. 23-24.

²⁶ Cat. *Giuseppe Maria Crespi 1665-1747*, Pinacoteca Nazionale de Bologna y Staatsgalerie Stuttgart, 14.12.1990-17.2.1991, núm. 103 y 104.

²⁷ Sobre la imagen cambiante del reo en la justicia cfr.: Michel FOUCAULT, *Surveiller et punir. La naissance de la prison*, Paris, 1975.

²⁸ Cat. *Crespi* (v. nota 26), Nr. 103.

²⁹ *Ibid.*, p. 456. - Aparentemente la idea tuvo su origen en Winckelmann, que, en efecto, consideraba a los musulmanes, junto con los hebreos, como participantes en el asesinato. Los autores del catálogo habrían podido corregir fácilmente esa falta, así como la fecha equivocada del año en el que comenzó Pedro Arbués su carrera de inquisidor.

descripciones de la vida cotidiana, destacando la convivencia de cristianos y moriscos todavía normal, porque estos últimos, hasta su expulsión en 1609, formaban parte integral y un grupo muy numeroso de la población, aquí tenemos un significado contrario.³⁰ Lo que antes era indicio de la diversidad de culturas en un mismo estado, sirve ahora para excluir a un grupo de hombres sospechosos de herejía.

El inquisidor Pedro Arbués había estudiado en una universidad italiana marcada por una atmósfera humanística. Uno de sus compañeros fue posiblemente co-fundador de la universidad sevillana y seguramente tuvo que escribir para su doctorado un texto culto.³¹ Asimismo, Bartolomé Esteban Murillo, además de ser un "instrumento" de la intolerancia, introdujo en el arte español nuevos temas, jugando con la censura como indican recientes investigaciones.³² Por último, tampoco podemos ver en el italiano Crespi a un antisemita y un racista en sentido moderno y, sin embargo, todos ellos apoyaban con mucho éxito una propaganda inquisitorial, cuya ideología incluía la hostilidad contra todo lo foráneo y nuevo.

Por consiguiente, lo típico de España no es una propaganda agresiva de imágenes y la creación de instituciones de control religioso en una época de cultura humanista,³³ sino la persistencia de la Inquisición hasta 1834 y, en consecuencia, un clisé difundido por toda Europa. Sólo sobre este fondo podemos entender el epílogo literario que el asesinato de Pedro Arbués tuvo en el siglo XIX. En 1844 se publicó bajo el seudónimo de Madame de Suberwick - Victor de Féréal "Les mystères de l'Inquisition et autres sociétés secrets d'Espagne". Esta obra escrita probablemente por un liberal francés con una intención anticlerical, tuvo mucho éxito en Europa.³⁴ Uno de los protagonistas es Pedro Arbués, que, elevado al cargo de Inquisidor General, reside en Sevilla. Dos mujeres juegan el papel de adversarios; a una, Dolores Argoso, que es hija del gobernador de Sevilla la persigue un voluptuoso Arbués, mientras la otra, Paula, le busca para vengarse de su anterior violación. La última, disfrazada como José, se hace pasar por su discípulo preferido y al final le puede asesinar en la catedral. Es justo la excepcional similitud de la novela con los acontecimientos históricos lo que



Fig. 6. Portada del libro: Francisco Izquierdo Trol, *San Pedro Arbués, primer inquisidor de Aragón*, Zaragoza 1941.

despierta el interés por las diferencias. Paso por alto la típica unión de erotismo y abstinencia monacal, tal como la encontramos en otras novelas góticas de la época, por ejemplo en "The monk" (1796) de Matthew Gregory Lewis, tan estimada por los surrealistas, que seguramente proporcionó el modelo para los "Misterios", y voy a ocuparme de lo específico. El cambio de Zaragoza a Sevilla refleja el hecho de que, junto con Granada, la ciudad del Guadalquivir formaba la quintaesencia del clisé espa-ñol; por el mismo motivo, el novio de Dolores Argoso es descendiente de moros. Pedro Arbués, como

³⁰ Cfr. como ejemplo: Cat. *El arte en la época del Tratado de Tordesillas*, Monasterio de Prado, Valladolid, 20.4. - 30.6.1994, portada y p. 118. - Parece que los Reyes Católicos tenían mucho interés en la integración social de los musulmanes convertidos al cristianismo. Por lo menos esto indica su protección de Jerónimo de Palacios (activo desde 1495 - muerto 16.6.1524) y de Sebastián Palacios (activo entre 1501 y 1524); cfr.: Rafael DOMÍNGUEZ CASAS, *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos. Artistas, residencias, jardines y bosques*, Madrid, 1993, pp. 75-82.

³¹ Véase ALCALA GALVE (v. nota 4), p. 41.

³² Jonathan BROWN, Murillo, pintor de temas eróticos. Una faceta inadvertida de su obra, en: *Goya*, 1982, núm. 169-71, pp. 35-43.

³³ Warburg, más que Panofsky, defendía el carácter Janus de la época del Renacimiento, aparentemente ideal. Véase Margaret IVERSEN, *Retrieving Warburg's tradition*, en: *Art History*, vol. 16, diciembre 1993, núm. 4, pp. 541-553.

³⁴ Edward Peters, *Inquisition*, Berkeley y Los Angeles 1989 (1988), S. 220-221 und S. 338.

Inquisidor General, se hace ahora totalmente responsable de las persecuciones del Tribunal y en este papel es representado con una crueldad especial. Parece interesante que en la novela los judíos no tengan gran importancia, lo que se corresponde con las últimas investigaciones de Angel Alcalá, así como también el hecho de que, en el texto, el inquisidor utilice la armadura documentada en las fuentes antiguas. Por último, se concede mucho espacio a la descripción de escenas de tortura y ejecución.

Después de que ya en 1850 el público de lengua española pudiera leer la novela gracias a una edición mejicana,³⁵ por fin aparecieron los "Misterios" en España en 1872, justo en el reinado liberal de Amadeo de Saboya.³⁶ Junto a muchos comentarios que ponen el contenido en relación con la figura histórica de Pedro Arbués, que ya estaban en la edición mejicana, también hay varias ilustraciones ideadas por Eusebio Planas (Barcelona, 1833 - Barcelona, 13.3.1897) y trasladadas a estampas por E. Gómez. La fecha de 1869 al lado de la firma indica que los diseños habían visto la luz tres años antes. La representación del asesinato (il. 5) que más nos interesa en nuestro contexto se tiene que ver en relación con otras dos ilustraciones, de las cuales una muestra a la asesina en el momento solitario de su decisión y la otra su terrible ejecución.³⁷ Esta última forma parte del capítulo "El juicio de los hombres", mientras que la escena principal aparece bajo el título antitético "La justicia de Dios". De acuerdo con la tradición más antigua de las imágenes, vemos al asesinato otra vez frente a un altar y a la víctima sin protección especial; incluso los brazos abiertos y la mirada al cielo encuentran una cierta repetición. Pero es sobre todo la representación de la asesina, la que nos ofrece una perspectiva completamente distinta: José/Paula aparece ahora con un vestido monacal, es decir, el de los dominicos. Ella se inclina hacia abajo y mira directamente a los ojos de su víctima, ya sobre el suelo, mientras tiene preparado el cuchillo detrás de su espalda para el último y decisivo golpe. Parece que también el Arbués de Féréal tiene una visión en el momento de su muerte. Pero ya no se trata de la imagen de la virgen premiando su martirio con un sitio en la reunión de los santos, sino que comprende la gravedad de su culpa. De acuerdo con esto el título de la imagen dice: "Acuerdate de Paula".

Finalmente, sobre el fondo de esta nueva interpretación de la historia de Arbués, las ilustraciones que en 1941 publicó Francisco Izquierdo Trol junto con su resumen de los acontecimientos dan una impresión completamente anacrónica (il. 6).³⁸ El contexto histórico lo da la Guerra Civil Española con sus numerosas víctimas entre los clérigos. Ya la portada confronta de nuevo el martirio del santo con los asesinos desfigurados conforme al modelo de Crespi. El naturalismo se intensifica más añadiendo sangre - de lo que había poco en la estampa de Pedro de Villafranca - como medio de una mejor captación emocional. Los dibujos del libro, con un estilo de líneas simples, siguen este esquema y no son tolerables en sus exageraciones: así tenemos cinco asesinos con armas peligrosas que atacan a Pedro Arbués y su ejecución es celebrada por un grupo de hombres que levantan sus manos con el saludo fascista.

La recepción artística de la historia de Pedro Arbués testimonia la gran importancia que las imágenes tuvieron en la difusión de una mentalidad inquisitorial en España y muestra que, conscientes de su propósito, Iglesia e Inquisición sabían utilizarlas. Con su ayuda se consiguió primero la beatificación del inquisidor y después la propagación de su culto. Hemos podido observar que las representaciones obedecían a una tradición y retórica propias, al contrario de la idea oficialmente defendida por la iglesia, de que las pinturas debían seguir en su iconografía los contenidos históricos. Si pensamos solamente en la renuncia a la armadura del santo, que se encuentra descrita en las fuentes antiguas, se descubre que una manipulación eficaz siempre permitía alteraciones.

Por último las representaciones de Crespi del siglo XVIII prueban que la polémica contra los herejes, es decir, contra los "otros"³⁹ todavía aumentó e incluso en el propio siglo XX se intentó legitimar las persecuciones políticas de la época acudiendo al martirio de Pedro Arbués. Al contrario, los "otros" tenían pocas posibilidades de defender su posición; y si una crítica de la Inquisición tenía éxito, como en el caso de las ilustraciones de los "Misterios", también había en ella referencias a la tradición iconográfica de las imágenes encargadas por la Inquisición.

³⁵ Victor DE FERREAL, *Misterios de la Inquisición y otras sociedades secretas de España*, Mejico 1850.

³⁶ *Misterios de la Inquisición de España* de M. De FERREAL con notas históricas de Manuel Cuendias, ilustrada con magníficas láminas del reputado artista Eusebio Planas, Barcelona 1872

³⁷ *Ibid.*, pp. 722-739: "La justicia de Dios".

³⁸ Francisco IZQUIERDO TROL, *San Pedro Arbués, primer Inquisidor de Aragón (Bosquejo biográfico novelado)*, Zaragoza 1941.

³⁹ Sobre la vista de los "otros" en las ciencias históricas cfr.: Josep FONTANA, *Europa ante el espejo*, Barcelona 1994.

Juan Vicente de Ribera, pintor (Madrid c. 1668-1736). Aproximación a su vida y obra.

Ismael Gutiérrez Pastor.
Universidad Autónoma de Madrid.

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.), Vol. VI, 1994.

RESUMEN

En las siguientes páginas se aborda la vida y obra del pintor madrileño Juan Vicente de Ribera (Madrid c. 1668-1736) desde un punto de vista histórico y artístico a la vez. La situación de la pintura española de éste período está necesitada de estudios monográficos sobre sus protagonistas, fundamentales para valorar adecuadamente los últimos momentos del reinado de Carlos II y el reinado de Felipe V, en los que la pintura barroca de tradición seiscentista se adentra en el siglo XVIII y convive hasta su extinción con las nuevas estéticas amparadas por la dinastía de los Borbones.

SUMMARY

In the following pages, I set out to review the life as well as the painting of Juan Vicente de Ribera (Madrid, c. 1668-1736) in distinction to historical and artistic points of view. The situation of Spanish 17th and 18th painting historiography is compelled of monographic studies about its painters. That kind of studies are essential for an appropriate valuation of the last moments of the reignancy of Charles II and during Philip V, in wich baroque painting in a 16th century tradition style got into 18th century until it disappeared with the new aesthetical guidances maintained by the Borbón Dynasty.

I. INTRODUCCIÓN.

Un estudio reciente sobre la pintura mural de la Capilla de las Santas Formas, en el antiguo Colegio Máximo de la Compañía de Jesús de Alcalá de Henares, realizada básicamente por Juan Vicente de Ribera (Madrid c. 1668-1736), me ha permitido plantear la revisión completa de la vida y obra de este pintor, recopilando los datos sabidos y aportando algunos absolutamente nuevos, cuya existencia estaba implícita en los conocidos de antiguo.

La actividad de Juan Vicente de Ribera se desarrolló en las últimas décadas del siglo XVII y en el primer tercio del siglo XVIII, siendo un ejemplo muy característico de los pintores que, habiéndose formado en la tradición seiscentista madrileña, en su caso concreto en el taller de Francisco Rizi, evolucionó hacia formas más lineales y de volúmenes más contundentes por influencia de Claudio Coello, practicando este estilo a lo largo del siglo XVIII, en una dirección muy similar a la de Antonio Palomino,

a quien unió su destino en muchas empresas comunes. Este período, que implica un cambio dinástico y político tras la muerte de Carlos II, fue también un momento de evolución de las formas castizas y de introducción de nuevas estéticas revitalizadoras de origen francés e italiano, en consonancia con lo que ocurrió en la arquitectura: dos corrientes que se desarrollaron en el escenario de la Corte, al servicio de la monarquía de Felipe V, sin oposición, antes bien con respeto mutuo y a veces con colaboración.

Es quizá el período peor conocido de la pintura madrileña y por ende española, situado entre los brillos crepusculares del Siglo de Oro y la obra del gigante Goya. Basta una ojeada a nuestras más comunes historias de la pintura para darse cuenta de ello. Los "pintores rezagados", como genéricamente se ha llamado a todos los integrantes de este período, han tenido escaso eco en nuestras síntesis pictóricas, a pesar de ser, si no los creadores del barroco, si los difusores de algunos de sus fórmulas más características. En lo que respecta a Juan

Vicente de Ribera, ni Angulo Iniguez¹, ni Camón Aznar², ni Sánchez Cantón³, ni Morales y Marín⁴, ni Urrea⁵ le han dedicado la más mínima atención. Ha hecho falta esperar a la *Pintura barroca en España 1600-1750* de Pérez Sánchez para que Juan Vicente de Ribera tuviera un párrafo con mínimas precisiones documentales, estilísticas y sobre obras, llamando la atención sobre la necesidad de dedicarle estudio monográfico⁶.

Muchos datos dispersos, producto de investigaciones diversas sobre la época y circunstancias artísticas que le tocó vivir a Ribera, han sido publicados en los últimos años, tal y como quedará reflejado a lo largo de éste trabajo.

II. FUENTES HISTÓRICAS.

Podríamos decir que la escasa fortuna de Juan Vicente de Ribera en nuestras historias de la pintura es el reflejo directo del desinterés hacia el período y del trato que le dieron nuestros historiadores. Palomino ni lo cita, probablemente porque cuando publicó su *Parnaso Español* Ribera aún no había fallecido. Ceán Bermúdez sí le dedicó una brevísima e imprecisa biografía que sitúa a nuestro pintor en el Madrid de principios del siglo XVIII, como tasador de pinturas nombrado en 1725 por el Consejo de Castilla, y como autor de obras en San Felipe el Real, los mínimos de la Victoria, en la Magistral de Alcalá de Henares y en “casas particulares y conventos de Madrid”⁷, pero hurtándole la autoría de sus obras más importantes. Los cuadros del Convento de la Victoria, que forman parte de los fondos del Museo del Prado, dieron pie a Viñaza para incluir otra breve nota sobre Ribera en las *Adicciones*, inexacta en cuanto a las

fechas⁸. Ya en el siglo XX las aportaciones más relevantes han sido las de Sánchez Cantón, Fernández García, y Agulló y Cobo. Sánchez Cantón dio a conocer un importante documento de 1703, un currículum de Juan Vicente de Ribera donde solicitaba la plaza de Pintor del Rey apoyada en su formación, sus años al servicio del Rey y sus más significativas obras realizadas hasta entonces en los teatros del Buen Retiro, en los Jesuitas de Alcalá de Henares y en la Casa Profesa (*sic*) de la Campaña⁹.

El P. Matías Fernández publicó de modo incompleto la partida de defunción del pintor, fallecido en 1736¹⁰, una información cuya comprobación ha permitido localizar el testamento y otros documentos.

Por su parte, Agulló y Cobo ha recogido en sus utilísimas colecciones documentales la actividad de Juan Vicente Ribera como tasador de pinturas en Madrid¹¹.

III. DATOS BIOGRÁFICOS.

¿Qué sabemos de Juan Vicente de Ribera? A partir de los documentos conocidos sabemos que Juan Vicente de Ribera, quien en una tasación del 12 de mayo de 1714 declaraba tener unos 46 años, debió de nacer hacia 1668, siendo enterrado el 27 de diciembre de 1736¹². Su partida de defunción revela que vivía en la calle de las Huertas en Madrid, que estaba casado con María Prieto y que no tuvo descendencia. Juan Vicente de Ribera hizo dos testamentos: el primero el 3 de junio de 1707, ante Bartolomé Gallardo, que apunta con pocas variantes y con gran brevedad las líneas maestras de lo que sería el definitivo¹³. Éste data del 22 de abril de 1713, ante Benito de Figuera¹⁴, un largo documento que nos aclara sobre

¹ Diego ANGULO IÑIGUEZ: *Pintura del Siglo XVII*, Ars Hispaniae, Tomo XV. Madrid, 1971. Es quizá la obra más estricta en su delimitación cronológica.

² José CAMON AZNAR: *La pintura española del siglo XVII*. Summa Artis. Historia General del Arte, vol. XXV, Madrid, 1977. Se limita al siglo XVII, pero estudia a Palomino, coetáneo de Ribera.

³ F. J. SANCHEZ CANTON: *Escultura y pintura del siglo XVIII*. Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico. Volumen decimoséptimo. Parte primera. Madrid, 1965. Lo cita en una relación, en nota a pie de página de la introducción, junto con otros 42 pintores contemporáneos, a los que no hace caso, y como interviniente en el catafalco de M^a Gabriela de Saboya. (p. 55).

⁴ Para Morales y Marín no existe en el tomo XXVII de Summa Artis: José CAMON AZNAR, José Luis MORALES Y MARIN y Enrique VALDIVIESO GONZALEZ: *Arte Español del siglo XVIII*. Madrid, Espasa Calpe, 1984.

⁵ Su síntesis en la *Historia del Arte Hispánico*. IV. *El Barroco y el Rococó*. Madrid, ed. Alhambra, 1978, es una de las más extensas y equilibradas dedicadas al período que nos ocupa.

⁶ Alfonso E. PEREZ SANCHEZ. *Pintura barroca en España (1600-1750)*. Madrid, Cátedra, 1992. pp. 406-408.

⁷ Juan Agustín CEAN BERMUDEZ: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, 1800. T. IV, pp. 194-5.

⁸ CONDE DE LA VIÑAZA: *Adicciones al Diccionario Histórico de los más Ilustres Profesores de las Bellas Artes de España de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez, compuesta por El Conde de las VIÑAZA*. Tomo tercero, Madrid, 1894, p. 312.

⁹ F. J. SANCHEZ CANTON: “Los pintores de Cámara de los Reyes de España”, en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXIII, 1915, pp. 206-224, especialmente las pp. 214-15.

¹⁰ Matías FERNANDEZ GARCIA: *Parroquia Madrileña de San Sebastián*. VI. *Algunos pintores y escultores que fueron feligreses de esta parroquia*. Madrid, 1988, p. 41.

¹¹ Mercedes AGULLO Y COBO: *Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVII y XVIII*. Madrid, 1981, p. 170.

¹² FERNANDEZ GARCIA: art. cit. p. 41

¹³ A.H.P. Madrid, Prot. 13088 fols. 534-535 v^o.

¹⁴ A.H.P. Madrid, Prot. 13550. fols. 155-160.

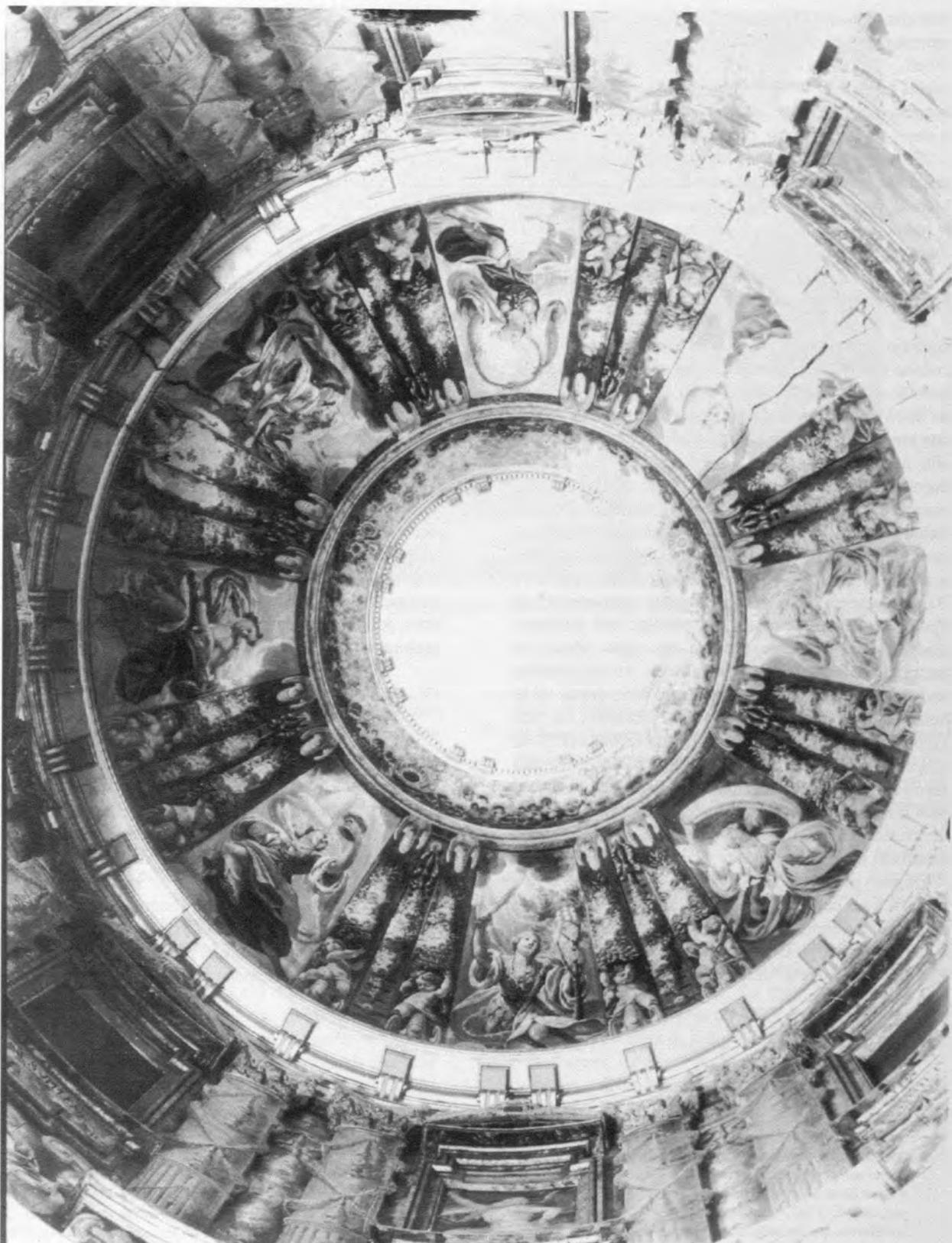


Fig. 1. Cúpula de la Capilla de las Santas Formas: vista general. 1689 (Foto Moreno, hacia 1930). Alcalá de Henares, Santa María (antes Colegio Máximo de los Jesuitas).

múltiples relaciones familiares y profesionales. Por el sabemos que el pintor era hijo de Gabriel Jerónimo de Ribera y de Lorenza Fernández, ella ya difunta, mientras que el padre aún vivía y había otorgado a su hijo una licencia para que pudiera testar el día 18 del mismo mes y año¹⁵.

El testamento, que es conjunto del matrimonio, mandaba que fueran enterrados en San Sebastián de Madrid, de donde eran parroquianos, amortajado él con el hábito de S. Francisco y ella con el de Santa Teresa. Juan Vicente era congregante de la congregación de San Lucas, que regía un hospicio, cuyos pobres querían que acompañaran a sus cuerpos en el entierro.

Una de las cláusulas se refiere al momento en que contrajo matrimonio con María Prieto. No sabemos cuando ocurrió esto, pero del contexto parece deducirse que fue temprano, dentro del siglo XVII, pues el pintor no llevó bienes de interés ni consideración, quizá por ser aún joven y con poca actividad profesional. Por su parte, ella aportó en muebles y bienes raíces hasta 1.000 ducados. Hija de Martín Prieto y de María de Paz, naturales de Argete (Algete), era ya viuda de Juan de Zaldu o Zaldo y los bienes de su hijuela los había ido consumiendo en su viudedad, sosteniéndose ella y criando a una hija. Esta niña, llamada María Zaldo, que Juan Vicente sentiría como propia, contrajo matrimonio con Pedro de Peralta, otro de los pintores del ambiente madrileño de la primera mitad del siglo XVIII. El matrimonio fue dotado y favorecido en su primera andadura con 15.108 reales en bienes procedentes de la herencia de su padre y en otros de su padrastro. La carta de pago y dote es muy explícita y está fechada el 22 de mayo de 1706¹⁶. El matrimonio con Pedro de Peralta revela la tradicional endogamia intraprofesional, necesaria para las colaboraciones entre pintores o para la expansión de los talleres en el Madrid del Barroco, un tema poco estudiado aún.

Siguen en el testamento las mandas personales de los esposos a sus deudos y familiares, que contienen algunos detalles interesantes relativos a asuntos pictóricos. Juan Vicente donaba al Oratorio de San Felipe Neri, de la Plazuela del Angel, “después de los largos días de la

dicha D^a. María Prieto mi mujer” un *Ecce Homo* de medio cuerpo “de talla, a lo natural” en su urna para la iglesia del Oratorio. A la Congregación de Seglares del Oratorio, que residía en el Hospital General de la Villa, le donaba un cuadro de la *Oración del Huerto* “que está en mi estudio sin marco”.

A los familiares dona lo siguiente: a su hermano Juan de Dios de Ribera un *San Juan Bautista*, sin marco. A su hermana Teresa de Ribera un *Ecce Homo* y una *Nuestra Señora*. Todos los “trastos de obrador que hay en el obrador alto” los entregaba a Pedro de Peralta. Y a sus sobrinas-nietas, María y María Teresa, hijas de Peralta y María Zaldo, distintas cantidades de dinero para ayudar a tomar estado, cantidades incrementadas con las que su abuela María Prieto también les destinara.

El pintor dejaba heredera a su mujer, con la condición de que se hiciera cargo de su padre Gabriel Jerónimo, y María Prieto dejaba heredera a su hija María Zaldo, casada con Pedro de Peralta.

El mismo día 22 de abril de 1713 Gabriel Jerónimo otorgaba otra obligación a favor de su hijo Juan Vicente de Ribera por valor de 1481 reales de vellón, que había adelantado en los gastos del entierro de su madre, y diligencias del inventario y particiones de bienes que no llegaron a ejecutarse, al negarse a incluir entre los gananciales la casa de la Calle de las Huertas y por tanto entre lo que se repartía entre el padre y los tres hijos legítimos: Juan Vicente, Juan de Dios y Teresa¹⁷.

IV. ACTIVIDAD PROFESIONAL.

Entre el nacimiento y la muerte en 1736 de Juan Vicente de Ribera se extienden una serie de datos y fechas que jalonan su vida personal y su obra. A lo puramente familiar, que queda indicado básicamente en los dos testamentos y en otros documentos afines, ha de unirse la actividad profesional, la producción pictórica y el estilo practicado a lo largo de su vida.

La actividad profesional de Ribera ha de estudiarse en el contexto del arte madrileño de fines del siglo XVII y primer tercio del siglo XVIII, con las fuentes y documentos de que disponemos. Sobre su formación y

¹⁵ A.H.P. Madrid, Prot. 13550, fols. 147-147 vº. En el documento se expresa que el pintor se hallaba “con algunos achaques y mucho deseo de hacer su testamento”. Así mismo, se deduce que Juan Vicente tenía a su padre en su casa, y que la licencia de éste era para que pudiera disponer de todos los bienes, renunciando a sus derechos, por no tener su hijo descendientes.

Parece ser que el padre dependía en gran medida de su hijo. Otro documento del 5 de enero de 1713 es una obligación del propio Gabriel Jerónimo a favor de su hijo (A.H.P. Madrid, Prot. 13550, fols. 3-4): en ella reconocía que su hijo le había prestado en varias ocasiones dinero en efectivo por valor de 3.343 reales de vellón; de ellos, 3.200 para atender “enfermedades que a tenido el otorgante” y para reparar una casa en la calle de las Huertas, que sin duda será aquella en la que moriría más tarde el pintor; y el resto en pago de réditos corridos de un censo. Se obliga a pagárselos en dos meses.

¹⁶ A.H.P. Madrid, Prot. 13088, fols. 399-403 vº.

¹⁷ A.H.P. Madrid, Prot. 13550, fols. 161-162 vº.



Fig. 2. Cúpula de la Capilla de las Santas Formas: detalle. 1689 (Foto Moreno, hacia 1930). Alcalá de Henares, Santa María.

primera actividad, lo que conocemos procede del *Memorial* exhumado por Sánchez Cantón, quien lo fechó en 1703 al coger la segunda redacción de un mismo documento que, con poquísimas variantes, había sido escrito a mediados de 1702. Se trata de los documentos que integran el expediente personal del pintor que, como servidor del rey, se conservan en el Archivo General de Palacio¹⁸. Ribera redactó dicho *Memorial* en mayo de 1702, dos meses después de la muerte de Isidoro Arredondo, con el fin de solicitar la plaza de Pintor del Rey que éste, había dejado vacante. Contaba ya cerca de cuarenta años; su carrera puede decirse que era dilatada y fructífera, al lado de los mejores maestros. Al declarar que llevaba trabajando para el rey en las decoraciones teatrales del Buen Retiro unos 18 años, la cifra nos retrae hasta el año 1684, cuando el artista contaba unos dieciséis años más o menos. Con independencia de que antes de esa edad hubiera aprendido los rudimentos del oficio de pintor, también cita entre los maestros y compañeros a cuyas órdenes había trabajado en el Retiro a Francisco

Rizi, el Pintor del Rey que había muerto en 1685, y también a Ignacio Ruiz de la Iglesia, a Isidoro Arredondo y a Antonio Palomino. El *Memorial* fue informado por el Veedor el 15 de mayo de 1702 en sentido negativo, a pesar de que ya para entonces, además de los trabajos para el servicio real, Juan Vicente de Ribera había trabajado abundantemente para los Jesuitas de Alcalá de Henares (1689), una Casa Profesa (1702), que tanto puede ser la de Alcalá como la de Madrid, y para el Colegio Imperial de Madrid, además de otras obras particulares. Si todos los pintores citados habían sido o eran Pintores del Rey, en buena lógica él podía aspirar a la vacante de Arredondo. La segunda redacción del *Memorial* data de febrero de 1703: salvo la eliminación del nombre de Ruiz de la Iglesia todo se mantiene igual: pretensiones, maestros y obras.

Ribera debió llegar al Buen Retiro gracias a las relaciones de su padre Gabriel Jerónimo de Ribera, maestro tramoyista vinculado igualmente a los teatros reales, como posteriormente lo estaría su hermano Juan

¹⁸ Archivo General de Palacio. Madrid. Expedientes personales: Juan Vicente de Rivera, caja 885/65.

de Dios de Ribera¹⁹. El tiempo de contacto con Rizi duró alrededor de un año, pero debió resultar fructífero en el carácter aún abierto del joven pintor, como revela su obra posterior, cargada de efectos plenamente barrocos, deudores de Rizi y sus discípulos, pues en realidad sería Arredondo quien durante más tiempo estuvo junto a Ribera.

En el Buen Retiro los trabajos prosiguieron bajo la dirección primero de Isidoro Arredondo, el discípulo predilecto de Rizi, heredero de sus bienes y biblioteca, tras la muerte del maestro el 2 o el 3 de agosto de 1685 en El Escorial, a donde había acudido para pintar el retablo de la Sagrada Forma de la sacristía del monasterio. En su testamento dejaba a Arredondo (1657-1702) “todos los papeles de dibujos, libros, tocante a la pintura y escultura y arquitectura”²⁰. Pero Arredondo también heredó las actividades y decoraciones del coliseo del Buen Retiro, para lo que contaba con el nombramiento de Pintor del Rey sin gajes desde el 16 de julio de 1685²¹, de modo que Ribera también trabajó a sus órdenes. Con Palomino (Bujalance, Córdoba, 1655 - Madrid, 1726), Ribera participó en algunas decoraciones teatrales ya entrado el siglo XVIII²².

A pesar de los méritos aducidos por Juan Vicente de Ribera, el 10 de febrero de 1703 su petición fue definitivamente rechazada, porque “al presente no hay ningunas obras” que pintar en los sitios reales ni otras partes; y teniendo V. Mgd. bastantes pintores soi del parecer se le niegue la pretensión que solicita”, según reza el expediente personal. Sin duda, los tiempos no eran los mejores, debido al reciente cambio dinástico y a la inestabilidad política de la sucesión al trono.

En pos de nombramientos oficiales y de defensa gremial del oficio, uno de los hechos más destacables y conocidos desde antiguo es la participación en el pleito de los “tasadores oficiales de pinturas”, provocado por el nombramiento de Antonio Palomino y Juan García de Miranda (Madrid 1677-1749) como tasadores únicos de

pinturas en Madrid por Real Cédula del 16 de mayo de 1724²³. Según estudió Simón Díaz, Palomino había propuesto el día 8 de mayo que fueran tasadores quienes fueran “pintores del rey” a fin de atajar los abusos que se cometían en esta actividad tan frecuente en el Madrid del siglo XVIII. La Real Cédula no se adaptaba a la sugerencia de Palomino, pues el grupo de los Pintores del Rey era mucho más numeroso, de modo que el 20 de junio, representados por Jerónimo Ezquerro, Isidro Francisco Rodríguez de Ribera, ambos pintores, y por el procurador Matías Felipe Román, solicitaron la anulación del decreto²⁴. En poco tiempo Jerónimo Ezquerro, Isidro Francisco de Ribera, Valerio Iriarte, Pedro de Calabria, Miguel J. Meléndez, Juan Vicente de Ribera, José de Paz y Francisco Ortega lograron que el fiscal reconociera sus derechos y en 1725 recibieron el reconocimiento del Consejo de Castilla.

Con anterioridad al pleito y quizá también con posterioridad, aunque no tengamos constancia de ello más que la defensa de la ocupación, Ribera ejerció labores de tasador, que han sido puestas de manifiesto por Agulló y Cobo. Así el 8 de febrero de 1713, junto con su padre Gabriel Jerónimo, tasaba los bienes de Doña Ana María Téllez de Girón, duquesa de Frías, viuda del Condestable de Castilla Don José Fernández de Velasco²⁵. Al parecer trabajó para el Condestable, pues el 5 de enero de 1714 declaraba haber recibido 4.000 reales por dos espejos grandes con marcos tallados y dorados, y algunas otras labores de su oficio y pinturas²⁶. Poco después, al comparecer como testigo en otro documento del 12 de mayo de 1714, declaraba tener unos 46 años²⁷, única referencia para acercarnos a la fecha probable de su nacimiento.

Respecto a las relaciones profesionales de Juan Vicente de Ribera con otros artistas, pintores fundamentalmente, pero también arquitectos y maestros de obras como Teodoro Ardemans o Pedro de Ribera, éstas debieron ser muy fluidas. Por el testamento de 1713 sabemos que Juan

¹⁹ Murió el 2-VIII-1741, en San Sebastián. Entre los Expedientes personales del Archivo General de Palacio se halla con la signatura 885/64 el de Juan de Dios de Ribera, “escudero de a pie”, del Número de los 12, desde 1729. Se declara hijo de Gabriel Gerónimo que había servido al rey como “Ingeniero de Teatros de sus Reales Alcázares más de 40 años, y él mismo había seguido en esa ocupación otros 20 años. Al solicitar la plaza de escudero, el Conde Altamira informaba favorablemente que había “puesto el mayor cuidado en la ejecución del juego de la sortija que para la Reina Nuestra Señora se ha hecho en el Sitio del Buen Retiro”. Se le concedió la plaza en 1724.

²⁰ José Luis BARRIO MOYA: “Los bienes del pintor Francisco Rizi”, en *Archivo Español de Arte*, LVI, núm. 221 (1983), pp. 35-46.

²¹ SANCHEZ CANTON, art. cit., 1915, pp. 209-210. Sobre Arredondo puede verse el estudio de Alfonso E. PÉREZ SANCHEZ: “Un lienzo de Arredondo para el Prado”, en *Boletín del Museo del Prado*, nº 1 (1980), pp. 16-22.

²² Teresa ZAPATA FERNANDEZ DE LA HOZ: “Fiesta teatral en el Real Coliseo del Buen Retiro para celebrar el nacimiento de Luis I”, en *Villa de Madrid*, núm. 100, 1989-II, pp. 36-49.

²³ Véase el documento en CEAN BERMUDEZ, *op. cit.*, 1800, IV, pp. 170-171, y el extracto del asunto, incluido en la biografía de Juan García de Miranda.

²⁴ José SIMON DIAZ: “Palomino y otros tasadores oficiales de pinturas”, en *Archivo Español de Arte*, XX, 1957, pp. 121-128. El pleito es interesante en el contexto madrileño. Su revisión, levisíma, la ha hecho Alvaro PIEDRA: “Noticias sobre la vida y la obra de Jerónimo Ezquerro, a propósito de un cuadro suyo en el Prado”, en *Boletín del Museo del Prado*, IV, núm. 18 (1985), pp. 158-164 y nota 16.

²⁵ AGULLO Y COBO: *op. cit.*, 1981, p. 170.

²⁶ *Ibidem*, pp. 170-171.

²⁷ *Ibidem*, p. 171.



Fig. 3. Cúpula de la Capilla de las Santas Formas. Angel Custodio. Alcalá de Henares, Santa María.



Fig. 4. Cúpula de la Capilla de las Santas Formas: Alegoría del Tiempo. Alcalá de Henares, Santa María.



Fig. 5. Cúpula de la Capilla de las Santas Formas: detalle de las nervaduras. Alcalá de Henares, Santa María.



Fig. 6. Cúpula de la Capilla de las Santas Formas: Angel con los panes. Alcalá de Henares, Santa María.

Vicente de Ribera era miembro de la Congregación de San Lucas²⁸, nombre dado tradicionalmente a las cofradías de pintores, de cuyos pobres solicitaba que acompañaran su cadáver el día del entierro. Esta práctica piadosa le daría ocasión de tratar a otros congregantes. Algunos de ellos quizá sean los que aparecen en documentos, sin que podamos pensar que sean aprendices u oficiales del pintor. Sólo en el caso de Pedro de Peralta (Madrid, c. 1686-1756) puede afirmarse que era hijo de Teresa de Ribera y por tanto sobrino del pintor, a quien casaría en 1706 con la hija de María Prieto, su mujer. Peralta debió aprender pintura con su tío, quien le dejó heredero del utillaje de su obrador de la casa de la calle de las Huertas²⁹, y además él mismo declaró en los papeles de su expediente personal del Archivo de Palacio hacia 1746, al quejarse por ser relegado en la restauración de las pinturas dañadas en el incendio del Alcázar, siendo el más antiguo de los Pintores de Cámara, que “había asistido de treinta años a esta parte a todo lo que se ofició de pintura en el Real Sitio de el Buen Retiro, donde por fallecimiento de su tío y Maestro D. Juan Vicente de Rivera, a continuado de diez años a ésta parte”³⁰.

No sabemos de otros discípulos de Juan Vicente de Ribera y sólo podemos dejar constancia de que el 22 de mayo de 1706, a la firma de la carta de pago de la dote de María Zaldo por Pedro de Peralta³¹, asistieron como testigos su tío Juan de Dios de Ribera y los poco conocidos pintores José (Manuel) de Virues³² y José de Paz³³, quienes por edad debieron ser coetáneos de Ribera.

V. OBRA Y ESTILO.

Buena parte de la obra más temprana de Juan Vicente de Ribera debió ser realizada bajo la dirección de Francisco Rizi y de Isidoro Arredondo en el Buen Retiro. Por su carácter efímero, destinado a las representaciones teatrales, éstos grandes telones serían renovados periódicamente, lavados y repintados, según relata Palomino y recoge Ceán Bermúdez en el lance entre Rizi y José Antolínez³⁴. Lo que Ribera pudo haber creado de original en esta época hay que buscarlo en sus primeras obras firmadas, que parten de la decoración de la capilla de las Santas Formas del Colegio Máximo de Alcalá de Henares, firmadas en 1689 y prosiguen con grandes lagunas cronológicas hasta el lienzo de las *Animas* de la parroquia de San Nicolás de Izurza (Vizcaya), fechado en 1732.

V.1. LA DECORACIÓN PICTÓRICA DE LA CAPILLA DE LAS SANTAS FORMAS DEL COLEGIO MÁXIMO DE ALCALÁ DE HENARES. 1689³⁵. (Figs. 1-8).

De todo lo conservado es sin duda, el conjunto más ambicioso de Ribera, extendiéndose por todo el tambor, cúpula y linterna de la capilla. Esta fue construida a partir de 1680, quizá con proyectos y bajo la dirección del Hermano jesuita Francisco Bautista. En 1687 las formas fueron colocadas en este nuevo santuario, que dos años después sería decorado por Juan Vicente de Ribera,

²⁸ A.H.P. Madrid. Prot. 13580, fol. 156.

²⁹ *Ibidem*, fol. 157 vº.

³⁰ Archivo General Palacio. Madrid. Expedientes personales, caja 8077. Son muy pocas las obras conocidas de Pedro de Peralta. Recientemente pasó por el comercio de arte de Madrid un *Bodegón* (óleo sobre lienzo, 40,5 x 59,2 cms. Firmado y fechado: “PERALTA, F. 1745”) que perteneció a la reina Isabel de Farnesio, según su testamentaria redactada en 1768. En ella fue adquirido en 80 reales por una tal María Teresa de Ribera, cuyo nombre coincide con el de la madre del propio Peralta, si bien es poco probable que sea la misma persona (Cfr. *El gusto español. Maestros antiguos*. 1992. Caylus Anticuário S.A. Madrid 1992, pp. 120-121). ¿Sería una hermana o una hija quien recuperó el cuadro?

³¹ A.H.P. Madrid. Prot. 13088. Fols. 399-403 vº.

³² Sobre Virues nos es conocida su labor de tasación en 1712 (Cfr. Mercedes AGULLO Y COBO: *Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI al XVIII*. Madrid-Granada, 1978, p. 180). Véase también la breve biografía de su hijo Manuel Virues, escultor, en CEAN BERMUDEZ, *op. cit.*, 1800, V, p. 265.

³³ Sobre José de Paz, uno de los demandantes en el pleito de tasación de 1724, véase CEAN BERMUDEZ, *op. cit.*, 1800, IV, p. 58; y AGULLO Y COBO, *op. cit.*, 1981, p. 157.

³⁴ Dice Ceán, de Antolínez: “Era hombre mordaz y jactancioso, efecto de la envidia que tenía a los artistas que sabían más que él. Perseguida con sus sátiras picantes a todos, sin tener consideración y respeto a la humildad de Cabezalero, a la gravedad de Carreño, al mérito de Coello, ni a su mismo maestro (Rizi), a quien llamaba pintor de paramentos, porque pintaba los telones del teatro del Buen Retiro; pero a fe que Rizi supo castigar su insolencia de un modo decoroso. Dispuso que en una de las priesas que había en aquella ocupación se le llamase por medio de un alcalde de Corte, pena de cien ducados para ayudarle a pintar. No pudo resistirse; y habiéndole entregado un lienzo, tampoco pudo hacer cosa de provecho en todo un día, pues no tenía práctica en el temple. Rizi, viendo lo poco y malo que había trabajado le dijo: “Vea Vmd. lo que es pintar paramentos... muchacho lava este lienzo en aquel pilón”; con lo que quedó muy avergonzado” (*op. cit.*, 1800, I, pp. 36-37).

En realidad, la anécdota procede de Palomino en la vida de José Antolínez (Cfr. Antonio Acisclo PALOMINO Y VELASCO: *El Museo Pictórico y la Escala Óptica con el Parnaso Español Pintoresco y Laureado*. Madrid, Ed. Aguilar, 1947, p. 982).

³⁵ Ismael GUTIÉRREZ PASTOR: “La decoración pictórica de la Capilla de las Formas en Santa María de Alcalá de Henares, obra de Juan Vicente de Ribera (Madrid, c. 1668-1736)”. En prensa.



Fig. 7. Cúpula de la Capilla de las Santas Formas: cupulilla de la linterna. Alcalá de Henares, Santa María.



Fig. 8. Cúpula de la Capilla de las Santas Formas: angelotes en los nervios de la cúpula. Alcalá de Henares, Santa María.

materializando junto a los retablos un conjunto barroco que se mantuvo íntegro hasta la expulsión de los Jesuitas por decreto de Carlos III en 1767. Pocos años después su decoración sería desmontada; un grafito sobre la nube de la Fe, encima del arco del camarín que comunica con la sacristía, dice: “Ayudó a desadornar esta / capilla el año de 1771 (?) / Félix Luciano”. La última cifra podría ser también un siete y en ese caso coincidiría con el año 1777, en que las Formas fueron trasladadas a la Iglesia Magistral, lo mismo que los tres retablos y sus esculturas, según recoge el historiador alcalaíno Azaña³⁶. Antonio Ponz dedicó al recinto su particular prosa antibarroca³⁷.

Tanto la brevísima descripción de Ponz, como las precisiones de Azaña, revelan que la capilla de las Formas estaba dotada de un fuerte espíritu barroco, acorde con el momento de su construcción y decoración a finales del siglo XVII. La pintura al temple de la cúpula, que es el elemento más destacable del conjunto, a pesar de su deficiente conservación actual, fue ejecutada por Juan Vicente de Ribera, ayudado por el también pintor Juan Cano de Arévalo. Las recientes restauraciones y el hallazgo de la firma del primero no deja lugar a dudas, pero la historiografía clásica española ha dado pie a

algunas confusiones que es preciso rectificar.

Palomino señaló en la biografía de Juan Cano de Arévalo (Valdemoro, Madrid. c. 1656-Madrid. 1696) “que pintó algunas obras de diferentes capillas, como es la de las Santas Formas del Colegio de la Compañía de Jesús de Alcalá de Henares” y que en ella “ayudó a otro pintor de Madrid, que fue a ejecutarla; también en la pintura de la Capilla Mayor y colaterales de la iglesia de Santa María de dicha ciudad”³⁸. Está claro que Palomino se expresa en términos restrictivos: Cano de Arévalo pintó en la capilla de las Formas, porque estaba ayudando a otro pintor, no porque se le hubiera hecho el encargo de esa pintura.

El “otro pintor de Madrid” que fue a ejecutar la obra ha de ser sin duda Juan Vicente Ribera, quien firmó y fechó las pinturas en el plemento central de la cúpula: “Pintó esta obra Juan / Vicente de Ribera / año 1689”, un dato que sólo ha podido ser reconocido con certeza en el transcurso de la restauración de 1994. El mismo pintor afirmaba en sus memoriales de 1702 y 1703 para solicitar plaza de pintor del Rey que “para particulares ha pintado la capilla de las Santas Formas en el Colegio de la Compañía de Jesús de Alcalá de Henares, y pintó

³⁶ Esteban AZAÑA: *Historia de Alcalá de Henares*. Alcalá de Henares, 1882 (Edición facsímil de la Universidad de Alcalá de Henares, 1986). Tomo II, pp. 187 y ss.

³⁷ Antonio PONZ: *Viaje de España*. Tomo primero, Tercera Edición, 1787, Carta VII, 11, (Esta cita mantiene la estructura original del texto de Ponz, aunque la edición que realmente estoy manejando aquí sea la de la Ed. Aguilar, Madrid, 1988).

³⁸ Antonio PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO: *El Museo Pictórico y la Escala Optica*. Madrid, edic. Aguilar, 1947, pp. 1071-1073.



Fig. 9. Asunción de la Virgen. Abside central de la antigua iglesia de Santa María (destruida) de Alcalá de Henares.

el teatro y mutaciones de la comedia que se hizo en el Colegio Imperial, y al presente está acabando de pintar la iglesia de la Casa Profesa”³⁹.

Ante este apretado *curriculum* de servicios y obras resulta curioso no hallar una semblanza de Juan Vicente de Ribera en la obra literaria de Palomino. Ello sólo puede explicarse si el escritor no introdujo en su *Parnaso español pintoresco y laureado* a pintores vivos, tal y como más tarde haría Ceán Bermúdez. Al haber muerto Cano de Arévalo en 1696, Palomino en 1725 y Ribera en 1736, éste tuvo que esperar a Ceán Bermúdez para contar con una escueta e imprecisa biografía. Sin embargo, Ceán, que a veces se apoyó demasiado en Palomino, no

interpretó sus datos en el sentido que verdaderamente indican, ni tuvo tampoco conocimiento de los memoriales de Ribera de 1702 y 1703. Así comenzó a gestarse en las páginas de su *Diccionario* la confusión sobre la autoría de las pinturas de la Capilla de las Santas Formas, que la firma y el estilo han resuelto definitivamente. Lo que en Palomino era una “ayuda” de Cano de Arévalo a otro pintor, en Ceán Bermúdez se transformó en una afirmación tajante: “Pintó al temple la Capilla de las Santas Formas el Colegio de los Jesuitas de Alcalá: el presbiterio y colaterales de la parroquia de Santa María de aquella ciudad; y la capilla de nuestra Señora del Rosario de su patria”⁴⁰.

³⁹ SANCHEZ CANTON: art. cit., 1915, pp. 214-215. No queda claro a qué “Casa Profesa” se refiera. Si fuese la de Madrid, estaba en la Calle Mayor y, tras la expulsión de los Jesuitas, fue ocupada por los Oratorianos de San Felipe Neri. Ponz describió someramente su contenido, y se refirió a la decoración de la Iglesia en dos momentos; uno, al atribuir a Jiménez Donoso la pintura de los recuadros de la bóveda y de la linterna de la cúpula. Otra, al referirse a “los ornatos en paredes, cúpula y postes, así pintados como de estuco”, que eran ridículos y quitaban seriedad a la arquitectura (Cfr. PONZ, *op. cit.*, tomo V, Quinta División, párrafos 1-3). En ningún caso recuerda el nombre de Ribera a pesar de su duradera vinculación a los Jesuitas.

⁴⁰ CEAN BERMUDEZ: *op. cit.*, tomo I, pp. 225-226. También en la obra del Conde de la VIÑAZA: I, p. 97. Más recientemente José Luis BARRIO MOYA: “Una noticia sobre el pintor Juan Cano de Arévalo”, en *Archivo Español de Arte*, LII, 206, pp. 194-495.

Ceán sólo añadió una novedad a la biografía de Cano de Arévalo: que fue discípulo de Francisco Camilo, información interesantísima, pues permite pensar que las pinturas de algún retabillito colateral de la parroquia de la Asunción de Valdemoro sean suyas, por mostrar el estilo y los tipos humanos de Camilo, con un toque de color, alargamiento Corporal y delicadeza. Sánchez Cantón (Cfr. art. cit., 1915) se refiere a las pinturas de la Capilla del Rosario de Valdemoro en un sentido más amplio del que hoy es posible apreciar *in situ*; a su juicio eran “de corrección y buen gusto, que ya por aquellos tiempos escaseaban en la Escuela de Madrid. Su dibujo es vigoroso y el colorido dulzón, pero agradable; parte de las pinturas de la cúpula se han perdido y otras van camino de la desaparición”. Era la segunda década de nuestro siglo.



Fig. 10. Adoración de los pastores. Abside del Evangelio de la antigua iglesia de Santa María (destruida) de Alcalá de Henares.



Fig. 11. Anunciación. Abside de la Epístola de la antigua iglesia de Santa María (destruida) de Alcalá de Henares.

Como Palomino no cita a Juan Vicente de Ribera, a pesar de que lo conocía suficientemente y conocía su obra, tampoco Ceán tuvo noticias de su participación en la Capilla de las Santas Formas, ni de ninguna otra de sus obras en la brevísima biografía que le dedicó, recogiendo sólo un *Martirio de los Santos Justo y Pastor*, “pintado con franqueza”, que había en la Magistral de Alcalá y que ya había atraído la curiosidad de Ponz⁴¹.

Planteadas así las cosas no existe ninguna contradicción entre la cita de Palomino sobre la participación de Cano de Arévalo y la firma de Juan Vicente de Ribera, completadas con los datos de los *Memoriales* de 1702 y 1703. Con el máximo rigor histórico Palomino sólo escribió de artistas fallecidos,

narró sus propias vivencias con la máxima discreción y pudor, haciendo hincapié en los demás y no en sí mismo. Por otro lado, decoraciones murales como la de las Santas Formas eran necesariamente obras de colaboración que se ejecutaban bajo la pauta de una sola idea o proyecto, bajo una dirección y responsabilidad únicas, pero a veces por varios artistas.

Problema distinto es el de la fecha que debamos adjudicar al conjunto pictórico de Juan Vicente de Ribera. En el transcurso de las restauraciones de la cúpula en 1984 se descubrió la firma. Castillo Oreja aludió al conjunto como obra de José (*sic*) Vicente de Ribera realizada en 1699⁴², rompiendo con las atribuciones de la historiografía tradicional a favor de Cano de

⁴¹ PONZ, *op. cit.*, Tomo Primero (3ª edic. 1787) Carta VII, parágrafo 12. Hoy en paradero desconocido o destruido.

⁴² Vid. Miguel Angel CASTILLO OREJA: “Clausuras de Alcalá: Un ejemplo de las artes el Barroco en las España de los Austrias”, en *Clausuras de Alcalá*, catálogo de Exposición, Capilla del Oidor, Mayo/Junio, 1986, págs 11-19, especialmente p. 16 y nota 24.

Arévalo. Más recientemente, Pérez Sánchez, apoyándose tanto en el documento exhumado por Sánchez Cantón, como en la firma y en la historiografía, las ha fechado en 1696, quizá por coincidir con el año de la muerte de Cano de Arévalo⁴³. Por mi parte, la fotografía tomada en el transcurso de los inicios de la restauración de las pinturas del tambor en marzo de 1994, permite interpretar los dígitos como los del año 1689, ya que los trazos de los dos últimas cifras no son iguales: el 9 final está muy claro con lo que la fecha de Pérez Sánchez no es exacta; y el 8 penúltimo, aunque está poco claro, es el único que reconstruye una fecha en la que Cano de Arévalo, antes de morir en 1696, pudo ayudar a Ribera, según la expresión de Palomino, con lo que la fecha propuesta por Castillo Oreja tampoco es válida.

Esta disquisición numérica, que se mueve en un margen cronológico de diez años, no tendría mayor importancia si no fuera porque entre medio se encuentra la llegada de Luca Giordano a España, con el consiguiente influjo que tradicionalmente se le atribuye en la superación y renovación de las formas pictóricas madrileñas de fines del siglo XVII. Convencido de que las pinturas de Alcalá de Henares fueron realizadas en 1689 por Juan Vicente de Ribera, ayudado por Cano de Arévalo, su estilo se encuadra en la tradición decorativa y formal de los discípulos de Francisco Rizi, fundamentalmente de Claudio Coello (Madrid. 1642-1693) y de Isidoro Arredondo (Colmenar de Oreja. c. 1557-Madrid, 1702). El contacto con Coello, pintor de Cámara de Carlos II desde 1685, tras la muerte de Rizi, de quien heredó el encargo de la *Sagrada Forma* del Escorial, fue posible no sólo en el tiempo, sino también en el espacio madrileño, pues había pintado para los Jesuitas del Colegio Imperial de Madrid la cúpula de la capilla del Santo Cristo, con una estructura compositiva y un estilo que revive en las pinturas de Alcalá de Henares. Con Arredondo trabajó Ribera en las decoraciones del Buen Retiro entre 1685-1702.

La decoración de Ribera en la capilla de las Santas Formas todavía es heredera de los esquemas cuadraturistas y compartimentados implantados en Madrid por los boloñeses Agostino Mittelli y Angelo María Colonna, posteriormente cultivados por los grandes maestros de la segunda mitad del siglo XVII. La arquitectura es el

marco y el soporte de las dinámicas figuras y de los brillantes celajes vistos a través suyo. No se ha llegado aún a los cielos fundidos, ni a las glorias unitarias de Giordano, donde figuras y celajes invaden la arquitectura. Diez años mayor que Ribera fue Antonio Palomino (Bujalance, Córdoba. 1655-Madrid, 1726), aunque en la Corte trabajaron frecuentemente en las mismas obras de decoración efímera y teatral⁴⁴. Sus primeras obras en Madrid, como la decoración de la Galería del Cierzo en el Alcázar Real (1688) y la decoración de la Capilla del Ayuntamiento de Madrid (1693) son coetáneas de las de Ribera. La relación con Palomino es especialmente significativa cuando se piensa en las pinturas desaparecidas de los tres ábsides de la antigua iglesia de Santa María de Alcalá de Henares. Su impronta palominesca, es muy superior al carácter teatral del conjunto⁴⁵.

V.1.1. DESCRIPCIÓN DE LAS PINTURAS.

La decoración pictórica de la capilla de las Santas Formas se extiende por el tambor y la cúpula de su cubierta. Las pechinas transforman la planta ochavada en un círculo sobre el que apoya un alto tambor con ocho ventanas que en origen estuvieron abiertas, excepto las dos que se corresponden con el eje longitudinal del recinto.

Para la compartimentación de los campos de pintura en el tambor se emplean dobles pilastras planas sobre altísimos plintos, que el pintor se encargó de transformar mediante el color, la perspectiva y la ilusión óptica en fuertes fustes cilíndricos, con tercio inferior anillado y acanalado, frente al resto liso, coronadas por capiteles corintios con hileras de acantos y volutas talladas en yeso. El colorido azulado quiere sugerir materiales más nobles que el yeso, como el lapislázuli. Los fustes aparecen pintados con colgaduras y festones de pasamanería tejida en oro, de color ocre amarillo. Ningún espacio se deja sin decorar y en los intercolumnios surgen festones de flores suspendidos de cintas asidas a un clavo.

En los ocho campos que delimitan las dobles columnas emparejadas se disponen dos distintos niveles de decoración. El primero se encuentra entre los plintos de las columnas, superando muy poco el nivel de sus bases;

⁴³ PEREZ SANCHEZ, *op. cit.*, 1992, p. 406.

⁴⁴ ZAPATA FERNANDEZ DE LA HOZ: art. cit., 1989-II.

⁴⁵ Sobre este conjunto pictórico desaparecido, pero bien fotografiado por Moreno, véase en primer lugar el trabajo de Francisco Javier CABALLERO BERNABE, Carlos SANCHEZ GALINDO y otros colaboradores: "Inventario-Catálogo de la pintura de Alcalá de Henares", en el libro *La Universidad de Alcalá*, II (Madrid, ed. Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid y Universidad de Alcalá de Henares, 1990), pp. 305-351, especialmente la p. 343, donde se reproducen tres de los positivos de Moreno y se atribuyen las pinturas a Cano de Arévalo.

Un estudio de carácter arquitectónico de estas pinturas, sobre uno sólo de los ábsides, puede verse en la misma obra colectiva, siendo su autora Virginia TOVAR MARTIN: "Aportaciones artísticas singulares en el marco "histórico" de Alcalá de Henares", pp. 193-260, especialmente las pp. 230 y ss.



Fig. 12. Anunciación. Navacarnero, Iglesia parroquial.



Fig. 13. Desposorios de la Virgen. Navacarnero, Iglesia parroquial.



Fig. 14. Visitación. Navacarnero, Iglesia parroquial.



Fig. 15. Adoración de los pastores. Navalcarnero, Iglesia parroquial.

en él alternan las cartelas de motivos arquitectónico-vegetales, coronadas por una cabeza de querubín, que encuadran campos de color azul a modo de espejos, y personajes alegóricos o virtudes, alzadas sobre una masa de nubes y cobijadas bajo los segmentos de un frontón curvo partido. En las placas recortadas, que bajo los alfeizares sirven de apoyo a las ventanas aparecen unas fileterías con letreros en latín, en parte perdidos y en parte ininteligibles al faltar algunos de los símbolos del nivel inferior, tanto de las figuras, como de las cartelas. El segundo nivel decorativo está constituido mayoritariamente por las ventanas con sus jambas molduradas que se estrechan en el dintel, rematado con un sencillo frontón recto y complementado con dos segmentos curvos pintados a la grisalla. Dos de estas

ventanas, las que se encuentran en el eje longitudinal de la capilla, se hallan cegadas y pintadas desde finales del siglo XVII. En ellas Juan Vicente de Ribera introdujo, sobre la de arco del presbiterio, una bellísima *Alegoría del Tiempo* alado y encadenado, con la guadaña y el reloj de arena en el suelo, que es probablemente la más hermosa interpretación del clásico Laoconte hecho por un pintor español en el siglo XVII. Por fortuna es además uno de los fragmentos del conjunto decorativo mejor conservado. Sobre la ventana del arco de la nave el tema representado es una torre fundada sobre roca, en medio del mar, con los cuatro vientos soplando sobre ella.

Una correspondencia entre cartelas, alegorías y fileterías, según los distintos niveles, puede verse en el cuadro adjunto:

Primer nivel	Fileterías	Segundo nivel
Cartela. No se ve más que el arranque de su peana, estando pintado el resto de negro.	NOCTVA FACTA EST AQVILA AHENIS (La lechuza se ha convertido en aguilá con cadenas).	Alegoría del Tiempo como un anciano alado, desnudo, encadenado, con guadaña y reloj a sus pies.
Figura alegórica . Mujer coronada de laurel con un copón en la mano derecha. Practicamente perdida, salvo la cabeza y la mano citada.	VICENTI DATVR MANNA (Al vencedor se le da maná).	Ventana.
Cartela. Muy estropeada y perdida.	VENIT IN ... TIBI (Viene a ... para tí).	Ventana.
Figura alegórica, quizá España. Mujer con corona imperial y cendales de gasa transparentes, con un manajo de espigas en la mano izquierda.	HISPANIAE PER SEX AGNO ILLA (Para la Hispana tierra...).	Ventana.
Cartela. Muy perdida.	IN SOLE POSVIT TABERNACVLVUM VT SIT IN TEMPORA (En el Sol puso el Tabernáculo para que sea eterno).	Torre sobre una roca en medio del mar, batida por las aguas, agitadas por el soplo de los vientos.
Figura alegórica, totalmente perdida.	Letrero perdido.	Ventana.
Cartela. Muy perdida.	ESTABILI CONNVVIO (Estable en la unión).	Ventana.
Figura alegórica de la Fe. Mujer que se quita de los ojos una venda y lleva en la mano izquierda un cáliz con una hostia refulgente.	IAM SINE SVPLEMENTO (Sin añadidos).	Ventana.



Fig. 16. Adoración de los Reyes. Navalcarnero, Iglesia parroquial.



Fig. 17. Presentación de Jesús en el Templo. Navalcarnero, Iglesia parroquial.



Fig. 18. Coronación de la Virgen. Navalcarnero, Iglesia parroquial.

La descripción precedente de las pinturas del tambor y sus correspondencias, tal y como se conservan en la actualidad, resulta a todas luces insuficiente para trazar cualquier tipo de programa iconográfico o hacer interpretaciones más allá de las que permiten un grupo reducido de figuras.

No ocurre lo mismo con las pinturas de la cúpula que, a pesar de su actual estado de conservación, con la mayor parte de los símbolos perdidos, sin embargo fueron fotografiadas hacia 1920-1930 por Mariano Moreno en tres placas de cristal, antes de que la Guerra Civil y el posterior abandono del edificio dieran al traste con este conjunto de Juan Vicente de Ribera. La descripción que sigue de las pinturas de la cúpula se hace teniendo muy presentes las referidas fotografías de Moreno⁴⁶.

La decoración de la cúpula aprovecha y se somete a la estructura arquitectónica de la misma, con sus parejas de nervaduras radiales que arrancan de la cornisa y convergen en el óculo de la linterna. Gracias a la pintura, esta estructura sólida se transforma en una bella alternancia de formas arquitectónicas cerradas, compuestas precisamente por las nervaduras emparejadas de color oscuro, con los extremos agallonados, con los campos materialmente cubiertos por guirnalda y adornos florales, y los arranques ocupados por ángeles niños de orondas desnudeces sonrosadas cabalgando sobre los gallones. La formas abiertas están constituidas por los plementos de la cúpula, en donde aparecen, sobre fondos de celajes dorados y azules, una serie de ocho ángeles de dinámicas formas y atrevidos escorzos portando diversos símbolos.

Sobre estas formas arquitectónicas cerradas de la doble nervadura de color azul oscuro, flanqueando una hendidura de acanaladuras transversales coloreada de ocre rojizo, se repite una decoración constante: parejas de ángeles niños, prácticamente desnudos, montados sobre las volutas de los gallones en las más complejas formas, movimientos y escorzos que puedan imaginarse. Por encima de sus cabezas portan cestos de flores en disminución piramidal, que encuadran en el centro una guirnalda longitudinal colgada de un clavo mediante un lazo azul. En los plementos ficticiamente abiertos al cielo están representados ocho ángeles mancebos, de similar atrevimientos compositivo, sobre masas de nubes que ayudan a salvar la visual desde el pavimento de la capilla y a despegarlos del inmediato borde de la cornisa. Aunque su actual estado de conservación no es satisfactorio ni suficiente para identificar los símbolos

que porta cada uno, la descripción que sigue se hace sobre la base de lo conservado y su reconstrucción gráfica a base de las citadas fotografías de Moreno. Son los siguientes, tomando como punto de partida el plemento del eje que está sobre el presbiterio y siguiendo el sentido de las agujas del reloj:

1. Angel con indumentaria militar y manto rojo, semiarrodillado en la nube, portando una espada flamígera en la mano derecha y una rama con el relicario de las Santas Formas en la izquierda, cuyos destellos recuerdan a los de una linterna. De este relicario, regalado hacia 1620 por el arzobispo de Santiago y de Sevilla D. Agustín de Spínola, existe la siguiente descripción de Azaña: "La custodia es de plata sobredorada, de una vara de altura, de buena arquitectura y su forma octogonal; parece una linterna, presentando en cada una de sus ochavas tres formas colocadas en sentido vertical, diez y nueve enteras y cinco partidas; esta linterna termina en cúpula y cruz".

2. Angel volando, en escorzo hacia atrás que le permite mostrar la planta de un pie. Viste túnica ocre amarilla y manto azul. Entre las manos se despliega el arcoíris. En la actualidad ha perdido buena parte de la cara, torso y brazo derecho, presentando algún otro desconchado reintegrado que afectan al arcoíris y al cielo.

3. Angel de bello y sereno rostro ovalado que señala con el índice derecho hacia el cielo, mientras mira hacia abajo, y lleva en la mano izquierda una rama cimbreante de olivo. Se conserva muy fragmentariamente, con pérdidas casi totales en la mitad derecha de la figura que afectan al vestido azul, la pierna y el brazo.

4. Angel en posición de tres cuartos dando la espalda al espectador, pero volviendo la cabeza; ya en la fotografía de Moreno estaba muy dañado al atravesar el plemento una de las grietas de la cúpula. No obstante era perfectamente visible la corona vegetal que portaba con sus brazos alzados sobre la cabeza. Hoy prácticamente destruido.

5. Angel semiarrodillado sobre la nube, que viste túnica azul con bocamangas blancas y manto rojo. En los brazos extendidos hacia arriba lleva una serpiente que se muerde la cola, formando un círculo. En la fotografía antigua de Moreno se ven otros dos círculos concéntricos dentro de la serpiente, resplandeciente o blanco el más pequeño. Desde el punto de vista de la composición esta figura es prácticamente similar a la número 1. Ha perdido gran parte de la cara.

⁴⁶ Fototeca del Patrimonio Histórico. Archivo Moreno. Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, Madrid. En esta institución se conservan hoy dos clases de clichés con los números 35.487/B y 35.486/B. Corresponde el primero a la vista general de la cúpula y el segundo a un detalle de la misma. Sin embargo, Moreno tomó otra placa de la de más calidad de los tres paños centrales del tambor y de la cúpula, cuya numeración antigua era 238 b o 236.

6. Angel volando que lleva en las manos una especie de losa con el Ave Fénix resurgiendo de entre las llamas. Agrietado ya en la foto de Moreno, aunque sin haber perdido entonces partes significativas de su pintura, hoy se encuentra muy alterada por las pérdidas, grietas reintegradas y debilitamiento del color.

7. Angel volando, con rostro ovalado muy bello y torso semidesnudo, cubierto con los pliegues volanderos del manto azul. En las manos llevaba un cesto con panes, hoy prácticamente irreconocible.

8. Angel volando sobre el fondo dorado, con túnica azul y fajas rojas helicoidales rodeándole el cuerpo. Llevaba un copón en la mano izquierda, mientras la derecha se apoyaba en el pecho. Prácticamente perdido, su apreciación en la foto de Moreno es perfecta.

Todas estas figuras presentan una concepción monumental y muy dinámica, con fuertes escorzos que llegan a la visión de *sotto in su*, permitiendo ver en ocasiones las plantas de los pies de los ángeles o la suspensión de sus piernas bajo las túnicas acampanadas. Sobre los fondos dorados del cielo, con algunas nubes azules irisadas con perfiles blancos, la gama cromática del pintor se desarrolla sobre colores básicos: rojos, azules, blancos y ocre que oscilan desde el pardo marrón hasta el claro amarillo. Convenientemente mezclados multiplican los tonos y las gamas con efectividad y economía de medios. La idealización de los rostros, de óvalos alargados y perfectos, es así mismo un elemento a destacar, dándose el caso de repetir algún modelo, como es evidente en la comparación ente el ángel que lleva la rama de olivo y el que lleva los panes. En otros casos, como en el de los ángeles que portan la serpiente enroscada y el relicario, se repiten los esquemas generales de la composición del cuerpo, variando la disposición de la cabeza o el movimiento de los brazos.

Un gran festón anular de flores recorre la media caña con la que se remata la decoración de la cúpula. Sobre ella se extiende un friso con ménsulas pareadas en el que descansa la linterna. Sus pilastras planas se rematan con unos capiteles arquitrabados decorados con una placa recortada. Su sencilla estructura coloreada de azul fue enriquecida por el pintor mediante cartelas rizadas que simulan un capitel de vago recuerdo corintio, del cual se suspenden cintas y festones verticales de flores. Entre las pilastras y por debajo de las ventanas los campos pictóricos fueron rellenos mediante grandes jarrones bronceíneos con ramilletes de flores blancas ocupando toda la superficie. Una pequeña cúpula semiesférica remata la linterna. Su esquema decorativo, que tiene como núcleo un gran medallón de talla vegetal dorada, repite en lo esencial el de la cúpula principal: nervaduras agallonadas de color ocre vistas a contraluz y plamentos abiertos al cielo azul en los cuales se mueven ángeles niños desnudos con cendales al viento.



Fig. 19. Inmaculada Concepción. Navalcarnero, Iglesia parroquial.

V.1.2. APROXIMACIÓN ICONOGRÁFICA.

A sabiendas de que los símbolos y letreros que luce en sus distintos niveles la decoración pictórica de la capilla de las Santas Formas no son gratuitos, sino intencionados, su estado fragmentario hace verdaderamente difícil reconstruir el programa iconográfico que algún teólogo de la Compañía desarrolló y dictó al pintor como vehículo para la exaltación de la conservación incorrupta y milagrosa de las veinticuatro hostias consagradas. La pérdida de zonas de pintura, como las cartelas o algunas de las alegorías del tambor, y la deficiente conservación de las restantes, reconstruibles gracias a las fotografías antiguas del Archivo Moreno, sólo permiten una somera aproximación al indudable valor simbólico y significativo de lo que aún existe.

Por ello, sólo en términos generales, podemos pensar que se debió de tratar de un programa iconográfico relativo a la milagrosa conservación de las formas consagradas y al paso del tiempo que contribuyó a desvelar su verdad, reafirmando el valor eterno de los sacramentos. A veces, estos símbolos sólo pueden ser identificados simple y llanamente, buscando ese significado que mejor se adecue a la idea general. Así, el *Ave Fénix surgiendo de las llamas* es un símbolo de la regeneración, que en el catolicismo de la Contrarreforma suele vincularse a la virtud teológica de la Esperanza, tal



Fig. 20. *San Francisco de Paula exorcizando a un endemoniado*. 1691. Madrid, Museo del Prado.



Fig. 21. *San Francisco de Paula con un crucifijo en las manos*. 1691. Madrid, Museo del Prado.

y como aparece en la serie de virtudes del grabador Virgil Solis⁴⁷. Entre las figuras alegóricas la presencia de la Fe, como una matrona vestida de blanco, quitándose una venda de los ojos y llevando el cáliz con la Hostia refulgente, es indudable. La *torre sobre la roca* azotada por las aguas y los vientos debe ser imagen plástica del Evangelio de San Mateo, capítulo 7, 25: “Cayó la lluvia, vinieron los torrentes, soplaron los vientos y dieron sobre la casa, pero no cayó porque estaba fundada sobre roca”, pero no cayó porque estaba fundada sobre roca”, una clara alusión al paso del tiempo y a la fortaleza de Cristo y de los católicos basada en los sacramentos. Enfrentada a ella se halla la *Alegoría del Tiempo* como un hombre viejo y barbado, con alas en alusión a su carácter fugaz y pasajero, encadenado y con guadaña y reloj a los pies; es decir, se trata de un Tiempo vencido que desvela la verdad, que no es otra que la de las Formas consagradas e incorruptos.

De las restantes alegorías, muy dañadas todas ellas, a penas se puede identificar a España, en relación sobre todo con el letrero que lleva en la filacteria. Vendría a ser la salvaguarda de la ortodoxia del Catolicismo, la que rinde pleitesía al mismo Santísimo Sacramento. En este sentido, no deja de ser curioso la cantidad de sucesos protagonizados por la dinastía Habsburgo en relación con la Eucaristía desde los tiempos del emperador Rodolfo

I. En la España de Carlos II el programa eucarístico de la capilla de Alcalá de Henares es prácticamente contemporáneo al acto de desagravio que se representa en la *Adoración de la Sagrada Forma* de la sacristía del monasterio del Escorial, pintada por Coello en 1685⁴⁸, con el que se relaciona en el lienzo de Pedro Ruíz González de *Carlos II ante el Sacramento* (Ponce, Puerto Rico, Museo Fabrè), fechado en 1683. En Sevilla y en la década de 1680 Lucas Valdés representó en la iglesia de los Venerables Sacerdotes un hecho ocurrido en 1685, según el cual Carlos II cedió su carroza a un sacerdote que portaba el viático⁴⁹. Esta escena de Valdés resulta especialmente interesante pues, con relación a la Eucaristía, emplea el ouroboros o serpiente que se muerde la cola como refuerzo simbólico, que también utilizó Juan Vicente de Ribera.

Gracias a las fotografías antiguas de Moreno y a lo que aún se conserva son identificables todos los símbolos que llevan los ángeles de la cúpula: el ángel que lleva el relicario de las Santas Formas blande la *espada de fuego*, que en el Génesis sirve para guardar el Paraíso terrenal y expulsar al pecado. Junto a ella surgen el *arcoíris*, que simboliza el pacto de Dios con los hombres (Génesis 9, 12). La *rama de olivo* y la *corona* (¿de laurel?) son símbolos de paz y de victoria. El ouroboros

⁴⁷ THE ILLUSTRATED BARTSCH, 19 (part. 1): *German Masters of the sixteenth Century. Virgil Solis: Intaglio Prints and Woodcuts*: Edited by Jane S. Peters, New York. 1987. p. 103.

⁴⁸ P. Eustaquio ESTEBAN, O. S. A.: *La Sagrada Forma en el Escorial*. Madrid, 1911.

⁴⁹ AA.VV. *Los Venerables*. Sevilla, Fundación Fondo de Cultura de Sevilla, 1991, pp. 91 y 94.

o *serpiente que se muerde la cola* es el símbolo del paso del tiempo y de lo eterno, y tiene una larga tradición en los repertorios de emblemas. Juan de Borja en una de sus *Empresas Morales* explica bajo el mote *Omnia Vorat* que "sólo debe estimarse lo eterno"⁵⁰ y bajo el mote *Verittis inventor*, aplicado también al ouroboros, se refiere al descubrimiento de la verdad producido por el paso del tiempo⁵¹. El *Ave Fénix* ya señalada, el *cesto de panes* y un cáliz o copón completan el repertorio de los símbolos portados por los ángeles.

Sobre interpretaciones sencillas de estos símbolos los significados parecen girar en torno a la Eucaristía (panes, cáliz, relicario), el paso del tiempo y su relación con la verdad (Tiempo, ouroboros, Ave Fénix), el pacto con Dios (arcoíris) y el triunfo de los sacramentos o por los sacramentos (torre, olivo, corona).

V.2. LA DECORACIÓN MURAL DE SANTA MARÍA DE ALCALÁ DE HENARES.

Del texto de Palomino se deduce que Cano de Arévalo ayudó al mismo pintor que había contratado la Capilla de las Santa Formas, es decir a Juan Vicente de Ribera, en la pintura de los tres ábsides de la iglesia alcaláina de Santa María, cuyas ruinas cierran actualmente uno de los lados de la Plaza de Cervantes. Por desgracia, no se conserva este conjunto y nuestro conocimiento de él se reduce al que compositivamente nos transmiten cuatro fotografías de Mariano Moreno, realizadas en los años 1920-30, antes de la destrucción del templo. Tradicionalmente el error creado por Ceán Bermúdez, atribuyendo estas pinturas a Cano de Arévalo, se ha mantenido hasta nuestros días, incluso con posterioridad al descubrimiento de la autoría de Ribera en el conjunto de la Capilla de las Santas Formas⁵².

En la capilla mayor (Fig. 9), por encima del friso circular que unía los capiteles de los pilares renacentistas, la bóveda de cuarto de esfera llevaba la representación de la *Asunción de la Virgen*. Una balaustrada con pilares y floreros en los extremos laterales y con el sepulcro de la Virgen integrado en el centro de su estructura, prolongaba la arquitectura real. Salvo dos angelitos apoyados en la cornisa, el colegio apostólico y varias mujeres aparecían tras la balaustrada contemplando la gloria cuajada de ángeles y querubines sobre nubes, con la Virgen elevada por ángeles hasta la presencia de la Trinidad. La diversidad de planos de profundidad, los

contrastes de luz y sombra, los escorzos y el movimiento de las figuras, vuelve a recordar la formación barroca de Ribera en el arte de Rizi y de Claudio Coello, pues algunas figuras del grupo de la Asunción recuerdan por igual al *Martirio de San Ginés*, pintado por Rizi para la parroquia madrileña, y a los ángeles de la *Sagrada Forma* de El Escorial, pintada por Coello. La firmeza del dibujo es sin embargo fruto de la evolución hacia formas más monumentales que desde Coello pasan al siglo XVIII a través de Palomino.

En las capillas laterales, la de nuestra derecha (Epístola) representaba la *Adoración de los Pastores* (Fig. 10) y la del Evangelio la *Anunciación* (Fig. 11). En ambas la estructura decorativa era diferente a la del ábside mayor y mantenía la independencia y autonomía decorativa, al hacer arrancar la pintura desde los retablos e integrar en ella los áticos de los mismos. Sin embargo también la unidad con el ábside central quedaba acentuada al prolongar lateralmente las balaustradas.

A pesar de que algunas figuras, especialmente los arcángeles de las bóvedas de cuarto de esfera, recuerdan extraordinariamente al arte y los modelos de Palomino, es en estos ábsides donde hallamos más concomitancias ornamentales con la cúpula de las Santas Formas. Así la estructura de las cartelas que rematan los arcos, las grandes ménsulas, las tarjas dentadas junto a los capiteles arquitectónicos, las pasamanerías tejidas festoneando el arquitepe...

Tras fingir a espaldas de los retablos sólidos muros pétreos, el pintor concibió unas arquitecturas fantásticas a base de hornacinas con ménsulas para estatuas y columnas salomónicas de esbeltísimo fuste decorado con ramaje en los senos de las espiras; un entablamento con ménsulas y carrelas destacadas sobre un friso de triglifos rehundidos, sirve de enlace con la arquitectura real y las balaustradas. Las columnas encuadran marcos y lienzos fingidos: la del Evangelio con una valiente *Asunción*, cuya luminosidad y dinamismo aceleran los contraluces y el telón descornado por ángeles niños. A sus lados se fingen estatuas monocromas de San Lucas y San Marcos; en la bóveda son tres arcángeles y ángeles niños los que agitan manos, paños y expresiones; y, por encima del arco, la clave la ocupan dos ángeles contrapuestos de alas explayadas sosteniendo una cartela con la Santa Faz.

La de la Epístola repite la estructura, con San Juan y San Mateo flanqueando un falso lienzo central con la *Adoración de los Pastores*, una escena de acentuado

⁵⁰ Juan de BORJA: *Empresas Morales*. Edición e introducción de Carmen Bravo-Villasante. Madrid, Fundación Universitaria española, 1981 (1ª edición, Bruselas, 1680), pp. 58-59.

⁵¹ *Ibidem*, pp. 170-171.

⁵² CEAN BERMÚDEZ, *op. cit.*, 1800, I, p. 226. Con la atribución a Cano de Arévalo las recogen CABALLERO BERNABÉ, SANCHEZ GALINDO y otros, *art. cit.*, p. 343.

tenebrismo potenciado por la diagonal luminosa, que se remata en la bóveda con otro coro de arcángeles de características similares.

Como nada sabemos de la fecha en que pudo realizarse esta obra, quizá inmediatamente después de la pintura de las Santas Formas, o quizá algo más tarde, de nuevo se plantea la sombra de la posible influencia de Luca Giordano, que en todo caso parece muy leve y genérica, sin los escorzos que caracterizan sus obras en las bóvedas de la basílica del Escorial.

V.3. LA SERIE DE LA VIDA DE LA VIRGEN EN LA CAPILLA DE LA CONCEPCIÓN DE LA PARROQUIA DE NAVALCARNERO.

En la iglesia parroquial de Navalcarnero (Madrid) se conservan varios conjuntos pictóricos realizados entre finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII, todos ellos de un mismo momento histórico y estilístico, pero sin duda alguna realizados por manos diferentes. De todos ellos sólo las escenas que decoran las bóvedas de la nave central del templo alguna de ellas repintada han sido certeramente atribuidas a Antonio Palomino⁵³. Las restantes series decoran la capilla de la Concepción y están constituidas por un *Apostolado* de excelente calidad, obra de un pintor inidentificado; por ocho lienzos de las *Mujeres Fuertes de la Biblia*, que decoran los lunetos de los cuatro muros, junto al anillo de la cúpula, que por su estilo están dentro de lo conocido de Isidoro Arredondo, aunque con similitudes muy evidentes también con el arte de Juan Vicente de Ribera; y, finalmente, en el camarín una serie de siete lienzos de la *Vida de la Virgen*, representando los *Desposorios*, la *Anunciación*, la *Visitación*, la *Adoración de los Pastores*, la *Adoración de los Reyes*, la *Presentación en el Templo* y la *Coronación de la Virgen*, que sin duda son obras, desde mi punto de vista, debidas al pincel de Ribera⁵⁴ (Figs. 12-18).

Los siete lienzos están concebidos con una indudable intencionalidad, condicionada por el forzado punto de vista del espectador, que hace que las figuras ofrezcan un cañon corto y achatado, sin perder elegancia, y que las arquitecturas converjan vertiginosamente hacia la línea baja del horizonte. La realización técnica muestra un preciso dibujo y una ejecución rápida con pigmentos muy diluidos y pinceladas alargadas: los fondos rojizos

de la imprimación afloran a la superficie, mientras el pintor compone los escenarios con embocaduras arquitectónicas y figuras humanas a contraluz que acentúan el interés de las historias principales, siempre con personajes centrales más luminosos y coloristas, especialmente cuando se trata de la figura de la Virgen con sus ricas vestiduras de intenso color rojo y azul.

Varias escenas y figuras de este ciclo recuerdan la vigencia de las estampas de Rubens durante el siglo XVII en la escuela madrileña, especialmente en la *Presentación del Niño en el Templo*⁵⁵. La huella de Rizi es indudable en la *Visitación*, cuyas figuras principales parecen repetir, con un sentido más lineal, la composición similar al templo de la Capilla del Milagro de las Descalzas Reales de Madrid. En la *Anunciación* es un modelo de Claudio Coello el que se impone, según el original conservado en el Palacio de la Granja de San Ildefonso. La *Coronación*, con su barroquismo apoyado en los celajes y en los contrastes lumínicos, parece recordar más los ejemplares de Ignacio Ruiz de la Iglesia para las Calatravas de Madrid, hoy en el nuevo convento de Morzarzal (Madrid).

En este conjunto que atribuímos a Ribera, éste se nos muestra como un pintor demasiado apoyado en composiciones ajenas. No ha sido posible hallar información alguna sobre las obras de redecoración de la capilla en la segunda mitad del siglo XVII, a las que me he referido en otro lugar⁵⁶. Por una serie de datos indirectos es probable que estas pinturas fueran realizadas entre 1689 y 1702. El hecho de no estar citadas en el *Memorial* de 1702 no debe significar que no estuvieran pintadas para entonces, como ocurre con otras obras, incluso pudiera ser que la expresión "Casa Profesa" se refiera a la Iglesia de Navalcarnero, que era efectivamente casa profesa de Alcalá de Henares, en vez de a la Casa Profesa de Madrid o Noviciado. Sólo en tal caso la fecha de este ciclo sería la de 1702, tal como se recuerda en el *Memorial*⁵⁷. La iglesia parroquial de Navalcarnero estuvo vinculadas desde el siglo XVI a los Jesuitas del Colegio Máximo de Alcalá de Henares. La villa había sido fundada por los Reyes Católicos en 1500, haciéndola depender en lo temporal de la jurisdicción de Segovia y en lo espiritual del arzobispado de Toledo. Por Bula de 1564, ganada por iniciativa de D. Juan Bautista de Madrid, cura de Navalcarnero y agente en Roma de la princesa Doña Juana de Portugal, el Papa Pío IV concedió

⁵³ Alfonso E. PEREZ SANCHEZ: "Notas sobre Palomino pintor" en *Archivo Español de Arte*, XVI, 1972, p. 256.

⁵⁴ Oleo sobre lienzos. Inaccesibles, colocados sobre las cornisas de la capilla. Fueron restaurados hará unas dos décadas largas y al parecer no presentan firmas. Pérez Sánchez los consideró anónimos en el mencionado artículo sobre Palomino (*vid. nota anterior*). Agradezco a José María Quesada que llamara mi atención sobre éste conjunto y, en general, sobre la interesante iglesia de Navalcarnero.

⁵⁵ *Vid.* Alfonso E. PEREZ SANCHEZ: "Rubens y la pintura barroca española", en *Goya*, núms. 140-141, 1987, pp. 86-109.

⁵⁶ GUTIÉRREZ PASTOR: art. cit. En prensa.

⁵⁷ Véase lo dicho en la nota 39.



Fig. 22. Apoteosis de San Felipe Neri. 1704. Alcalá de Henares, Oratorio de San Felipe Neri.



Fig. 23. Asunción de la Virgen con la Trinidad, San Francisco Javier, San Esteban y un Santo Obispo. 1716. Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias.

el curato de la localidad al Colegio Máximo de Alcalá con obligación de fundar una casa o colegio con tres sacerdotes y tres hermanos, y una cátedra de Gramática. En 1575 el Noviciado de Alcalá paso a Navalcarnero, pero en 1579 hubo de limitarse el número de novicios a doce. Durante el siglo XVII la iglesia parroquial fue escenario de los esponsales de Felipe IV y Mariana de Austria, el 8 de noviembre de 1649 y de este suceso arranca al parecer la fortuna decorativa de la Capilla de Nuestra Señora de la Concepción. El sistema decorativo de este recinto con sus pilastras cajeadas y capiteles compuestos es similar a la Capilla de las Formas de Alcalá de Henares. En Navalcarnero es probable que el hermano Bautista, jesuita, interviniera en esta obra, como intervino en otras de la misma parroquia⁵⁸. En Alcalá la Capilla de las Santas Formas se construyó a partir de 1680, cuando aún vivía el Hermano Bautista, por lo que no sería raro que hubiera trazado la capilla⁵⁹, decorada

en 1689 por Juan Vicente de Ribera, a la que ya me he referido. La decoración de la Capilla de Navalcarnero debió iniciarse con la construcción del retablo-camarín trazado por José de la Torre (muerto en 1663)⁶⁰ y unas décadas después se encargarían los lienzos y la decoración mural a pintores del círculo de Francisco Rizi, que al final de su vida había trabajado distintas decoraciones en el Colegio Imperial de Madrid. Este ciclo, especialmente la serie de las Mujeres fuertes de la Biblia, guarda una estrecha semejanza estilística con el de la exaltación de la Eucaristía de la Capilla de las Santas Formas de Alcalá de Henares. Quizá ambos conjuntos, patrocinados por los jesuitas, estén realizados en fechas próximas, aunque desde mi punto de vista por pintores distintos, partícipes de un mismo espíritu estético, con figuras de formas amplias, enfáticas, dinámicas y de expresiones dramáticas.

⁵⁸ Pilar CORELLA SUAREZ: "El Hermano Bautista y otros maestros de las obras de la Iglesia Parroquial de Navalcarnero durante los siglos XVII y XVIII", en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XII, 1985, pp. 8-95.

⁵⁹ GUTIERREZ PASTOR: art. cit., (en prensa), donde se le atribuye la autoría.

⁶⁰ Mercedes AGULLO Y COBO: "Tres arquitectos de retablos del siglo XVIII: Sebastián Benavente, José de la Torre, y Alonso García" en *Archivo Español de Arte*, XLIV, 1973, pp. 391-399.



Fig. 24. Santo Domingo de Guzmán intercediendo ante la Virgen. Hacia 1720. Madrid, Palacio arzobispal.



Fig. 25. Santo Domingo de Guzmán resucitando a Napoleón Orsini. Hacia 1720. Madrid, Palacio arzobispal.



Fig. 26. Teodoro Ardemans: *Martirio de San Pedro de Verona*. 1720. Madrid, Palacio arzobispal.

En la misma iglesia de Navacarnero se conserva una *Inmaculada Concepción*, firmada por Juan Vicente de Ribera⁶¹ (Fig. 19). Se trata de un modelo que denota la influencia de las Concepciones de Francisco Rizi, ampulosas y de líneas abiertas. Su fallo de proporciones anatómicas y el desequilibrio entre el torso y las extremidades queda perfectamente compensado con el brillante colorido azul, dorado y blanco, con el gesto enfático y las dulces facciones del rostro aniñado. En los pies, en torno al globo terráqueo, un conjunto de ángeles desnudos y querubines, que se completan con otros salteados por los laterales, completan una composición en la que destaca el movimiento, el brillante colorido y la habilidad para lo decorativo en el ramillete floral que envuelve el globo terráqueo. Se aprecia una cierta sequedad en el dibujo, que lo mismo puede ser impericia del joven principiante, que intuición sobre el nuevo estilo más monumental y prieto de Coello.

V.4. SERIES MENORES Y OBRAS AISLADAS.

Para la iglesia del Convento de la Victoria que estuvo enclavada en la Puerta del Sol y regida por los Franciscanos Menores de San Francisco de Paula, un lugar estrechamente ligado a las aspiraciones académicas y profesionales de los pintores madrileños, toda vez que aquí tuvo su lugar de congregación la Academia de 1603, Juan Vicente de Ribera, junto con otros pintores, realizaron una serie de lienzos de grandes proporciones sobre la vida de San Francisco de Paula que decoraron la nave del templo por encima de los arcos de las capillas, según Ceán⁶². Los lienzos pasaron tras la Desamortización al Museo de la Trinidad y posteriormente se integraron en el Museo del Prado, cuyos catálogos registran un lienzo de Juan de Parla⁶³, dos de José de Cieza⁶⁴, uno de José Jiménez Donoso⁶⁵ y dos de Juan Vicente de Ribera, realizados inmediatamente después de las pinturas murales

⁶¹ Oleo/lienzo. Mide 1,68 x 1,22. Firmada "Ribera pinxit", pero sin fecha visible.

⁶² CEAN BERMUDEZ, *op. cit.*, 1800, IV, pp. 194-195.

⁶³ Museo del Prado. *Inventario General de Pinturas. II El Museo de la Trinidad*. Madrid, 1991. Inventario actualizado núm. 3.968: *San Francisco de Paula orando*. Oleo/lienzo, 2,64 x 2,77 m. Firmado "JVAN DE PARLA F. 1691".

⁶⁴ El que representaba a *San Francisco hablando con un rey* (Inventario núm. T. 311. Oleo/lienzo, 2,64 x 2,72 m.) fue destruido en el incendio del Tribunal Supremo en 1915; y *La aparición de San Francisco de Paula en un combate* (Inventario actualizado núm. 5.449; Oleo/lienzo 2,62 x 2,70 m.). En realidad el tema del primero viene identificado en Ceán Bermúdez: representaría a San Francisco de Paula exprimiendo sangre de una moneda en presencia del Rey de Nápoles.

⁶⁵ *San Francisco de Paula conjurando la peste* (núm. T. 428) destruido en el incendio de la iglesia de San Sebastian (Oleo/lienzo, 2,65 x 2,72 m.). Donoso realizó otras obras de tema franciscano, pero de distinto tamaño, quizá para otros lugares del Convento, que se conservan en el Prado.

de Alcalá de Henares. Representan a *San Francisco de Paula exorcizando a un endemoniado*, y a *San Francisco de Paula con un crucifijo en las manos*⁶⁶, estando ambos firmados en 1691⁶⁷ (Madrid, Museo del Prado) (Figs. 20-21). Ambas pinturas son obras de un profundo sentido teatral, de complejas escenografías arquitectónicas en fuga y figuras a contraluz en los primeros planos laterales que ayudan a encauzar la atención hacia los personajes principales. De gran dinamismo, es especialmente destacable en la escena de exorcismo el escorzo del desnudo que diagonalmente señala la línea maestra de la composición. El entronque con la obra más tardía y dinámica de Francisco Rizi es muy evidente en estas obras.

Al iniciarse el siglo XVIII Juan Vicente de Ribera debía estar cercano a los cuarenta años, en plena madurez profesional, lo que le animó en 1702 a solicitar la plaza del Pintor del Rey, y en buena situación económica, lo que le permitiría contraer matrimonio, y sobretodo hacerse cargo del mantenimiento de su padre Gabriel Jerónimo. No son muchos los datos y obras disponibles para valorar una actividad que se extiende y sobrepasa el primer tercio del siglo hasta la muerte del pintor en 1736. Pinturas aisladas, restos de alguna serie, actividades como tasador y pleitos profesionales, así como trabajos decorativos efímeros y no conservados más que en relatos documentales o literarios.

La vinculación de Ribera a Alcalá de Henares debió de ser estrecha como lo demuestran los dos ciclos decorativos de la Capilla de las Santas Formas (1689) y de los ábsides de la antigua iglesia de Santa María, además de otras obras aisladas como el *Martirio de los Santos Justo y Pastor*, repetidamente señalado en la Magistral, pero no conservado, y la *Apoteosis de San Felipe Neri*, firmada y fechada en 1704, conservada en las dependencias del Oratorio alcalaíno⁶⁸ (Fig. 22). Se trata de uno de los más complejos y bellos lienzos del pintor, personalmente devoto del Oratorio en Madrid, al que hizo distintos legados testamentarios en 1713. El lienzo está concebido con espíritu y exaltación barrocos como una obra de devoción particular. Sobre un escenario

de balaustradas, columnas y jardines, a base de tres planos superpuestos que ascienden en zig-zag, enlazando a los ángeles niños que juegan con el birrete y los capelos rechazados, a San Felipe Neri, sobre una vigorosa peana de nubes, y a la Virgen con el Niño, en el ángulo superior derecho, sedente, con los paños hinchados en torno al cuerpo. Mientras que las figuras se componen con sólidos volúmenes de perfiles dibujados, que resaltan los cuerpos vigorosos de los ángeles desnudos o el contorno oscuro de San Felipe Neri, los fondos difuminados y los rayos adelgazados que surgen de las nubes establecen el juego ente lo próximo y lo lejano en la aparición milagrosa. En esta obra parece como si Ribera se alejara de Rizi y se aproximara a la monumentalidad prieta de Palomino, que durante el primer cuarto de siglo XVIII fue sin duda la referencia fundamental de la escuela madrileña.

En parte este será el estilo que mantenga Ribera en otras obras posteriores, especialmente en la *Glorificación de la Virgen con San Esteban, San Francisco Javier y un Santo Obispo* del Museo de Bellas Artes de Asturias (Oviedo), obra también firmada y fechada (Fig. 23). Los santos ocupan el plano inferior arrodillados, mientras en lo alto el grupo de la Trinidad y la Virgen quedan antepuestos a una gran hoquedad luminosa, cerrada por querubines a contraluz. Ciertos elementos, como los ángeles, recuerdan a los de Coello o Donoso mientras que en las figuras mayores el pintor resulta más personal⁶⁹. En cuanto al colorido destaca la entonación clara de las nubes en contraste con sus profundas sombras y el colorido variado de los ropajes de los santos o de las carnaciones de los niños, siendo especialmente característicos los rojos y azules.

En el Palacio Arzobispal de Madrid se conserva una serie no sabemos si completa de cuatro lienzos con historias de Santo Domingo de Guzmán y de San Pedro Mártir de Verona, firmados, dos por Ribera y otros dos por Teodoro Ardemans (Figs. 24-26). Por sus asuntos dominicos quizá se trate de los que Felipe de Castro mencionó en la sacristía del colegio de Santo Tomás de Madrid⁷⁰. Al referirse a ellos Sánchez Cantón los dice

⁶⁶ Citadas genéricamente por Ceán Bermúdez. El Conde de la Viñaza transcribió una de las firmas, errando la fecha: "Juan Vicente Ribera fecit 1641", cosa a todas luces imposible (Cfr. *Adiciones*, III, p. 312).

⁶⁷ *Museo del Prado. Inventario General de Pinturas. II. El Museo de la Trinidad*. Madrid, 1991. Núms. 441 y 994, oleos/lienzos, miden 2,65 x 2,75 m., y sus números de Inventario actualizado son 5.112 y 5.116. Depositados en el Templo Prioral de las Ordenes Militares de Ciudad Real, desde 1887.

⁶⁸ Vid. nota 41. Al parecer era un lienzo de "grandes dimensiones" (Cfr. AZAÑA, *op. cit.*, I, p. 411. Oleo/lienzo. Mide 1,65 x 1,24 m. Firmada y fechada "Juan Vicente de / Ribera fact. 1704". Recientemente fueron trasladadas al Museo de Ciudad Real.

⁶⁹ *Museo de Bellas Artes de Asturias. Catálogo-guía*, por José Antonio FERNÁNDEZ-CASTAÑON y Emilio MARCOS VALLAURE. Oviedo, 1986, p. 32. Oleo sobre lienzo, 171 x 124 cms. Firmado y fechado: "Juan Vicente de Ribera, facie / 1716". La obra fue adquirida por el museo a los marqueses de Argüelles en 1984.

⁷⁰ Cfr. Claude BEDAT: "Un manuscrito del escultor Don Felipe de Castro: ¿Esbozo inédito de una parte del Viaje de España de Don Antonio Ponz?", en *Archivo Español de Arte*, XLI, 1968 (anexo) pp. 313 y ss., fol. 62. PONZ, *op. cit.*, tomo V, Segunda División, parágrafo 16, donde se refiere a los de Ribera, pero no a los de Ardemans.

fechados en 1724 (*sic*) y los califica globalmente de “anodinos, pero sin grandes defectos”⁷¹; sin embargo, los de Ardemans, firmados con anagramas, están fechados en 1720, que será la fecha que convenga a los de Ribera, claramente firmados, pero sin datar. Las obras de ambos pintores participan de un similar espíritu barroco, con grandes composiciones horizontales cuajadas de personajes; mientras que los lienzos de Ardemans adolecen de fallos de proporciones, especialmente en el Martirio de San Pedro de Verona, y su estilo es de notable incorrección en el dibujo, con pinceladas espumantes, los de Ribera se muestran más equilibrados, compaginando arquitecturas y escenarios con figuras, en las que el colorido es tan importante como los contraluces, y el dibujo gobierna sabiamente los volúmenes. Tanto en la que representa a *Santo Domingo intercediendo ante la Virgen para exorcizar a un endemoniado* como en la que quizá represente *La resurrección de Napoleón Orsini*, están dotadas de un vivo colorido en el que se imponen los hábitos blancos y negros, pero también los rojos cardenalicios, los pardos o los azules de las vestiduras de la Virgen, cuya fisonomía de ojos vivos y saltones tanto recuerda a la de *Apoteosis de San Felipe Neri*. A pesar del carácter de friso, en ocasiones producido por el discurrir en paralelo al lienzo de las gradas, Ribera plantea la dialéctica entre lo plano y lo tridimensional a partir de figuras escorzadas, fondos arquitectónicos, nubes que invaden la escena o disposición de figuras a contraluz y planos distintos hasta formar un círculo compositivo, como ocurre en la *Resurrección del joven Napoleón Orsini*.

La mirada hacia el siglo XVII, a los maestros Carreño, Rizi, Coello, Cerezo, o las nuevas modas aportadas por Luca Giordano, se hacen más evidentes en estas pinturas, siguiendo una tónica general y extensible a todos sus contemporáneos, que se mueven dentro del casticismo, junto y al margen de la pintura oficial de la Corte.

Ello es evidente también en el más tardío lienzo salido de las manos de Ribera, como es el de *San Nicolás de Bari intercediendo por las Animas del Purgatorio* de la parroquia de San Nicolás de Izurza (Vizcaya), firmado y fechado en 1732⁷². Las formas blandas, dentro de un dibujo sinuoso y continuo se acompañan de expresiones lastimeras y de un colorido dorado y cálido, nada tenebroso (Fig. 27). En toda la composición se hace patente el recuerdo del *San Nicolás de Tolentino* y las *ánimas del purgatorio*, que Mateo Cerezo pintó para las Agustinas de Santa Isabel de Madrid.



Fig. 27. *San Nicolás de Bari intercediendo por las Animas*. 1732. Izurza (Vizcaya), Iglesia parroquial.

Después de 1702, en que Ribera hacía balance de los servicios prestados al Rey en los teatros del Buen Retiro, el pintor siguió muy estrechamente vinculado a las decoraciones efímeras para la Corte y a las decoraciones murales. En este último aspecto hay que recoger como obras desaparecidas las que se le atribuyen desde el siglo XVIII: la *pintura de Nuestra Señora de las Angustias*, en el Retiro, que era ayuda de parroquia de San Sebastián de Madrid, en cuya demarcación vivía el pintor: “Toda la pintura al fresco en el techo y a los lados del templo es de don Juan Vicente de Rivera y del mismo es lo añadido del quadro de Santa Teresa”⁷³. Por su parte, Ceán Bermúdez le atribuyó las pechinas de la cúpula de la iglesia de San Felipe el Real⁷⁴, desaparecidas.

El reinado de Felipe V en el que se desarrolló toda la obra de Ribera durante el siglo XVIII asistió desde el punto de vista de la pintura a una fuerte especialización en pos de la renovación, especialmente en el retrato. Pero la pintura religiosa y decorativa, aún al servicio de la Corte, siguió caminos más tradicionales hasta la extinción de las generaciones de maestros que se habían formado en el espíritu de los pintores del siglo XVII.

⁷¹ SANCHEZ CANTON, art. cit., 1915, p. 214-215.

⁷² Oleo/lienzo, 1,23 x 1,03 m. Firmado y fechado “Juan Bizente Ribera, 1732”.

⁷³ Cfr. Felipe de CASTRO, fols. 207-208. Ponz reseña la iglesia de las Angustias sin mencionar obra alguna de Ribera (*op. cit.*, tomo VI, tercera edición, Real Sitio del Buen Retiro, parágrafo 18 y ss.

⁷⁴ CEAN BERMUDEZ, *op. cit.*, 1800, IV, p. 194.

En lo que concierne a Ribera, siguió vinculado a las decoraciones teatrales del Buen Retiro, al parecer ayudándose de su sobrino Pedro de Peralta⁷⁵. Fue en esta actividad donde se ven las relaciones del pintor con los arquitectos, ensambladores, tramoyistas y maestros de Obras Reales intervinientes en los teatros y en las exequias regias, como ha sido puesto de manifiesto recientemente con otra intención. Por otro lado, tras la muerte de Arredondo en 1702, Ribera y Palomino debieron de quedar al cargo de la pintura de los teatros. Así al menos parece con motivo de la representación teatral de la comedia *Todo lo que vence el amor*, de Antonio Zamora, que el Ayuntamiento de Madrid patrocinó el 17 de noviembre de 1707 para celebrar el nacimiento del Príncipe heredero Luis de Borbón, ocurrido en agosto anterior⁷⁶. Palomino pintó el telón de boca del escenario con el sol (Luis I) como tema central, de quien partían doce rayos alegóricos al nacimiento y las esperanzas en él depositadas, según el dibujo conservado. A lo largo de las doce escenas de los tres actos fueron necesarias nueve escenografías diferentes de bosques, salones, paisajes de ruinas y marítimos, jardines con estatuas y fuentes, campamentos militares y el templo de Marte, que fueron contratados por dos compañías de pintores de la corte: la integrada por Juan Vicente de Ribera, José García Ballesteros y Lorenzo Montero (de Espinosa) que se hizo cargo de cuatro telones y dos adornos para dos de las tres jornadas, por 7.000 reales; y la integrada por José García Hidalgo y Antonio Cedillo. Todo estaba a cargo de Teodoro Ardemans, como Maestro Mayor de la Villa, y Gabriel Jerónimo y Juan de Dios de Ribera, padre y hermano de Juan Vicente, desempeñaron la labor de tramoyistas (“maestro ingeniero de teatros de las obras reales”).

Esta participación de Ribera en unos decorados tan exactamente descritos nos ilustra perfectamente sobre un género pictórico: la decoración de paisajes y perspectivas, directamente vinculadas al espectáculo, y tan frágil de conservar, aunque no inexistente, en la pintura barroca española⁷⁷.

Dirigido igualmente por Teodoro Ardemans, aparece Juan Vicente de Ribera en diversas entradas y exequias del Madrid de las dos primeras décadas del siglo XVIII. Ardemans reunió en su persona los cargos de Maestro Mayor de Obras Reales y de la Villa de Madrid, desde 1702, a la muerte de José del Olmo, y también el de Pintor de Cámara desde el 20 de julio de 1704. A la entrada de Felipe V en Madrid, Juan Vicente de Ribera debía estar ocupado en las obras para los Jesuitas, con la pintura de la iglesia de la Casa Profesa, cuya autoría declaraba en 1702, el mismo año de su realización. Sin embargo, lo hallamos en la década siguiente realizando los adornos pictóricos de diversos túmulos para exequias funerarias de varios miembros de la familia real. Para las exequias del Delfín de Francia, padre de Felipe V, celebradas en septiembre de 1711 en la Encarnación, Juan Vicente y su hermano Juan de Dios de Ribera contrataron los jeroglíficos del túmulo que había trazado Ardemans⁷⁸. Al año siguiente, para el túmulo trazado por Pedro de Ribera con destino a los funerales de los hermanos del Rey María Adelaida de Saboya y Luis de Borbón, añadió Ardemans que los jeroglíficos fueran de Juan Vicente de Ribera o de Palomino, señal cierta del trato directo y garantía en cualquiera de los dos casos⁷⁹. Dos años después, en 1714 fueron las exequias de la reina María Gabriela de Saboya, celebradas por el Ayuntamiento de la Villa en el Convento de Santo Domingo, las que harían colaborar a Juan Vicente en el adorno pictórico del túmulo trazado por Pedro de Ribera⁸⁰.

⁷⁵ Archivo General de Palacio. Madrid. Expedientes personales, caja 808/7. En un memorial llega a afirmar que “por fallecimiento de su tío y maestro D. Juan Vicente de Rivera, a continuado de diez años a esta parte en todo lo que se le a ofrecido...”.

⁷⁶ En todo ello sigo el trabajo de Teresa ZAPATA FERNANDEZ DE LA HOZ: “Fiesta teatral en el Real Coliseo del Buen Retiro para celebrar el nacimiento de Luis I”, en *Villa de Madrid*, núm. 100, 1989-II, pp. 36-49.

⁷⁷ Los decorados requeridos eran: un bosque poblado de personajes pastoriles y cazadores; un Salón Real con magníficos aparadores y en la parte superior corredores dorados en los que estaban simulados coros de músicos; un campamento; un Salón Real diferente al anterior; un jardín con fuentes y estatuas; decorado del bosque con un monte en el centro que desaparecía y descubría un rosal; el templo de Marte decorado con trofeos; un mar; escenarios de ruinas; y un salón de estilo corintio con nichos con estatuas vivas de dioses antiguos.

⁷⁸ Grabado por Juan Bautista Rabanal. (Cfr. Teresa ZAPATA FERNANDEZ DE LA HOZ: “Proyecto y participación de Teodoro de Ardemans en la entrada pública en Madrid de Felipe V”, en *Archivo Español de Arte*, LXIV, núm. 255 (1991), pp. 361-372.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 370.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 370.

El tratado de carpintería y ebanistería de André-Jacob Roubo y los extractos publicados por el conde de Campomanes en 1776.

Angel López Castán

Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.), Vol. VI, 1994.

RESUMEN

El tratado de carpintería y ebanistería del artífice francés André-Jacob Roubo, editado en París entre 1769 y 1775 bajo el título de L'Art du Menuisier, constituye la obra más informativa del siglo XVIII sobre la fabricación de muebles y otras maniobras en madera. Dar a conocer los extractos que sobre dicho tratado publicó en España el economista y político ilustrado Pedro Rodríguez de Campomanes en 1776 es el objeto de este artículo.

SUMMARY

The treatise on joinery and cabinetmaking of the French craftsman André-Jacob Roubo entitled L'Art du Menuisier, published in Paris between 1769 and 1775, is considered to be the most complete work of reference of the 18th century on the manufacture of furniture and other woodworks. The aim of this article is to reveal the abstracts which the economist and enlightened politician Pedro Rodríguez de Campomanes published in Spain in 1776 about that treatise.

Figura de singular trascendencia para el desarrollo de las artes decorativas en la España ilustrada¹ fue la de don Pedro Rodríguez de Campomanes (1723-1802), insigne economista y político del reinado de Carlos III². Partidario de la difusión entre nuestros artífices de los tratados que sobre artes y oficios publicó en Francia la Real Academia de Ciencias de París durante la segunda mitad del siglo XVIII bajo el título genérico de *Descriptions des Arts et*

Métiers (1761-1782)³, Campomanes propugnará en la parte III del *Apéndice a la educación popular* (1776)⁴ la traducción al castellano, nunca realizada, del célebre tratado del carpintero, ebanista y diseñador francés André-Jacob Roubo (1739-1791) titulado *L'Art du Menuisier*, editado en París entre 1769 y 1775⁵. Dicha obra, la más informativa del siglo XVIII sobre la fabricación de muebles y otras maniobras en madera⁶

¹ Sobre las causas o factores que propiciaron este desarrollo, véase LOPEZ CASTAN, Angel: "Aproximación al desarrollo de las artes industriales en el Madrid carolino", en *Madrid en el contexto de lo Hispánico desde la época de los Descubrimientos* (Congreso Nacional), tomo I, Madrid, Departamento de Historia del Arte II (Moderno), Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid, 1994, pp. 697-709.

² Véase el completo estudio de LLOMBART, Vicent: *Campomanes, economista y político de Carlos III*, Madrid, Alianza Editorial, 1992.

³ Véase LOPEZ CASTAN, Angel: "El conde de Campomanes y los tratados franceses sobre artes y oficios en la España ilustrada", en *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, XL, 1990, pp. 55-63.

⁴ Se trata del tercero de los cuatro apéndices publicados por Campomanes entre 1775 y 1777 como complemento al *Discurso sobre la educación popular de los artesanos y su fomento*, en Madrid, en la Imprenta de D. Antonio de Sancha, año de MDCCLXXV. Véase nota 15.

⁵ Sobre este destacado artífice y tratadista parisino, el *Diccionario enciclopédico Larousse*, en su versión francesa, nos proporciona las siguientes noticias biográficas: "ROUBO (André Jacob), menuisier-ébéniste français (Paris 1739-id. 1791). Descendant d'une lignée de compagnons menuisiers, il étudia solitairement les mathématiques, la mécanique, le dessin. Il commença en 1769 la publication de son *Art du menuisier*, achevé en 1775, qui contient de précieux renseignements sur les procédés de fabrication des meubles au XVIII^e siècle. On lui doit encore *Traité de la construction des théâtres et des machines théâtrales* (1777) et *L'Art du layetier* (1782). Maître en 1774, il travailla, notamment, à la coupole en charpente de la halle au blé, à Paris". *Grand Larousse Universel*, tomo 13, Paris, Librairie Larousse, 1989, p. 9116.

⁶ Otras publicaciones francesas del siglo XVIII sobre el arte de la carpintería y de la ebanistería son: *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une Société de Gens de Lettres. Mis en ordre et publié par*

-parquets, lambris, boiserías, puertas y ventanas, carruajes, emparrados y ornamentos de jardinería- aparece ilustrada, sin embargo, con diseños rococós extrañamente anticuados con respecto al neoclasicismo de la época, como muy certeramente han señalado John Fleming y Hugh Honour en su *Diccionario de las artes decorativas*⁷. Cuatro partes componen el tratado, la tercera subdividida a su vez en tres secciones⁸:

*L'Art du Menuisier. Première Partie. Par M. Roubo le fils, Compagnon Menuisier. MDCCLXIX*⁹.

*L'Art du Menuisier. Seconde Partie. Par M. Roubo le fils, Maître Menuisier. MDCCLXX*¹⁰.

*L'Art du Menuisier-Carrossier. Première Section de la Troisième Partie de L'Art du Menuisier. Par M. Roubo le Fils, Maître Menuisier. MDCCLXXI*¹¹.

*L'Art du Menuisier en Meubles. Seconde Section de la Troisième Partie de L'Art de Menuisier. Par M. Roubo le Fils, Maître Menuisier. MDCCLXXII*¹².

*L'Art du Menuisier-Ébéniste. Par M. Roubo fils, Maître Menuisier. Troisième Section de la Troisième Partie de L'Art du Menuisier. MDCCLXXIV*¹³.

*L'Art du Treillageur, ou Menuiserie des Jardins. Par M. Roubo fils, Maître Menuisier. Quatrième et dernière Partie de L'Art du Menuisier. MDCCLXXV*¹⁴.

De cada una de las partes y secciones enunciadas ofrecerá, sin embargo, el propio conde de Campomanes sendos extractos en el referido *Apéndice a la educación popular. Parte tercera*, publicado en Madrid en 1776¹⁵, aunque su redacción, según se indica en una nota, fue encomendada a don Pedro Davout, miembro de la Real

Sociedad Económica de Madrid, bajo su directa supervisión¹⁶. Seguidamente, y dado su excepcional interés, reproducimos el contenido íntegro de dichos extractos o resúmenes:

“Arte del carpintero tallista y ensamblador, primera parte, por M. Roubó hijo, oficial carpintero, publicado en el año de 1763 (sic).

Esta obra se reduce a describir todas las de carpintería, que conducen a la seguridad, conveniencia, y adorno de las casas, y de sus viviendas interiores: así abraza en su extensión las operaciones relativas a el ensamblado y embutido.

El ensamblado, con respecto a los edificios, se divide en dormiente o *inmóvil*, como entarimados, frisos, techos, divisiones, etc. y *movible*, como puertas, ventanas, etc. dedicándose el carpintero, a quien llamamos *tallista*, a labrar la madera, aderezarla, y pulirla con especial arte y método; a diferencia del *puro carpintero*, que no trabaja con igual curiosidad y pulidez, y se reduce a obras lisas.

Aquellas especies de obras, dirigidas con el debido conocimiento, son el asunto de este tratado, o por mejor decir, de esta primera parte de él, la qual se divide en once capítulos.

El primero comprehende varias nociones de geometría práctica, a fin de determinar con precisión las medidas de las superficies, y sólidos.

El segundo empieza a tratar lo práctico del arte, dando a conocer quales son las maderas propias de la carpintería: quales sus calidades, y las circunstancias que

M. Diderot (...); et quant à la partie mathématique, par M. D'Alembert, tomo V, à Paris, Chez Briasson, David, Le Breton, Durand, MDCCLV, artículo “Ébéniste”, p. 214; tomo X, à Neufchastel, Chez Samuel Faulche et Compagnie, MDCCLXV, artículos “Marqueterie”, pp. 137-143 y “Menuiserie”, pp. 346-357. Los grabados que sirven de ilustración al texto aparecen reunidos en el *Recueil de Planches, sur les Sciences, les Arts Libéraux, et les Arts Mécaniques, avec leur explication*, tomo IV, à Paris, Chez Briasson, David, Le Breton, MDCCLXV, “Ébénisterie-marqueterie”; tomo VII, à Paris, Chez Briasson, Le Breton, MDCCLXIX, “Menuisier en bâtimens”, “Menuisier en meubles” y “Menuisier en voitures”.

Encyclopédie Méthodique. Arts et Métiers Mécaniques, tomo II, à Paris, Chez Panckoucke; à Liège, Chez Plomteux, MDCCLXXXIII, artículo “Art de l'ébénisterie-marqueterie”, pp. 300-329; tomo IV, MDCCLXXXV, artículo “Art de la Menuiserie”, pp. 639-811. Los grabados que sirven de ilustración al texto aparecen contenidos, respectivamente, en los tomos II y III del *Recueil de Planches de l'Encyclopédie, par ordre de matières*, à Paris, Chez Panckoucke; à Liège, Chez Plomteux, MDCCLXXXIII-MDCCLXXXIV.

⁷ FLEMING, John y HONOUR, Hugh: *Diccionario de las artes decorativas*, Madrid, Alianza Editorial, 1987, p. 725.

⁸ Las partes y secciones en cuestión aparecen insertas en la magna obra sobre artes y oficios titulada *Descriptions des Arts et Métiers, faites ou approuvées par Messieurs de l'Académie Royale des Sciences*, tomos I, II y III, à Paris, de l'Imprimerie de L.F. Delatour, MDCCLXIX-MDCCLXXV.

⁹ *Idem, id.*, tomo I, pp. 1-151.

¹⁰ *Idem, id.*, tomo I, pp. 153-452.

¹¹ *Idem, id.*, tomo II, pp. 453-598.

¹² *Idem, id.*, tomo II, pp. 599-762.

¹³ *Idem, id.*, tomo III, pp. 763-1036.

¹⁴ *Idem, id.*, tomo III, pp. 1037-1312.

¹⁵ RODRIGUEZ DE CAMPOMANES, Pedro: *Apéndice a la educación popular. Parte tercera, que contiene un discurso sobre la legislación gremial de los artesanos, contraído a lo que resulta de nuestras leyes, y ordenanzas municipales de los pueblos*, en Madrid, en la Imprenta de D. Antonio de Sancha, año de MDCCLXXVI, pp. 90-108.

¹⁶ *Idem, id.*, p. 227 (nota 62).

se han de observar en cuanto a su aplicación; especialmente en el modo de apilarlas y aserrarlas; objeto sumamente importante para la economía en las obras de cierta magnitud, donde se encuentran muchas pandeadas, o bombeadas.

El tercero describe las molduras y perfiles; indicando los que usan más frecuentemente los tallistas, las circunstancias en que se han de adoptar los unos con preferencia a los otros, y el modo de trazarlos, según el método común, o por principios geométricos: con lo qual salen más regulares. Los ensamblados, que tanto contribuyen a la hermosura y solidez de las obras, son el asunto del cuarto capítulo; en que se hallan importantes noticias sobre su uso y proporciones; e igualmente sobre su variedad, y modo de aplicarlos según las circunstancias.

En el quinto se explican los instrumentos del arte, su configuración y uso; expresando los que son propios del taller, los que ha de tener el mismo oficial, y los que sirven para enderezar, cortar, aserrar, acepillar, ensamblar, contornear, y moldear la madera.

El sexto trata de la carpintería movable, y con particularidad de los bastidores de ventanas, planos y cintrados, con imposta o sin ella; advirtiendo las diferencias, que pueden encontrarse en la configuración del marco, y de los interiores travesaños, como igualmente en las puertas-vidrieras, celosías, y persianas, que sirven para resguardar del sol, y conservar al mismo tiempo la libre circulación del ambiente.

En el séptimo habla el autor de los postigos de ventanas, especialmente de los que se doblan por medio, para dexar el quarto más claro y desembarazado. Con este motivo advierte los defectos, que suelen notarse en tales obras, y el modo de evitarlos. En el octavo prosigue hablando de los bastidores u hojas de ventanas, según la variedad de sus tamaños, y de su disposición.

El noveno, décimo, y undécimo tratan de las puertas, con distinción de las que son para cocheras, para corrales, para iglesias, y palacios; indicando el modo de determinar su respectivo batiente, y adorno, como igualmente el de los postigos. Después examina lo concerniente a las puertas de casas particulares, y a las de los quartos interiores; a sus tableros y filetes; a el modo de cortarlas, y contornearlas; y generalmente a todos aquellos adornos, que puedan admitir las puertas grandes, y pequeñas.

Este discurso, muy recomendable por la claridad, método, y propiedad con que está escrito, tiene al fin cincuenta láminas dibujadas, según se advierte, por el mismo autor, quien mereció especiales elogios a la Real academia de las artes y de las ciencias, establecida en París, por el acierto con que desempeñó la descripción de un arte, tan curioso, como apreciable¹⁷.

“Arte del carpintero tallista y ensamblador, segunda parte, por M. Roubó hijo, maestro carpintero, publicado en el año de 1770.

El autor de este discurso, previene en el proemio de él, que el Consejo de estado, atendiendo a la especial recomendación de la academia de las ciencias, se había dignado despacharle el título de maestro en su arte, y que tan particular favor servía de nuevo incentivo a sus tareas; las que se dirigen en esta segunda parte a la explicación del adorno interior de las casas y templos; y a el modo de tomar las medidas.

Dividese pues el tratado en catorce capítulos.

El primero trata de los suelos embutidos de maderas, que los franceses llaman *parquetes*, de su construcción, colocación, y compartimientos; como igualmente de cualquier otra especie de *entaramado*, o tablado para suelo de los quartos.

El 2 de los frisos, medias-cañas, artonados, y dorados de los techos, que los franceses llaman *lambrises*; de sus varias especies, formas, proporciones y usos; del adorno de las chimeneas, ventanas, y sobrepuertas.

El 3 describe el ornato, conducente a los quartos interiores de una casa en general; y el que se puede aplicar a cada una de sus respectivas especies: esto es a el atrio, antesala, comedor, sala de recibo, de conversación, o de concierto, alcoba de siesta y de dormir, salones y galerías, gabinetes de tocador y respeto, o de descanso, y de baños; archivos, secretarías, librerías, y gabinetes de curiosidades.

El 4, 5, 6 y 7 tratan de las obras de madera, con que suelen adornarse las iglesias, en el coro, en la sacristía, en los altares, retablos, confesonarios, púlpitos, y órganos.

El 8 indica el modo de colocar las obras de madera, ya sea para puertas, ventanas o artonados; y de precaver los inconvenientes, que en ello pueden encontrarse.

Los capítulos 9, 10, y 11 explican todo lo perteneciente a el arte de trazar, o sea el modo de tomar las medidas, y de señalarlas en el papel; de preparar el maderamen para ser embutido; de encolar las maderas cerchadas; de labrar las columnas, basas, chapiteles, cornisas, y demás adornos de arquitectura. Con este motivo da el autor varias nociones de stereotomía, o de la descomposición ideal de los sólidos.

El capítulo 12 y 13 tratan del modo de labrar, y ensamblar las maderas torcidas y cerchadas, para aplicarlas a diferentes obras cintradas.

En el capítulo 14 se describe todo lo relativo a las escaleras, según la variedad de sus especies; como igualmente a las barandilla, y sus adornos.

¹⁷ *Idem. id.*, pp. 90-93.

Al fin de este tratado se encuentran ciento y veinte láminas, que demuestran los instrumentos del arte, y sus varias operaciones”¹⁸.

“Arte del carpintero, maestro de coches, por M. Roubó, hijo, maestro carpintero; parte tercera; primera sección, publicada en el año de 1771.

El autor de este discurso ha tratado en la primera, y segunda parte de él de las obras de carpintería, respectivas a la seguridad y adorno, así interior como exterior de los edificios; y ahora intenta describir en la tercera la carpintería de los coches, y carruages; la de los muebles, y la del embutido: sobre lo qual nota, que aunque en las obras relativas a los edificios, ocurra poca variedad, no sucede así en las tres últimas, por lo mucho que influye en su disposición ya el ingenio del artista, o ya la opulencia, o el capricho de quien le emplea. Sin embargo como en esta clase de obras lo que generalmente se apetece es lo cómodo, y vistoso de ellas, el fin del artífice debe ser el de proporcionar uno y otro, por el método más expedito y seguro. Este es el que procura indicar el autor en esta primera sección: reducida a la carpintería de los carruages.

Divídela M. Roubó en quatro capítulos.

En el primero, después de haber supuesto aquellas noticias del dibujo, y teoría de las curvas, que requiere el arte, trata de los carruages en general; de sus varias especies; de las carrozas antiguas y modernas: con cuyo motivo hace la descripción de una berlina, explicando las varias partes de que consta.

El segundo habla de las maderas propias para la construcción de carruages; de la elección que debe hacerse de ellas, y del modo de proceder a su corte y separación, para precaver desperdicios; de los instrumentos del arte; del modo de labrar y aderezar la madera, especialmente en lo tocante a los tableros de coche, cuya disposición pide especial traza en razón de sus varias curvaturas.

El tercero trata de la forma, y disposición de las berlinas modernas; indica el método de determinar el alto y ancho de los vidrios; de trazarlos y colocarlos; como también el de disponer los falsos tableros, y unas especies de celosías, destinadas a resguardar del sol, sin quitar la circulación del ambiente: describe los perfiles de una berlina, enseña el modo de arreglar su configuración, y proporciones con respecto a las varas, a el carro, y a la misma caja; aplicando esas propias reglas a la construcción de un *cupé*, y de una *dormilona*, o especie de berlina, en que puede colocarse una cama.

El cuarto describe los varios carruages, que al presente se estilan, como coches de camino, carrozas, berlinas de varias clases, calesas, calesines, cabriolés, sillas de posta, literas, etc. Trata igualmente de las sillas de manos, y de las carriolas, que sirven para pasear en los jardines; e indica el modo más conveniente de suspender o colgar las caxas, según sus varias configuraciones; concluyendo con cincuenta láminas, dibuxadas por el mismo autor, y expresivas de todo lo enunciado en este discurso”¹⁹.

“Arte del carpintero de muebles; por M. Roubó hijo, maestro carpintero; parte tercera; segunda sección, publicada en el año de 1772.

El autor llama *ebanistas* a los que labran las maderas preciosas, especialmente en embutido; y *carpinteros* de muebles a los que hacen qualquier especie de obras de carpintería de esta última clase. Estas son las que forman la materia del presente tratado, el qual comprehende cinco capítulos, que son una continuación de *los quatro*, en que se divide la primera sección; y así el primero de ésta se intitula quinto.

El quinto, pues, indica la división general de los muebles en dos clases; colocando en la una de ellas los ligeros, o de fácil manejo, y en la otra los que se consideran en cierto modo menos manejables; dando noticia de los instrumentos, y maderas, propias para la hechura de unos y otros; de los muebles que se usaban antiguamente, y de las varias configuraciones de asientos, que en la actualidad se estilan; con cuya ocasión se describen las proporciones, hechura, y construcción de los taburetes y sillas de todos géneros; advirtiendo lo que se ha de observar con las que deben ser forradas, o vestidas de lienzo, seda, etc. y con las que se entretexen con cañas, bayones, o juncos.

El sexto trata de las sillas de brazos, sillas-poltronas, canapés, sofás, etc. según sus varias configuraciones, ya sea para la ostentación, o ya para la particular conveniencia; explicando igualmente sus hechuras, proporciones, y adornos.

El séptimo describe las camas, según la variedad de sus especies, a la francesa, polonesa, e italiana; con pilares y pavellón, o sin ellos; de descanso, de campo, o portátiles, de viento, de respeto, cunas, etc.

El octavo explica las mesas de todas clases, con atención a sus diferentes destinos, para escribir, comer, y jugar; describiendo su hechura y proporciones; las de un billar, de tocador, mamparas, etc.

El noveno trata de los armarios, papeleras, así abiertas, como cerradas con cilindro, bufetes, cómodas, escribanías, y aparadores, explicando sus respectivas

¹⁸ *Idem, id.*, pp. 94-96.

¹⁹ *Idem, id.*, pp. 97-99.

proporciones y adornos: todo lo qual se halla más individualmente demostrado en cincuenta y quatro láminas, colocadas al fin de este discurso, que dibujó y abrió su mismo autor²⁰.

“Arte del carpintero ebanista, por M. Roubó hijo, maestro carpintero; parte tercera; tercera sección, publicada en el año de 1774.

Esta tercera sección, que en quanto a la serie de capítulos, es una continuación de la primera y segunda, (pues empieza por el capítulo *décimo*) es en todo referente a la ebanistería, especie de carpintería, que aunque menos importante que la del ensamblado, pide en el artista, además de especial delicadeza y primor, varias noticias teóricas de bastante extensión: pues advierte el autor, que debe estar algo impuesto en las operaciones químicas para la composición de los tintes; diestro en el dibujo, noticioso de las reglas de perspectiva, y versado en el arte del grabado.

El del ebanista es muy antiguo, y comprende tres especies de embutidos: los unos que se aplican por medio de hojitas delgadas de madera a una armazón lisa del propio material, y es lo que el autor llama *marquetería*: los otros que forman varios compartimientos, donde se representan flores, frutas, animales y figuras, por medio de iguales hojitas incrustadas en un fondo liso de madera: esta segunda especie la llama *mosayca*; y los últimos finalmente, que además de maderas exquisitas, emplean el ébano, la concha, los metales, y las piedras-preciosas.

De estas tres especies de ebanistas, previene el autor que la primera es la más usual, (por más barata) la segunda algo menos, y la tercera está casi olvidada; advirtiendo al mismo tiempo que a veces el ebanista labra la misma madera, sin aplicarla las hojitas, como en la *marquetería*, pero adornándola con molduras, y embutiendo en ella otras maderas o metales. Y con respecto a estas varias clases de obras divide su tratado en cinco capítulos, numerándose, como queda dicho, el primero de esta tercera sección, el *décimo*.

En este *décimo* capítulo habla el autor de las varias maderas propias para el ebanista; con cuyo motivo describe algunas de las Indias orientales, y occidentales; y las de Africa, y sus calidades respectivamente a la ebanistería; agregando a este efecto una tabla alfabética de esta clase de maderas, con expresión de sus colores, propiedades, dureza o blandura, olores, y nombres de los parajes que suelen producirlos. Da igual noticia, y en los propios términos, de las de Francia; explica lo concerniente a los colores de unas y otras, añadiendo una nueva tabla de las maderas así de Francia, como de Indias, dispuesta según la diversidad de sus colores: trata de las varias composiciones de tintes propios para teñir la madera, y

el modo de usarlos. Y después de haber indicado el método de hender la madera destinada a la ebanistería, como igualmente los instrumentos adecuados a este fin, explica el de disponer el maderamen o armazón, a que ha de aplicarse el embutido.

El capítulo once trata de la ebanistería sencilla, o embutido; explicándose en él los varios compartimientos, así rectos como circulares; el modo de recortar y ajustar las piezas, con una descripción de los instrumentos que se necesitan para este efecto, especialmente para las piezas cerchadas; y lo que ha de observarse para encolar, embutir, y alisar las piezas hasta dexar la obra del todo lisa y acabada.

El doce que trata de la ebanistería adornada, o *mosayca*, empieza por unos principios elementares de aquellas reglas de perspectiva, cuyo conocimiento es indispensable a los ebanistas; después de lo qual siguen varias observaciones sobre el modo de recortar, sombrear, e incrustar esta clase de embutidos, de gravar sus respectivos adornos, y representar las flores, las frutas, los paises, y figuras.

El capítulo trece comprehende lo que el autor llama *ebanistería llena*, o ensamblado en general, y en lo sustancial es relativo a obras de talla. En él se describen los instrumentos adecuados a la ebanistería de ensamblado y su uso: se comunican las noticias elementares de aquella parte del arte de tornear, que no debe ignorar el ebanista: con cuyo motivo se indican las varias especies de taladros que necesita, como igualmente los instrumentos para acanalar y hondear, y el modo de usar de ellos: a que agrega el autor una explicación de los de cerrajería propios del ebanista, de su respectiva colocación, para guarnecer las obras de esta clase, y del modo de bruñir el hierro y el cobre; concluyendo con la descripción de distintas obras de *ebanistería llena*, como son telares para bordar, imprentas de gabiente, mesas, veladores, atriles, y piezas de tocador.

El capítulo catorce habla de la tercera clase de ebanistería, en que entran, además de maderas exquisitas, otros varios materiales, como concha, ébano, nácar, cobre, estaño, plata, y oro: de todos los quales se trata con separación, como del modo de labrarlos, masticarlos, y soldarlos; se indican las varias obras a que suele adaptarse esta especie de *ebanistería*, entre ellas la de caxas para péndulas, y se explica el modo de construir y acabar obras a la *mosayca* en metales, dando noticia general de las varias especies de *mosayco*; de los adornos en bronce; de la soldadura de los metales que se emplean en estas obras; y de la aplicación de un barniz, a propósito para barnizar y dorar, así el cobre como los demás metales.

²⁰ *Idem, id.*, pp. 100-102.

Al fin de este tratado, que en dictamen de los señores de la Real academia de las ciencias de París, contiene curiosas disquisiciones, y juiciosas advertencias sobre el arte del ebanista, se encuentran sesenta láminas, referentes a sus varias operaciones, siendo todas ellas dibuxadas y gravadas por el mismo autor²¹.

“Arte del emparrador, o carpintero de jardinería; por M. Roubó hijo, maestro carpintero; quarta parte del arte del carpintero, publicado en el año de 1775.

Las obras de emparrado y espalderas, que son el asunto de este escrito, sirven para la decoración de los jardines; y por tanto requieren ciertas noticias de arquitectura y de geometría, especialmente en punto a las secciones de las curvas, que son las que suministra el autor en el primer capítulo.

En el segundo habla de las maderas apropósito para el emparrado; de los instrumentos que se necesitan para su construcción, y del modo de usar de ellos; de las varias especies de emparrados, y en particular del sencillo, que

consiste en el mero enlace del maderamen para espalderas y arcos.

El tercero explica todo lo concerniente al emparrado compuesto: esto es, a aquel en que se emplean varios adornos de arquitectura, como son pilastras, columnas, cornisas, cestas, vasos y flores, de todo lo qual se trata con distinción.

En el quarto se da noticia de las varias obras de carpintería, que suelen usarse en los jardines para distintas especies de asientos y caxones; como igualmente para resguardar ciertas plantas de las inclemencias del tiempo, en una pieza dispuesta a este efecto, a que llamamos *invernáculo*.

Para la mejor inteligencia de todo lo expuesto en este tratado, se hallan colocadas al fin de él quarenta y cinco láminas; concluyendo el autor con un discurso, sobre el modo de medir, y apreciar las obras de carpintería en general: a que agrega un vocabulario explicado de todas las voces del arte²².

²¹ *Idem, id.*, pp. 102-107.

²² *Idem, id.*, pp. 107-108.

La recepción de la Vanguardia en los pintores españoles pensionados en Roma o como iniciarse en el "desorden" a través de "la vuelta al orden"

Carlos Reyero

Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.), Vol. VI, 1994.

RESUMEN

Muchos pintores españoles se iniciaron en el camino de la Vanguardia mientras Europa vivía el fenómeno de "le retour à l'ordre". Este choque produjo interesantes resultados entre los pensionados de la Academia Española de Bellas Artes de Roma. El presente trabajo, basado en una investigación documental en Roma, muestra su actividad artística durante el periodo de pensión entre 1927 y 1936.

SUMMARY

Many spanish painters were initiated in the way of the "Avantgarde" while Europe lived the phenomenon of "le retour à l'ordre". This shock produced interesting results among the scholarship-holders in the Spanish Fine Arts Academy of Rome. The present work, based on a documental research in Rome, shoes their art activity during the scholarship period between 1927 y 1936.

Vanguardia y academicismo romano son dos conceptos antagónicos. Casi toda la historiografía moderna ha aceptado más o menos abiertamente que el tradicional viaje de los pintores españoles a Roma no sólo no favoreció sino incluso, al contrario, perjudicó una más temprana y generalizada entrada de los mismos en la dinámica de las nuevas propuestas artísticas internacionales. Con ello parece asumirse la idea de que las vanguardias nada tuvieron que ver con el pasado que Roma representaba ni, menos aún, con un programa educativo preestablecido.

Es cierto que las facilidades que recibieron del Estado para residir allí invitaban más a repetir que a crear, dado que el sistema de perfeccionamiento al que respondían

las pensiones en la antigua Academia Española de Bellas Artes de Roma inducía más a perpetuar unos ideales estéticos consolidados que a desarrollar nuevas experiencias. Pero no puede despreciarse, en un panorama más bien cerrado como, en general, era el español, el papel de puente que, a lo largo del siglo XX, como ya había sucedido en el XIX, Roma tendió hacia un directo conocimiento de experiencias internacionales que los dirigentes académicos no podían entonces ni sospechar.

Con todo, el estudio de los ejercicios académicos llevados a cabo al amparo de las pensiones de Roma tras la difusión de las vanguardias históricas ha carecido prácticamente de interés para los historiadores¹. Existen, desde luego, causas intrínsecas que han podido justificar,

¹ Sobre el particular véanse los trabajos de LORENTE LORENTE, J.P.: "Pensionados de entregueras en la Academia Española de Roma", *Artígrama*, V, Zaragoza (1988), pág. 213-230; "Sociología de una comunidad artística: la Academia Española de Bellas Artes en Roma (1914-1939)", *Cuadernos de la Escuela Diplomática*, IV, Madrid (1990), pág. 113-123; "Las relaciones culturales hispano-italianas: la Academia Española de Bellas Artes en Roma hasta la Guerra Civil", en GARCIA SANZ, F. [comp.], *Españoles e italianos en el mundo contemporáneo*, Madrid, C.S.I.C., 1990, pág. 163-176. Ninguno de ellos estudia los correspondientes trabajos de envío, algunos de los cuales fueron expuestos con motivo de la *Exposición Antológica de la Academia Española de Bellas Artes de Roma (1873-1979)*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1979. Véase también mi trabajo: "El mundo clásico y la pintura en la Academia de Roma, 1900-1936", en *El mundo clásico en el arte español*, VI Jornadas de Arte del C.S.I.C., Madrid, Editorial Alpuerto, S.A., 1993, pág. 389-401, donde se recoge más bibliografía sobre la Academia de Roma.

al menos en parte, que la revisión del significado de la Academia de Roma para la pintura española en ese periodo esté todavía por hacerse: en primer lugar, la crisis en su mismo funcionamiento, agravada en el periodo de entreguerras; en segundo lugar, el papel -al fin y al cabo secundario- que sus pensionados representaron tanto en la vida artística española como romana, ya de por sí marginal respecto a otros centros, incluso de la misma Italia; en tercer lugar, el menosprecio con el que a lo largo del siglo XX ha sido vista cualquier actitud que podía ser sospechosa de "revivalista"; y en cuarto lugar, seguramente, el carácter grandilocuente, oficialista y conmemorativo que en ocasiones se ha dado a la reivindicación histórica de la academia romana, donde cualquier producto salido de allí parecía tener una garantía de origen no necesariamente probada.

En general, los pintores del siglo XX no han buscado en el pasado ejemplos. Pero en cambio no se puede negar que no se hayan encontrado, al tener que responder a él, con problemas. En ese sentido, dentro de las señaladas limitaciones que conlleva referirse a la actividad pictórica de los pensionados romanos, estos ofrecen un buen número de sugestivos argumentos, en gran parte comunes -aunque las soluciones fueran a veces distintas- a los que vivieron cuantos se dedicaron al arte de la pintura en un periodo tan fértil para la cultura española como el que transcurre entre los últimos años de la Dictadura y el comienzo de la Guerra Civil.

LA REFORMA DE 1927 Y SUS PENSIONADOS: CHICHARRO Y PRIETO

El nuevo Reglamento de 1927, por el que se rigieron únicamente dos pintores, uno de figura, Eduardo Chicharro, y otro de paisaje, Gregorio Prieto, no supuso ninguna renovación pedagógica en la Academia, lo que no impidió que estos artistas, con una estrecha relación personal, fueran los que más se acercasen entonces al camino de la vanguardia. Las transformaciones en el Reglamento fueron, en efecto, tan superficiales que apenas merecen alguna consideración: que la tradicional

copia pasase del primero al segundo año; que en el tercero tuvieran que pintar una figura desnuda o semidesnuda con asunto y un boceto, en lugar de un cuadro al aire libre; que se diese más libertad al viaje por Europa, a "una capital de reconocido interés artístico" (en el caso de los pintores de figura) o "durante tres meses cada año en sendas capitales de tradicional interés en el género" (en el caso de los paisajistas); todas ellas resultan cuestiones irrelevantes respecto a lo que ya estaba vigente desde 1913, de tal manera que, en cuanto a los deberes de los pensionados, la Academia seguía una misma orientación, si bien, como se ha dicho, fueron muy diferentes los resultados.

Eduardo Chicharro Briones (Madrid, 1905-1964), hijo del que había sido también pensionado (de 1900 a 1904) y director de la Academia (de 1913 a 1926), Eduardo Chicharro y Agüera, fue nombrado pensionado por la pintura de figura el 31-VII-1928, tomando posesión el 27-IX-1928. Su llegada al antiguo convento del Gianicolo fue, por estas razones familiares, una especie de vuelta a casa, aunque, acaso por el conocimiento de la ciudad, el primer informe de la dirección lo sitúa ya fuera de Roma². En realidad toda su vida académica está constituida por una sucesión casi ininterrumpida de viajes. Ello le llevó seguramente a descuidar sus obligaciones reglamentarias, lo que le ocasionaría problemas con la dirección, además de su actitud contestaria hacia el sistema académico presidido por Miguel Blay. Un año después de su toma de posesión, y tras hacerse únicamente mención de "sus estudios reproduciendo en color los ejemplares clásicos de la escultura griega para prepararse a la ejecución de su primer envío", se le concedió licencia para visitar las exposiciones de Sevilla y Barcelona, de tal manera que salió de la Academia el 2-VII-1929, a donde no volvió hasta diciembre³, aunque por unos meses, pues el 8-VII-1930 el director informó favorablemente para que fuera de nuevo a España en verano dado el calor de Roma, y no estaría de vuelta hasta noviembre, tras una breve estancia en París⁴. Ninguna mención se había hecho hasta entonces de sus trabajos reglamentarios, lo que sin

² El informe del 27-I-1929 señala: "...poco después de su toma de posesión unidamente a sus compañeros, habiendo pedido licencia para visitar la Exposición Bial de Venecia, además de este interesante centro de arte, visitó y estudió las obras del Renacimiento que atesoran y enriquecen las poblaciones de Assisi, Arezzo, Florencia, Padua y algunas otras, regresando a Roma el 14 de noviembre último. A su vuelta se ocupó en la meditación y estudio de los trabajos que deben ser objeto de su primer envío, visitando para ello los Museos y como trabajo de estudio técnico de su arte, en la actualidad hace un estudio en color de una reproducción de un torso, original griego, de los que posee la Academia" (A.R. Correspondencia Oficial). Lo mismo se refleja en un escrito autógrafa (A. R. Carpeta pensionados).

³ Los informes de la dirección acerca de las visitas de los pensionados a ciudades de interés artístico son siempre de una sospechosa frivolidad, pero acaso ninguna tanta como la que se constata el 30-X-1929: "aprovechando su paso por Andalucía, piensa ver y estudiar sus interesantes monumentos, especialmente en Sevilla, Granada y Córdoba" (A.R. Correspondencia Oficial), lo que seguramente hizo saber a la dirección el propio Chicharro.

⁴ El 2-XI-1930 escribe al director desde París: "He aprovechado mi estancia aquí muy bien. He visto una cantidad de cosas, sobre todo fijado la atención en aquellas que más me convenía ver. Creo que sacaré mucho partido de esta pequeña visita a la capital del Arte. En España pinto dos cuadros que creo que le gustarán" (A. R. Carpeta pensionados).



Fig. 1: EDUARDO CHICHARRO BRIONES: *Ejercicio de clowns* (Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores).

embargo no provocaría reacción en la dirección hasta mucho más tarde: en el informe del 17-XI-1931 se dice que “por motivos de salud” había obtenido una nueva licencia para ir a España el 8-IX-1931, habiendo salido un mes después y no regresado, y -¡después de tres años!- que “pesa sobre él la suspensión de pensión hasta que haga entrega de alguno de sus envíos” (A.R. Correspondencia Oficial).

El tono suave de esta advertencia, en comparación con el que habían empleado anteriores directores por motivos muchísimo menos graves, revela la privilegiada situación que desde el momento de llegar a la Academia disfrutaba el pensionado. Chicharro no debió de perder estos privilegios a juzgar por la rapidez y discreción con la que fue resuelto el problema. El 10-II-1932 puede leerse que quedaban prorrogados los plazos de su pensión “con la obligación de viajar por el extranjero, aplazándose por igual tiempo los compromisos de envío de trabajos” (¡A causa de las obras en la Academia!) y se le levantó la corrección disciplinaria (A.R. Correspondencia Oficial).

Pero ello no haría sino darle más libertad para viajar: una vez obtenido un permiso de seis meses para estar fuera de la Academia (2-III-1932) salió inmediatamente⁵, regresando el primero de setiembre (Informe del 14-IX-1932). Finalmente, el 12-X-1932 se recibe su primer trabajo: “ha puesto a disposición de esta dirección su envío de primer año, consistente en una escena de circo *Ejercicio de dos clowns* (Madrid, Ministerio de Asuntos



Fig. 2: EDUARDO CHICHARRO BRIONES: *Figura femenina* (Foto Archivo de la Academia de Roma).

Exteriores), trabajo que conozco y presentó en la última Exposición Nacional y que según me manifiesta se encuentra en camino para Roma de regreso de aquella. El Sr. Chicharro me ha hecho ver también algunos trabajos realizados en este último periodo de su pensión en los que aparecen sus cualidades de dibujante constructivo y su espíritu moderno y evolucionista” (A.R. Correspondencia Oficial).

El 20-XII-1932 Chicharro hace otra vez una petición para que le fuese prorrogada la pensión y pudiese realizar los últimos envíos, que entonces se desestimó. En un escrito fechado el 24-I-1933, el director interino, que a la sazón no era más que el pensionado de arquitectura Mariano Rodríguez Orgaz, se muestra muy severo: “El Sr. Chicharro une a una constante afición a la modificación de reglamentos y a la redacción de instancias dirigidas a la Superioridad, una escasa afición al trabajo que como pensionado le corresponde y de la que es prueba el trabajo elegido para el envío último que no se ajusta a juicio de esta Dirección interina al interés tradicional que existía para la copia, que corresponde al segundo envío de los pensionados de pintura y sin que al presente, a pesar de faltar dos meses para su entrega y dar por terminada su pensión, no tenga esta dirección interina la certeza de haber comenzado su trabajo el Sr. Chicharro. / En consecuencia estimo que la concesión de la prórroga solicitada por el Sr. Chicharro, además de impedir el aprovechamiento de la pensión por otra persona que



Fig. 3: Eduardo Chicharro Briones ante una de sus obras. Detrás *Las tentaciones de Buda, de su padre* (Foto Archivo de la Academia de Roma).



Fig. 4: Eduardo Chicharro Briones en la Academia de Roma (Foto Archivo de la Academia de Roma).

demuestre mayor laboriosidad y aprovechamiento artístico que el acreditado por dicho señor puede dar lugar a graves desórdenes y a que esta Academia no entre en una nueva etapa de trabajo fecundo y alcance la normalidad y prestigio que todos deseamos, para lo cual no dudo en declarar mi incompatibilidad absoluta como pensionado con el Sr. Chicharro" (A.R. Correspondencia Oficial).

De todos modos, el 30-III-1933 Chicharro insiste de nuevo y, un mes después, el 26-IV-1933 se le concede una prórroga por tres meses "para que pueda remitir su cuarto y definitivo envío, quedando en suspenso el tercero". Entonces, aunque no entregado, debía de tener concluido el segundo envío, que había intentado pasar por cuarto: "Ha puesto a disposición de esta Dirección su segundo envío reglamentario, consistente en una copia sobre tabla, al tamaño del original, del cuadro *El milagro de San Nicolás de Bari salvando una barca*, cuadro de Gentile da Fabriano existente en la Pinacoteca Vaticana. La copia es de verdadero interés, tanto por el valor intrínseco del cuadro cuanto por ser este autor uno de los primitivos y de mayor altura, por su exquisita sensibilidad y por la distinción y gracia que sabe dar a sus figuras

dentro de un correcto dibujo y un color esmaltado y brillante". / El Sr. Chicharro, en virtud del compromiso adquirido por la prórroga que se le acaba de conceder hasta el 31 de octubre próximo ha realizado estudios de preparación para su envío de cuarto año cuyo asunto es [en blanco] y en la actualidad está ya bosquejando su cuadro cuyo tamaño y asunto pueden dar una obra de importancia" (A.R. Correspondencia Oficial).

Sin embargo, el abandono por parte de Chicharro del Reglamento no cesa. Así, el 19-VII-1933 comunica que no tendrá listo el último envío antes de fines de octubre, cuando termina su pensión, por lo que solicita una nueva prórroga. Sin embargo, el 16-X-1933, mientras vivía en la Academia, se asegura que su pensión termina entonces, poniéndose en marcha un expediente disciplinario el 27-X-1933⁶, con la consecuente obligación a desalojar la Academia, que el propio pensionado comunica que se ha producido el 1-XI-1933. No obstante, las relaciones de Chicharro con la institución no cesan ya que a través de su amistad con el personal del servicio debió de frecuentar la Academia después de esa fecha, como justifica el 1-XII-1933.

⁵ El informe de la dirección del 9-III-1932 dice que "salió de la Academia el día 3 del corriente marzo y apercibido por el Sr. Secretario por encargo de esta dirección manifestó que necesitando resolver algunos asuntos particulares pensaba salir de Roma antes del día 15" (A.R. Correspondencia Oficial). El 30-III-1932 y el 28-IV-1932 escribe desde Innsbruck (A.R. Carpeta pensionado).

⁶ "Como consecuencia del expediente disciplinario por V.S. tramitado contra el pensionado de pintura D. Eduardo Chicharro Briones y de los cargos y faltas graves que contra dicho señor resultan, he dispuesto quede en suspenso la pensión que viene disfrutando el Sr. Chicharro, hasta que la superioridad, a quien he elevado las conclusiones definitivas del mencionado expediente, decida la sanción que juzgue conveniente imponer al citado pensionado" (A.R. Correspondencia Oficial).



Fig. 5: Eduardo Chicharro Briones en la Academia de Roma (Foto Archivo de la Academia de Roma).



Fig. 6: Eduardo Chicharro Briones en la Academia de Roma (Foto Archivo de la Academia de Roma).



Fig. 7: Eduardo Chicharro vestido de marinero (Foto Archivo de la Academia de Roma).

Además conservaba los dos trabajos reglamentarios que se tiene constancia que realizó allí, según sendos escritos del 2-I-1934⁷ y del 10-III-1934⁸.

Otra faceta de la personalidad de Chicharro de la que queda constancia en la Academia de Roma, gracias a un gran número de negativos fotográficos allí conservados junto a correspondencia privada, es su interés hacia la fotografía. Precisamente, en sus recuerdos juveniles, publicados bastantes años después, se refiere, a propósito de su amistad con Gregorio Prieto, entonces pensionado por la pintura de paisaje, a las fotografías que realizó de él, a las que añadió un texto literario⁹. Las conservadas son, por el contrario, fotografías en las que aparece el propio Chicharro, pero tienen el mismo espíritu, definido por él como "narcisista", que las más conocidas en las que el retratado es Prieto, utilizadas años después en provocadores fotomontajes¹⁰.

Sobre los aspectos "clásicos" de la etapa académica de Gregorio Prieto Muñoz (Valdepeñas, 1897-Madrid, 1992) ya me ocupé en otro lugar¹¹. Nombrado pensionado

por la pintura de paisaje en la misma fecha que Chicharro, tomó posesión algo más tarde, el 14-X-1928. El informe de la dirección del 27-I-1929 especifica su visita al museo de las Termas -donde abundan los fragmentos de esculturas romanas después presentes en sus cuadros- y al Museo de Arte Moderno, visita que debiera haber sido habitual entre los pensionados anteriores y que, sin embargo, es la primera vez que se anota. Entre el 25-X-1928 y el 12-I-1929 estuvo en viaje por Italia, resultando lo más relevante su visita a Sicilia, donde admiró "sus monumentos griegos que le inspiraron profundamente, y a su regreso visitó el Museo Borbónico de Nápoles y las interesantes excavaciones de Ercolano y Pompeya"¹². El 7-I-1929 había dirigido al director desde Capri la siguiente comunicación:

"Ya sabrá Vd. por Colón el recorrido que hemos hecho por Sicilia. Me ha gustado extraordinariamente y en cada sitio que he visto me hubiera quedado de buena gana a pintar. Es una luz y una naturaleza hermosísimas. Ahora estoy en Capri pintando, pues el puerto me gusta

⁷ Una comunicación del pensionado en esa fecha dice: "Aún tengo en mi poder la copia del Gentile da Fabriano que constituye me segundo envío y que dejo en mis manos para que la concluyese con veladuras a su debido tiempo, es decir, perfectamente seco el temple y el óleo. Esto se lo comunico a Vd. para formalizar mi posesión de la tabla y recabarde Vd. la autorización para realizar ese trabajito, o de no permitírmelo, la orden de devolverla a la Academia, que yo obedeceré inmeditamente" (A.R. Carpeta pensionado).

⁸ En esa fecha dirige a José Olarra, secretario y director interino, el siguiente escrito: "El cuadro de los equilibristas que constituye mi primer envío y que está en mi poder para efectuar alguna mejora y para completar el fondo, queda a su disposición para cuando, por cualquier razón se necesite en la Academia, rogando a Vd. sin embargo lo deje en mi poder si no lo necesita, hasta que yo lo devuelva completamente en orden" (A.R. Correspondencia Oficial).

⁹ CHICHARRO, Eduardo: *Música celestial y otros poemas*, Madrid, 1974, pág. 317.

¹⁰ Catálogo la Exposición *Gregorio Prieto*, Bilbao, Galería Arteta, 1974, pág. 80.

¹¹ Ya recogí (REYERO, *El mundo clásico...*, pág. 396) y por ello las omito ahora -salvo las imprescindibles referencias a los trabajos de envío- las múltiples noticias documentales conservadas en la Academia de Roma sobre Prieto y el mundo clásico. Me detengo más aquí en las pinturas realizadas y en los viajes fuera del área mediterránea.

¹² Con anterioridad, el informe trimestral citado especifica su "viaje de estudio a Venezia y las poblaciones de la Umbría y la Toscana visitadas por

mucho y quisiera hacer estudios para uno de los cuadros del primer envío. ¡Lástima no haber traído todo lo necesario para poder estar aquí una larga temporada!. Pero en fin, ya volveré en otra ocasión” (A.R. Carpeta pensionado). Durante el primer semestre del año 1930 permaneció en la Academia pintando naturalezas muertas, paisajes y figuras, con visitas a los museos vaticanos (donde fue autorizado a trabajar), la Basílica de San Pedro y las ruinas de Ostia Antica. En el verano, el 13-VIII-1929, se le autoriza a realizar un viaje a España con motivo de las exposiciones de Barcelona y Sevilla, del que da cuenta detallada¹³, “habiendo pasado antes por París para informarse del movimiento evolucionista de las artes en la capital francesa” (A. R. Correspondencia Oficial. Informe del 30-X-1929). Poco permaneció Prieto en la Academia a su vuelta, “deseoso de marchar a Grecia para hacer unos estudios de paisaje y marinas y conocer tanta maravilla de su antigua civilización”, según informa al director el 27-IV-1930, al que escribirá varias veces entusiasmado desde Atenas (A.R. Carpeta pensionado). Durante el verano pasó unos días en Siena, a partir del 14-VIII-1930 (A.R. Carpeta pensionado). El 30-IX-1930 firma una carta de quejas a la dirección de la Academia, negándose, como Chicharro y el escultor Colón, a hacer entrega de los correspondientes envíos, lo que creó una tensa relación con Miguel Blay (A. R. Carpeta pensionado). Probablemente ello fue determinante para que el 1-X-1930 iniciase un viaje a París, que fue interrumpido un mes -desde el 19-III-1931- con un viaje a España por enfermedad de su padre, no regresando a la Academia hasta el 24-VI-1931. Durante este periodo mantuvo contactos con la dirección, a través de los certificados de residencia. Poco antes de volver, el 9-VI-1931 escribía desde allí: “...trabajo bastante y sobre todo dibujo muchísimo para no detenerme en lo ya conquistado técnicamente en mi arte, sino seguir siempre perfeccionándolo, y así poder hacer unos envíos de pensionado dignos de la nueva Academia y míos, y así este verano daré a algunos de mis paisajes ese aire romano que tanto me enloquece” (A.R. Carpeta pensionado). A pesar de su pasión por la ciudad eterna, Prieto volvió a París el 1-X-1931: “después de haber

estado en Grecia el clima de París me parece otro, pero tiene efectos de luz plateada y todos esos sitios que formaron tantos paisajistas”, escribe el 4-XI-1931 (A.R. Carpeta pensionado). En el informe trimestral inmediato, del 7-XI-1931 se hace constar que ha permanecido en París “incluso los dos meses que reglamentariamente los pensionados deben emplear en viaje de estudio” y que “pesa sobre él la suspensión de pensión hasta que entregue alguno de sus envíos”, que, sin embargo, tenía terminados, pero “demoraba su entrega por espíritu de compañerismo, hasta saber la decisión de sus compañeros ausentes” [se refiere a Chicharro y Colón]. A pesar de esto -y al igual que había sucedido con Chicharro- el 10-II-1932 les fue levantada la corrección disciplinaria y prorrogada la pensión (también a causa de las obras en la Academia), “con la obligación de viajar por el extranjero, aplazándose... los compromisos de envío de trabajos”. Con anterioridad había realizado otro viaje a Nápoles de seis días, el 23-I-1932. Tras la normalización de sus relaciones con la Academia, estuvo seis meses fuera de Italia desde el 1-III-1932. Consta su presencia en Berlín (29-III-1932, 20-IV-1932 y 20-V-1932), Copenhague (14-VI-1932), de nuevo Berlín (27-VI-1932) y Estocolmo (24-VIII-1932), desde donde dirige al secretario Hermenegildo Estevan una tarjeta postal en la que manifiesta el mismo entusiasmo por la contemplación del paisaje¹⁴. El 12-X-1932 se recibe, al fin, su envío de primer año, “los tres lienzos de un metro cada uno, con tres aspectos de luz diferentes como pide el Reglamento, aunque no del mismo motivo, cosa que considero de razón, ya que tal imposición sujeta la inspiración y la sensibilidad del artista y detiene sus naturales inspiraciones a la variedad de sus impresiones: su tendencia es francamente evolucionista hacia la vanguardia del arte. Los trabajos son, un efecto de luna, alegoría de la Roma imperial valiéndose de sus ruinas monumentales; una impresión de paisaje gris, inspirado en una villa romana, que tan alto mantienen el sentido decorativo con sus aguas, sus mármoles y sus bosques seculares; y finalmente un efecto de luz de aquella isla de Capri, que la recibe a torrentes, lienzo que según mi juicio crítico y mi manera de sentir el arte es el que tiene

el Sr. Chicharro y en unión del mismo y del Sr. Colón, estudiando muy especialmente las obras de Paolo Ucello, Piero della Francesca y Andrea del Castagno” (A.R. Correspondencia Oficial). Un escrito del propio pensionado precisa los detalles del viaje, su interés por los frescos de Giotto, y confiesa que las ruinas griegas es lo que más le ha gustado de Italia. También estuvo entonces en Capri “pintando su puerto y su mar” (A.R. Carpeta pensionado).

¹³ Escribe desde Barcelona el 31-I-1930: “Pasé por París y luego llegué a Madrid el 25 de octubre... estudié en el Museo del Prado... hice apuntes de la sierra de Guadarrama y otros por el Manzanares... visité mi tierra manchega... contemplé esos blancos magníficos y esas formas y volúmenes de sus casas y molinos de arquitectura simple y robusta. Estuve en Córdoba... marché a Sevilla... visité la Exposición... marché a Granada y ví el barrio del Albaicín y Sacromonte... Falla, el gran músico español a quien me llevaron a visitar y salí encantado de él, estuvimos hablando todo el tiempo de la hermosa Italia y sobre todo de Sicilia, lugar el más hermoso del mundo... Marché a Barcelona y visité la Exposición” (A.R. Carpeta pensionado).

¹⁴ “Le escribo en una barca de vela blanca como el pájaro de más limpio plumaje. Este paisaje es sorprendente. Ayer empezaron las noches blancas en estos bellos paisajes del Norte, Estocolmo es algo maravilloso. Estoy seguro le encantaría a Vd. si lo viera” (A.R. Carpeta pensionado).



Fig. 8: GREGORIO PRIETO: *Alegoría de Roma Imperial. Efecto de luna* (Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores).



Fig. 9: GREGORIO PRIETO: *Impresión de paisaje gris* (Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores).



Fig. 10: GREGORIO PRIETO: *Efecto de luz. Isla de Capri* (Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores).



Fig. 11: GREGORIO PRIETO: *Naturaleza muerta* (Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores).



Fig. 12: LUIS BERDEJO: *Composición con dos figuras* (Colección del Ministerio de Asuntos Exteriores, depositado en el Museo de Bellas Artes de Zaragoza).

adaptación más oportuna y ajustada a la sensibilidad estética del Sr. Prieto, que, como buen paisista, no puede menos de ser exquisita y delicada y espiritual como el arte a que se dedica. El cuadro tiene cualidades y calidades que merecen aplauso” (A.R. Correspondencia Oficial).

El 20-XII-1932 hizo una petición para que le fuera prorrogada la pensión, que entonces le fue desestimada, realizando una nueva el 30-III-1933, esta concedida por tres meses, “para que pudiese remitir su cuarto y definitivo envío reglamentario, quedando suprimido el tercero” (A.R. Correspondencia Oficial), como había sucedido con Chicharro. Entretanto, consta de nuevo su presencia en París (25-II-1933, 21-III-1933 y 27-IV-1933). Debó de ser entonces cuando hizo entrega de su segundo envío al que se refiere el borrador de una comunicación trimestral: “un estudio de animales, unas aves volando y un caballo de bronce, escultura arcaica sobre un fondo de clásicas ruinas y dos naturalezas muertas reproduciendo frutas y fragmentos de escultura y arquitectura, siempre en los mismos fondos de paisaje con ruinas. Los tres cuadros pintados al óleo sobre lienzo y con el carácter marcadamente modernista que aparece con más o menos convicción en todos los trabajos de sus compañeros” (A.R. Correspondencia Oficial).

El 19-VII-1933 comunica que no tendrá terminado su cuarto envío para fines de octubre cuando finalizaba su pensión, por lo que sufre las mismas consecuencias que Chicharro: expediente disciplinario, suspensión de pensión y sanción. El 31-X-1933 se conmina a Prieto a desalojar los cuartos que ocupaba en la Academia, lo que se produce al día siguiente (A.R. Correspondencia Oficial).

La presencia de Chicharro y Prieto significó, de hecho, la definitiva puesta en entredicho de los principios académicos que regían la Academia de Roma. Los



Fig. 13: LUIS BERDEJO: *La última cena (fragmento)*, copia de A. del Castagno (Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores).

propios dirigentes de la institución ya tenían asumido para entonces que la orientación de la misma, si bien había sido muy cambiada en 1913, no podía tener mucho que ver con el espíritu que había presidido su fundación en el siglo anterior. A este respecto, es patética la conclusión a la que llega Hermenegildo Estevan, secretario durante más de cuarenta años, poco antes de dejar el cargo, el 20-X-1932, cuando se ve obligado a realizar el informe sobre el *Retrato de Alfonso XIII niño*, de Palmaroli, perteneciente a la colección de la Embajada de España ante la Santa Sede: “Hay que tener en cuenta la depreciación irracional e injustificada que hoy sufren las obras del ochocientos, hasta el punto que el mismo Fortuny se cotiza hoy en el mercado artístico con un desprecio vergonzosamente doloroso” (A.R. Correspondencia Oficial).

LA VUELTA A LAS FORMAS: EL REGLAMENTO DE 1930 Y LOS PENSIONADOS BERDEJO Y MOLINA

El efímero Reglamento de 1930 no supuso, en cuanto a los deberes de los pensionados, muchas innovaciones. Únicamente parecía ponerse más énfasis en los estudios del desnudo, que además de ser objeto del primer año ocupaban ahora también el tercero - “cuadro de media figura”- en los pensionados por esta rama. Este abandono del impresionismo en favor de una pintura constructiva y sólida facilitaría las prácticas postcubistas, y, aunque el Reglamento especificaba que tal obligación debía ser “con asunto”, el sentido narrativo-descriptivo de la pintura académica desapareció por completo.

Luis Berdejo Felipe fue el primer pensionado por la pintura de figura tras esta reforma, el cual tomó posesión el 20-VI-1931. El informe trimestral del 17-XI-1931 se

refiere elogiosamente a sus trabajos¹⁵. Poco antes, había dirigido un largo escrito al director, Miguel Blay, donde expresaba las impresiones del viaje veraniego por Asís, Perugia, Florencia, Bolonia, Padua, Venecia y Siena, algunas de las cuales son muy útiles para comprender sus ideales artísticos, aunque no hay que olvidar que responden a un control institucional. Admira en especial a los cuatrocentistas, sobre todo florentinos, donde “el deseo de construcción de la forma es lo primordial... / ...su colorido es de una gracia y delicadeza preconcebida... colocado como se podría hacer con un dibujo coloreado... / Se ve que lo principal para estos es la fineza en los tonos suaves, y en cierto modo preciosos. / predomina el sentido de la sencillez... / Conseguidas las cosas con el mínimo de procedimiento... [Fra Angelico] nos da la sensación en algunas de una gran modestia técnica. / Las líneas simples, las necesarias para su pensamiento, su forma delicada, y los claroscuros apenas notados, da la sensación de este arte oriental... / Ghirlandaio y Botticelli... sus composiciones son algo más vistosas. La forma se desenvuelve siempre dentro de unos contornos precisos y estilizados... / La luz no juega otro menester que iluminar la forma para que se vea mejor y sin contrastes que la puedan desfigurar, ...no es un cuadro más o menos luminoso por un efecto de la luz, sino por el deseo del artista de hacer una cosa más o menos clara de tonalidad... / Ya en Giotto este deseo de hacer forma es grande; nos presenta verdaderas maravillas de concepción... / Todo en él está comprendido con gran sobriedad y unión... / Son más libres de concepción, menos reales, no se enfuerzan en la calidad de las cosas. Procuran hacer belleza con la línea y el color. / En Venecia se destaca... Tintoretto... ante todo pintor. / ...el efecto de luz es superior” (A.R. Carpeta pensionado).

El 28-III-1932 salió de la Academia con destino a París, desde donde se tienen diversas informaciones referidas al cobro de la pensión (5-IV-1932) y a sus visitas a museos y academias particulares (6-IV-1932). Escribe nuevamente el 5-V-1932, 20-V-1932 y el 9-VII-1932. Entretanto, hizo un viaje a Bruselas, desde donde el 19-IV-1932 dice: “He visto cosas muy interesantes, pero ya pronto volveré a París, pues la vida es más económica” (A.R. Carpeta pensionado). El 29-VII-1932 estaba en Marsella, seguramente de regreso. Se reincorporó a la Academia el 9-IX-1932. Dió a conocer entonces (12-X-1932) algunos trabajos “...varios lienzos

de buenas proporciones en los que pone en evidencia su interés investigador y de preparación para empezar su envío de primer año... he podido apreciar sus cualidades de colorista y sus aficiones al desnudo, en el que sin olvidar el elemento insustituible de la naturaleza, no desatiende las exigencias del evolucionismo moderno, en el que entran las tendencias de todos los pensionados con más o menos entusiasmo y voluntad; su color en algunos desnudos es robusto y con tendencia a los venecianos”. Entregó su primer envío “a su debido tiempo y que consiste en una composición con dos figuras (Ministerio de Asuntos Exteriores, depositado en el Museo de Bellas Artes de Zaragoza), varios estudios de composición con desnudos, acreditando su laboriosidad artística” (A.R. Correspondencia Oficial).

Fue autorizado “a cumplir en Florencia el tiempo que debería permanecer fuera de Italia”. Así, el 27-IV-1933, escribe desde allí: “He visto algunas cosas de pintura del cuatrocientos para elegir asunto de mi trabajo. En la actualidad y lo más seguro será que copie parte de un *Cenacolo* de Andrea del Castagno, que me gusta mucho” (A.R. Carpeta pensionado). Vuelve a hacerlo el 14-VII-1933, donde manifiesta su afición por Florencia, ya que su “trabajo se desarrolla con más seguridad que en otro sitio”, e informa que “la copia ya va muy adelantada”, aunque tiene que “luchar sin embargo con la tela” que había comprado preparada. Sigue en la capital toscana, según su propio testimonio y el de los informes trimestrales hasta mediados de agosto. El 15-VIII-1933 afirma haber concluido la citada copia (Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores), obra en la que se subrayan especialmente los valores volumétricos del pintor cuatrocentista. Suscitó el beneplácito del Ministro de Estado cuando la contempló en su visita a la Academia, lo que el nuevo secretario comunicaría al pintor un año después, el 1-VIII-1934 (A.R. Carpeta pensionado). Desde Florencia se fue a Venecia, desde donde escribe a la Academia el 29-VIII-1933 reiterando su admiración hacia Tintoretto (A.R. Carpeta pensionado).

Todas estas comunicaciones se habían establecido con el antiguo secretario Hermenegildo Estevan. El nuevo, José Olarra, nombrado entonces, debió de pedirle, por ese motivo, un informe de los trabajos llevados a cabo en la segunda parte del año 1933, que con la diligencia habitual, Berdejo describió prolijamente¹⁶. De nuevo desde Florencia el 26-II-1934 confirma que está

¹⁵ “Con plausible celo se ocupa de sus envíos de primer año. Tiene casi terminado un lienzo de dos desnudos algo mayor del natural. Otro cuadro de dos metros en su lado mayor, con cuatro figuras de mujer y fondo de paisaje” (A.R. Correspondencia Oficial). Manifiesta haber preparado asimismo otros pequeños lienzos como proyectos a posibles trabajos. / Este pensionado ha aprovechado bien su estancia en la Academia y demuestra en la descripción de lo que vio durante su viaje de estudio un buen criterio y una exquisita sensibilidad artística” (A.R. Correspondencia Oficial).

¹⁶ El escrito tiene fecha de 4-I-1934 y reitera lo ya sabido. Afirma haber hecho más de veinte estudios: “Los cuadros comenzados tenían bastante conseguida para mi gusto la composición, pero les faltaba seguridad de forma... así que... comencé dibujos de tamaño igual al cuadro, tal como debía de ser, terminando en todo lo relativo a su forma. En la actualidad tengo tres composiciones para empezar a pintar, completamente dibujadas

trabajando en cuatro cuadros "composiciones de figuras y paisaje de fondo... de tamaño natural" (A.R. Carpeta pensionado). También desde allí, donde está con el otro pensionado Molina, manifiesta, el 29-III-1934, su intención de hacer "un viaje de estudio por Alemania, para ver esas galerías de arte moderno que tanto se comentan en el presente... para ensanchar un poco el horizonte de lo que por el momento estamos viviendo desde cerca de un año" (A.R. Carpeta pensionado). Este viaje, para el que pide autorización con la intención de visitar también Austria, Holanda, Bélgica y Francia, no se iniciaría hasta más de un año después, el 28-V-1935. Antes incluso (23-I-1935) realizó "una excursión artística de diez días a Nápoles, Capri, Pompeya y Herculano" (A.R. Carpeta pensionado). También le fue prorrogada entonces por seis meses su pensión, que terminaba el 20-VI-1935, a causa de las obras en la Academia, habiendo entregado sus trabajos de tercer año.

Durante el segundo semestre de 1935 da cuenta de su estancia en Berlín (3-VI-1935), Viena (2-VI-1935), donde echa en falta el sol, y Amsterdam (13-VII-1935), donde vió una exposición de Rembrandt, anunciando su próxima salida para Bruselas y París (A.R. Carpeta pensionado). A su regreso a primeros de setiembre, según recoge el informe trimestral del 10-III-1936, "comenzó su cuadro de cuarto año en el que trabajó hasta el término de la pensión", que le fue prorrogada por un mes. Fue autorizado a presentar dicho envío, titulado *Clase de dibujo* y premiado con calificación honorífica y una subvención de 250 pesetas, en la Exposición Nacional (A.R. Correspondencia Oficial).

Compañero de promoción de Berdejo, y muy relacionado con él, fue el igualmente pensionado por la pintura de figura Jesús Molina García de Arias (Covecinos de Campos, Zamora, 1906-Madrid, 1968), que tomó posesión el 25-II-1932, aunque salió inmediatamente de viaje por Europa a causa de las obras en la Academia, lo que significaría, como en su compañero, una prórroga de seis meses en la pensión. El 11-VIII-1932 estaba en París: aunque entonces manifiesta su intención de ir a Munich, el 3-VIII-1932 informa que ha retrasado el viaje "por la mala situación que en estos momentos se encuentra toda Alemania" (A.R. Carpeta pensionado). Inició su actividad en Roma el 1-IX-1932: "en los pocos meses que lleva en su beca ha trabajado con la intensidad y el cariño que debe animar a un pensionado que viene a Roma a llenar su cultura y ennoblecer su sensibilidad estética. Ha pintado y está pintando... desnudos de preparación para su cuadro de envío y una media figura de mujer vestida, que denuncia bien claro su genealogía artística, que en nuestra raza es tan personal y característica y que desgraciadamente empiezan a borrar las modernas aspiraciones", se dice en el informe trimestral del 12-X-1932 (A.R. Correspondencia Oficial).

Para la realización de su segundo envío se estableció con Berdejo en Florencia durante los años 1933 y 1934, con viajes a otras ciudades de Italia (esta temporada le fue conmutada por la que debía de haber viajado al extranjero). Aunque tuvo en un algún momento la idea de copiar a Ghirlandaio, eligió finalmente otro fragmento de *La última cena* de Andrea del Castagno (Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores), interesado por los aspectos más volumétricos del Quattrocento italiano que, de alguna manera, enlazaban con sus ideales estéticos. Al parecer, según un escrito suyo firmado en Roma el 25-X-1933, había sido recomendación de Estevan la realización de una copia íntegra, para lo que esperaban que este obtuviese una ayuda del Ministerio "por labor tan grande" (A.R. Carpeta pensionado). Sus tareas durante el segundo semestre del año 1933 están muy detalladas por él mismo: "Estudio de la pintura al fresco en todos sus tiempos y principalmente los del renacimiento florentino, que alcanza según mi concepto su gran desarrollo en el pintor Andrea del Castagno en su cena de Jesús con los Apóstoles... de lo mejor de la pintura italiana que he visto hasta ahora... / Gran parte del tiempo de estos seis meses pasados fuera de la Academia de Roma los he empleado en hacer obras originales... su valor es completamente pictórico por no interesarme la anécdota en la pintura y considerarla inútil y venenosa... / En Venecia estudié al Tintoretto que me entusiasmó, así como a Carpaccio y recogí sus grandes emociones estéticas. En Arezzo a Piero della Francesca, uno de los espíritus más finos que he visto en visión pictórica. En Siena observé la gran sensibilidad de sus pintores primitivos, en Assisi gocé de las grandes concepciones del Giotto y en Padova pude admirar el estupendo pintor veneciano Mantegna" (A.R. Carpeta pensionado).

El 9-VII-1934 se refiere a las tareas llevadas a cabo durante el último trimestre de su estancia en Florencia, relativas en su mayor parte a la mencionada copia, aunque cita también un cuadro original que recoge esa pureza formal a la que aspira: "Una de las ideas que me llevó hacerlo fue la de conseguir una riqueza plástica y armónica al mismo tiempo que su parte de composición; lo que representa como asunto poco puedo decir puesto que esto para mí concepto es secundario y ante un cuadro cada persona puede ver o sentir la composición según su espíritu, cultura o estado de ánimo. Si en su totalidad no conseguí lo que es una obra de Arte, creo sin embargo haber cubierto una gran etapa de su infinito camino, habiendo logrado para obras próximas un gran conocimiento. / Siendo el retrato una parte de la pintura que me interesa, he pintado dos cuadros con tal sentido y en el actual momento preparo otro..., además de todo esto pinté dos cuadros compuestos. También puedo decir que he hecho un gran número de dibujos" (A.R. Carpeta pensionado). Vuelto a Roma, tuvo intención de "hacer dibujos y pinturas en la Galería Doria-Pamphili", por lo



Fig. 14: JESUS MOLINA GARCIA DE ARIAS: *Desnudo de hombre y mujer* (Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, depositado en el MNCARS).



Fig. 15: JESUS MOLINA GARCIA DE ARIAS: *La última cena* (fragmento), copia de A. del Castagno (Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores).



Fig. 16: JESUS MOLINA GARCIA DE ARIAS: *Desnudo femenino* (Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores).

que solicitó un permiso (27-X-1931) que le fue denegado (31-X-1934), y estudiar los frescos del Ministerio delle Corporazioni (15-XI-1934). El 11-XII-1934 le fue concedido un permiso de dos meses para ir a España, desde donde no debió volver a la Academia porque el 22-II-1935 dirige al secretario José Olarra una significativa carta desde París, donde se encontraba: "Pienso permanecer para mis estudios hasta los primeros días del próximo mes de marzo. ¡Lástima que la Academia no pueda estar en este gran centro!. Hoy sin embargo París no es el París de hace diez años. No obstante aquí el espíritu se renueva. Cuando regrese a esa de mi viaje, llevaré mi arca llena de formas incorpóreas para darles corpórea vida. Desde París pienso pasar a Bélgica y después a Holanda y mi deseo es estar en Roma para fines de marzo o primeros de abril" (A.R. Carpeta pensionado). De regreso a la Academia, continuó trabajando en su obra de tercer año *Desnudo de mujer* (Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores), que entregó el 30-VIII-1935 y fue a la bienal de Venecia (15-V-1936).

Como prevenía el Reglamento, le fue aprobado entonces el boceto de su envío de cuarto año *Atletas*, que tenía ya muy adelantado a fines de 1935, habiendo recibido autorización para presentarlo en la Exposición Nacional. Fue remitido al Ministerio, junto con otras obras propiedad del artista, a donde llegó el 14-III-1936. Fue premiado con calificación honorífica, lo que implicaba doscientas cincuenta pesetas de premio y una prórroga de seis meses "en el punto que estime oportuno". El 28-V-1936 entregó un cuadro titulado *Ofrenda a la vida*, "composición de un desnudo de hombre y dos de mujer", que probablemente sea el titulado *Descanso en el campo con tres desnudos* (Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores). Asimismo, el 5-VI-1936 consta que dejó en la Academia varias obras, a cuya propiedad no renunció, aunque es probable que algunas de ellas se incorporasen a la colección del *Ministerio de Asuntos Exteriores, como el Florero con tulipanes*. Pero no termina aquí toda la información relativa a Molina conservada en el Archivo de la Academia de Roma, que guarda también la memoria reglamentaria, fechada el 16-III-1936, una de las poquísimas conocidas de los pensionados. En un tono de arenga, en ella se vierten numerosos conceptos que denotan la definitiva vigencia de ideas vanguardistas¹⁷.

LA REFORMA DE 1932 Y LOS PENSIONADOS GINER Y SOUTO

El nuevo Reglamento de 1932 trajo consigo las mayores innovaciones en la Academia desde 1913, aunque en parte habían sido asumidas con anterioridad, por lo que el espíritu de los pintores pensionados en los años treinta tiene una relativa unidad. Aparte cuestiones menores (como la reducción en un año de las pensiones) son tres las novedades fundamentales: el fin de la clasificación de pintores por géneros (se habla sólo de pensiones de pintura), la fijación con más rigor que nunca no sólo de la residencia fuera de Italia, sino incluso fuera de la sede de la Academia¹⁸, y en tercer lugar, aunque se mantiene la copia como envío reglamentario, la realización de un trabajo por año, de tema y procedimiento libres. Los últimos pensionados, regidos por este Reglamento, fueron los pintores Balbino Giner y Arturo Souto.

No muy abundante es la documentación conservada en el Archivo de la Academia de Roma (en su mayor parte en la carpeta de pensionado), acerca de Balbino Giner García, el cual había sido nombrado el 12-II-1934 y tomado posesión dos meses después, dando inmediatamente comienzo a su trabajo de copia, para lo que eligió el *Concierto campestre*, de Giorgione, en la Galería Pitti de Florencia, que, según su testimonio, abandonaría para iniciar otro. Establecido en Florencia, da cuenta periódica desde allí de la marcha de sus trabajos, cuadros, estudios al fresco, dibujos y acuarelas (10-VII-1934, 10-X-1934 y 31-XII-1934).

De regreso a Roma, manifiesta su propósito de visitar Arezzo y Perugia (21-II-1935), pero no permaneció mucho tiempo en la Academia porque el 22-VIII-1935 escribía desde Valencia que tenía intención de marchar a París para continuar trabajando. En efecto, poco después, informa de su llegada a la capital francesa a primeros de setiembre: "Me he instalado en un estudio donde pienso realizar todas cuantas obras me sean impuestas por un ambiente tan propicio a la creación artística como este de París", manifiesta desde allí el 11-X-1935. Periódicamente envía información de sus trabajos: el 9-XI-1935 dice que está muy preocupado con la ejecución de dos cuadros con los que piensa tomar parte en la Exposición Nacional. El 8-I-1936 anuncia su viaje a

y estudiadas, en tamaños de 1m. 50 por 1m. 15. Un cuadro grande de dos metros que voy terminando, una pequeña composición de 1m. con dos figuras. En un cuadro preparado hace tiempo no he podido hacer nada y espera su turno, es de tamaño 1m. 80 por 1m. 40. También dos pequeños bocetos esperan terminarse, de un metro cada uno. / También en este tiempo he podido aprender la técnica de la pintura al fresco, y tengo que hacer alguna pintura en este procedimiento, próximamente" (A.R. Carpeta pensionado).

¹⁷ "Rechazo el falso concepto de 'seguir la tradición'. Creo que esa tradición está llena de opio... hemos sido o pretendido ser sus discípulos y sucesores [de la Antigüedad], cuando en verdad somos sus adoradores. / ¡Qué desgracia!. Idólatras pobres de talento, intuición y sensibilidad. (...) ¡Cuántas manifestaciones antiguas guardan aún virgen su secreto para nosotros!" (A.R. Carpeta pensionado).

¹⁸ El Artº 23 dice: "Durante el periodo de residencia en Roma, el Director no sólo podrá autorizar a los pensionados a que efectúen excursiones artísticas por Italia, sino que también las estimulará y orientará" (Recogido por CASADO ALCALDE, E.: *La Academia Española en Roma y los pintores de la primera promoción*, Madrid, Universidad Complutense, 1987, pág. 1413).



Fig. 17: BALBINO GINER: *Interior* (Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores).

Bruselas y desde allí (13-III-1936) el que realizaría a Londres. Desde la capital belga informa también, el 5-V-1936, de la facturación del cuadro de segundo envío, *Interior* (Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores), del que afirma no estar contento porque su obra allí “es un tanto negativa” y expresa sus deseos de cambiar”. Unos días más tarde, el 17-V-1936, indica al director, también desde Bruselas, su intención de concurrir a la exposición de Venecia con un cuadro titulado *Madre* (Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores) y anuncia su regreso a Roma para el día 26 de ese mes (A.R. Carpeta pensionado). En efecto, después de estos viajes volvió a instalarse en la Academia donde estaría al desencadenarse la guerra civil que terminaría con su pensión. Si las dos obras citadas están dentro de cierto expresionismo donde la crudeza del tema se expresa con una extraordinaria simplicidad de medios, a base de colores pobres y planos escuetos, otras obras conservadas en la colección del Ministerio de Asuntos exteriores, como el *Desnudo femenino*, denotan una reflexión sobre la descomposición de planos de lejana ascendencia cubista. En esta las preocupaciones formales desplazan



Fig. 18: BALBINO GINER: *Desnudo femenino de espaldas* (Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores).

cualquier intento de provocar temáticamente: la amargura de aquellas obras está completamente abandonada.

Compañero de Giner fue Arturo Souto Feijoo (Pontevedra, 1904, México, 1964), nombrado pensionado en la misma fecha que aquel, el 12-II-1934, aunque se le concedió una prórroga de quince días para tomar posesión, lo que se produjo el 7-V-1934¹⁹. Al igual que Giner se estableció inmediatamente en Florencia, desde donde comunica el 6-VII-1935 el cuadro que va a copiar, así como que ha dejado en la Academia diversas obras de pintura para someterlas a la opinión del director (¡Valle Inclán!) (A.R. Carpeta pensionado). Anuncia después su intención de regresar a Roma a comienzos del año 1935²⁰. El trabajo de copia consistió en el *Retrato del papa León X*, de Rafael, en la Galería Pitti (Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores). Si alguna importancia tiene esta obra es que, por vez primera (aunque algo se

¹⁹ Véase el catálogo de la *Exposición Antológica. Arturo Souto, Pontevedra, Diputación, 1984* y ANTON CASTRO, X., *Renovación e avanguardia en Galicia (1925-1933). Os pensionados da Deputación de Pontevedra*, Pontevedra, 1986.

²⁰ El 22-XI-1934 dirige desde Florencia una instancia al director en que “faltándole poco tiempo para dar por concluída la copia del autor italiano Rafael titulada ‘Papa Leone con dos cardenales’ y habiendo sido este el motivo por el cual solicitó el traslado de residencia a esta ciudad, solicita de V.S. la autorización necesaria para regresar a Roma, en el próximo mes de enero, para proseguir en la Academia sus estudios, hasta cumplir el año reglamentario de su permanencia en la misma” (A. R. Carpeta pensionado).

había vislumbrado ya), no hay una voluntad de reproducir miméticamente a Rafael: obra de una factura muy diversa, la recreación del pasado deja de ser un alarde de virtuosismo técnico para sugerir nuevos problemas plásticos que hacen de ella una obra original.

En Roma permaneció sólo hasta el verano de 1935 pues el 15-VIII-1935 “salió de la Academia para París” desde donde ya escribe el 26-VIII-1935, dando cuenta detallada de sus actividades el 1-X-1935: “Llevo hechas varias visitas a los principales Museos y colecciones particulares, estudiando con detenimiento la pintura del siglo XIX [Es la primera vez que un pensionado hace una observación de este tipo]. Especialmente dedico mi atención a los maestros Courbet, Delacroix, Corot e Ingres y después a los maestros de la llamada Escuela Impresionista. / En el taller he realizado dibujos y bocetos varios y preparado también el estudio de los trabajos preliminares para realizar el segundo cuadro, envío oficial reglamentario del segundo año de pensionado en Roma” (A.R. Carpeta pensionado). A dicho envío tal vez pertenezcan las obras tituladas *Oca* (Ministerio de Asuntos Exteriores, Embajada de España en Nueva Delhi) y *Azaleas*, también titulado *Flores y sarcófago* (Roma, Academia Española). Esta pintura posee la pastosidad ruda de sus cuadros más típicos, la rugosidad pétrea junto a una concepción estática y solemne, emparentada tanto con el mundo italiano antiguo como contemporáneo, pero decididamente próxima a la vanguardia francesa. Es un cuadro duro, expresionista, difícil de admirar entre la cálida atmósfera romana, y, sin embargo, muy justificable dentro de ella.

Finalizada su estancia en París, de nueve meses, solicitó un permiso de tres meses para ir a España, lo que es informado favorablemente por el director el 14-V-1936 ya que “está al corriente en la entrega de envíos” y, entre otras justificaciones, “le favorece, en el presente caso, la época que el Sr. Souto trata de pasar en España, que es la del verano, nada adecuada para



Fig. 19: ARTURO SOUTO: *El papa León X, copia de Rafael* (Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores).

un trabajo intenso en esta ciudad de Roma” (A.R. Correspondencia Oficial). Por motivos más desgraciados, el verano de 1936 no resultaría tampoco la época más adecuada para pintar en España: Souto no volvería ya a la Academia, manifestando entonces más que nunca su tradicional fervor republicano con el que se cierra uno de los periodos más controvertidos en la historia de la antigua Academia Española de Bellas Artes de Roma

Ramón Vázquez Molezún: De pensionado en Roma a gran arquitecto

Ángel Urrutia Núñez

Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.), Vol. VI, 1994.

A la memoria de Ramón Vázquez Molezún

RESUMEN

La muerte del arquitecto español Ramón Vázquez Molezún (La Coruña, 1922 - Madrid, 1993), hace necesaria una reflexión que recuerde su estancia en Roma (1949-1952), su constante y fecunda colaboración con José Antonio Corrales desde 1952, su éxito internacional obtenido con el Pabellón de los Hexágonos en la Exposición Universal de Bruselas 1958, así como su labor importante en otras obras que se integran ya en la Historia de la Arquitectura Moderna Española.

SUMMARY

The death of the Spanish architect Ramón Vázquez Molezún (La Coruña, 1922 - Madrid, 1993) has made it necessary for us to reflect upon his stay in Rome (1949-1952), his constant and prolific collaboration with José Antonio Corrales beginning in 1952, his international success earned with the Hexagonal Pavilion in the 1958 Brussels Worlds Fair, as well as his important influence in other works which are part of the History of Modern Spanish Architecture.

“¿Quién fué el primero que evangelizó aquella España romana, sabia, próspera y rica, madre fecunda de Sénecas y Lucanos, de Marciales y Columelas? Antigua y piadosa tradición supone que el Apóstol Santiago esparció la santa palabra por los ámbitos hespéricos: edificó el primer templo a orillas del Ebro, y extendió sus predicaciones a tierras de Galicia y Lusitania. Vuelto a Judea padeció martirio antes que ningún otro apóstol, y sus discípulos transportaron el santo cuerpo en una navecilla desde Joppe a las costas gallegas (Menéndez y Pelayo)”¹.

En España, una vez terminada la Guerra Civil (1936-1939), soplaban todavía vientos acordes con estas palabras cuando se presenta en la *Revista Nacional de Arquitectura* el proyecto realizado por Molezún para conseguir una estancia en Roma. Eran años de fe obligatoria y de temas

devocionales obligatorios, lo cual debía ser relativamente molesto para el libre ejercicio de la profesión, aunque no tanto para el verdadero ejercicio de la Arquitectura. El pensionado en Roma -que, debe recordarse, venía tratando desde su existencia temas de historia o de gusto religioso- permitía al menos una salida y una toma de contacto con el exterior en una España aislada bajo el período de la autarquía. Al igual que Cabrero, Fisac, Sáenz de Oña, o Sota respiraban nuevos aires y conocían una arquitectura nueva no estudiada en la Escuela a través de sus viajes al extranjero, el joven Molezún recientemente titulado en 1948 por la Escuela de Madrid decide aprovechar esta otra vía posible. Una opción no muy solicitada por los arquitectos, debido en parte a las mismas dificultades de selección y, también, por ser considerada Roma como centro artístico superado. Más tarde, Fernando García

¹ Palabras de presentación sobre el Concurso para el Pensionado de Arquitectura en Roma. 1er. Premio: Ramón Vázquez Molezún, arquitecto, “Proyecto para un Faro votivo a la traslación por mar de los restos del apóstol Santiago, erigido en la Costa Brava”. *Revista Nacional de Arquitectura*. Nº 87. Marzo, 1949. Pág. 121.

Mercadal, uno de nuestros grandes pioneros modernos pero imbuído por el espíritu clásico mediterráneo, será quien señale una parcial equivocación en este juicio al recordar sus experiencias de pensionado durante los años veinte en el Catálogo de la *Exposición Antológica de la Academia Española de Bellas Artes de Roma (1873-1979)*: “Puestos a recordar con cierto orden, comencemos por el principio. Buena parte del verano del 23, lo pasamos encerrados, mañana y tarde, aislados, en dos salones de la Academia de San Fernando, en la calle de Alcalá, enfrentados con los ejercicios de la oposición, para la pensión en Roma, Adolfo Blanco y Pérez del Camino, que hace pocos años nos dejó, y al que hoy con gran afecto y dolor recordamos. Poco antes, Valverde, le había, con sus mágicos pinceles, retratado.

El tema del ejercicio principal, del que habíamos comenzado por hacer un croquis, tras otro breve encierro, era el proyecto de una “*Gran Basílica a San Isidro*”, en las proximidades de la actual Iglesia, ocupando la típica pradera, sin plano topográfico del lugar, ni programa. La imaginada “*Gran Basílica*” aparecía rodeada de los servicios propios, y adecuados, para acoger tan teóricas como grandes peregrinaciones, hospederías, refugios de caminantes, comercios de recuerdos piadosos, urbanización de los alrededores y jardines, etc.

Habíamos antes, como primer ejercicio, dibujado, y lavado, un descomunal *cacho*, fragmento decorativo, clásico, en yeso, que debíamos de lavar a la antigua usanza, aún en uso de nuestra Escuela de la calle de los Estudios, en 1923. Un detalle arquitectónico, a buena escala, del proyecto, completaba el ejercicio. Sólo había una plaza libre, en la Sección de Arquitectura, ya que la otra, hacía algún tiempo, estaba brillantemente ocupada por nuestro compañero y amigo Emilio Moya Lledós, de la promoción del 19. Los concursantes procedíamos de las promociones del 21 y del 22. A la pensión de música sólo había opositado un magnífico compositor, Fernando Remacha, (1898), que fue nuestro gran amigo después, que no conocimos hasta encontrarle en Roma.

El Jurado, tras de conceder a quien esto relata la única pensión de Arquitectura vacante, con muy buen criterio, adjudicó a Blanco una pensión disponible en otra sección. En consecuencia fuimos tres, en lugar de dos, los arquitectos... Vivir a la sombra del Bramante, como los grandes del Renacimiento, pintor y arquitecto, para los pensionados era un saludable clima... Vivir a su vera, verlo al despertar desde mi celda, casi al alcance de la mano, era algo que aún hoy gusto recordar con emoción. Restaurado y restablecido su culto, su elegancia de proporciones se acrecienta.

La armonía, una gran armonía y paz, reinaba en aquel ambiente, casi monacal, por su marco conventual, ya que no debemos olvidar que en realidad la Academia y San Pietro in Montorio, la Iglesia y convento, incluido el “*tempietto*” famoso, con su huerto, formaban una unidad, un conjunto, lleno de carácter, al que se unía el adosado “*fontanone*”, tan magnífico como rumoroso.

Gozamos, desde el primer día de una grata camaradería, por fortuna no regulada por ninguna autoridad, y si existía alguna reglamentación, nunca fue preciso recordarla, ni puesta en vigor. Vivíamos en un permanente ¡Viva la Libertad!, que nada tenía que ver con el libertinaje, ni con la bohemia, nada teníamos de bohemios. Nadie hizo mal uso de aquella total libertad. Vivíamos felices, en una palabra, felices e independientes... Los profesores de nuestra Escuela de Arquitectura, de las asignaturas conocidas por artísticas, habían pasado por Roma, buena parte de ellos. Don Manuel Aníbal Álvarez, Zabala, Flórez, Anasagasti, Roberto Fernández Balbuena, Emilio Moya Lledós... No comprendí la poca apetencia, ni entonces, ni después, ni ahora, de los jóvenes por ir a la Academia de Roma...”².

Son estas, sin duda, palabras sinceras que describen una experiencia personal, que generarían una opinión sorprendente para los modernos de postguerra, pero avaladas por las no menos curiosas del Giulio Carlo Argan que precede en el Catálogo a Fernando García Mercadal: “En San Pietro in Montorio sobre el Gianicolo, donde se encuentra el famoso templete del Bramante y donde gustaban de pasear Stendhal e Ingres, vive la más que centenaria Academia Española de Bellas Artes. En el momento de instituir la hubo algunas vacilaciones: para no alentar el arte académico, ¿no hubiera sido más justo fundarla en París en vez de en Roma? Probablemente en 1873, en la vigilia de la revelación del Impresionismo, también yo hubiera tenido las mismas dudas. Don Emilio Castelar, entonces presidente de la República Española, tuvo un rasgo de gran finura intelectual: se acordó que también Velázquez y Goya habían venido a Italia y sin duda no se habían convertido en dos pintores académicos, incluso si la experiencia fuera poco más que inútil. El presidente conocía las razones de la profunda originalidad del Arte Español, y había comprendido perfectamente que Roma no era ni un Museo ni una escuela de Bellas Artes. Estudiar bien el arte clásico, de hecho, enseña todo lo que no es el clasicismo, porque el clasicismo es imitación, y el arte clásico creación libre y universal...”³. La clave podría estar en estas palabras de Argán, más que en las generalizadoras de Javier Tusell que, a manera de

² Fernando GARCÍA MERCADAL: “Nuestra siempre recordada (1923-1927)”. Catálogo *Exposición Antológica de la Academia Española de Bellas Artes de Roma (1873-1979)*. Ministerio de Cultura. Madrid, 1979. Págs. 29-32, 38-39.

³ Giulio Carlo ARGAN: *Opus cit.* Pág. 7.

presentación como Director General del Patrimonio Artístico, decían: “La moderna arquitectura española debe mucho a los arquitectos pensionados en Roma, los cuales pudieron asomarse a las nuevas tendencias europeas, y sus aportaciones así han sido y son fundamentales”⁴.

La realidad vivida por Molezún, aun dentro del marco descrito por García Mercadal, será personal; tal como también lo será la de otros pensionados posteriores, como José M^a García de Paredes y Francisco Javier Carvajal (1955-1957), o José Rafael Moneo y Dionisio Hernández Gil (1963-1965). Roma impregnará los espíritus, pero la arquitectura española no deberá mucho a las experiencias de los pensionados en Roma, sino que los estilos personales de los insignes arquitectos que pasan por la ciudad eterna se formarán después a través de referencias diferentes.

EL PROYECTO PARA UN FARO VOTIVO

Molezún decidía someterse a tan estrictos y tradicionales criterios de selección, pero su personalidad acabará prevaleciendo tanto en este proyecto propuesto e ineludible como en los varios ejercicios de trabajo realizados luego desde Roma. “Había tres instituciones implicadas, El Ministerio de Asuntos Exteriores, la Real Academia de San Fernando y la Dirección de la Escuela de Arquitectura; en este caso, Modesto López Otero, como Director y profesor de Proyectos, quien debía hacer la carta de propuesta para la beca. En realidad no hubo oposición. Había dos plazas y sólo me presenté yo. Se trataba de un proyecto, parecido al Proyecto fin de Carrera. Una encerrona de un día con el tema impuesto, se realizaba un croquis y se desarrollaba el proyecto durante quince días. Había también que hacer una acuarela (en mi caso, un capitel corintio) y un examen oral”⁵.

La concepción del *Proyecto para un Faro votivo* (1948) trascendía cualquier interpretación puramente religiosa para erigirse en *bella arte*, en arquitectura visionaria. Analizada fríamente, al margen de la emoción que pueda originar la muerte de un gran arquitecto, se reconoce ya al Molezún creativo. Su *Proyecto*, que constaba de tres partes (faro, cripta sobre la que descansaba una pequeña barca transportando el cuerpo yacente del Apóstol y vivienda para el torrero), partía del eterno concepto arquitectónico -muy seguido por otros arquitectos como Sáenz de Oíza- que emplea la línea divisoria entre lo público y lo privado, entre lo exhibido y lo íntimo, entre

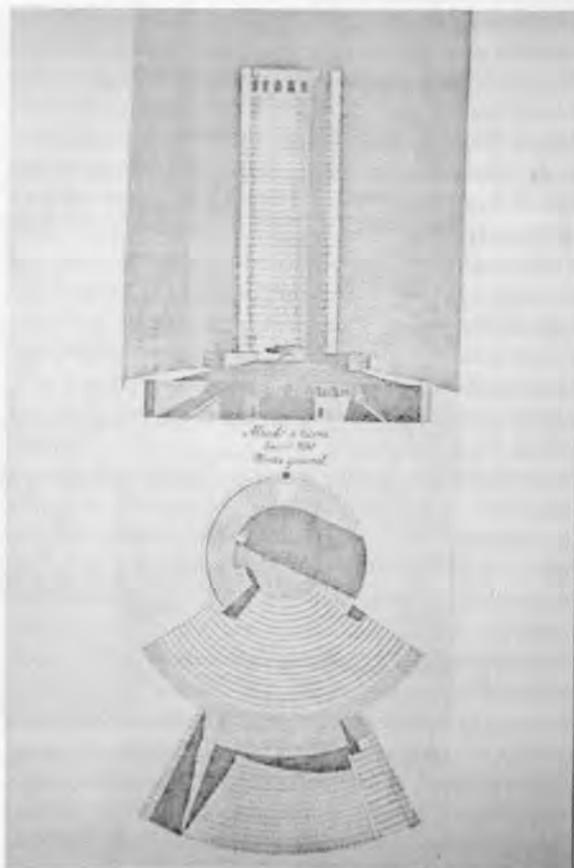


Fig. 1.- Ramón Vázquez Molezún: Proyecto para un faro votivo a la traslación por mar de los restos del Apóstol Santiago. 1948.

lo destacable y lo acogedor. “En sí, la gran dificultad de este proyecto era el buscar una misma forma arquitectónica, a la vez expresiva de irradiación, de expansión hacia el mar y de recogimiento, de protección hacia la parte votiva del monumento. Esto se trata de conseguir con un gran muro de forma semicircular que se levanta hasta una altura de cuarenta metros sobre el acantilado y que a la vez se inca en tierra formando la testa de la cripta. Esta forma así convexa hacia el mar nos da una impresión de agresividad, de proa, de dominación, cual debe ser la expresión de un faro... Y la cóncava, una expresión de recogimiento, de amparo, de vela que protege la navecilla que sobre las aguas lleva el cuerpo del Apóstol”⁶. Molezún integraba conceptos y formas en un todo destacable que empalmaría, al menos, con los grandes

⁴ Javier TUSELL, Director General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos: *Opus cit.* Pág. 5.

⁵ Declaraciones personales de Ramón Vázquez Molezún a Ángel Urrutia Núñez en su estudio de la calle Bretón de los Herreros en Madrid, 10-III-1983.

⁶ *Revista Nacional de Arquitectura*. Nº 87. Marzo, 1949. Pág. 121.

visionarios franceses y desde luego no deja de tener aspectos -entre ellos el de la astucia- similares a los *Grand Prix*; pero, también, con algunos de nuestros más grandes arquitectos del siglo XX (Anasagasti, Fernández-Shaw, Moya). Sin embargo, por tratarse de conceptos esenciales o de formaselementales y despojadas de emblemas excesivamente superfluos, Molezún se encontraba ante la encrucijada de la renovación de nuestra arquitectura a finales de la década de los años cuarenta. Proponía una arquitectura esencial, con sumo tacto pues había de ser juzgada (endémico problema), pero que se desligaba cuanto más es posible de historicismos trasnochados y se adentraba en lo que será su próximo sendero que le conduzca hacia la modernidad. Curiosamente, una etapa crucial no demasiado definida que será posteriormente desarrollada por Kahn o Rossi en sendas derivaciones personales. Adquiriría actualidad por tanto este *Proyecto de Molezún*: hay origen institucional, esencia clásica, luces y sombras consustanciales con las funciones y los materiales, sentido procesional y ritual en los accesos o recorridos (desde la fatigosa escalinata a la infinita contemplación en las alturas sobre el mar). Se funden teóricamente formas eternas con materiales actuales y tecnología avanzada para la época (estructura de hormigón armado, ascensor, reflectores), pero supeditada al carácter de faro votivo y al halo poético. "Así, pues, desde tierra solamente es visible el faro por su claridad propia. Conseguimos esto iluminando solamente el muro circular, sobre el cual se destacará la silueta oscura de la barca. Hacia el mar lleva los dos tipos de iluminación, una reflejada por el muro, con la imagen del Apóstol delante, y otra de iluminación proyectiva, que, como es natural y lógico, va situada en la parte superior del muro. La forman una serie de siete reflectores emitiendo destellos radiales. Cada uno de estos reflectores va situado en un arco, que taladra el muro. A su vez, todos estos arcos van unidos por un corredor, formando una rotonda, desde la que el visitante puede admirar el paisaje... Toda la cripta, plantas, alzados, secciones, decoración, iluminación, etc.,

está diseñada pensando e intentando forzar la atención del visitante hacia la parte que bien pudiéramos llamar principal..."⁷.

Se podría caer en la tentación de salvar un largo puente de cuarenta años de arquitectura moderna seguida por Molezún para comprobar y afirmar que los extremos se tocan, que una obra de ruptura protomoderna en la España de postguerra se anticipa al gusto postmoderno, pero el imborrable e inexorable discurrir del tiempo y los hechos acontecidos lo impiden.

Se trataría de una arquitectura de compromiso y de transición, pero en definitiva también de ruptura -como era de hecho la propuesta por Cabrero, Laorga y Sáenz de Oíza para sus basílicas en Madrid o Guipúzcoa-, aun no, es verdad, con voluntad tan decididamente moderna como en el caso de la *Capilla en el Camino de Santiago de Oíza*, Romany y Oteiza.

LA REBELIÓN TRAS EL TRIUNFO: DE LOS DIBUJOS DE LA CAPILLA RAIMONDI AL TEATRO EN HOMENAJE A GAUDÍ.

Una vez en Roma, Molezún se enfrentaba simultáneamente a tres medios: por una parte el propio ambiente de la Academia -que nodifería demasiado del recordado más atrás por García Mercadal, salvo si se tiene en cuenta la convulsión de la Guerra Civil entre una experiencia y otra- y de la Italia de entonces, recién salida también de la Guerra Mundial; por otra, el estricto cumplimiento al tratar temas de obligatorio asunto clásico; por último, la iniciación del ejercicio moderno en una actitud de rebeldía y de ruptura. "Entonces el Director de la Academia era Fernando Labrada. No había especiales problemas a destacar. La pensión cubría el alojamiento, las clases y los estudios. Se pagaba al cocinero por ir a la plaza. Cada año hacía viajes, pintaba y sobre todo dibujaba, hacía algunos proyectos y maquetas para cumplir con la pensión y, el último año de los cuatro, un Proyecto especial (que fue el de Museo de Arte Moderno)... Italia

⁷ "... Así, en la planta, por ejemplo, la dirección de las paredes y techo que forman el vestíbulo nos la dan las líneas de visión de esta parte principal. Ya en el interior, la cripta converge y el suelo inclinado fuerza todavía más, si cabe, esta atención hacia el centro espiritual de la cripta. Este centro lo forma el altar adosado a un gran pilar central de forma circular, que destaca enormemente por su posición, ornamentación recargada y su color oscuro sobre el fondo de piedra claro y liso que forma el muro circular incado en tierra, solamente decorado por unas hornacinas muy planas con santones románicos de manera policromada. El gran pilar central y el muro semicircular concéntrico nos forma una verdadera girola de circulación. Y estas hornacinas son un recuerdo de aquellas capillas absidales románicas. La ornamentación del pilar central, inspirada en el parteluz del Pórtico de la Gloria, representa toda la historia de Santiago Apóstol, culminando, con la traslación de sus restos, simbolizada en la barca que sostiene. La iluminación de la cripta se obtiene iluminando solamente y con luz indirecta producida por una cornisa de luz, el anillo circular del techo entre el pilar y el muro. Es decir, únicamente el centro espiritual. El techo de la cripta lo forma una bóveda cónica de generatriz recta, cuya directriz es precisamente este anillo circular. El trasdós de la bóveda forma la escalinata principal del faro. Con las paredes de la cripta muy lisas, en tono claro, blanco, se procura no distraer la atención de los visitantes. La sacristía, situada en el eje de la cripta y al mismo nivel que ella, lleva un enlace con la vivienda del torrero, para que así, de esta manera, pueda recorrer y por tanto vigilar en toda hora, sin salir al exterior." (*Revista Nacional de Arquitectura*. Nº 87. Marzo, 1949. Pág. 123).

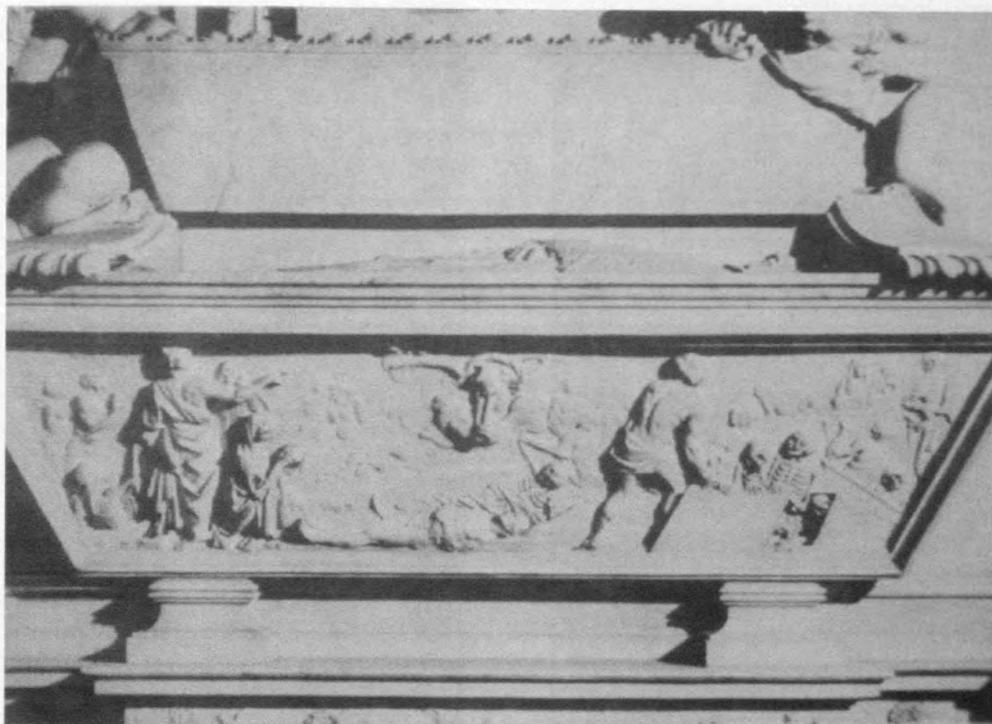


Fig. 2.- Nicolas Sale: Resurrección de los muertos. Sarcófago Girolamo Raimondi. Capilla Raimondi en San Pietro in Montorio, Roma.

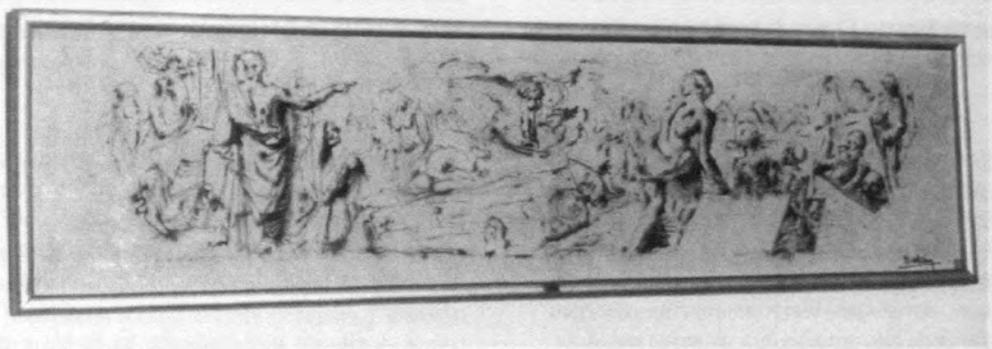


Fig. 3.- Ramón Vázquez Molezún: Dibujo sobre la obra de Nicolas Sale. Roma, 1950. Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid.



Fig. 4.- **Francesco Baratta:** Éxtasis de San Francisco. Altar de la Capilla Raimondi en San Pietro in Montorio, Roma.

acababa su guerra y estaba teniendo una recuperación más rápida por la ayuda exterior. Su pasado clásico estaba ahí, pero a la arquitectura que se había mostrado en la EUR'42 se iban a añadir otras experiencias más modernas como las de Mario Ridolfi. Alberto Sartoris, Gio Ponti son otros que hicieron mucho, también estuvieron a favor de una arquitectura moderna española. Recuerdo que existía la prohibición de hablar con los italianos...⁷⁸.

Molezún aprovechaba para viajar también fuera de Italia y conocer ambientes que no había podido estudiar en la Escuela. La Revista Nacional de Arquitectura se hacía muy pronto eco de sus experiencias, tal como se ha podido comprobar y se verá más adelante, hasta el



Fig. 5.- **Ramón Vázquez Molezún:** Dibujo sobre la obra de Francesco Baratta. Roma, 1950. Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid.

punto de publicar en portada algunos de sus cuadros de entonces, con una factura muy suelta y relativamente expresiva, heredera sin duda de las experiencias *fauve* de principios de siglo, sobre todo en el libre tratamiento de la forma y del color : *Venecia, Parlamento de Londres, Brujas*⁹.

Los dibujos que realizaba en Roma y en la misma Academia demuestran una práctica habitual, revalorizada actualmente en las escuelas de arquitectura, pero con unos matices que conviene señalar. La interpretación que hacía al reproducir las obras del pasado, manifestaba de manera esclarecedora una tendencia a desligarse de la tradición que trata por compromiso, pudiéndose hablar acaso de variaciones sobre el tema más que de

⁸ Declaraciones personales de Ramón Vázquez Molezún a Ángel Urrutia Núñez en su estudio de la calle Bretón de los Herreros en Madrid, 10-III-1983

⁹ Véanse en *Revista Nacional de Arquitectura*. N° 98. Febrero, 1950 (*Venecia*); N° 134. Febrero, 1953 (*Parlamento de Londres*); N° 138. Junio, 1953 (*Brujas*). En el N° 128, agosto de 1952, se comunicaba incluso el final de su pensionado: "Ha terminado su temporada de pensionado en Roma el arquitecto Ramón Vázquez Molezún, primero que ha ocupado después de nuestra guerra de liberación. Damos a nuestro compañero nuestra cordial bienvenida por su vuelta a España, ofreciendo a nuestros lectores dos acuarelas de paisajes italianos que ha realizado Molezún". Más adelante, el N° 154, octubre de 1954, publicará una Sesión de Crítica de Arquitectura sobre su *Proyecto de Museo de Arte Moderno*.



Fig. 6.- **Gianlorenzo Bernini**: Capilla Raimondi. 1640-1646. San Pietro in Montorio, Roma.



Fig. 7.- **Ramón Vázquez Molezún**: Dibujo sobre la obra de Bernini. Roma, 1950. Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid.

copias serviles. Esta actitud, muy discutible por arbitraria, le conducía sin embargo tanto al aprendizaje de otros maestros -sin copiarlos exactamente- como al divertimento. El dibujo del relieve *Resurrección de los muertos* de Nicolas Sale en el sarcófago de Girolamo Raimondi¹⁰, delataba a un Molezún nervioso y deseoso de simplificar, tratando libremente a su antojo poses, incluso figuras, para captar tan sólo líneas de fuerza, luces y sombras. Este criterio, ciertamente abusivo pero comprometido con su voluntad de aprender recreando y escapando, puede verse aplicado igualmente a sus interpretaciones, hechas en el lugar, del *Éxtasis de San Francisco* de Francesco Baratta¹¹ y de la misma *Capilla Raimondi* de Bernini¹², San Pietro in Montorio. En la

primera, Molezún reducía la obra a una vibrante maraña esquemática. El simple carácter abocetado no evitaba una captación de las líneas de fuerza esenciales, creando una oblicua secundaria que reforzaba la profundidad de la composición al cambiar la figurilla flotante inferior del lateral derecho por otra de absoluto dinamismo. Aunque desmaterializaba el volumen y cambiaba los escorzos o envaraba arbitrariamente los miembros anatómicos -caso de las tres figuras principales-, sin embargo, conseguía la justa densidad y levedad, reduciendo su ejercicio a simples planos luminosos contrastados con sombras convertidas en manchas abstractas y salpicadas en constelación o torbellino ascendente.

¹⁰ *Resurrección de los muertos*. Dibujo al carbón con fijador en papel sobre tabla, 29 X 118 cm. Firmado en ángulo inferior derecho, Molezún. Ministerio de Asuntos Exteriores (Despacho nº 308), Madrid. Nº Inventario, 217.

¹¹ *Éxtasis de San Francisco*. Dibujo al carbón con fijador sobre tabla. 82 X 63 cm. Firmado y fechado en ángulo inferior derecho, Molezún 1950. Ministerio de Asuntos Exteriores (Despacho nº 308), Madrid. Nº Inventario, 187.

¹² *Capilla Raimondi*. Dibujo al carbón con fijador en papel sobre tabla. 82 X 46 cm. Firmado en ángulo inferior derecho, Molezún. Ministerio de Asuntos Exteriores (Despacho nº 308), Madrid. Nº Inventario, 291.



Fig. 8.- Ramón Vázquez Molezún: Templo de Baco (Ermita de S. Urbano). Restauración. Roma, 1951. Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid.

En la *Capilla Raimondi*, el reto era mayor. Aun ejecutada por discípulos como era de norma, se trataba de una obra maestra de Bernini, anticipando una *integración* del hecho arquitectónico y del escultórico que habrá de culminar inmediatamente en una de las obras cumbres del Arte Universal, la *Capilla Cornaro* en Santa Maria della Vittoria, *arte total* que enaltece al ser humano y justifica una razón para vivir en este mundo de claroscuros. Era el genio más grande -arquitecto, escultor / escultor, arquitecto; también pintor- con el que se enfrentaba Molezún en Roma. No podía con él. Era imposible hacerse con el perfecto virtuosismo de las proporciones berninianas, ni con la elegancia suprema del color puro; eso sin alcanzar el efecto pictórico, polícromo y teatral de la *Capilla Cornaro*, el definitivo y genuino *arte conceptual*. Molezún se limitará humildemente a realzar el marco y alternar planos luminosos con un intermedio sombreado, resaltando al fondo la característica luz sobrenatural indirecta de Bernini; pero, también eludiendo las tumbas de Girolamo y Francesco Raimondi -de derecha a izquierda-, cuyas figuras el genial barroco solía tratar como elementos de transición o de relación intermedia entre espectador y la escena mágica del altar.

La propuesta de restauración que Molezún reflejaba en su *Templo de Baco (Ermita de S. Urbano). Restauración*¹³, delata ya sus preferencias y su inexorable incursión en la compleja modernidad. Su interpretación, más discutible hoy día que nunca, era sin duda la de un moderno. A la vertical monumental, se contraponía la horizontal como pauta esencial moderna, valorada a su vez por un elemento vertical de transición. Esas líneas a ras de tierra que los mismos arquitectos italianos, como Giovanni Michelucci y otros (*Estación de Santa Maria Novella*, 1933-1936, Florencia) habían contrapuesto a muchos siglos de arquitectura enfática y monumental. Rectas y planos luego recordados en su "neoplasticista" *Casa Pastor* (1955, La Moraleja, Madrid).

Pero en realidad, donde Molezún se mostraba más creativo era en sus proyectos puramente arquitectónicos de este momento. La rebelión -normal en un arquitecto joven- contra la Academia y contra la Escuela se percibía más en su *Proyecto de Teatro al aire libre en homenaje a Gaudí* (Roma, 1950), reconocido y premiado en la I Bienal Hispano Americana¹⁴. Aquí valoraba sobre todo la curva, más que la línea trazada con regla y cartabón, el hacer con las manos un cuerpo orgánico, es decir, otra vía posible para la arquitectura moderna. Aunque la maqueta contenía en su concepción elementos gaudianos -perfiles parabólicos en cúpula de sala de reuniones, soportes inclinados en arquerías de acceso a salas y servicios, formas orgánicas y flameantes abstractas en monolito-, los mezclaba como en un sueño -recuérdese la *Casa Batlló*, porejemplo, con grandes dosis de "surrealismo"- con otras situaciones vividas en Roma -caso de la Plaza del Capitolio convertida en estanque-. Este modo de proceder presupone tres cosas: 1º) Molezún estaba dispuesto a crear, aun aprendiendo de maestros, como de un Gaudí cada vez más reconocido universalmente¹⁵; 2º) Avanzaba así una peculiar corriente orgánico-tardoexpresionista vigente en España durante los años sesenta y secundada -simultáneamente a la aceptación de Wright y Aalto- por arquitectos como Higuera y Moneo (*Anteproyecto de Centro de Restauraciones Artísticas*, Premio Nacional de Arquitectura 1961); 3º) La confusión de imágenes emblemáticas estará presente en el diseño de *plaza dura* frecuente en nuestra más reciente postmodernidad.

¹³ *Templo de Baco (Ermita de San Urbano). Restauración*. (De la serie, 2 secciones, tres alzados y planta). Técnica mixta y témpera al huevo. 106 X 120 cm. Fecha y firma en ángulo inferior derecho: Roma 1951, R. V. Molezún. Ministerio de Asuntos Exteriores (Despacho Director General de Política Ibero Americana). Fecha de adquisición o depósito, 1951. N.º Inventario 314.

¹⁴ Véase en *Revista Nacional de Arquitectura*. N.º 120. Diciembre, 1951. Pág. 10.

¹⁵ Téngase en cuenta la revalorización que Gio Ponti había hecho de Gaudí en la *V Asamblea Nacional de Arquitectura* (celebrada en Barcelona y Valencia, mayo de 1949). Precisamente, la misma *Revista Nacional de Arquitectura*. N.º 139. Julio, 1953, y *Arquitectura*. N.º 75. Marzo, 1965, dedicará números monográficos de reconocimiento a Gaudí.

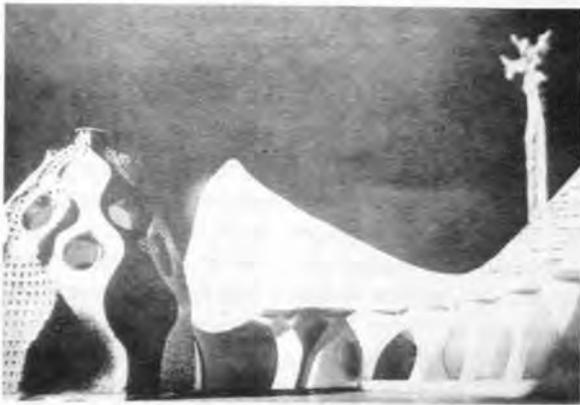


Fig. 9.- Ramón Vázquez Molezún: Proyecto de Teatro al aire libre homenaje a Gaudí. Cúpula y arquerías gaudianas. Roma, 1950.



Fig. 10.- Ramón Vázquez Molezún: Proyecto de Teatro al aire libre homenaje a Gaudí. Cita de la arquitectura romana. Roma, 1950.

EL MUSEO DE ARTE MODERNO

Por encima de todo se alzaba la personalidad de Molezún, de la que estuvo siempre dispuesto a aprender el mismo Sáenz de Oíza, el maestro de maestros Oíza, quien ha nombrado alguna vez a Molezún como su arquitecto español preferido. Llegados a este punto y circunstancia, cabe recordar las breves, pero testimoniales, palabras de presentación a su obra de quien trabajara con él, Luis Miquel y Suarez-Inclan: "No parece lógico que el proyecto del Museo de Arte Contemporáneo, el Instituto de Herrera del Pisuerga o la casa de La Moraleja, se produzcan como consecuencia del redescubrimiento de Gaudí, la asimilación de Wright, el rechazo de Oud o el prurito de la "modernidad". A mí me parece que, en lugar de intentar buscar en él estímulos exteriores inmediatos, habría que pensar que los orígenes están en el viaje de 100.000 Km. en motocicleta en el verano de 1950, o en sus aventuras romanas, o en su pasión por la mecánica o en el deslumbramiento ante el paisaje que reflejan sus acuarelas y sus gouaches o en la rectitud y la honestidad profunda de su carácter, en la timidez y la violencia (que la timidez acarrea) de su temperamento, en la ingenuidad y la bondad de su trato, en la enfermedad terrible que le azotó durante años. El mar de su infancia y los cristales de La Coruña deben andar también por debajo de todo esto. La poesía no es, casi nunca, el resultado de una reflexión sino la explicación inmediata y fresca del mundo interior del artista a través de los materiales que conoce y ama. La casi imposible síntesis entre progreso y ecología, la resolución equilibrada de la permanente dicotomía entre forma y contenido, sólo pueden imaginarse a través de

procesos íntegros de creación, en cerebros que mantienen su virginidad y han absorbido, constantemente, lenta y naturalmente, la cultura de su tiempo, con fluidez y despegue, sin atesorar caudales ni forzar el ritmo. Sin hacer 'proyectos'. La creación no es entonces una actividad que interioriza con esfuerzo los estímulos ajenos en una permanente y agónica dialéctica, sino una emanación propia en que todos los elementos se han dosificado armónicamente a través de una tranquila e implacable gestación interior"¹⁶.

Molezún optaba al fin por el compromiso con su tiempo. *El Proyecto de Museo de Arte Moderno* (Roma, 1951), Premio Nacional de Arquitectura 1954, corroboraba este paso definitivo, avanzaba además una idea polémica hasta nuestros días sobre la creación de museos y proponía la vertebración de un eje museístico en La Castellana. La propuesta, que debe enjuiciarse en su época, era presentada así por el mismo Molezún en una Sesión de Crítica de Arquitectura: "Este es un proyecto que hice en Roma durante mi pensionado y como trabajo para la Academia. Tengo que hacer constar que tiene bastantes lagunas, unas que las veo yo y otras que me señalaréis vosotros.

Ha sido decisivo en este proyecto el emplazamiento, que está buscado en un sitio real, en el terreno que hoy ocupa el Museo de Ciencias Naturales y la Escuela de Ingenieros Industriales de Madrid. A mi juicio, el Paseo de la Castellana, que es la vía más importante y de más gracia y belleza de la capital, debe alojar todos los Museos, y así como ya están el Museo del Prado y la Biblioteca Nacional, con su conjunto de museos, el de Arte Moderno tiene una situación muy definida en este emplazamiento.

¹⁶ Luis MIQUEL Y SUAREZ-INCLAN: "Ramón Vázquez Molezún: arquitecto". *Corrales y Molezún. Arquitectura*. Ed. Xarait. Madrid, 1983. Págs. 132-133.

El Museo que he proyectado es para todas las manifestaciones artísticas, como, por ejemplo, las artesanas e industriales que con el arte tengan algún contacto; así, por ello, dentro de una modulación que en principio parece rígida, se consigue una gran elasticidad para todas esas exposiciones de que hablo¹⁷.

Molezún, muy condicionado por las curvas de nivel del solar que había elegido para su obra, se ejercitaba con un vivaz racionalismo y con un dinámico funcionalismo novedoso para la España crítica de los años cincuenta, lejos del bloque al uso importado sin más razón. Descuidando quizás en exceso las medidas de seguridad que todo museo debe tener, ordenaba el espacio con lucidez. Suprimía la planta de corredor normal en cualquier otro museo y la sustituía por espacios compartimentados de tránsito fluido, resultantes de una estructura formada por cuerpos paralelepípedicos combinados en zig-zag. De este modo intentaba salvar dos problemas fundamentales: por una parte, la mala iluminación, con luces del Este y Oeste, que hubiese resultado de disponer una planta de corredor paralela a La Castellana; por otra, la monotonía de unos espacios lánguidos que confundiesen, como ocurre en los museos de tipo tradicional, la zona de exposición con la de tránsito. Recurría para ello a una disposición bifocalizada de los enlaces verticales (a base de rampas) que comunicaban la zona central, de altura sencilla (4 m), con los cuerpos extremos del edificio, originando así un concepto orgánico y creando de este modo una mayor variedad de espacios. En alzado, la planta baja dispondría de las dependencias propias de un museo (entrada y taquillas, despachos, restauración y montaje, desembalaje y embalaje, salas de conferencias, restaurantes, etc.), dejando las cuatro superiores para salas de exposición. Estas se corresponderían y vincularían a las dos grandes zonas laterales, con salas de doble altura formadas por cubos de gran proyección plástica hacia el exterior, también en zig-zag, desafiando escalonadamente la pendiente.

Con una buena estructura metálica perfectamente modulada y con un impecable acabado material (algo impensable, pero no imposible, en la España de entonces), este proyecto de tendencia metabólica, de sustrato clásico (orden axial general) pero de ruptura moderna en sus cuerpos interrelacionados -recuérdese la preciosa y también de ruptura planta de la *Casita del Pardo*, presente con variaciones en el hoy *Museo del Prado*, donde Villanueva establecía ya tres edificios interrelacionados orgánicamente- podría haber resultado una digna obra moderna consecuente con su tiempo.

La propuesta era presentada en una Sesión de Crítica de Arquitectura, de las tantas organizadas en la época por Carlos de Miguel, en la que participaron Enrique Colás, Manuel Herrero Palacios, Javier Lahuerta, Antonio Rubio, Alejandro de la Sota, Luis Felipe Vivanco, Antonio Vallejo... y todos, incluyendo al siempre cauto con la arquitectura moderna Luis Moya, coincidían en la idea de que el único gran defecto de la misma era no haber sido realizada. Había una primera coincidencia, por unanimidad en estas Sesiones, a la hora de aceptar una posible recuperación de las tendencias modernas en la tipología museística y en nuestra Historia de la Arquitectura. Sin embargo, hasta finales de la década de los sesenta no se propondrá, ya bajo la referencia a Mies van der Rohe, el muy discutido *Museo Español de Arte Contemporáneo* de Angel Díaz Domínguez y Jaime López de Asiaín (1969-1975, Ciudad Universitaria, Madrid), también Premio Nacional de Arquitectura 1969, que se concluirá tardíamente¹⁸, cuando ya José Luis Sert construía su personal *Fundación Joan Miró* (1973-1975, Barcelona).

LA PRIMERA OBRA CONJUNTA Y EL ÉXITO DEL PABELLÓN DE LOS HEXÁGONOS.

Tras el regreso de Roma, Molezún irrumpe en el panorama profesional español como un arquitecto de personalidad cada vez más firme, pero haciéndose ante las ofertas de trabajo concretas. Quiere esto decir -en referencia a las bienintencionadas palabras de Javier Tusell recogidas al principio- que la experiencia de Roma no es en absoluto fundamental para el desarrollo de su trayectoria posterior, a no ser que sea para aprender el arquitecto a elegir lo que quiere de entre lo que no quiere, que no es poco. Pero este mismo criterio podría aplicarse sin demasiado riesgo a un Juan de Villanueva, con lo que suponía en el XVIII pasar por Roma.

Molezún tendrá otras referencias más universales, pero filtradas por su recia personalidad indiscutible y haciendo tambalear aquello de que todo está ya en los clásicos. Cada obra, será un reto nuevo; cada solución dada, una transgresión respecto a la referencia de la que se parte -lo que se ha dado en llamar un nuevo "manierismo" en la arquitectura contemporánea- o, lo que es más importante, muchas veces cada obra contendrá el acto sagrado de la **creación**. Esa es la diferencia. Este hecho no evita, curiosa y paradójicamente, que elija colaborar con otros arquitectos, diluyendo la autoría y enriqueciendo su personalidad con la de compañeros de

¹⁷ *Revista Nacional de Arquitectura*. Nº 154. Octubre, 1954. Pág. 15.

¹⁸ Véase en *Nueva Forma*. Nº 25. Febrero, 1968 y Nº 45. Octubre, 1969; *Arquitectura*. Nº 121. Enero, 1969 y Nº 132. Diciembre, 1969; *Bellas Artes*. Agosto-septiembre, 1975.

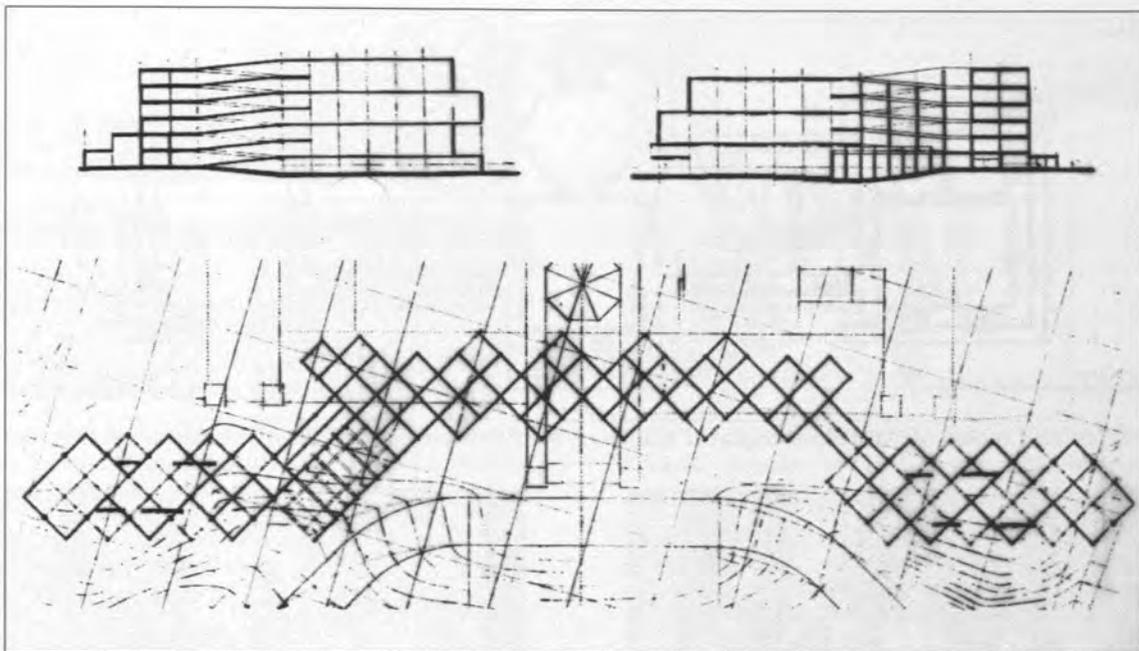


Fig. 11.- Ramón Vázquez Molezún: Proyecto de Museo de Arte Moderno. Roma, 1951. Plantas y secciones. Premio Nacional de Arquitectura 1954.



Fig. 12.- Ramón Vázquez Molezún: Proyecto de Museo de Arte Moderno. Maqueta. Roma, 1951.

profesión u otros artistas. Es el caso de su trabajo conjunto y colaboración constante con José Antonio Corrales Gutiérrez.

Con el escultor Amadeo Gabino y el pintor Manuel Suárez Molezún obtiene el Gran Premio de la X Triennale de Milán por el *Pabellón de España* (1954) -juntamente con el de Finlandia-, adjudicado a una obra que, como en la también premiada de José Antonio Coderch en la anterior Triennale, supera cualquier lastre puramente folklórico y se adentra en la cada vez más prestigiosa corriente española del interiorismo moderno con criterios expositivos científicos. Espacios límpidos ya de pastiches, distribución estudiada en las circulaciones, continente más adecuado al contenido, como a las también premiadas esculturas de hierro de Chillida¹⁹.

Con Alejandro de la Sota -al que se había unido momentáneamente para trabajar en el *Concurso de la Delegación de Hacienda de La Coruña*²⁰, una propuesta moderna, modulada y funcional, pero influida por las casas acristaladas de La Coruña en un rasgo de identidad local, a destacar por parte de dos arquitectos gallegos, frente al universal e impersonal Movimiento Moderno-realiza, también en colaboración con José Antonio Corrales, la *Residencia Infantil para Cristalería Española* (1957-1958, Miraflores de la Sierra, Madrid; actual Dependencia de la Universidad Autónoma)²¹.

En esta obra se parte de la idea de cobijo a manera de gran gallina clueca que protege a los niños, por lo que se pliega orgánicamente al terreno. Esta incorporación al paisaje es corroborada con el empleo de materiales

¹⁹ Véase en *Revista Nacional de Arquitectura*. Nº 156. Diciembre, 1954. Págs. 25-31.

²⁰ Véase en *Revista Nacional de Arquitectura*. Nº 172. Abril, 1956. Págs. 7-11.

²¹ Véase en *Arquitectura*. Nº 7. Julio, 1959; *Binario*. Diciembre, 1960; *Werk*. Junio, 1962.

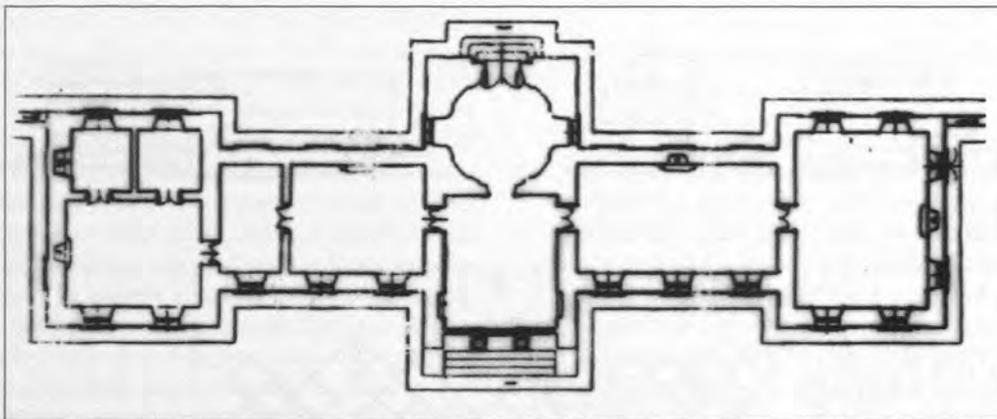


Fig. 13.- Juan de Villanueva: Casita del Príncipe. 1784-1791. Planta según Chueca. El Pardo, Madrid.



Fig. 14.- Ramón Vázquez Molezún, situado en la posición más alta de la fotografía, con la promoción de 1952. De izquierda a derecha: Luis Alegre, José Benet, Fernando Cruz, Fernando Labrada (Director), Manuel López Villaseñor, Andrés Conejo, Benjamín Mustieles y Victoriano Pardo.

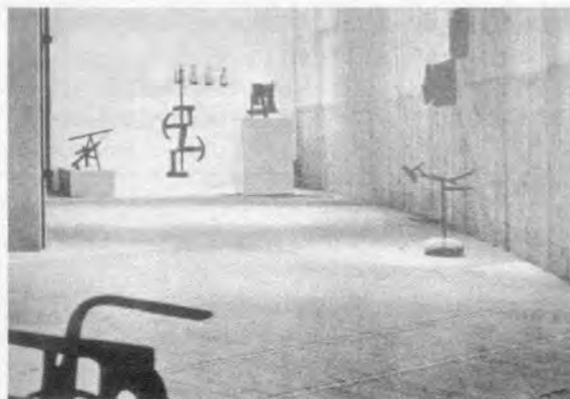


Fig. 15.- Ramón Vázquez Molezún, colaboración con Amadeo Gabino y Manuel Suárez Molezún; esculturas de Eduardo Chillida: Pabellón de España en la X Triennale de Milán. 1954.

pétreos locales en una plataforma realizada durante un primer verano dado el duro invierno de la zona; también con el montaje ya altamente tecnificado a base de elementos prefabricados traídos de Madrid, en el segundo verano, pero que conforman una característica y fragmentada cubierta invariante en otras obras de Corrales y Molezún. Se plantea pues la integración de dos conceptos arquitectónicos que coexisten con armonía en gran parte de la obra primeriza de estos autores: funcionalismo-organicismo. Todo el conjunto se somete a módulo (6 X 3 m, con vigas de madera a 6 m), y a zonificación según las funciones (zona de estar/zona de dormitorios), prevaleciendo sin embargo un innegable empirismo en el planteamiento inicial, un gesto wrightiano en la alianza con el entorno, un tratamiento aaltiano en los detalles de la madera vista u otros materiales de nueva savia industrial y, sobre todo, una manera personal de entender el hecho arquitectónico que marca distancias respecto a los padres de la arquitectura moderna y cuyo origen estaría en una obra inmediatamente anterior como es el *Centro de*

enseñanza (1954-1956, Herrera de Pisuerga, Palencia), la gran *opera prima* producto exclusivo de la colaboración constante y fructífera a partir de ahora entre Corrales y Molezún.

El *Centro de enseñanza* de Herrera de Pisuerga, había manifestado en principio muchas resonancias y recuerdos: de los impresionantes muros vítreos y volúmenes cruzados de cubierta presentes ya en el *Pabellón* soviético de Konstantin Melnikov en París 1925 (Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes), hasta el aprecio de materiales humildes locales como el ladrillo y la baldosa -lección brindada por Aalto- que permita una alternativa a la predestinación racionalista propia de la época. Pero por encima de todo puede el ineludible programa de necesidades, su distribución funcional y su adaptación al medio; en el fondo, la cubierta a un agua como recurso elemental, inclinación queresguarda del frío Norte al tiempo que permite el paso del cálido sol de Mediodía en invierno. Este elemento y este modo de proceder volverá a



Fig. 16.- José Antonio Corrales, Alejandro de la Sota y Ramón Vázquez Molezún: Residencia Infantil para Cristalería Española. 1957-1958. Actual Dependencia de la Universidad Autónoma. Miraflores de la Sierra, Madrid.

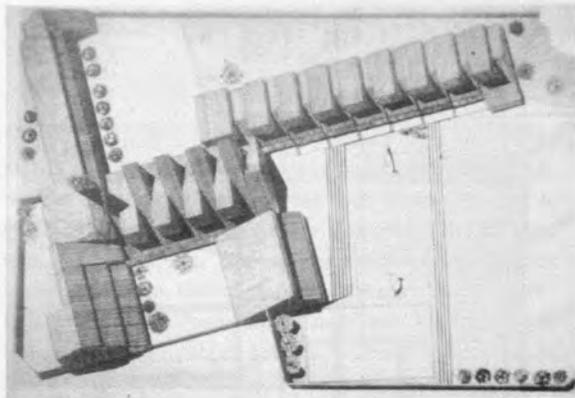


Fig. 17.- José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún: Centro de enseñanza. 1954-1956. Herrera de Pisuegra, Palencia.

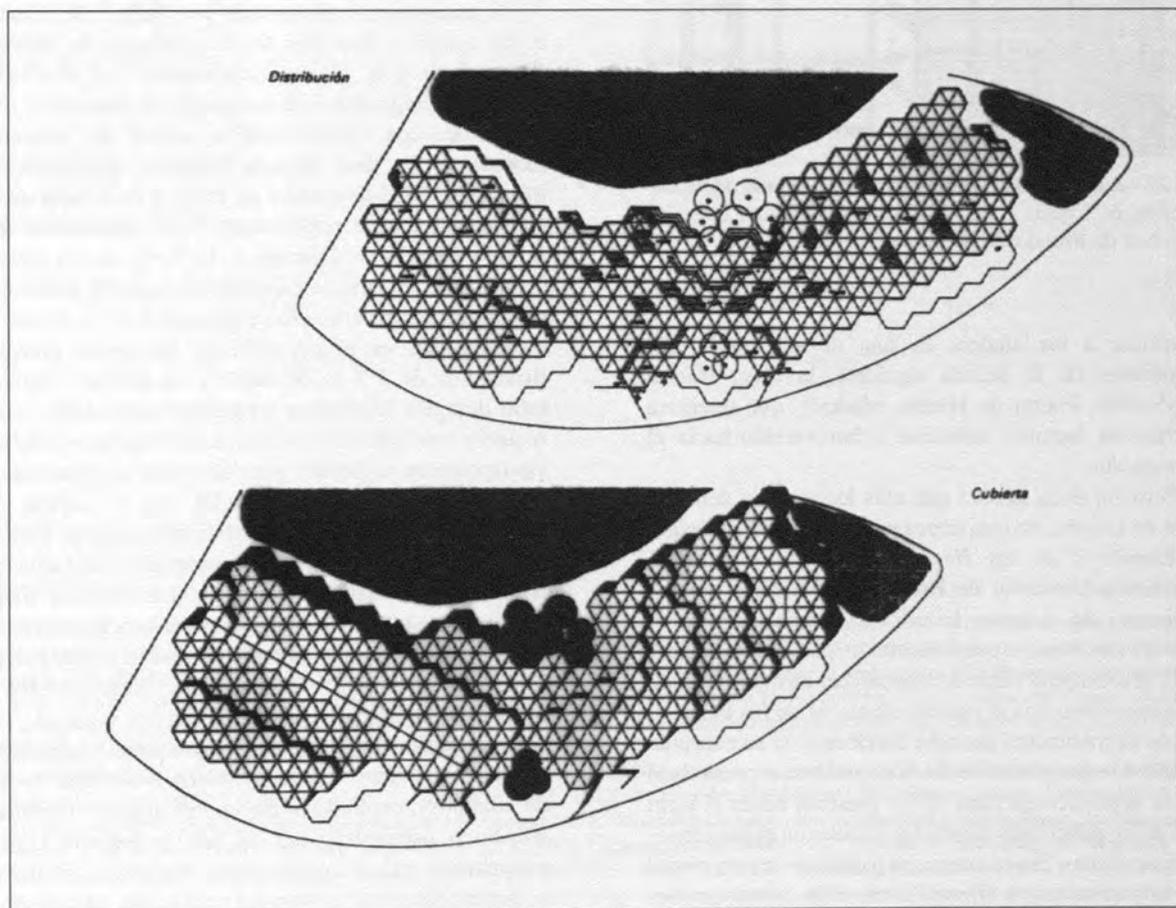


Fig. 18.- José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún: Pabellón de España o de los Hexágonos en la Exposición Universal de Bruselas 1958. Planta.



Fig. 19.- José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún: Pabellón de España o de los Hexágonos en la Exposición Universal de Bruselas 1958. Interior.

identificar a los autores en una de sus obras más importantes de la década siguiente, la *Casa Huarte* (1965-1966, Puerta de Hierro, Madrid), que integrará además los factores *intimidad* e *introversión* hacia el *patio-jardín*.

Pero sin duda la obra que más les acredita dentro y fuera de España, en esta época estudiada, es el *Pabellón de España o de los Hexágonos* (1956-1958) en la Exposición Universal de Bruselas 1958. Es el mismo Ministerio de Asuntos Exteriores el que convoca el Concurso de Ideas y, por el resultado, parece que hubiera ya un deseo oficial firme de comparecer en muestras bajo un compromiso con el rumbo imparable de los tiempos, no con el tradicional pastiche folklórico -si se exceptúa el *Pabellón* integrador de las artes modernas presentado por la República en París 1937- presente desde el siglo XIX en los pabellones españoles erigidos en exposiciones internacionales. Sin embargo, no puede ser de otro modo. Los concursantes, a diferencia de otras competiciones anteriores (como en la *Casa Sindical* en Madrid, por ejemplo), se encuadran todos ya en la alternativa moderna.



Fig. 20.- José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún: Edificio "Bankunión". 1970-1975. Paseo de la Castellana, Madrid.

No en vano habían transcurrido siete años y la reacción por parte de unos y otros se consolidaba, aunque estuvieran todavía sin inaugurar obras como las del *Valle de los Caídos* de Pedro Muguruza y Diego Méndez.

El anteproyecto presentado por Rafael de Aburto, el del equipo J. Ruiz Hervás, J. L. Íñiguez de Onzoño, Rafael Leoz y A. Vázquez de Castro, o el de Carlos de Miguel coinciden en la propuesta de lamoderna caja de cristal, con ribetes más o menos de avanzada tecnología en una España todavía deficitaria en materiales. Pero la ocasión es única y el escaparate de enorme resonancia publicitaria. Debe reconocerse que la obra elegida de Corrales y Molezún es decisiva y culminante. Se parte de un elemento modular autónomo, extremadamente *racionalista*, formado por una sombrilla metálica con su propia cubierta hexagonal cóncava (triángulos de 1'5 m de lado) y su propia columna-tubo desagüe, fácilmente montable/desmontable como requiere este tipo de *pabellón*. La planta generada por yuxtaposición es flexible para adaptarse *orgánicamente* a las irregularidades presentadas por el terreno del Parque Heysel en Bruselas, al tiempo que se obtiene el máximo aprovechamiento material o espacial tal como la sabia Naturaleza enseña. Las mismas abejas emplean esta retícula hexagonal como la más económica y conveniente. Wright también, mirando a la Naturaleza, partía de principios esenciales que luego forzaba y dotaba de tridimensionalidad o fluidez espacial. Tan solo quedaba pues despejar prismas hexagonales interiores, dejando al descubierto un indefinido bosque de columnas, cerrando acaso con el opaco y milenario ladrillo o permeabilizando el paisaje exterior con el transparente vidrio cuando fuese necesario. El mérito es reconocido con el Premio y la buena crítica en la Exposición. Pero en España, la obra -recuperada e instalada al año siguiente por los mismos arquitectos

en la Casa de Campo de Madrid y, en 1967, readaptada por José Luis Fernández del Amo como *Pabellón del Ministerio de Agricultura* en la Feria Internacional del Campo, hoy día en estadolamentable²², supone un grado de madurez, una lección de interpretación y de genio personal, una posible y fecunda vía de trabajo en colaboración, además de una clave entre el aséptico o frío racionalismo funcional ya vigente y la incursión en otras corrientes más organicistas o empíricas durante los próximos años sesenta. La obra, que es en sí misma una síntesis entre *racionalismo* y *organicismo*, marca ya el final de una etapa y el comienzo de otra menos unidireccional.

UNA TRAYECTORIA EJEMPLAR

A partir de entonces, los inconformistas Corrales y Molezún superarán las titubeantes referencias al primer Mies (*Edificio de Selecciones del Reader's Digest*, 1963-1965, Madrid; *Laboratorios Profidén*, 1965-1966, Fuencarral, Madrid), para crear -aun contando con la misma trama modular moderna- una obra original muy variada y en alguna ocasión con altísima calidad de diseño, como lo demuestra el *Edificio "Bankunión"* (1970/1972-1975, Paseo de la Castellana, Madrid). Es la obra más sobresaliente de la etapa posterior y una lección audaz para futuros arquitectos²³.

²² Véase Ángel URRUTIA NÚÑEZ: "La arquitectura para exposiciones en el Recinto de las Ferias del Campo (1950-1975) y los antiguos pabellones de IFEMA". *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*. (En prensa). BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA: *Revista Nacional de Arquitectura*. Nº 175. Junio, 1956 (Concurso); *Revista Nacional de Arquitectura*. Nº 188. Agosto, 1957; *Revista Nacional de Arquitectura*. Nº 198. Junio, 1958; *Informes de la Construcción*. Octubre y diciembre de 1958; "L'Exposition de Bruxelles 1958", por L. Novgorodsky. *La Technique des Travaux*. Juillet-août, 1958; *Arquitectura*. Nº 121. Enero, 1969 (Adaptación de la obra como Nuevo Pabellón del Ministerio de Agricultura en la Feria Internacional del Campo de Madrid, colab. con José Luis Fernández del Amo).

²³ Para la trayectoria profesional de Corrales y Molezún, además de la bibliografía citada, véase Juan Daniel FULLAONDO: *Nueva Forma*. Nº 20. Septiembre, 1967; Nº 21. Octubre, 1967; Nº 22. Noviembre, 1967; Nº 23-24. Diciembre, 1967-Enero, 1968; Febrero, Marzo, 1968; Junio, 1970; *Arquitectura*. Nº 94. Octubre, 1966; *Arquitectura*. Nº 154. Octubre, 1971; "Molezún y Corrales". *Arte, arquitectura y todo lo demás*. Ed. Alfaguara. Madrid, 1972. Págs. 479-506... También, Ángel URRUTIA NÚÑEZ: "Arquitectura de 1940 a 1980". *Historia de la arquitectura española*. Vol. 5. Ed. Planeta-Exclusivas de Ediciones. Zaragoza, 1987. Págs. 1903-1911, 1920, 2002-2003; "Arquitectura de 1936 a 1980". *Historia del arte español*. Ed. Akal. Madrid (en prensa); "Bibliografía básica de arquitectura moderna española", "Bibliografía básica de arquitectura en Madrid. Siglos XIX y XX" y "Mies/Wright en dos tensas décadas de la arquitectura moderna española", en este mismo *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*. Universidad Autónoma de Madrid. Vols. I, 1989; III, 1991 y IV, 1992. Por último, AA.VV.: *Corrales y Molezún*. Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España. Madrid, 1993.

Normas para la presentación 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). Tlf.: 397.46.11.

El **texto** de los trabajos deberá redactarse de forma definitiva. Escrito a máquina, a doble espacio y por una sola cara, en papel de formato DIN-A4, con 60 espacios por línea y un total de 30 líneas. Su extensión será de un máximo de 50 páginas y su interés será estimado por el Consejo de Redacción. En página de portada irá 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.

Las **notas** serán presentadas a continuación del texto y con sus mismas características de escritura que el resto (30 líneas por 60 espacios).

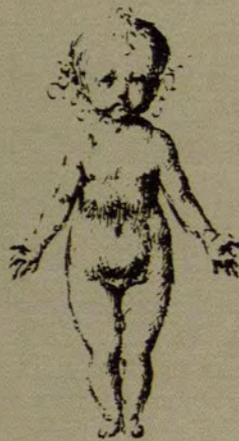
Las **citas bibliográficas** se someterán a la normativa internacional ISO-UNESCO, escribiendo apellidos en mayúsculas, subrayando los títulos de los libros, nombres de revistas y abreviaturas en latín, y entrecomillando los artículos o capítulos de obras colectivas, cuidando no falte ningún dato imprescindible.

Se presentarán dos copias del texto para facilitar los trámites de edición y elaboración del **Anuario**.

Por la misma razón se **recomienda muy especialmente** la presentación del texto en un **diskette de ordenador**:

- a) Realizado en programas estándar (Microsoft Word, WordPerfect, Mackintos o WordStar).
- b) Excepto en la realización de tablas, los autores deberán evitar la colocación de tabuladores y, salvo que lo consideren imprescindible, no utilizarán doble retorno de carro.
- c) Para mayor seguridad los autores deberán entregar dos copias de cada fichero en el mismo diskette.
- d) La salida de impresora que debe acompañar al diskette estará actualizada, conteniendo todos los cambios o modificaciones que el autor hubiera realizado en un momento dado.

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 cms. o mayor), diapositivas o transparencias en color, planos en papel vegetal, 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.



UNIVERSIDAD AUTONOMA
DE MADRID