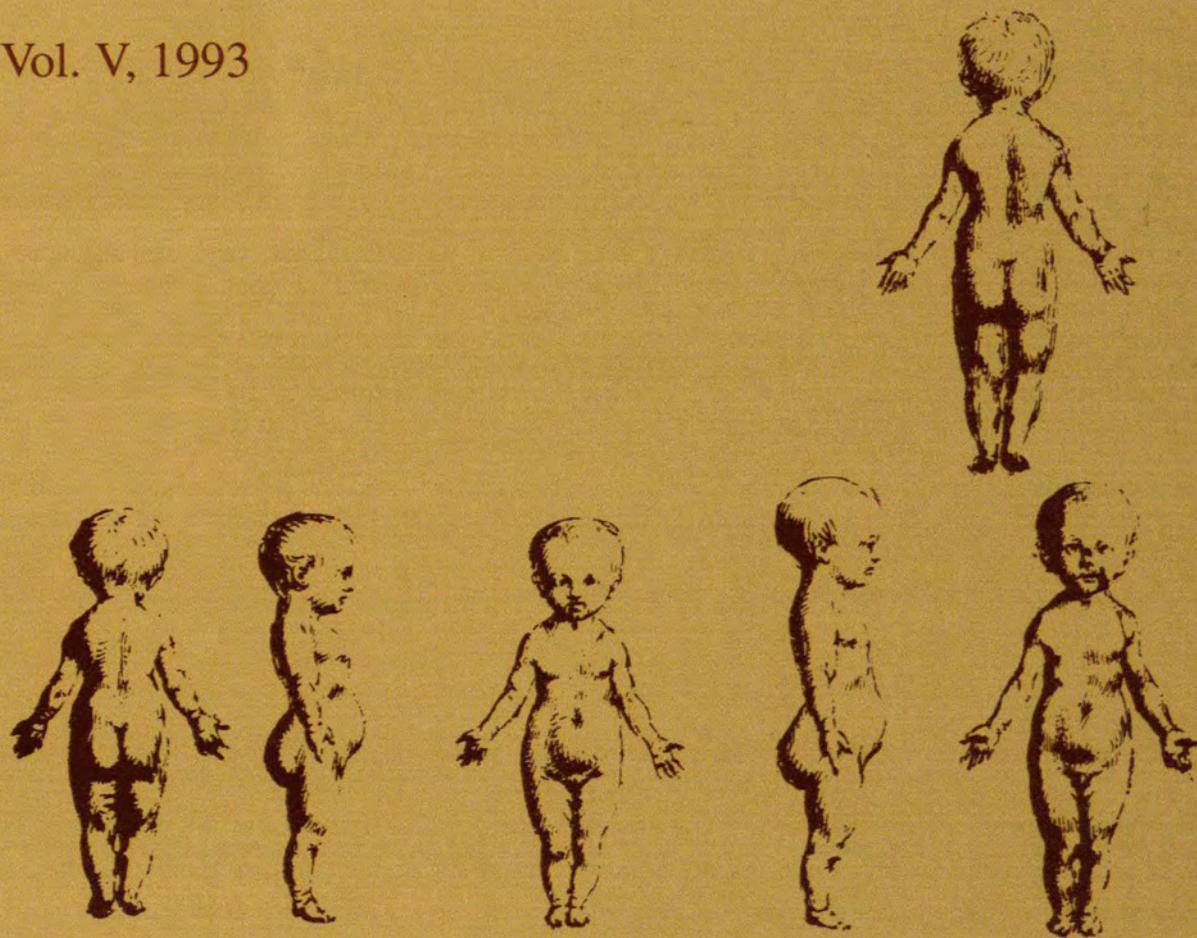


# ANUARIO

del Departamento de Historia y Teoría del

# ARTE

Vol. V, 1993





**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 de Madrid

CIUDAD UNIVERSITARIA DE CANTOBLANCO  
28049 MADRID  
Tfno. (91) 397 46 11

I.S.B.N.: 84-7477-479-9

Dep. Legal: M-30918-1989

Fotocomposición: Servicio de Imprenta de la UAM

Imprime: Industrias Gráficas CARO, S. L.  
Calle D, nave 5 - Pol. Ind. Vallecas  
28031 Madrid

# ANUARIO

del Departamento de Historia y Teoría del

# ARTE

Vol. V, 1993

## SUMARIO

<b>Choes y anthesteria. Nuevos ejemplares en la Península Ibérica</b> , por Lourdes Roldán Gómez .....	9
<b>El tímpano de la Iglesia de Sant Pol de Sant Joan de les Abadesses y la "Traditio Legis"</b> , por Marisa Melero Moneo .....	19
<b>Algunas precisiones en torno a la "Creu de Pau". De la importación del arte mobiliario italiano y su adaptación a lo catalán</b> , por M. <sup>a</sup> Luisa Martín Ansón .....	31
<b>Las estatuas de bronce del Escorial. Datos para su historia (I)</b> , por Agustín Bustamante García .....	41
<b>Reflexiones sobre una colección de pinturas de El Greco y la Gloria de Felipe II</b> , por Fernando Marías .....	59
<b>La Abadía de Cáceres: Espejo literario de un jardín</b> , por Pedro Navascués Palacio .....	71
<b>La creación de una divisa: el príncipe Felipe, Gaspar de Vega y el Monasterio de San Felipe el Real de Madrid</b> , por Juan Herranz .....	91
<b>El viaje a Italia de Luis Tristán. A propósito de una Crucifixión firmada (1609)</b> , por Ismael Gutiérrez Pastor .....	99
<b>Aportaciones a la obra de Luis Tristán</b> , por Fernando Collar de Cáceres .....	105
<b>Arquitectura clasicista en Burgos: Noticias documentales de la obra de Pedro Díaz de Palacios en San Pedro de Arlanza (1629-1659)</b> , por Eduardo Carrero Santamaría y Vera González de Castro .....	111
<b>En torno a los llamados "presidios menores" o plazas de Melilla, Peñón de Vélez de la Gomera y Alhucemas en el siglo XVIII</b> , por Aurora Rabanal Yus .....	121
<b>Los dibujos wagnerianos de Egusquiza existentes en la Biblioteca Nacional de Madrid</b> , por Patricia Carmena de la Cruz .....	131
<b>La Academia de Roma y la tardía modernización de la pintura en España (1900-1915)</b> , por Carlos Reyero ...	143
<b>Chicago, 1893 - Sevilla, 1992. La Exposición Universal Colombina del siglo XX sobre la era de los descubrimientos</b> , por Ángel Urrutia Núñez .....	159
<b>O tradición y modernidad: Ideas estéticas y artísticas del joven Picasso</b> , por Javier Herrera Navarro .....	189
<b>La iconografía musical de los Beatos de los siglos X y XI y su procedencia</b> , por Rosario Álvarez .....	201

# Choes y Anthesteria. Nuevos ejemplares en la Península Ibérica

Lourdes Roldán Gómez  
Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte  
(UAM), Vol. V, 1993.

## RESUMEN

*Entre las importaciones de cerámica griega a la Península Ibérica cobra especial importancia el hallazgo de los tres choes de Figuras Rojas con representaciones infantiles de la necrópolis ibérica de Hoya Gonzalo (Albacete). Dentro de la muy abundante producción de enócoes áticos, son muy escasas las exportaciones de este tipo, no sólo en la Península Ibérica, donde es conocido únicamente uno procedente de Ullastret, sino también en otros países mediterráneos, incluyendo la propia Italia. Se trata de pequeñas jarras relacionadas con los festivales de Anthesteria y cuyas representaciones ilustran juegos y diversas actividades de los niños. También tuvieron un uso funerario tal y como indican los frecuentes hallazgos en enterramientos infantiles.*

*La presencia de estas piezas excepcionales en un contexto funerario del interior de la Península Ibérica plantea, de nuevo, la debatida cuestión de la utilidad y significado de las importaciones cerámicas griegas y de su posible llegada como elemento de un comercio secundario.*

## SUMMARY

*In the context of the Greek Vases importations to the Iberian Peninsula, there is a special important finding of the three Red-Figure choes with childish representations of the Iberic Necropolis in Hoya Gonzalo (Albacete), during the last years of the fifth century. Inside the abundant production of the Attic enochoes there exportation is very rare, not only in the Iberic Peninsula, where only the ones proceeding from Ullastret are known, as also in other mediterranean countrys including Italy. This are small vases related to the Anthesteria, with illustrations of games and other childrens activities. They also had a funeral use, as is indicated by the frequent finding in children's graves of the period.*

*The presence of these exceptional pieces in a funerary context of the interior of Iberic Peninsula, once again brings up the question of the means and utility of the greek vases importations and the possibility of a secondary comerce.*

## INTRODUCCIÓN

Una gran mayoría de los materiales áticos que hoy podemos contemplar en los museos españoles proceden de hallazgos fortuitos, actuaciones clandestinas, o excavaciones antiguas realizadas con criterios metodológicos claramente superados. Basta comprobarlo al repasar el

repertorio recopilado a fines de los años sesenta por Gloria Trías<sup>1</sup>. En la actualidad el panorama ha cambiado notablemente. Una mayor atención al registro estratigráfico y al valor de los contextos arqueológicos han permitido un avance cualitativo innegable<sup>2</sup>, quizás no del todo aprovechado, que amplía las posibilidades de estudio de las cerámicas griegas.

<sup>1</sup> G. TRIÁS, *Cerámicas griegas de la Península Ibérica*, Valencia, 1967-1968.

<sup>2</sup> P. ROUILLARD, *Les grecs et la Peninsule Iberique, du VIII<sup>e</sup> au IV<sup>e</sup> siècle avant Jésus Christi*, París, 1991.

Los tres *choes* que presentamos a estudio proceden de la necrópolis de Los Villares (Hoya Gonzalo), en plenas tierras albaceteñas de tradicional riqueza en yacimientos ibéricos. La citada necrópolis, comenzada a excavar en 1983 y en la que hemos venimos anualmente colaborando, constituye, hoy en día, uno de los yacimientos más interesantes para el estudio del mundo funerario ibérico del sureste peninsular, tanto por su excepcional estado de conservación como por la riqueza de sus materiales<sup>3</sup>.

En la actualidad, tras seis campañas de trabajos de campo, ha sido posible reconstruir de manera bastante aproximada el paisaje definido por este cementerio que tuvo un uso aproximado de más de siglo y medio. Sus tumbas de cremación en hoyo, cubiertas de manera sencilla, junto con otras de cubrición tumular, tan características del sureste peninsular, se dispusieron de modo apretado llegando a superponerse unas a otras. Ello provocó una pronta sobre elevación local del terreno, tal y como ha llegado hasta nosotros.

Las tumbas con cubrición tumular resaltarían con sus volúmenes dentro de la necrópolis. Realizadas en sillarejo y revocados con barro indicarían la ubicación exacta del enterramiento y facilitarían, con ello, la realización de determinadas celebraciones periódicas que han quedado reflejadas en la estratigrafía arqueológica. Los remates arquitectónicos-escultóricos que presentan algunas de ellas evidencian el alto estatus social de aquellos personajes propio de un sentir aristocrático-caballeresco que hunde sus raíces en la cultura tartésica.

Los citados conjuntos escultóricos, por primera vez aparecidos sobre los túmulos originales, junto con las cerámicas griegas de los ajuares ejemplifican, a nuestro modo de ver, la importancia de este yacimiento ibérico. El material escultórico se halla todavía en proceso de estudio dentro de un proyecto específico en el que venimos trabajando<sup>4</sup>, por lo que hemos querido centrarnos ahora en una primera aproximación de los materiales cerámicos

griegos con ellos aparecidos. En concreto los tres *choes* con decoración de figuras rojas con motivos infantiles aparecidos en una tumba tumular de finales del siglo V a.C.<sup>5</sup>.

Dentro de los conjuntos de cerámicas griegas aparecidas en la necrópolis de Los Villares destacan, por su cantidad y calidad, dos *silicernia*, correspondientes a dos tumbas distintas pero de un mismo horizonte cultural: finales del siglo V a.C. Publicado el primero de ellos<sup>6</sup> está pronto a finalizar la restauración del segundo, formado por un número mayor de piezas pero semejante en cuanto a su composición (Fig. 1).

La existencia de *silicernia* dentro de las necrópolis ibéricas ha sido, hasta hace poco, un aspecto desconocido por parte de la investigación. Sin embargo, como anteriormente comentábamos, una más cuidada metodología de campo ha puesto de manifiesto su existencia de forma inequívoca. Los hallazgos en la necrópolis de Cabezo Lucero<sup>7</sup>; la lectura cuidadosa de los materiales aparecidos en Baza<sup>8</sup>; la consulta de los *Diarios de Excavación* de J. Sánchez Jiménez en La Hoya de Santa Ana; Pozo Moro y ahora los dos hallazgos de Los Villares vienen a corroborarlo.

Las dos asociaciones documentadas en ambos *silicernia* están compuestas por diversos objetos: joyería áurea; fibulas; cajas de madera embellecidas con marfiles figurados de producción etrusca; cerámica ibérica; objetos de pasta vítrea y, sobre todo, cerámica griega de procedencia ática. Los dos conjuntos suponen un total de 83 piezas griegas que materializan la mayor concentración de este tipo de materiales conocida hasta el momento en el interior de la Meseta.

## LA TUMBA

Las tres piezas objeto de nuestro estudio forman parte del *silicernium* aparecido dentro de una tumba tumular, de planta rectangular y de sección escalonada. Rematando la tumba se dispuso una escultura de un hombre a caballo que, gracias al ajuar depositado en el interior del enterramiento, podemos fechar con precisión en la última década

<sup>3</sup> Véase sobre ello la siguiente bibliografía: J. BLÁNQUEZ, *La formación del mundo ibérico en el sureste de la Meseta. Estudio arqueológico de las necrópolis ibéricas de la provincia de Albacete*, Albacete, 1990; "Los enterramientos de estructura tumular en el mundo ibérico", *Congreso Peninsular de Historia Antigua*, Santiago de Compostela, vol. II, pp. 5-38; "El factor griego en la formación de las culturas prerromanas de la submeseta sur", *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la Universidad Autónoma de Madrid*, 17, pp. 9-24; "El impacto del mundo griego en los pueblos ibéricos de la Meseta", *Símpoio Internacional "Griegos e Iberos: siglos VI-IV a.C.*, Ampurias (e.p.); "Las necrópolis ibéricas en el Sureste de la Meseta", *Congreso de Arqueología Ibérica. Las necrópolis*, Coords. J. BLÁNQUEZ PÉREZ y V. ANTONA DEL VAL, Madrid, 1991, pp. 235-278; "El mundo funerario albacetense y el problema de la escultura ibérica: La necrópolis de Los Villares", *Arqueología en Albacete*, Coords. J. BLÁNQUEZ PÉREZ, R. SANZ GAMO y M. T. MUSAT HERVÁS, Toledo 1993, pp. 111-131.

<sup>4</sup> La escultura del yacimiento así como los principales conjuntos escultóricos depositados en los museos de las comunidades andaluza, murciana y valenciana, estamos estudiándola dentro de un Proyecto de Investigación subvencionado por la DGICYT (PB90-0175), bajo la dirección de J. Blánquez. Las colecciones del Museo Arqueológico Nacional ya bajo la dirección de M. Bendala. Este proyecto está concertado con el anterior.

<sup>5</sup> Se trata de dar a conocer estas tres piezas a la espera de una segunda parte, ya más completa, en la que venimos trabajando y en la que incluiremos el conjunto de piezas griegas halladas en el *silicernium* n.º 2.

<sup>6</sup> J. BLÁNQUEZ, *La formación del mundo ibérico en el sureste de la Meseta. Estudio arqueológico de las necrópolis ibéricas de la provincia de Albacete*, Albacete, 1990.

<sup>7</sup> C. ARANEGUI GASCÓ, "La necrópolis de Cabezo Lucero (Guardamar de Segura, Alicante)". *Congreso de Arqueología Ibérica: Las necrópolis. Serie Varia I*, Madrid, 1992, pp. 169-188.

<sup>8</sup> F. J. PRESEDO VELO, *La necrópolis de Baza*, E.A.E. 119, Madrid, 1982.



Fig. 1.—Detalle de la tumba n.º 20 en proceso de excavación. En primer término puede verse el silicernium con numerosos fragmentos de cerámica cremados entre los que se hallaban los tres choes.



Fig. 2.—Vista general del yacimiento con la estructura tumular de la tumba 20 y la escultura del jinete a caballo caído delante del túmulo.

del siglo V a.C.<sup>9</sup> (Fig. 2). Debajo de la cubrición se dispuso la urna con los restos cremados y, junto a ella, se realizó un pequeño hoyo de planta pseudorectangular donde se quemó, intencionadamente, el utillaje empleado en un acto ritual en torno al consumo de vino, que podría haber consistido en una ceremonia semejante a un *symposium*, reinterpretada, por la sociedad ibérica<sup>10</sup>. El total de piezas griegas halladas, (a falta de la finalización de las labores de restauración que podrían modificar los inventarios provisionales), es de 53<sup>11</sup>.

Son varios los aspectos que habría que destacar, sobre los que volveremos en el momento de las conclusiones. Llama la atención presencia seriada de las cerámicas, en lotes uniformes que excluyen la idea de un comercio esporádico escasamente estructurado. Se afianza así, y pensamos que de manera definitiva, la idea de un comercio seriado de cerámicas griegas en la península ibérica

desde el último cuarto del siglo V a.C., claramente organizado por acción de *Emporion*<sup>12</sup>. Paralelamente, y como veremos mas adelante, la repetición en otros yacimientos del interior de este mismo tipo de materiales no viene sino a ratificar esta idea<sup>13</sup>. Se excluye, así, un comercio de sucesivos intermediarios y se define mejor el papel jugado por el yacimiento emporitano en la redistribución de los materiales cerámicos griegos por el Levante e interior de la Meseta. No podemos concretar si la distribución física estaría en manos de los propios agentes griegos o ibéricos, si bien nos inclinamos por esto último aun a pesar de la escasa información disponible<sup>14</sup>. Todo ello estaría facilitado gracias a la existencia de una definida red de caminos terrestres, apoyados fundamentalmente en un máximo aprovechamiento de las posibilidades naturales del terreno y en uso, como poco, desde época orientalizante<sup>15</sup>.

La cronología que damos al conjunto depositado en la tumba de Los Villares, basándonos en las cerámicas de

<sup>9</sup> J. BLÁNQUEZ, "El mundo funerario albacetense y el problema de la escultura ibérica: La necrópolis de Los Villares". *Arqueología en Albacete*, Coords. J. BLÁNQUEZ PÉREZ, R. SANZ GAMO Y M. T. MUSAT HERVÁS, Toledo, 1993, pp. 117.

<sup>10</sup> J. BLÁNQUEZ, "El impacto del mundo griego en los pueblos ibéricos de la Meseta", *Simpósio Internacional "Griegos e Íberos: Siglos VI-IV a.C."*, Ampurias (e.p.); "Las necrópolis ibéricas en el Sureste de la Meseta", *Congreso de Arqueología ibérica. Las necrópolis*, coor. J. BLÁNQUEZ PÉREZ y V. ANTONA DEL VAL, Madrid, 1991, p. 256.

<sup>11</sup> Según la terminología de piezas griegas en castellano propuesta por R. OLMOS y P. BADENAS, "La nomenclatura de los vasos griegos en castellano. Propuestas de uso y normalización", *A.Esp.A.*, pp. 61-79.

<sup>12</sup> Cfr. J. BLÁNQUEZ, *op. cit.*, nota 6 y nota 10b.

<sup>13</sup> J. BLÁNQUEZ, "El mundo funerario ibérico en la fachada oriental de la Península Ibérica y Andalucía. Los componentes indígena y foráneo", *Arqueología de la Magna Grecia, Sicilia y la Península Ibérica*, Córdoba, 1993 (e.p.).

<sup>14</sup> Un dato al respecto lo podemos encontrar en los plomos hallados en Ampurias cfr. R. MARCET y E. SANMARTÍ, Ampurias, Barcelona, 1990. La tumba de la necrópolis de l'Orleyl (Castellón) (A. LÁZARO MINGOD; N. MESADO OLIVER, C. ARANEGUI GASCÓ y D. FLETCHER VALLS, *Materiales de la Necrópolis ibérica de Orleyl (vall d'uxó, Castellón)*, Serie Trabajos Varios n.º 70, Valencia 1981) en la que un ibero se entierra en una cratera griega decorada con una grifomaquia, con un platillo de una balanza para el pesaje del metal y unas pesas y rollos de plomo en escritura ibérica, indica que se trataba de una comerciante local acomodado que controla el comercio e intercambia productos. Véase sobre ello también R. OLMOS, "El surgimiento de la imagen en la sociedad ibérica", *La sociedad ibérica a través de la imagen*, Madrid, 1992, p. 20.

<sup>15</sup> Véase sobre ello J. BLÁNQUEZ, *op. cit.*, nota 6 y "La vía Heraklea y el Camino de Anibal. Nuevas interpretaciones de su trazado en las tierras del interior" *Simpósio. La red viaria en la Hispania Romana*, Zaragoza, 1990, pp. 65 y ss.

*Saint Valentin*, corresponde a la transición de los grupos IV- V al grupo VI. Estaría, por tanto, centrada en el último cuarto del siglo V y, más concretamente, algo posterior al 425 a. C.<sup>16</sup>.

## DESCRIPCIÓN DE LAS PIEZAS

*Pieza n.º 1*. N.º Inv. Museo de Albacete: 1586 (Fig. 3). Procede del *silicernium* n.º 2 de la necrópolis de Los Villares (Hoya Gonzalo, Albacete). Diámetro de la base 64 mm.; altura 115 mm.; anchura máxima de la boca 58 mm. Reconstruida y restaurada, en parte de la boca y del cuerpo<sup>17</sup>.

*Forma: Enócoe tipo III o chous*. Barniz negro brillante. Fondo externo: reservado.

*Decoración*: escena figurada enmarcada en el cuello y junto a la base por franja de ovas alternadas con puntos. Sobre la franja inferior se representa una escena de dos niños desnudos y entre los dos, en el suelo, se encuentra una enócoe decorada con guirnalda. El niño de la izquierda muestra al de la derecha, que extiende los brazos hacia él, un pastel de tipo *omphalos* al tiempo que comienza a andar en dirección contraria. Ambos llevan sobre la cabeza una corona de hojas de laurel.

*Pieza n.º 2*. N.º Inv. Museo de Albacete: 1599 (Fig. 4). Procede del *silicernium* n.º 2 de la necrópolis de Los Villares (Hoya Gonzalo, Albacete). Diámetro de la base 62 mm.; altura 110 mm.; anchura máxima de la boca 50 mm. Reconstruida y restaurada en parte del cuerpo.

*Forma: Enócoe tipo III o chous*. Barniz negro brillante. Fondo externo: reservado.

*Decoración*: escena figurada enmarcada arriba y abajo por una franja de ovas alternando con puntos. Sobre la franja inferior, escena de dos niños desnudos. El de la izquierda, que lleva en su mano izquierda una enócoe adornada con guirnalda, se aleja del centro volviendo la cabeza. El niño de la derecha corre hacia él llevando en su mano una tabla y dos bolas. Ambos infantes llevan sobre sus cabezas sendas coronas de hojas que han sido realizadas, como las bolas, con cerámica aplicada. El niño de la izquierda cruza su pecho con una guirnalda adornada con pequeños círculos que también han sido realizados en cerámica aplicada.

*Pieza n.º 3*. N.º Inv. Museo de Albacete: 1583 (Fig. 5). Procede del *silicernium* n.º 2 de la necrópolis de Los Villares (Hoya Gonzalo, Albacete). Diámetro de la base 62,5 mm.; altura 108 mm.; anchura máxima de la boca 49 mm. Reconstruida y restaurada en 2/3 del cuerpo.

*Forma: Enócoe tipo III o chous*. Barniz negro brillante. Fondo externo: reservado.

*Decoración*: alrededor del cuello, guirnalda de hojas de yedra, tallos y rosetas de puntos. Todo ello en pintura aplicada. Decoración semejante a la de la enócoe hallada en Ullastret y que probablemente simbolizaba los adornos que se les ponían con motivo de los festivales. En el centro se representa una escena figurada y bajo ella una franja de ovas alternando con puntos. Sobre esta franja se puede ver a la derecha la imagen de un niño del que se conserva parte de la cabeza, hombro y brazo izquierdo levantado. Esta desnudo y lleva sobre la cabeza una banda realizada en pintura aplicada.

## LA TÉCNICA

Se trata de tres piezas realizadas en Figuras Rojas a las que se han añadido detalles en cerámica aplicada. Los *chous* de comienzos del siglo V están muchas veces realizados en una técnica que imita a la de Figuras Rojas. En ellos, las figuras no están reservadas, sino pintadas en rojo o blanco sobre el barniz negro<sup>18</sup>. Sin embargo, la mayoría de los *chous* están decorados con la técnica habitual de Figuras Rojas.

En los ejemplares más tardíos, sobre todo a partir de fines del siglo V, fue habitual la utilización del color blanco y también del dorado, amarillo, o arcilla añadida para la realización de detalles<sup>19</sup>. Esta técnica aplicada se emplea para realizar las coronas o cintas que llevan los niños sobre la cabeza; todo tipo de adornos como pulseras y guirnalda cruzadas sobre el pecho; los elementos decorativos de las enócoes representadas e, incluso, las decoraciones que se realizan directamente sobre el cuello de las vasijas reales. En dos de las piezas de Los Villares, n.º 2 y n.º 3, se han realizado en cerámica aplicada las coronas, las guirnalda de los *chous* representados y algunos otros elementos. En la pieza n.º 3 también se realizó en cerámica aplicada la decoración del propio *chous*, del

<sup>16</sup> Según la cronología dada por S. HOWARD y F. P. JOHNSON, "The Saint Valentin vases" *A.J.A.*, 1954, 200-206. Los cántaros de Saint Valentin hallados en el segundo *silicernium* corresponden a las decoraciones del tipo IV, con lengüetas en el borde, debajo de éstos hojas de laurel en blanco; los del grupo V decorados con un panel de plumas bajo las lengüetas del borde y por debajo hojas de laurel en blanco; por último, los del grupo VI están decorados con dos paneles de hojas de laurel en blanco, separados y enmarcados por bandas de lengüetas (Idem, pp. 193-194). La cronología que abarca estos grupos va desde poco antes del 450, en que comienzan los grupos IV y V, hasta el último cuarto del s.V (425-400) en que se fecha el grupo VI. Anteriormente se habían hallado algunos fragmentos más de cántaros de Saint Valentin en el *silicernium* n.º 1, que corresponden al grupo VII (cfr. J. BLANQUEZ, *op. cit.*, nota 5a, p. 447).

<sup>17</sup> Las tres piezas han sido restauradas en la Escuela de Conservación y restauración de Bienes Culturales de Madrid, bajo la dirección del Profesor D. Raúl Amitrano.

<sup>18</sup> J. VAN HOORN, *Choes and Anthesteria*, Londres, 1951, pp. 53-54. J. R. GREEN, "A series of added red-figure choes", *Archeologischer Anzeiger*, 1970, pp. 479-480, recoge un conjunto de piezas realizadas con esta técnica. Señala el hecho de que la pintura en muchos casos ha caído completamente dejando un marco sobre el barniz. Considera que el material debe ser arcilla diluida mezclada con ocre, con poco cuidado en su preparación, muy inferior al que se tuvo con la pintura roja añadida para los detalles.

<sup>19</sup> G. VAN HOORN, *op. cit.*, nota 18, pp. 54-56.



Fig. 3.— Chous n.º 1 con escena infantil, n.º Inv. Museo de Albacete: 1586.



Fig. 4.— Chous n.º 2 con escena infantil, n.º Inv. Museo de Albacete: 1599.

mismo modo que se hizo en la pieza hallada en Ullastret<sup>20</sup>. Sin embargo, la pieza n.º 1 carece de elementos en este tipo de técnica.

#### LOS CHOES INFANTILES DE FIGURAS ROJAS

El *chous* es una variedad de *enócoe*, la forma III de Caskey, de boca trilobulada y cuello continuado con la panza. La utilidad de una gran mayoría de ellos debió estar relacionada con el festival de *Anthesteria*.

Los estudios sobre este tipo de piezas han sido muy numerosos ya que muchas de las escenas en ellos representadas tienen un enorme interés por documentar, en gran medida, actividades realizadas con motivo del citado festival de *Anthesteria*. Esta relación ha sido tradicionalmente admitida por diversos autores, especialmente para los *choes* de pequeño tamaño<sup>21</sup>. Un importante trabajo sobre el tema fue el realizado por Van Hoorn, en 1951.

Este autor encontraba relación de las escenas representadas en los *choes* con las fiestas de *Anthesteria*<sup>22</sup>. Se refería principalmente a las escenas infantiles considerado que representan una ceremonia de iniciación, en el tercer año de vida del niño y su aceptación dentro de la comunidad religiosa<sup>23</sup>. A su vez, Metzger hacía referencias a la bibliografía generada por el tema, recogiendo opiniones a favor y en contra de la posibilidad de establecer una relación directa de las escenas representadas en las *enócoes* de tamaño grande con las fiestas de *Anthesteria*<sup>24</sup>. Posteriormente, nuevos estudios han complementado los anteriores definiendo y concretando algunos otros aspectos parciales del tema<sup>25</sup>.

Actualmente, parece clara la diferenciación hecha por Green entre dos tipos distintos de *choes*, grandes y pequeños, no sólo por su tamaño, sino también por su función. Los grandes con representaciones variadas, que no suelen estar relacionadas con el citado festival de *Anthe-*

20 M. PICAZO, *op. cit.*, nota 17, p. 45.

21 Uno de los primeros autores en tratar el tema fue Karouzou, quien consideraba que estos pequeños *choes* eran, en efecto, dependientes de la fiesta de *Anthesteria*: S. P. KAROUZOU, "Choes", *A.J.A.*, 1946, p. 123

22 Da un panorama completo de los *choes* considerando, según sus propias palabras, que ellos sostienen el testimonio de la naturaleza del festival de *Anthesteria* ática (G. VAN HOORN, *op. cit.*, nota 18, p. 15).

23 *Idem*, p. 17.

24 Llegó a la conclusión de que, a excepción de las representaciones de la vida de los niños, la mayor parte de los *choes* están decorados con escenas que no tienen un repertorio propio sino que reproducen temas similares a los que se encuentran en otras formas, incluso, son raras las referencias a la fiesta de la *Anthesteria*, H. METZGER, *Recherches sur l'imagerie Athénienne* (Publications de la Bibliothèque Salomon Reinach), París, 1965, pp. 75-76).

25 J. R. GREEN, "Some alterations and additions to Van Hoorn Choes and *Anthesteria*", *Bull. of the Inst. of Class. Studies of Univ. of London*, 8, 1961, pp. 23 y ss.; *op. cit.*, nota 18 y "Choes of the later fifth century", *B.S.A.*, 66, 1971, pp. 189-228; E. SIMON, "Attische Feste-Attische Vasen", *Bonner Jahrbücher*, 161, 1961, pp. 208 y ss.

steria, mientras que en los pequeños, se encuentran habitualmente escenas infantiles<sup>26</sup>.

El festival de *Anthesteria*, o fiesta de las flores, se celebraba en Atenas y otras ciudades Jónicas y era una de las más importantes y antiguas atenienses. Tenía lugar al principio de la primavera, en honor a Dionisos, durante tres días consecutivos (11, 12 y 13) del mes de *Anthesterion*, (Febrero), para festejar la floración<sup>27</sup>.

El nombre de *Anthesteria* está relacionado con el ritual por el que los niños, a partir de los tres años en que terminaban su infancia, eran coronados con flores para tomar parte en el festival de la primavera<sup>28</sup>. Eran entonces asociados a un rito religioso que tenía por objeto la renovación de la vida y que también se relacionaba con la muerte<sup>29</sup>. El primer día, llamado *Pithoi-gia* (apertura de los cántaros), se abrían los *pithoi* de barro cocido en que se conservaba el vino desde la cosecha anterior y el vino era mezclado con agua en honor de Dionisos. En el segundo día se efectuaba una procesión que escoltaba a Dionisos montado en un carro para asistir a la ceremonia de casamiento del dios con la esposa del *basileus*. En este día, llamado *choes*, se realizaba un concurso de bebedores para el que se utilizaban los vasos del mismo nombre, teniendo cada persona el suyo propio<sup>30</sup>. Los niños tomaban también parte en esta competición con el pequeño jarro que recibían como regalo, tal y como documentan con frecuencia las escenas representadas en los *choes* de pequeño tamaño<sup>31</sup>, que constituían un elemento indispensable para esta ceremonia<sup>32</sup>. El acceso al vino representaba el primer paso hacia la integración en el mundo de los adultos, que tenía en el *symposium* una de sus manifestaciones principales<sup>33</sup>.

El tercer día *chymoi*, (los calderos), tenía un significado muy distinto. Estaba consagrado a los muertos y moribundos y en él se sacrificaba a Hermes Psicopompo, el guía de las sombras en los infiernos<sup>34</sup>.

Las escenas representadas en los *choes* de pequeño tamaño muestran diversas actividades en la vida de los niños. Así tenemos figuras de uno o varios niños con fre-

cuencia desnudos llevando cruzadas sobre el pecho ramas de laurel y una corona sobre su cabeza<sup>35</sup>. Suelen estar realizando algún juego, como las distintas variedades de pelota, canicas... o aparecen representados en un pequeño carro tirado por cabras o perros, uno de los regalos más preciados con el que, según Van Hoorn, podían participar en la procesión de Dionisos<sup>36</sup>.

Uno de los elementos más característicos de estas escenas es que en ellas aparecen representados los propios *choes*, que pueden llevar los niños en la mano, en alto, o que aparecen depositados en el suelo o sobre una mesa<sup>37</sup>. Estos recipientes aparecen generalmente decorados con guiraldas florales como las que llevan los niños sobre la cabeza. Se trata de una representación de la realidad ya que, al parecer, los *choes* se adornaban de esta forma para participar como un elemento esencial en la ceremonia de iniciación de los niños. Los propios *choes* servían a veces como recipiente donde introducir la pelota en uno de los juegos infantiles más característicos.

Con frecuencia están presentes determinados tipos de dulces o tartas, que constituían otro de los regalos realizados a los niños. Sus formas y tamaños son diversos, en ocasiones muy grandes, lo que ha llevado de Van Hoorn a considerar la posibilidad de que estos pasteles fueran también utilizados como premios para los concursos de bebedores realizados entre los adultos<sup>38</sup>.

A través de las propias representaciones de los *choes* parece posible que fueran fabricados expresamente para la ceremonia que toma su nombre de ellas. No obstante, son muy frecuentes los hallazgos de estas piezas en enterramientos infantiles, lo cual establece una relación directa de las mismas con el mundo funerario. Podríamos preguntarnos, por tanto, si algunas de estas piezas serían realizadas expresamente con una finalidad funeraria, o si todas ellas fueron fabricadas para la fiesta de *Anthesteria* y utilizadas *a posteriori* como elementos del ajuar funerario infantil. Algunos autores han supuesto un uso específico funerario, rechazando que las pinturas representadas en los *choes* pequeños puedan ser fácilmente conectadas

<sup>26</sup> J. R. GREEN, *op. cit.*, nota 25c, p. 223. También este autor hacía referencias a la bibliografía generada por el tema, considerando que la conexión de los *choes* pequeños con el Festival ha dado a estas piezas un lugar destacado en relación con el estudio de la religión (*Idem*, p. 189).

<sup>27</sup> R. FLACELIERE, *La vida cotidiana en Grecia en el siglo de Pericles*, Buenos Aires, 1959, p. 231.

<sup>28</sup> PICKARD-CAMBRIDGE, *Dramatic festivals at Athens*, Oxford, 1968, pp. 7-8.

<sup>29</sup> T. B. L. WEBSTER, *Life in Classical Athens*, Londres, 1969, p. 87.

<sup>30</sup> G. VAN HOORN, *op. cit.*, nota 18, p. 40.

<sup>31</sup> J. P. VERNANT y OTROS, *El hombre griego*, Madrid, 1993, p. 118.

<sup>32</sup> PICKARD-CAMBRIDGE, *op. cit.*, nota 28, pp. 9 y ss.; L. DEUBNER, *Attische Feste*, Hildesheim, 1959, pp. 93 y ss.; G. VAN HOORN, *op. cit.*, nota 18, p. 15.

<sup>33</sup> J. P. VERNANT y OTROS, *op. cit.*, nota 31, p. 118.

<sup>34</sup> *Idem*.

<sup>35</sup> Se trata de la forma habitual de representación, de acuerdo también con la tradición literaria (L. DEUBNER, *op. cit.*, nota 32, pp. 93 y ss.; S. P. KAROUZOU, *op. cit.*, nota 21, p. 124).

<sup>36</sup> G. VAN HOORN, *op. cit.*, nota 18, p. 44.

<sup>37</sup> Las muy variadas actitudes de los niños en torno a sus *choes* en las representaciones de los vasos están recogidas por G. VAN HOORN, *op. cit.*, nota 18, p. 41.

<sup>38</sup> G. VAN HOORN, *op. cit.*, nota 18, p. 41.



Fig. 5.—Chous n.º 3 con escena infantil, n.º Inv. Museo de Albacete: 1583.

con el citado festival<sup>39</sup>. Smith suponía que estos *choes* fueron hechos como vasos funerarios para niños que murieron muy pequeños, antes de haber celebrado su fiesta de iniciación. Comparaba estos con los *loutrophoros* que fueron colocados en los enterramientos de muchachas que murieron antes de haberse casado. Vernant considera que los *choes* infantiles constituyen un elemento funerario en las tumbas de los niños muertos antes de cumplir los tres años, colocados allí como representación de una realización simbólica de la ceremonia de iniciación en el mas allá<sup>40</sup>. Dado el alto número de *choes* con escenas infantiles hallados en necrópolis podría pensarse que estos pequeños jarros, tan ligados al mundo infantil, fueron fabricados por encargo específico para las ceremonias de iniciación, utilizándose luego como ajuar funerario infantil en el caso de que el niño no llegara a la edad adulta. En relación con la especificidad de estas vasijas, hay que señalar la ausencia casi total de exportaciones, lo



Fig. 6.—Choes del silicernium n.º 1 de Los Villares, tumba n.º 20.

cual indica que fueron, en efecto, fabricadas para un uso concreto. Los hallazgos fuera de Grecia son muy escasos, incluso en Italia donde Green citaba solamente dos o tres de pequeño tamaño<sup>41</sup>. En la Península Ibérica conocíamos, únicamente, el hallazgo de Ullastret<sup>42</sup> por lo que nuestros *choes* vienen a engrosar notablemente las evidencias de este comercio de piezas de lujo.

La presencia de estos tres *choes* de figuras rojas en la necrópolis ibérica de Los Villares plantea, como es lógico, el problema de la interpretación-reinterpretación

<sup>39</sup> J. R. GREEN, *op. cit.*, nota 25b, p. 189 y G. VAN HOORN, *op. cit.*, nota 18, p. 23, recogen la opinión de Smith al respecto. Este autor consideraba la representación de niños de edad inferior a tres años, que no vivieron para recibir el *chous* en la *Anthesteria*, como un argumento en contra de su uso en el festival. Además, considera que muchos de estos *choes* son demasiado pequeños para su uso en el festival incluso por niños, aunque tampoco puede decirse que los *choes* se utilizaran solo en los enterramientos de niños que murieron antes de la edad de tres años, ya que existen tumbas que demuestran lo contrario (J. R. GREEN, *op. cit.*, nota 25, nota 4). Karouzou señalaba también el carácter funerario de un pequeño *chous* (n.º 17286 del National Museum; H. 0,157 m.) con la representación de dos niños mayores de tres años, uno de ellos en un pequeño carro tirado por el otro, que a su vez lleva un *chous* en la mano derecha, ambos están desnudos y van coronados; detrás, en medio de los dos, aparece una estela funeraria (S. P. KAROUZOU, *op. cit.*, nota 21).

<sup>40</sup> J. P. VERNANT y OTROS, *op. cit.*, nota 31, p. 118.

<sup>41</sup> J. R. GREEN, *op. cit.*, nota 25b, p. 226.

<sup>42</sup> M. PICAZO, *op. cit.*, nota 17, pp. 45-46.

de las escenas figuradas sobre vasijas que han sido transportadas fuera de su lugar de origen, fruto de un comercio (Fig. 6). Es una opinión generalizada que se trata de un comercio selectivo, tanto en relación con las tipologías como en lo que atañe a los temas representados. En efecto, se da en general una tendencia a buscar formas abiertas, sencillas, sólidas y fácilmente apilables<sup>43</sup>, mientras que, en cuanto a los temas, existen algunos especialmente queridos. Así, por ejemplo, en las importaciones cerámicas de Andalucía en el siglo IV, se aprecia una clara preferencia por temas de banquetes y temas dionisiacos<sup>44</sup>. Como ha señalado R. Olmos, en ocasiones pudieron ser vasos fabricados para ser exportados a otras zonas aunque, en un segundo momento, hayan llegado a nuestra península<sup>45</sup>.

La interpretación de las escenas que aparecen en los tres *choes* albaceteños sería, por tanto, clara en el contexto de la sociedad ateniense. Tanto los atavíos de los niños, como sus actitudes y objetos que portan tienen clara relación con los festivales de *Anthesteria* y aparecen con bastante frecuencia en los *choes* hallados en Grecia.

En nuestras piezas, los niños se representan desnudos y con el pecho cruzado por una banda decorada, como corresponde a la costumbre habitual y se puede ver en varios de los publicados por Green, Karouzou y Deubner<sup>46</sup>. Con frecuencia aparecen *choes* depositados sobre el suelo, adornados con guirnalda; en algunos se representan niños de corta edad gateando hacia ellos<sup>47</sup> mientras que, en otras ocasiones, los niños son algo mayores y el *chous* aparece en el centro, en un lado de la escena, o lo llevan en la mano<sup>48</sup>.

En la primera de las piezas de Los Villares se puede ver la presencia de dos niños desnudos, uno frente al otro. El de la izquierda está ofreciendo o mostrando a su compañero un gran pastel en forma de *omphalos* que reposa sobre su brazo izquierdo (Fig. 7). Ambos niños están ataviados con sendas coronas de laurel, como también lo está el *choes* que ha sido depositado en el suelo, entre ambos, adornado con idéntico motivo. El gran pastel en forma de *omphalos*, uno de los obsequios recibidos por los niños,

aparece representado en varios *choes*<sup>49</sup>; generalmente, como ocurre en la pieza de Los Villares y como puede verse en las escenas citadas, alguno de los personajes representados lo lleva en las manos dirigiéndose hacia otro (Fig. 8).

La segunda de nuestras vasijas representa un niño que se aleja con un *chous* adornado en la mano, mientras otro le muestra lo que parece ser una bandeja con frutos<sup>50</sup>. Ambos van asimismo desnudos y con la consabida corona en la cabeza. Se trata de una escena muy parecida al ejemplar de Ullastret en el que dos niños danzan a ambos lados de la vasija adornada con guirnalda que han depositado en el suelo<sup>51</sup>.

De la tercera sólo puede verse parte de la cabeza y un brazo supuestamente infantil que muestra idénticas características a los dos anteriores. En este caso, aunque no es posible adivinar la escena, sí se conservan los elementos decorativos del jarro cuya guirnalda alrededor del cuello se asemeja mucho al citado *chous* de Ullastret<sup>52</sup>. Se trata, por tanto, en todos los casos de elementos habituales en este tipo de representaciones.

## SÍNTESIS Y CONCLUSIONES

Los *choes* que presentamos han sido hallados en un contexto funerario bien definido. Aparecieron depositados, junto con otros muchos en su mayoría cerámicos, en un *silicernium* de una tumba con cubrición tumular. Se trata de un importante conjunto de cerámicas griegas enterradas junto con objetos personales del difunto: joyería, vestimenta y dos cajas de marfil que manifiestan, sin duda, la importancia social del difunto allí enterrado. Aquéllas primeras debieron estar utilizadas en un acto funerario-conmemorativo en torno al consumo del vino y, posteriormente, cremadas en un pequeño hoyo formando parte de la

La cronología de la necrópolis está bien definida entre finales del siglo VI y los comienzos del siglo IV y, dentro de este abanico cronológico, el enterramiento en el cual

<sup>43</sup> P. ROUILLARD, *op. cit.*, nota 2, p. 163.

<sup>44</sup> C. SÁNCHEZ, "Imágenes de Atenas en el mundo Ibérico. Análisis iconográfico de la cerámica ática del s. IV a.C. hallada en Andalucía Oriental", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. IV, 1992, p. 33.

<sup>45</sup> Así, por ejemplo los temas dionisiacos y algunos otros como Orfeo y los Tracios, el juicio de Paris, las Amazonas o los grifos y los Arimaspos podrían haber sido concebidos originariamente para clientes del Mar Negro, R. OLMOS, "Interprétations ibériques des Vases Grecs: 1E IVe. S. Av.J.C.", *Ancient Greek and Related Pottery*, Amsterdam, 1984, p. 223.

<sup>46</sup> J. R. GREEN, *op. cit.*, nota 25b, plate 33, a: Athens 12142; c: Copenhagen 10120; d: Copenhague 10121; f: Tubingen E 126; S. P. KAROUZOU, *op. cit.*, nota 21, fig. 6: National Museum, n.º 177532; L. DEUBNER, *op. cit.*, nota 32, lam. 28, 6; lam. 29, 1, 2 y 3.

<sup>47</sup> Véanse, por ejemplo, los ya citados publicados por J. R. GREEN, *op. cit.*, nota 25b, plate 30.

<sup>48</sup> L. DEUBNER, *op. cit.*, nota 32, lam. 13, 2 y lam. 29, 1; PICKARD-CAMBRIDGE, *op. cit.*, nota 28, fig. 1.

<sup>49</sup> L. DEUBNER, *op. cit.*, nota 32, lam. 28, 5 y 31, 3 y 4.

<sup>50</sup> Es frecuente la representación de frutos de forma circular que aparecen sobre una mesa, en la mano o, como en nuestro caso, son llevados sobre una bandeja. Una representación similar aparece en el *choes* 1941 de El Pireo en la que un niño con banda sobre la cabeza y amuleto en blanco, lleva una bandeja con frutos en amarillo-blanco. Hay además una mesa con un *choes* adornado y un pastel piramidal y otro de *omphalos*, Van Hoom lo fecha a finales del siglo V (G. VAN HOORN, *op. cit.*, nota 18, n.º 311, 9, p. 103; fig. 9).

<sup>51</sup> M. PICAZO, *op. cit.*, nota 17, lam. XI, 3.

<sup>52</sup> *Idem.*



Fig. 7.—Detalle del chous n.º 3. Niño llevando un pastel en forma de omphalos en la mano.



Fig. 8.—Detalle del chous n.º 3. Niño recogiendo el pastel de su compañero.

aparecieron los *choes* corresponde a los años finales del siglo V. La fecha está corroborada con bastante precisión por la presencia de varias piezas decoradas con pintura blanca: cántaros de "Saint Valentin", de los grupos IV, V y VI de Howard y Johnson. Esta fecha coincide, además, con el período de mayor producción de los *choes* pequeños con figuras infantiles, durante la guerra del Peloponeso y los años inmediatamente posteriores<sup>53</sup>.

Con respecto a la forma de las vasijas, corresponde a las *enocoes* tipo III de Caskey, con cuello no separado estructuralmente del cuerpo, que fue muy común desde el 550 a.C. en adelante<sup>54</sup>. Tanto entre los vasos mayores como entre los de pequeño tamaño se dan variaciones en las bocas, cuerpos y pies que no pueden ser atribuidas aisladamente a la cronología<sup>55</sup>. No obstante, se ha podido

establecer una evolución hacia formas más globulares y de cuerpo mejor proporcionado, mientras que la boca se perfecciona siendo, en el segundo cuarto del s.V, ya perfectamente modelada en forma de trilóbulo<sup>57</sup>. La *enócoe* n.º 1 es algo más alargada y más alta que los n.º 2 y 3, la boca no está tan definida en forma trilobulada como en los otros dos, pero el resto de las características son semejantes. Ésta última parece asemejarse más, por tanto, a modelos algo más antiguos.

El principal problema que se plantea en relación con el hallazgo de estos tres *choes* es el significado de estas piezas y de los temas en ellos representados en la sociedad ibérica albacetense de finales del siglo V a.C. Cómo unas piezas de función tan específica han sido fruto de un comercio de exportación hacia la península Ibérica<sup>57</sup>.

<sup>53</sup> J. R. GREEN, *op. cit.*, nota 25b p. 189.

<sup>54</sup> G. VAN HOORN, *op. cit.*, nota 18, p. 53. Según este autor, en los más antiguos *choes*, de Figuras Negras, la boca tiene una pequeña curva hacia afuera y el cuello es empujado. En el siglo IV la forma se vuelve más esbelta con un amplio borde hacia afuera (*Idem*).

<sup>55</sup> J. R. GREEN, *op. cit.*, nota 18, p. 485.

<sup>56</sup> *Idem*, pp. 484-486.

<sup>57</sup> Como ha señalado P. ROUILLARD, *op. cit.*, nota 2, p. 180, ningún documento iconográfico o literario precisa qué uso se hacía de los vasos griegos importados en la Península Ibérica. De modo que sólo podemos orientarnos a través de la lectura de las excavaciones y de la distinción de los lugares de hallazgo.

Según los estudios realizados por diversos autores, lo más probable es que las escenas figuradas hubieran perdido por completo su significado original. El tema no sería tan importante y las cerámicas habrían pasado a ser consideradas como un objeto más de un comercio de lujo<sup>58</sup>. No debemos pensar que el indígena poseedor de estos *choes* entendiera de forma general el significado de las escenas y, mucho menos, que los utilizara con el mismo sentido que en Atenas. Más bien habría que pensar en una reinterpretación del mismo a través de unas pautas que, en parte, se nos escapan pero que sólo podremos precisar en función del análisis del contexto arqueológico y, en este caso, del ajuar de la tumba. Quizás constituiría un mero elemento decorativo complementario de un objeto de lujo<sup>59</sup>. Es cierto, sin embargo, que los *choes* mantuvieron en su nuevo contexto el sentido funerario que, muchas veces, poseyeron en Grecia, aunque no en relación con enterramientos infantiles como es habitual en su lugar de origen<sup>60</sup>. No parece lógico pensar que las piezas hayan sido importadas expresamente para esta función funeraria, sino como un objeto más dentro de lotes de cerámicas de lujo de gran demanda por parte de las sociedades mediterráneas occidentales<sup>61</sup>.

Tampoco sería lícito pensar que estas piezas fueran expresamente fabricadas para exportación, como sucedía en numerosas ocasiones con el comercio de cerámicas griegas, ya que su función específica original no habría tenido cabida en la sociedad ibérica. Podemos considerar, junto con otros autores, la llegada de estas piezas a través de un comercio de lujo secundario que tendría lugar una vez que la pieza había cumplido su función original en Atenas.

De este modo, la necrópolis de Los Villares en Albacete constituye un buen ejemplo de la existencia en nuestra península de un comercio de lujo. Dicho comercio, posibilitado y estructurado por Ampurias, se extendería por los territorios del interior gracias a la existencia de la *vía Heraklea*, eje principal de las comunicaciones terrestres peninsulares en el primer milenio y uno de los principales aceleradores del proceso formativo de la cultura ibérica en el sureste de la meseta<sup>62</sup>. El análisis detallado del taller creador de estas piezas, así como su posible lectura iconográfica, dentro ya de la órbita ibérica, serán objeto de próximas consideraciones.

<sup>58</sup> Para R. OLMOS, *op. cit.*, nota 14, p.19, la imagen griega importada a través de un bronce o de un vaso poseería ante todo valor de prestigio, ya que quien las adquiría manifestaba así su estatus ante los demás.

<sup>59</sup> La interpretación de los vasos griegos importados es clara en algunas ocasiones. Un ejemplo de ello es la utilización de las crateras de campana como urnas cinerarias habitual en las necrópolis de la Alta Andalucía (P. ROUILLARD, *op. cit.*, nota 2, p. 180). Sobre este tema, R. OLMOS, "Nuevos enfoques y propuestas de lectura de la iconografía ibérica" *Nuevas tendencias en arqueología*, Madrid, 1991, da algunas posibilidades reinterpretativas (véase, por ejemplo, p. 215);

<sup>60</sup> Por medio del análisis de los huesos cremados de la necrópolis, realizados por el Prof. Reverte Coma, se ha podido establecer que el porcentaje de enterramientos infantiles es del 13,95%, lo que indica el testimonio de que la población infantil también participó de la ritualización propia de los adultos. No obstante, no hay diferencias entre los ajuares que definen los diferentes enterramientos masculinos, femeninos e infantiles (J. BLÁNQUEZ, *op. cit.*, nota 10b p. 254).

<sup>61</sup> M. PICAZO, *op. cit.*, nota 17, pp. 127, sugiere esta posibilidad para el *chous* con escenas infantiles hallado en Ullastret. A su vez, GARCÍA CANO, "Cerámicas áticas de Figuras Rojas en el Sureste Peninsular", *Cerámiques Gregues i Helenístiques a la Península Ibèrica*, Ampurias, 1983, p. 68, da una explicación similar para el *enócoe* de la necrópolis de Alcantarilla (Murcia) (lam. 2). Se trataría de piezas de mayor calidad que el resto, especialmente en la segunda mitad del siglo V y siglo IV, cuando se generalizan las importaciones griegas con un descenso de su calidad artística.

<sup>62</sup> J. BLÁNQUEZ, *op. cit.*, nota 10b, pp. 261-262.

# El tímpano de la iglesia de sant pol de Sant Joan de les Abadesses y la "traditio legis"

Marisa Melero Moneo

Universidad Autónoma de Barcelona

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte  
(UAM), Vol. V, 1993.

## RESUMEN

*Dado que el tema representado en el tímpano es la "Traditio Legis", se hace una referencia a la evolución del mismo y a las diferencias compositivo-iconográficas y de significación que se dieron en la "Traditio Legis" desde su uso en el Primer Arte Cristiano hasta los ejemplos románicos. Desde el punto de vista del significado, nos parece que la Traditio del tímpano tratado tiene que ver con la intromisión del poder laico en los asuntos eclesiásticos del monasterio de Sant Joan de les Abadesses. Finalmente, respecto a los aspectos formales de esta escultura, el taller que trabaja en ella está relacionado con el taller del tímpano Sudoeste de la iglesia del monasterio de Sant Joan de les Abadesses y con el taller que trabaja en algunas figuras de la portada de Santa María de Ripoll.*

## SUMMARY

*In this paper the authoress makes an iconographical and stylistic approach to the tympanum of the west doorway of Sant Pol church at Sant Joan de les Abadesses (Girona). As the subject of this tympanum is the "Traditio Legis", reference is made to the evolution of this iconographic subject, and to the iconographical and iconological differences that we can see between the "Traditio Legis" of Early Christian and Romanesque art. As refers to the meaning of this tympanum, the authoress thinks that this Traditio is connected with the interference of the secular power into the clerical matters belonging to the abbey of Sant Joan de les Abadesses. Finally, concerning the stylistic approach to this tympanum, it could be said that the workshop that was at work in it is related to those who worked in the Southwest tympanum of Sant Joan de les Abadesses Abbey and with those who worked in some sculptures of the west doorway of Santa María de Ripoll.*

No lejos de la iglesia del monasterio de Sant Joan de les Abadesses (Girona), en el municipio de este nombre, quedan algunos restos de la antigua iglesia de Sant Pol. Ésta era la parroquia destinada a los habitantes del núcleo urbano surgido en torno al monasterio citado y, de ella, restaurada y reutilizada como lugar público de la ciudad,

tan sólo han quedado la cabecera y la fachada de los pies, con un interesante tímpano y otros elementos escultóricos pertenecientes a la puerta primitiva<sup>1</sup>.

Según M. Oliva Prat<sup>2</sup>, pudo haber un pequeño edificio eclesial antes de realizarse la iglesia románica conservada. Este autor indica que dicho edificio ya funcionaba

<sup>1</sup> Serán justamente los restos escultóricos de esta iglesia lo que estudiaremos en el presente trabajo, fijándonos especialmente en la iconografía pero atendiendo también a los aspectos formales y cronológicos.

Parece que la destrucción del edificio fue propiciada por una serie de terremotos que se sucedieron en los años 1427-1428 y por el saqueo de los franceses en las guerras de 1484 y 1690, momento en que la iglesia fue derruida por el Duque de Noalles en el asedio que realizó sobre la ciudad. Posteriormente, el edificio fue reformado en el siglo XVIII y en distintos momentos después de esta fecha. Respecto a ello puede consultarse la obra de M. OLIVA PRAT "La iglesia de San Pol en San Juan de las Abadesses y su obra de restauración" en *Revista de Gerona* 10, nº 29 (1964), pp. 25-33, especialmente 27-28.

<sup>2</sup> M. OLIVA PRAT "La iglesia de San Pol ...", *op. cit.*, p. 26.

en el año 937, como iglesia dependiente del monasterio de San Juan, y que estaba dedicado a los santos mártires Juan y Pablo. Sin embargo, es difícil afirmar con seguridad datos cronológicos de este tipo porque no se ha conservado documentación al respecto. En este sentido, hay que tener en cuenta que el Archivo de la Iglesia de Sant Pol fue llevado a Perpignan por los franceses en la guerra de 1484 y, posteriormente, tras una serie de vicisitudes, esta documentación fue destruida<sup>3</sup>. Por otro lado, la cronología que da M. Oliva Prat para el edificio conservado nos parece excesivamente temprana, ya que piensa que existía en el momento en que se consagra la iglesia del monasterio de San Juan de les Abadesses, es decir, en 1150. Realmente en el Acta de Consagración de la iglesia del monasterio se cita la iglesia de Sant Pol, la cual es confirmada como propiedad del monasterio de Sant Joan, junto con sus décimos, primicias, oblaciones y todas sus pertenencias. Sin embargo, ello no quiere decir que los restos conservados existiesen ya en esa fecha, sino tan sólo que en ese momento existía la iglesia, seguramente, como el propio M. Oliva suponía para tiempos más tempranos, un edificio anterior al actual<sup>4</sup>.

La iglesia de Sant Pol fue originalmente un edificio de una sola nave que acababa en una cabecera de tres ábsides y que pudo tener un pórtico en el lado Sur<sup>5</sup>. La puerta se abría en el muro Oeste y estaba determinada por un arco

de medio punto en el que se encajó un tímpano semicircular, rodeado por dos arquivoltas que apeaban en sendas columnas a cada lado. La parte más destacada de esta portada es sin duda el tímpano, mientras que los capiteles que lo flanquean no forman parte del tema representado en él, sino que poseen un carácter exclusivamente decorativo. Dicho tímpano muestra a Cristo entronizado en el centro; a su izquierda está San Pedro, de pie, con una gran llave y un libro; a su derecha está San Pablo, también de pie y con otro libro; y en los extremos hay sendos ángeles arrodillados, que parecen adorar la majestad divina. Es decir, se trata de un tema iconográfico que tuvo larga vida en el arte cristiano: la "Traditio Legis"<sup>6</sup>.

El tema de la "Traditio Legis" fue bastante frecuente en época paleocristiana y se siguió utilizando a lo largo de la Edad Media, pero con contenidos simbólicos y esquema formal distintos. Estas variaciones explican que desde el punto de vista historiográfico se trate de un tema bastante discutido, especialmente en lo que al significado se refiere. En relación con ello, pensamos que hay que establecer una clara diferencia entre los ejemplos de "Traditio Legis" del Primer Arte Cristiano y los medievales. Aquí no se estudiarán los primeros, suficientemente debatidos en numerosas obras de prestigiosos especialistas, pero creemos conveniente referirnos a ellos brevemente para contraponerlos o relacionarlos con los medievales<sup>7</sup>.

<sup>3</sup> P. PARASSOLS I PI, (*San Juan de las Abadesas y su mayor gloria: el Santísimo Misterio*, Barcelona, 1894, pp. 143-144) indica que el Archivo de Sant Pol fue llevado de Perpignan a la Biblioteca del Real Monasterio de Sant Denis, donde se destruyó o desapareció en la Revolución francesa. Este mismo autor nos dice que la iglesia de Sant Pol aparece citada como filial del monasterio de Sant Joan de les Abadeses en la Concordia que los canónigos equisgraneses de San Juan realizaron con el obispo de Vich en 1055.

<sup>4</sup> El Acta de Consagración del Monasterio de Sant Joan de les Abadeses ha sido publicada en *825e Aniversari de la Consagració de l'església del monestir de Sant Joan de les Abadeses (1150-1975)*, Sant Joan de les Abadeses, 1975.

<sup>5</sup> Además del estudio histórico que le dedicó M. Oliva Prat ("La iglesia..." *op. cit.*), esta iglesia ha sido incluida de forma más o menos tangencial en algunas obras de carácter general sobre el románico catalán o en obras que estudian el Monasterio de Sant Joan de les Abadeses. Pueden citarse: F. CARRERAS CANDI, *Geografía general de Catalunya*, Barcelona s.d., vol. Gerona, pp. 906-907; P. PARASSOLS I PI, *San Juan de las Abadesas ... Op. cit.*, pp. 143-144; J. PUIG I CADAFALCH, A. DE FALGUERE y J. GODAY *L'Arquitectura romànica a Catalunya*, Barcelona, 1918, vol. 3<sup>a</sup> pp. 113-115; J. PUIG I CADAFALCH "La escultura romànica a Catalunya" II, en *Monumenta Cataloniae VI*, Barcelona, 1952, p. 61; *La Vanguardia Española*, diario del 21 de Julio de 1974, p. 43; E. CARBONELL, *L'Art romanic a Catalunya. Segle XII*, Barcelona, 1974, p. 47; E. JUNYENT, *Catalunya romànica. I L'arquitectura del segle XI. II L'arquitectura del segle XII*, Montserrat, 1976, p. 222; E. JUNYENT, *El monestir de Sant Joan de les Abadeses*, Barcelona, 1976, pp. 134-138; X. BARRALI ÀLTET, "Un fragment de tympan roman, un chapiteau et quelques sculptures provenant du monastère de Sant Joan de les Abadeses (Catalogne)" en *Gesta 18.2* (1979), pp. 15-25, concretamente sobre Sant Pol p. 16; y J. VIGUÉ "Sant Joan y Sant Pau de Sant Joan de les Abadeses" en *Catalunya Romànica. X El Ripollès*, pp. 404-407, siendo este último estudio el más específico (junto con el de M. Oliva), pero sin dejar por ello de poseer un enfoque general y descriptivo.

<sup>6</sup> La identificación de los personajes del tímpano con este tema no presenta demasiados problemas. De hecho, la presencia de Cristo entre San Pedro y San Pablo ha sido reconocida por la mayoría de los autores que se han referido a él. Así, pueden citarse P. PARASSOLS I PI, *op. cit.*, p. 144; M. OLIVA PRAT, *La iglesia ... op. cit.*, p. 31; E. CARBONELL, *L'Art romanic ... op. cit.*, p. 47; J. VIGUÉ, *El monestir romànic de Sant Pau del Camp*, Barcelona, 1974, p. 115; E. JUNYENT, *Catalunya romànica ... op. cit.*, p. 222; D. OCÓN ALONSO, *Tímpanos románicos españoles: reinos de Navarra y Aragón*, Madrid, 1987, Universidad Complutense, vol. I, pp. 341-347 y vol. 2, pp. 249-250; y J. VIGUÉ, "Sant Joan y Sant Pau...", *op. cit.*, p. 406.

<sup>7</sup> Sobre el significado y origen de la "Traditio Legis" en época Paleocristiana citaremos algunas de las obras esenciales, en las cuales, a su vez, se pueden encontrar otras referencias bibliográficas relacionadas con el mismo tema: W. N. SCHUMACHER, "Dominus Legem Dat" en *Römische Quartalschrift 54* (1959), pp. 1-39 y "Eine Römische Apsiskomposition" en *Römische Quartalschrift 54* (1959), pp. 137-202; C. DAVIS-MEYER, "Das Traditio-Legis Bild und seine Nachfolge" en *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst*, (1961), pp. 7-45; M. SOTOMAYOR, "Über die Herkunft der Traditio-Legis" en *Römische Quartalschrift 56* (1961), pp. 215-230 y *San Pedro en la iconografía paleocristiana*, Granada, 1962; Y. M. CONGAR, "Le thème du don de la Loi dans l'art paléochrétien" en *Nouvelle Revue Théologique 84* (1962), pp. 915-933; "Pietro Apostolo" en *Bibliotheca Sanctorum X*, Roma, 1968, pp. 588-650; F. NIKOLASCH, "Zur Deutung der Dominus Legem Dat Szene" en *Römische Quartalschrift 64* (1969), pp. 35-76; P. TESTINI, "L'Iconografia degli apostoli Pietro e Paolo nelle cosiddette <<Arti Minori>>" en *Saecularia Petri et Pauli. Studi di antichità cristiana XXVIII*, Città Vaticana 1969; P. FRANKE, "Traditio-Legis und Petrusprimat" en *Vigiliae Christianae 26* (1972), pp. 263-271; W. N. SCHUMACHER, "Traditio Legis" en *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, Viena, 1972, vol. IV, cols. 347-351, donde igual que en las otras obras, el autor da la bibliografía existente en su momento sobre el tema; K. BERGER, "Der Traditions-geschichtliche Ursprung der <<Traditio Legis>>" en *Vigiliae Christianae 27* (1973), pp. 104-122; M. L. THÉREL, *Les symboles de l'<<Ecclesia>> dans la création iconographique de l'art chrétien du IIIème au VIème siècle*, Rome, 1973, pp. 72-101; P. TESTINI, "La lapide di Agnani con la Traditio-Legis" en *Archeologia Classica 25-26* (1973-1974), pp. 718-740; y L. EILEEN, *The Illustration of the Pauline Epistles in French and English Bibles of the Twelfth and thirteenth centuries*, Oxford, 1982, pp. 1-2, que, no obstante, trata breve y tangencialmente el tema.

En época paleocristiana la "Traditio Legis" presentó, desde el punto de vista de los elementos integrantes, una cierta evolución o, al menos, diversas posibilidades. En los mosaicos o pinturas Cristo solía aparecer de pie sobre un monte o sobre la esfera terráquea, como nuevo señor del universo. A su derecha estaba San Pablo, con gesto de aclamación, y a su izquierda San Pedro, que podía compartir un rollo desplegado con Cristo y llevar la cruz de la victoria al hombro. Además, detrás de cada uno de los apóstoles Pedro y Pablo podemos encontrar una palmera y un edificio, identificados estos últimos con las ciudades de Belén y Jerusalén<sup>8</sup>. Finalmente, del monte en el que se situaba Cristo podían salir cuatro flujos de agua, en referencia a los cuatro ríos del Paraíso y, según algunos autores, a los cuatro Evangelios como fuente de vida. También se pueden encontrar, en distintas zonas de la composición, unos corderos que simbolizaban a los cristianos bebiendo de la predicación evangélica<sup>9</sup>. En el caso de las obras escultóricas podemos encontrar una composición algo más simplificada, apareciendo como elementos básicos las figuras de Cristo, normalmente de pie; San Pablo, con gesto de aclamación; y San Pedro, compartiendo el rollo desplegado con Cristo<sup>10</sup>. El modelo formal de estas escenas, como en tantos otros casos, parece tomado de composiciones profanas relacionadas con la liturgia imperial, concretamente de algunas composiciones en las que el emperador es representado en aclamación, entregando la ley a los funcionarios que envía a gobernar a las provincias, o haciendo alguna donación<sup>11</sup>.



Fig. 1.—Puerta de la Iglesia de Sant Pol de Sant Joan de les Abadesses (Girona). Cliché Archivo Mas de Barcelona.

El significado de este grupo de obras ha sido muy discutido por varios autores, pudiendo establecerse dos tendencias distintas y numerosas matizaciones. Por un lado,

<sup>8</sup> M. SOTOMAYOR, (*San Pedro... op. cit.*, p. 132) indica que la identificación de estas dos ciudades con Jerusalén y Belén subraya el sentido simbólico que él ve en las figuras de Pedro y Pablo, que identifica con la Iglesia "ex circumcissione" y la iglesia "ex gentibus". El mismo autor nos cita el mosaico de Santa Sabina de Roma como ratificación de esta teoría porque, como dice, San Pedro y San Pablo están sobre dos figuras femeninas que son, según la inscripción que les acompaña, las personificaciones de estas dos iglesias.

<sup>9</sup> Sobre el simbolismo indicado de los ríos del Paraíso y de los corderos ver S. H. BESSON, *Saint Pierre et les origines de la Primauté romaine*, Genève, 1929, p. 149 y M. L. THÉREL, *Les symboles... op. cit.*, pp. 75 y ss. Todos estos elementos, salvo la cruz de San Pedro, están presentes en el mosaico de Santa Costanza de Roma, fechado hacia mitades del siglo IV, y en esta misma línea, aunque sin poseer todos los elementos integrantes citados, están los vidrios dorados del Museo Cristiano del Vaticano y del Museum of Art de Toledo (Ohio), fechados en el siglo IV, el fresco de la Catacumba de Grottaferrata, también del siglo IV, o el Baptisterio de S. Giovanni de Nápoles, fechado hacia el 500 d.c.

<sup>10</sup> Sin querer ser exhaustivos, citaremos dentro de este grupo: un relicario de Ravena fechado en el siglo V y reproducido por SCHILLER, (*Ikono-graphie der Christlichen Kunst*, 1971, vol. III, fig. 576); los sarcófagos de Ancona (siglo IV) y San Ambrogio de Milán (h. 380), en los que a la Traditio se une el Colegio Apostólico y unas pequeñas figurillas a los pies de Cristo, e incluso, en el caso del sarcófago de Milán, unos corderos en la zona inferior; un sarcófago procedente de Arles (siglo V); un sarcófago procedente de las grutas del Vaticano (siglo V); o el relieve en estuco del Baptisterio de Ravena (h. 450).

No obstante, en ocasiones encontramos también referencia a las palmeras, como es el caso del Sarcófago de S. Sebastiano, fechado hacia el 370. También hay palmeras, e incluso corderos y la cruz de la victoria, en un sarcófago de Arles fechado hacia el año 400 y en el sarcófago de S. Maximino (s. V). En otro sarcófago de Ravena (Mus. Naz.), fechado en el siglo V, hay tan sólo palmeras y San Pedro tiene las manos veladas.

Por supuesto hay excepciones en este esquema formal, siendo buena muestra de ello un sarcófago de San Apolinare in Classe de Ravena (siglos V/VI), que presenta a Cristo sentado en un trono elevado, con un libro abierto en las manos y, a su derecha e izquierda respectivamente, San Pablo y San Pedro con las manos veladas. La particularidad e interés de este sarcófago se evidencia en el gesto de Cristo, que entrega un rollo cerrado a San Pablo, mientras que San Pedro posee la Cruz de la victoria. A los lados de esta escena hay otros personajes que se dirigen con las manos cubiertas hacia Cristo para ofrecerle una corona. El mismo esquema compositivo es seguido en el sarcófago de Santa María in Porto Fuori de Ravena (siglo V) y en el sarcófago de San Francisco de Ravena (siglo V), en el que Cristo sentado está en disposición de entregar un rollo cerrado a San Pablo, que presenta sus manos veladas, mientras que San Pedro, a la izquierda, parece poseer ya algo similar.

<sup>11</sup> S. H. BESSON (*Saint Pierre ... op. cit.*, pp. 147-149) piensa que las inscripciones que en ocasiones acompañan a este tema ("Dominus Legem Dat" o "Lex Domini") confirman la relación compositivo-formal indicada. También es partidario de este origen A. GRABAR (*L'Empereur dans l'art byzantin*, Variorum Reprints, London, 1971 (Ed. original París, 1936), pp. 200-202), quien indica que esta escena puede proceder de las ceremonias de investidura de los altos dignatarios del imperio o de sus representaciones en el arte imperial y ve una ratificación de dicho origen en un texto de San Juan Crisóstomo.

hay una corriente o grupo de investigadores que piensa que esta escena tuvo como objeto afirmar el primado de San Pedro en el seno de la Iglesia. Es decir, se trataría de la representación del momento en que Cristo Resucitado entrega la Nueva Ley a San Pedro, para que él la transmita a su Iglesia, convirtiéndolo por ello en representante de Cristo y cabeza de la misma<sup>12</sup>. Por otro lado, hay otro grupo de autores que no admite el primado de Pedro, sino la alusión a la misión apostólica de la iglesia mediante una teofanía en la cual se testimonia la resurrección y triunfo de Cristo y en la que incluso se niega el acto mismo de la entrega de la Ley<sup>13</sup>.

Frente a lo visto, el esquema compositivo de la Traditio medieval se inclinará claramente por el sintetismo y la abstracción, eliminando todo elemento que no sea esencial al nuevo significado del tema. Y decimos nuevo, porque creemos que cambia substancialmente, aún teniendo en cuenta que siempre tuvo un carácter simbólico claro, derivado de su falta de conexión con la realidad histórica. El esquema habitual de la "Traditio Legis" en las obras realizadas entre los siglos XI y principios del XIII presenta a Cristo sentado en su trono<sup>14</sup> y flanqueado por San Pablo a su derecha y San Pedro a su izquierda o, al revés, es decir, San Pedro a la derecha y San Pablo a la izquierda,

Como volveremos a ver en una nota posterior W. N. SCHUMACHER ("Dominus ..." *op. cit.*) cree que esta dependencia se da respecto de escenas imperiales de aclamación, no de donación. También Y. M. CONGAR (*Le thème ... op. cit.*, pp. 922-924) aduce que la acción de San Pablo con la mano levantada corresponde a la aclamación que hacían los senadores ante el emperador.

Aquí no nos plantearemos problemas tales como si el tema de la "Traditio Legis" se dio por primera vez en mosaicos-pinturas o en sarcófagos y por ello tampoco la cuestión sobre su existencia o no en el ábside de la primitiva basílica de San Pedro del Vaticano. Creemos que este problema no afecta a nuestro fin, es decir, el estudio de la "Traditio Legis" medieval. Ello, como ya han indicado eminentes arqueólogos, es un problema de difícil solución, dado que hemos perdido el ábside de San Pedro y que, incluso de haberse conservado, éste había sido restaurado y posiblemente rectificada, o completada en parte, su iconografía. Sobre este problema puede verse la opinión de W. N. SCHUMACHER, "Eine römische apsiskomposition" ... *op. cit.*, pp. 137-202; M. SOTOMAYOR, *San Pedro ... op. cit.*, pp. 132-135, quien recoge y comparte la opinión de Francovich sobre un posible origen en los sarcófagos, a partir de la escultura pública-profana del siglo IV; y M. L. THÉREL, *Les symboles... op. cit.*, pp. 80 y ss.

<sup>12</sup> Si se admite este significado, parece claro que el origen literario de esta escena está en el Evangelio de San Mateo (16, 13-20), donde Cristo anuncia a Pedro que sobre él se edificará su Iglesia, y en el Evangelio de San Juan (21, 15-17), donde, después de la Resurrección, Cristo confirma a Pedro en el liderazgo de aquella.

Son partidarios de esta significación del tema de la Traditio: J. VIELLARD, ("Notes sur l'Iconographie de Saint-Pierre" en *Le Moyen Age XXX* (1929), pp. 1-16) y S. H. BESSON, (*Saint Pierre ... op. cit.*, pp. 149-150). Este autor piensa también que las escenas en que Cristo entrega la ley a San Pablo son obras tardías en las que se ha perdido el sentido original del tema, pero no el significado de primacía de San Pedro, porque en ellas San Pedro ha recibido ya unas llaves que lo mantienen como jefe indiscutible.

<sup>13</sup> Entre éstos está W. N. SCHUMACHER ("Dominus Legem Dicit" ... *Op. cit.*), que niega la donación de la Ley basándose en la comparación con escenas de donaciones imperiales en las que, dice, el emperador está siempre sentado. Cuando el emperador está de pie, Schumacher indica que se trata de escenas de aclamación, por ello sólo admite la "donación de la Ley" en las obras en las que Cristo está sentado.

Esta teoría de W. N. Schumacher es seguida también por M. SOTOMAYOR (*San Pedro ... op. cit.*, p. 148 y "Über die Herkunft ..." *op. cit.*), que ve la Traditio como una escena de revelación y no de entrega de la ley. Una idea similar muestran Y. M. Congar "Le thème ..." *op. cit.*, pp. 928-929, quien recoge también opiniones de otros autores; M. L. THÉREL, *Les symboles... op. cit.*, pp. 75-101; e I. CHRISTE, "Apocalypse et Traditio Legis" en *Römische Quartalschrift* 71 (1976), pp. 41-55. Este último autor ve el tema como una solemne teofanía de Cristo resucitado con la que se indica la instauración de un reino nuevo: el de Cristo y la Iglesia y que posee también resonancias apocalípticas.

<sup>14</sup> En los ejemplos que indicamos de obras con Traditio Legis, tanto de época paleocristiana como posterior, no pretendemos de ningún modo ser exhaustivos, sino tan sólo significativos, ya que el interés de estas citas es ejemplificador. Por ello no nos referiremos de forma específica a las obras de los siglos VIII al X, aun cuando en algún momento pueda citarse alguna. No obstante, sí queremos indicar que este grupo de obras presenta similitud compositivo-formal y de significado general con las obras del período medieval.

Varias de estas obras son enumeradas por A. GOLDSCHMIDT, *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der Karolingischen und sächsischen Kaiser, VIII-XI Jahrhundert*, Berlín, 1914 y J. LACOSTE, *Sevignac-sur-Thèze, L'Église Saint-Pierre*, Jurançon, 1978, p. 7 y notas 17-18. Igualmente, una lista muy amplia de representaciones de la "Traditio Legis", tanto Paleocristiana como medieval y en una gran variedad de soportes artísticos (pinturas murales, miniatura, esmaltes... etc), puede encontrarse en el apartado correspondiente del Index of Christian Art de Princeton.

Evidentemente, respecto a la figura de Cristo, hay excepciones en las que aparece de pie, como es el caso del dintel de la puerta central-Oeste de la iglesia de San Pietro Somaldi de Lucca (Toscana), de fines del siglo XII o principios del XIII, donde Cristo, de pie, entrega las llaves a San Pedro, en presencia de San Pablo que está al otro lado. Este conjunto italiano es datado a fines del siglo XII por M. SALMI, *L'architettura romanica in Toscana*, Milano-Roma, 1927, p. 43, n. 32 y fig. 143.

Entre otros ejemplos puede citarse también la interesante placa de marfil procedente de Trier, quizá de la iglesia de Santa María ad Martyres. En esta ocasión se trata de una tapa de libro fechada en la primera o segunda mitad del siglo XII, en la que Cristo está de pie sobre la cúpula de un edificio. Se supone, por casos similares, que la iglesia de Santa María ad Martyres vendió el marfil en una fecha indeterminada de fines del siglo XIX, reemplazándolo por una copia o imitación que finalmente también llegó al mercado del arte y fue comprada por la Ryland's Library. Antes de 1927 el marfil original había pertenecido a una colección privada renana; posteriormente, formó parte de la Colección Arthur Sachs lo adquirió de un comerciante; después pasó a la Colección Ernest Brummer y finalmente fue adquirido por el Metropolitan Museum of Art, The Cloisters Collection. Sobre todo ello, puede verse H. SCHMITZLER, "A romanesque ivory carving in the Arthur Sachs Collection" en *Bulletin of the Fogg Art Museum* II,1 (1932-1933), pp. 13-18; *The Ernest Brummer Collection. Medieval and Renaissance Art*, Zurich, 1979, vol. I, n.º 77, pp. 90-93; *Notable Acquisitions, 1979-1980*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1980; y E. KLEINBAUER "Recent Major Acquisitions of Medieval Art by American Museums" en *Gesta* XIX,1 (1980), pp. 67-77.

Debemos la consulta del catálogo de la colección Brummer a la amabilidad de F. Español i Bertran, quien nos lo proporcionó, así como la indicación de la aparición de esta obra en la sección de nuevas adquisiciones del Metropolitan Museum of Art de New York de la revista *Gesta*.

disposición esta última que puede ser significativa en función del nuevo simbolismo de la escena<sup>15</sup>. Los apóstoles de esta escena reciben, o han recibido, un libro o rollo en el caso de San Pablo y unas llaves, en el de San Pedro<sup>16</sup>. El resto de los elementos que aparecían en esta escena en época paleocristiana han sido eliminados y puede apreciarse cómo incluso los elementos mínimos que se han mantenido presentan una clara diferencia respecto a su

utilización en el Primer Arte Cristiano<sup>17</sup>. Así, lo habitual en aquella primera época era precisamente que Cristo apareciera de pie, no sentado, ocurriendo esto último tan sólo en ciertos ejemplos tardíos que, según algunos autores, se alejan del esquema "ortodoxo" de la Traditio. Por otro lado, el papel de San Pablo es más activo en la Traditio medieval, ya que, mientras en época paleocristiana se limitaba a realizar el gesto de aclamación ante Cristo, en

<sup>15</sup> La primera disposición se da en la Traditio que aparece en una tapa de libro en marfil de mitades del siglo IX, conservada en la Biblioteca Nacional de París y reproducida por J. BOUSQUET, "Encore un motif roman composé de lettres: les clefs de Saint Pierre. Ses origines ottoniennes et paléochrétiennes" en *Les Cahiers de Saint Michel de Cuxà*, 12 (1981), pp. 29-48, concretamente fig. 11; en un marfil ottoniano, fechado por E. PALAZZO, ("L'Iconographie des Fresques de Berzé-la-Ville dans le Contexte de la Réforme Grégorienne et de la Liturgie Clunisienne" en *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxà*, 19 (1988), pp. 169-186) en el siglo XI y reproducido en su figura 4; en el fresco de la bóveda del ábside de Berzé-la-Ville, estudiado por E. Palazzo y sobre el que volveremos más adelante; en el ciborium de San Ambrogio de Milán (siglo XI) o en el dintel de la Puerta de San Miguel de Pavía (siglo XII), obras reproducidas por C. RICCI, *Romanische Baukunst in Italien*, Stuttgart, 1925, p. 6 para Milán y 17 para Pavía.

Entre los ejemplos que presentan la disposición invertida en relación al modelo paleocristiano, es decir, San Pedro a la derecha de Cristo y San Pablo a su izquierda, están: el altar portátil de marfil procedente de Meik, actualmente en la Dumbarton Oaks Collection, fechado en la segunda mitad del siglo XI y reproducido por D. GABORIT-CHOPIN, *Les Ivoires du Moyen Age*, Fribourg, 1978, fig. p. 196, n.º catálogo 129; el altar portátil en plata del Museo Cluny de París, del primer tercio del siglo XI, que puede localizarse en J. P. CAILLET, *L'antiquité classique, le haut Moyen Age et Byzantine au Musée de Cluny*, París, 1985, pp. 237-240, n.º catálogo 164 y fig. en p. 238; el marfil procedente de Trier que acabamos de citar en la nota anterior (siglo XII); los tímpanos de varias puertas de Alsacia fechadas a fines del siglo XII y principios del XIII, así el de Andlau, de Eguisheim, de Sigolsheim o el de Marlenheim, todos los cuales parecen depender temáticamente de la puerta de Saint Gall de la catedral de Basilea; el tímpano de la puerta de Sevnignac (h. 1150) y el de Saint Pierre de Tasque, ambos en Gascogne; el relieve adosado al tímpano de Sessa Aurunca (Campania), sobre el que puede verse M. D'ONOFRIO y V. PACE, *Campanie Romane*, Saint-Marie de la Pierre-qui-vire, 1981, p. 79 y fig. 22; el dintel del tímpano central de la fachada Oeste de la iglesia de San Pietro Somaldi de Lucca, de fines del siglo XII o principios del XIII; el fresco de la iglesia de Raasted (Dinamarca), fechado entre 1175 y 1200 por P. NORLUND y E. LIND (*Danmarks Romanske Kalkmalerier*) y reproducido por este autor en la fig. 126, p. 123; o ciertas pinturas inglesas de época románica, como el fresco del lado izquierdo (según el espectador) del arco triunfal de la iglesia de Coombes (Sussex) o el de la iglesia de Westmeston, descubierto en 1862 y actualmente destruido, la primera de las cuales es reproducida por H. TOUBERT, "Peinture murale romane. Les découvertes des dix dernières années. Fresques nouvelles, vieux problèmes, nouvelles questions" en *Arte Medievale* (1987), pp. 127-160, fig. 25. Respecto a estos dos últimos ejemplos es extraño el caso de la Traditio del fresco de Clayton (Sussex), ya que, a pesar de estar relacionado con ellos presenta un esquema ligeramente diferente en el que San Pedro recibe las llaves a la izquierda y San Pablo el libro a la derecha.

En relación a las obras citadas de Alsacia puede verse R. WILL, *Alsace Romane*, Sainte Marie de la Pierre-qui-vire, 1965, pp. 27-28 para Eguisheim, 36-37 para Sigolsheim y 259-263 para Andlau. Es bastante discutible y poco probable la teoría de este autor, que supone que el modelo directo de la Traditio Legis del tímpano de Andlau fue el mosaico del ábside de la antigua basílica de San Pedro del Vaticano. Según dicha teoría, este tímpano debía ser un homenaje a los santos pontífices por la protección especial que brindaron a esta abadía alsaciana. También sobre este grupo de obras véase M. BANCHEREAU, "Andlau" en *Congrès Archéologique de France. Metz, Strasbourg et Colmar* 83 (1920), pp. 294-310; M. RUMPLER *Sculptures romanes en Alsace*, Strasbourg, 1960 y *L'Art Roman en Alsace*, Strasbourg, 1965, pp. 47-50; y R. MONNET y G. MEYER, "L'Église Saint-Pierre et Saint-Paul de Sigolsheim" en *Congrès Archéologique de France* 136 (1978), pp. 104-115. Pensamos que habría que preguntarse la causa por la que el tema de la Traditio Legis fue tan abundante en Alsacia. Ello quizá estuvo relacionado con ciertos hechos históricos relativos a esta zona y su relación con el Imperio y el Papado, ya que la derivación de la puerta de Saint-Gall de la catedral de Basilea no parece suficiente justificación. Sin embargo, también creemos que no nos corresponde a nosotros esta cuestión sino a los historiadores que conocen mejor el arte de esta zona.

Sobre Sevnignac véase J. LACOSTE, *Sevnignac... Op. cit.*, para quien el significado de la Traditio de dicho tímpano es moralizador y triunfante, a diferencia del de Tasque, donde M. Durliat cree que se exalta la dignidad de la Iglesia y su papel de dirección, al margen de implicaciones moralizantes. Para el tímpano de Tasque puede consultarse M. DURLIAT, "Tasque" en *Congrès Archéologique de France. Gascogne* 128 (1970), pp. 55-66 y sobre ambos conjuntos gascones J. CABANOT, *Gascogne Romane*, Sainte Marie de la Pierre-qui-vire, 1978, pp. 274 y ss. para Tasque y 286 y ss. para Sevnignac.

<sup>16</sup> Es necesario resaltar la importancia de estos objetos, cuyo carácter es claramente simbólico, e indicar que serán elementos imprescindibles en la escena de la Traditio Legis de época medieval, especialmente las llaves de Pedro. Por otra parte, podemos indicar que dichos objetos sólo se daban en un grupo reducido y determinado de obras paleocristianas.

A pesar de ciertas excepciones, las figuras de San Pablo y San Pedro presentan habitualmente, y también en la escena de la Traditio una fisonomía característica y distintiva: la calva y barba para San Pablo y la abundante cabellera, tonsurada en algunos casos, y barba para San Pedro. Esta diferenciación se daba ya en los sarcófagos paleocristianos y según M. SOTOMAYOR (*San Pedro ... op. cit.*, p. 113) se debió precisamente a la necesidad de confrontación y distinción de las dos figuras de los apóstoles Pedro y Pablo. Este autor supone también que la forma de distinción adoptada sigue una tradición existente en el arte pagano, concretamente la relativa a la forma de representar dos filósofos colocados simétricamente respecto a un eje central. Éstos aparecían habitualmente como un personaje calvo y con barba puntiaguda (situado a la izquierda) y otro con cabellera y barba más cuadrada (a la derecha).

<sup>17</sup> Aquí hay que indicar nuevamente algunas excepciones, en este caso italianas, ya que en obras como el ábside de San Anastasio de Castel Sant'Elia (siglo XI) o el ábside de San Silvestre de Tívoli (siglo XIII) se mantiene, de forma excepcional, el esquema y espíritu paleocristiano. En el caso de Tívoli, no sólo se ha mantenido la Cruz de San Pedro, sino también la disposición de éste a la izquierda de Cristo, el rollo desplegado que Jesús comparte con Pedro, el gesto de aclamación de San Pablo, las palmeras (algo deterioradas), y el friso de corderos debajo de la escena. En el ábside de San Anastasio de Castel Sant'Elia junto al cordero y las palmeras se conservaron los cuatro ríos del Paraíso.

Es evidente que en estos casos se trata de un mantenimiento voluntario de modelos paleocristianos tanto en forma como en contenido. Ello quizá no deba extrañarnos mucho en Italia donde los citados modelos fueron abundantes. Estas dos obras han sido reproducidas por G. SCHILLER, *Iconographie... op. cit.*, vol III, figs. 597 y 599, autor de quien hemos tomado también la cronología dada.

épocas posteriores él también recibe un don: el libro o rollo de la Nueva Ley que lo confirma como Apóstol de la Iglesia. Una Iglesia gobernada por Pedro, quien, en sustitución del rollo paleocristiano, que ha pasado a Pablo, recibirá las llaves, como símbolo de su poder. Por ello es probable que este esquema de la Traditio medieval hubiese surgido, no del esquema habitual en época paleocristiana, sino justamente de ciertas obras tardías, como es el caso del sarcófago de San Apolinare in Classe de Ravenna (siglos V-VI), en las cuales se había producido una desviación de la norma y presentan no sólo a Cristo sentado, sino que también introducen la entrega del volumen a San Pablo. En este sentido, la confirmación del nuevo esquema y significado de la Traditio Legis estuvo sin duda relacionada con el mosaico del *Triclinium* de Letrán, realizado por León III (795-816) y en el cual se representó esta escena<sup>18</sup>.

Por supuesto, sobre los elementos habituales citados pueden indicarse todas las variantes que se quiera, pero éstas no modifican en lo esencial el esquema base. Una de estas variantes sería la existencia o inexistencia de la mandorla mística de Cristo. En relación con ello, hay que indicar que es más habitual su inexistencia pero, evidentemente, también hay casos en los que Cristo aparece rodeado por dicha aureola. Entre éstos podemos citar la Traditio de una tapa de libro en marfil, conservada en la Biblioteca Nacional de París (siglo IX); la Traditio del altar portátil de Melk (siglo XI); la del altar portátil del Museo Cluny de París (siglo XI); la del fresco de la capi-

lla de Berzé-la-Ville; la del dintel del tímpano de San Miguel de Pavía (siglo XII), donde más que una mandorla mística parece un clipeo de tradición antigua; o la del tímpano de Saint-Pierre de Tasque (Gascogne), también del siglo XII.

La diferencia fundamental de la Traditio Legis medieval frente a la paleocristiana, en cuanto a significado se refiere, radica en la reafirmación del Primado de Pedro. Ello ha sido negado y muy discutido en el caso de los ejemplos del Primer Arte Cristiano, pero nos parece bastante evidente en las obras medievales. En este sentido, la tendencia de éstas a colocar a San Pedro a la derecha de Cristo, como lugar de honor, no creemos que sea fortuita, sino que pretende destacar el papel de Pedro en la formación y dirección de la iglesia de Cristo<sup>19</sup>. Desde el punto de vista literario, la primacía atribuida a San Pedro parece derivar de forma clara y directa de los Evangelios, concretamente de dos pasajes: uno anterior a la Pasión (Mateo 16, 13-20)<sup>20</sup>, con el que se anuncia a Pedro su futuro primado, y otro posterior a la Resurrección de Cristo (Juan 21, 15-17), con el que se confirma a Pedro como jefe de la Iglesia. Por otro lado, el nuevo significado que la Traditio Medieval tiene —es decir, la primacía de San Pedro—, puede explicarse, para el período y grupo de obras al que nos hemos referido más arriba, gracias a determinados hechos históricos relacionados con el papel y posición de la iglesia en época medieval. Nos estamos refiriendo, como ya se ha indicado en algún momento en relación con obras concretas, a la Querrela de las Investi-

<sup>18</sup> Según C. WALTER, "Papal Political Imagery in the Medieval Lateran Palace" en *Cahiers Archéologiques* 20 (1970), pp. 170-176, los dos Triclinia construidos por León III en el laterano fueron instrumentos de propaganda y con ellos el Papa León proclamó la independencia del papado en relación tanto al emperador bizantino como a los reyes francos, y ello tanto en los aspectos temporales como en los espirituales. Para ésto se buscaron temas iconográficos que subrayasen la noción de poder implícita ya en la arquitectura de los triclinia, concretamente la entrega del "poder" que Cristo otorgó a su Iglesia mediante la Traditio Legis. Además, la iconografía de este conjunto se completó con otra escena de composición similar a la de la Traditio Legis en la que San Pedro inviste al propio León III y entrega a Carlomagno el vexillum, significando con este último episodio no la entrega del poder temporal sino la del derecho de protección de la Iglesia. Con ello el Papa deja claro que es la Iglesia, en la persona de su primer Pontífice, quien elige libremente su propio protector.

También para E. PALAZZO ("L'Iconographie..." *op. cit.*, pp. 171-172) la Traditio Legis de los mosaicos del Triclinium de Letrán tuvo un sentido político, completado por la representación de la propia investidura de León III, que aludía a la primacía de San Pedro y sus sucesores los papas en la Iglesia. Este autor indica la opinión de P. Klein, comunicada a E. Palazzo en conversación particular, sobre la mutación iconográfica del tema de la Traditio Legis justamente en el mosaico de Letrán. Sobre esta obra temprana pueden verse también los estudios de H. BELTING, "I mosaici dell'aula Leonina come testimonianza della prima «renovatio» nell'arte medievale di Roma", en *Rome e l'età carolingia*, Roma 1976, pp. 167-182 y "Die Beiden Palastaulen Leon III im Lateran und die Entstehung einer Päpstlichen Programmkunst" en *Frühmittelalterliche Studien* 12 (1978), pp. 55-83.

<sup>19</sup> J. VIELLARD ("Notes sur..." *Op. cit.*, pp. 1-16) indica, al hablar de forma general sobre el valor de la figura de Pedro, que ésta encarna y simboliza a la Iglesia. Indica también que la evolución iconográfica de San Pedro estuvo determinada por el papado, que la convirtió en su propia imagen, puesto que fue a San Pedro a quien Cristo distinguió entregando su doctrina y poderes. Al contrario de lo que hemos visto más arriba, este autor relaciona también las imágenes paleocristianas de la Traditio Legis con la primacía de Pedro. Lo mismo ocurre con F. CABROL y H. LECLERCQ, "Clefs de Saint Pierre" en *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie*, París, 1913, vol. III, cols. 1860 y 1864, los cuales citan varias obras que pueden añadirse a las que ya hemos indicado más arriba. Sin embargo, hemos de aclarar que en esta última obra se habla de "Traditio Legis" tan sólo en relación a las obras que poseen la entrega de las llaves a Pedro y del libro o rollo a Pablo. Por tanto, parece dejarse fuera el grupo más discutido de obras paleocristianas: aquél que presenta a Pablo en actitud de aclamación y a Pedro compartiendo un rollo con Cristo, grupo que en ningún caso posee el motivo de las llaves de Pedro.

<sup>20</sup> Del Evangelio de Mateo deriva a su vez el simbolismo de uno de los elementos más característicos de esta escena en época medieval y, en general, de la iconografía de San Pedro: las llaves. Dicho simbolismo varía según los contextos y escenas en las que aparecen éstas y puede relacionarse tanto con el primado de Pedro o del papado como con el poder de absolución de la iglesia o el papel de San Pedro en el Juicio Final, puesto que es el guardián de las puertas del Paraíso, cuyas llaves posee, e introductor de los elegidos en la gloria. Sobre las llaves como atributo de San Pedro y del papado puede verse J. VIELLARD, "Notes sur..." *op. cit.*, p. 14; E. MALE, "Les apôtres Pierre et Paul" en *Revue des Deux Mondes* (1955), pp. 387-397 y *Les saints compagnons du Christ*, París, 1958, p. 91; L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien. III Iconographie des saints (III: P-Z)*, París, 1959, p. 1083; M. SOTOMAYOR, *San Pedro... op. cit.*, pp. 70-80, que las relaciona con el poder de San Pedro y de la Iglesia para perdonar los pecados; y J. BOUSQUET, "Encore un motif roman composé de lettres: les clefs de Saint-Pierre. Ses origines ottoniennes et paléochrétiennes" en *Les Cahiers de Saint Michel de Cuxà* 12 (1981), pp. 29-48.



Fig. 2.—Tímpano de la Iglesia de Sant Pol en Sant Joan de les Abadesses (Girona).

duras y a la Reforma Gregoriana<sup>21</sup>. En definitiva, el tema resalta a Pedro no tanto como apóstol sino como pontífice, es decir, no por lo que había sido en vida de Cristo, sino por lo que será cuando Éste, después de muerto y resucitado, ascienda al cielo y nombre un gobernante en la tierra, puesto que San Pedro además de ser apóstol fue el primer "Papa". Frente a ello, San Pablo fue uno de los apóstoles más importantes por distintas causas, esencialmente por su papel evangelizador y, por tanto, por su contribución a la creación de la Iglesia gobernada por San

Pedro. Fue tenido, igual que Pedro, como uno de los pilares de la iglesia y su imagen también aludía a ésta y subrayaba el contenido de primacía eclesiástica y papal antes expuesto. En fin, como hemos indicado, creemos que esta nueva significación del tema de la Traditio estaba perfectamente justificada dentro del marco de la Querrela de las Investiduras y de la Reforma Gregoriana. Esta iconografía supuso un intento, por parte del papado o de determinados sectores defensores de las ideas de éste, de evidenciar el papel y derechos de la Iglesia<sup>22</sup>. Podemos decir

<sup>21</sup> Sintéticamente, y simplificando mucho el problema, se puede hablar de la Querrela de las Investiduras como la intromisión laica en los asuntos y propiedades eclesiásticas y de la Reforma Gregoriana como el intento de liberación de la iglesia frente al poder laico y la afirmación de la autoridad papal, especialmente frente a determinadas posturas de algunos obispos germánicos. Ésto produjo un fuerte enfrentamiento entre el poder temporal y el papado, en el que voluntaria o involuntariamente este último fue ayudado por el monacato cluniacense, dándose (según Th. SCHIEFFER, *op. cit.*, p. 67) la ruptura definitiva poder laico-papado en 1080. En relación a estos problemas pueden verse: A. FLICHE, "La Réforme grégorienne et la reconquête chrétienne (1057-1123)" en *Histoire de l'Eglise*, vol. VIII, París, 1940 y *La Querelle des Investitures*, París, 1946; y J. F. LEMARIGNIER, "L'Exemption monastique et les origines de la Réforme Grégorienne" en *Congrès Scientifique de Cluny*, 1949, pp. 288-334.

En cuanto al papel de Cluny en la Reforma Gregoriana, como se ha indicado en ocasiones y aún cuando no todos los autores están de acuerdo en ello, parece que fue un tanto involuntario y poco comprometido. Es decir, fue Gregorio VII quien presentó a Cluny como máximo exponente de la Reforma, gracias a los privilegios de exención de los cuales gozó este monasterio desde su fundación en el 910 y que le mantuvieron libre, tan sólo dependiente del papado. Por otro lado, los lazos entre Cluny y la Reforma Gregoriana se dieron esencialmente a través de dos personalidades concretas: Gregorio VII y Urbano II, que antes de acceder al papado había sido monje en Cluny. Sin embargo, según Th. Schieffer, Cluny, aunque siempre defendió el centralismo papal, nunca protestó contra el sistema que permitía a los laicos poseer iglesias privadas, ni se enfrentó a los señores feudales que poseían iglesias. No obstante, los ganó para su causa con medios espirituales y piadosos, provocando así numerosas donaciones y favoreciendo la clericalización de la iglesia, uno de los fines de la Reforma Gregoriana. Sobre todo ello puede verse: G. LETONNELIER, *L'Abbaye exempte de Cluny et le Saint-Siège*, París, 1923; T. SCHIEFFER, "Cluny et la querelle des Investitures" en *Revue Historique* 225 (1961), pp. 47-72; y H. E. J. COWDREY, *The Cluniacs and the Gregorian Reform*, Oxford, 1970. En estas obras puede encontrarse una bibliografía más abundante sobre el problema en cuestión.

<sup>22</sup> M. RUMPLER, (*L'Art roman en Alsace, op. cit.*, p. 47) supone, siguiendo a E. Mâle, que las obras alsacianas con Traditio Legis pueden ser explicadas en relación al papel de Cluny y que implican una exaltación del papado, gracias a que la entrega de las llaves a Pedro, que lo convierten en primer Papa. Igualmente, H. TOUBERT ("Peinture ..." *op. cit.*, p. 158) relaciona algunos frescos románicos ingleses que ella estudia, así los del priorato cluniacense de Coombes, de Westmeston y de Clayton, con la ideología pontifical y romana que se dio pareja a la implantación de la Reforma Gregoriana. Además, la autora cree que los frescos ingleses derivan, tanto en significado como en emplazamiento, del mosaico con una Traditio del Triclinium de León III (795-816) en Letrán o, en todo caso, de algún otro mosaico romano hoy desaparecido que poseyese la repre-

pues que las primeras imágenes de la Traditio Legis cristiana no fueron una alusión al Primado de San Pedro, sino una Teofanía con posibles implicaciones escatológicas, o, lo que es lo mismo, una manifestación de Cristo resucitado, victorioso de la muerte. Pero, del mismo modo, hemos de afirmar que la Traditio Legis medieval no fue una manifestación del triunfo de Cristo, sino del poder que Él otorgó a San Pedro y, por ello, del poder y derechos del papado como heredero del apóstol y cabeza de la iglesia. En consecuencia, esta escena poseyó un contenido claramente político y combativo en relación con los problemas de hegemonía que tuvo la Iglesia en distintos momentos de la Edad Media<sup>23</sup>.

En Cataluña el tema de la Traditio Legis podemos verlo, además de en la obra que nos ocupa, en el tímpano de Sant Pau del Camp de Barcelona<sup>24</sup> y en un capitel del interior de la Catedral de Lleida<sup>25</sup>. De estos tres ejemplos, el que parece seguir de forma más fiel el esquema de la Traditio Legis es el de Sant Pau del Camp. En él hay una inscripción, en el dintel del tímpano, que identifica la figura de la derecha de Cristo con San Pablo y la de la izquierda con San Pedro. Sin embargo, si examinamos bien estos dos personajes podemos indicar, aún a pesar de la inscripción, que la figura de la derecha representa a San Pedro y la de la izquierda a San Pablo, con su calva y barba puntiaguda características.

La Traditio del tímpano de Sant Pol no es, ciertamente, una de las representaciones más ortodoxas del tema. Por un lado, Cristo no está entregando las insignias a los apóstoles, sino que éstas ya han sido entregadas, lo cual, no obstante, ocurre también en otras representaciones de este tema. Aquí, Jesús bendice con su mano derecha y tiene un libro en la izquierda, en una actitud bastante similar a la que presentan numerosas Maiestas con sentido apocalíptico. En cuanto a las figuras de San Pedro y San Pablo, el primero está a la izquierda de Cristo y posee, además de la llave, un libro, que también puede apreciarse en manos de San Pablo<sup>27</sup>. Finalmente, la escena está rodeada por dos ángeles en actitud de adoración, lo cual no es habitual en la representación de la Traditio Legis, a pesar de que se da en algunas obras como la placa de marfil de la Biblioteca Nacional de París o el altar portátil de Melk (Washington, Dumbarton Oaks Collection). Todo ello podría suponer, en el caso del tímpano de Sant Pol, un mal entendimiento de la iconografía del tema de la Traditio Legis o simplemente la dependencia de modelos relativamente poco ortodoxos, ya que, como hemos visto, aún no siendo lo más general, todos los elementos de esta Traditio tienen paralelos<sup>27</sup>.

En cuanto a lo que podemos llamar iconología de la obra, creemos que el tímpano de Sant Pol sigue el significado que hemos indicado para la Traditio Legis de época

sentación del tema de la Traditio Legis. Por su parte E. PALAZZO ("L'Iconographie ..." *op. cit.*, pp. 169-186) sigue en la misma línea de significado al explicar la Traditio Legis del fresco realizado en el ábside de la denominada capilla de los monjes de Berze-la-Ville (frescos fechados por el autor entre 1105 y 1108) en función de la ideología cluniacense, defensora o partidaria de la citada Reforma del Papa Gregorio VII. En relación a ello es interesante destacar que esta capilla está situada a 12 km. del monasterio de Cluny y fue priorato de este monasterio.

En cuanto a aspectos más generales del tema de la Traditio Legis, E. Palazzo indica el significado escatológico que le atribuyeron algunos autores en el caso de los sarcófagos paleocristianos y —suposición con la que no estamos de acuerdo— que la Traditio Legis fue un tema poco frecuente en la iconografía románica. El autor cree que en las bras medievales los elementos apocalípticos están en segundo plano en relación a la afirmación del Primado Romano. Por otro lado, este autor parece reservar la relación con la Reforma Gregoriana a la Traditio de Berze-la-Ville, relación que creemos es bastante más general, al menos en el siglo XII y principios del XIII. Tampoco estamos de acuerdo con E. Palazzo cuando este autor no distingue entre la Traditio paleocristiana y medieval, entre las cuales, como hemos indicado más arriba, creemos que existen claras diferencias tanto formales como de significado. En este sentido, también J. LACOSTE (*Sevignac ... op. cit.*, p. 7) ve diferencias entre la concepción paleocristiana y del siglo XII de la Traditio.

<sup>23</sup> Antes de pasar a examinar el tímpano de la iglesia de Sant Pol de Sant Joan de les Abadesses nos gustaría también hacer una breve alusión a un tema que, en ocasiones, se ha relacionado con la Traditio. Nos referimos a la entrega de la Ley a Moisés. El paralelo entre la Traditio y el citado tema ha sido negado para las obras del primer arte cristiano, ya que, como se ha indicado más arriba, en tales casos no se realiza una entrega de la ley. Sin embargo, creemos que el paralelismo temático-compositivo se puede admitir para la Traditio medieval, donde sí se alude a la nueva ley que Cristo entregó a la Iglesia, presidida por Pedro y de la que formó parte Pablo. Sobre este paralelo tipológico véase la opinión de M. SOTOMAYOR, (*San Pedro...*, *op. cit.*, p. 147) y J. YARZA ("Notes introductories i aspectes generals sobre la portalada de Santa Maria de Ripoll" en *Catalunya Romànica. El Ripollès*, pp. 241 y ss.), quien trata este tema en relación a la portada de Santa María de Ripoll.

<sup>24</sup> Sobre este conjunto catalán puede verse la obra de J. VIGUÉ, *El monestir romànic de Sant Pau del Camp*, Barcelona, 1974, donde se fecha este tímpano a principios del siglo XIII y se identifica el tema, aludiendo a la inscripción del dintel.

<sup>25</sup> Este capitel está situado en el segundo pilar de la nave Norte a partir del transepto y posee un esquema formal realmente poco corriente y conflictivo.

Sobre él véase F. ESPAÑOL I BERTRAN, "El sometimiento de los animales al hombre como paradigma de distinto signo: «la Ascensión de Alejandro» y el «Señor de los Animales» en el Románico Español" en *Vº Congreso Español de Historia del Arte*, Barcelona, 1984, Barcelona, 1986, vol. I, pp. 55-56 y notas 43-45. La autora indica que San Pablo está a la derecha de Cristo con una espada y San Pedro a su izquierda con un llave y señala la presencia de una figura femenina detrás de San Pablo, quizá identificada con una de las iglesias, así como la rareza de la colocación elevada del asiento de Cristo. Por todo ello supone para este capitel posibles fuentes cercanas a la concepción paleocristiana del tema. En cuanto al significado, se destaca su papel triunfante frente al carácter negativo y pecaminoso del capitel contiguo que presenta un Ascenso de Alejandro.

<sup>26</sup> En los tímpanos de Eguisheim y Saint-Morand, ambos en Alsacia, se da una postura similar de Cristo, bendiciendo con la derecha y con un libro en la izquierda, mientras que los dos apóstoles poseen también un libro en su mano izquierda.

<sup>27</sup> Si admitimos el mal entendimiento del tema, hemos de pensar que el escultor mezcló elementos del tema de la Traditio con otros procedentes de ciertas teofanías, lo cual podría explicar la presencia de los ángeles en la escena. Pero, como ya hemos indicado, éstos también aparecen en otras representaciones de la Traditio Legis, por lo cual, si se dio esta confusión, no debió ser en el taller que trabaja en Sant Pol, sino que ya se habría dado en obras anteriores que pudieron servirle como modelo y, por tanto, venía impuesta al escultor catalán.



Fig. 3.—Fragmento del tímpano de la antigua puerta del Monasterio de Sant Joan de les Abadesses (Girona).

medieval. Es decir, pensamos que intenta resaltar el papel de San Pedro y, a través de ello, el papel y supremacía del papado dentro de la Iglesia, así como la independencia de ésta frente al poder laico y su intromisión en las propiedades eclesiásticas. En este sentido, recordemos que en Cataluña, como en otros lugares de la Europa occidental, se había dado una fuerte intromisión de los laicos en las propiedades y cargos de la Iglesia y la simonía o compraventa de obispados, abadías, etc. era habitual, todo lo cual había ido en aumento desde la muerte del abad Oliva<sup>28</sup>. El conde de Besalú había entregado diversos monasterios de su territorio a los cluniacenses, concretamente a Moissac o a San Víctor de Marsella. Justamente, entre los monasterios entregados estaba el de Sant Joan de les Abadesses, cedido a San Víctor de Marsella en 1083, después de haber expulsado a una comunidad de canónigos que, a su vez, había sustituido en 1017 a las monjas que ocupaban el monasterio desde su fundación<sup>29</sup>. Así pues, los pobladores de este monasterio sufrieron durante el siglo XI

serios problemas, provocados por la intromisión del poder laico, de los cuales son fiel reflejo los diversos cambios de la comunidad encargada del monasterio. Fue a principios del siglo XII cuando se realizó la restauración de esta abadía, mediante la reinstauración de los canónigos agustinos, que fueron uno de los instrumentos de la Reforma Gregoriana<sup>30</sup>. Ello se produjo gracias a que la comunidad se liberó de las pretensiones condales y recuperó el patrimonio disperso, con lo cual se contribuyó a uno de los fines de la citada reforma: la libertad de la Iglesia frente al poder civil<sup>31</sup>. Dentro de esta idea de restauración también se renovó el edificio de Sant Joan, renovación que J. Esteve atribuye al abad Ponç de Monells, quien, según este autor, renovó además la iglesia de Sant Pol, dependiente de Sant Joan y que atendía las necesidades del núcleo urbano surgido en torno al monasterio<sup>32</sup>.

En definitiva, la turbulenta situación del monasterio de Sant Joan de les Abadesses durante buena parte de los siglos XI y XII pudo determinar la elección del programa

28 Según A. MUNDÓ ("Moissac, Cluny et les mouvements monastiques de l'Est des Pyrénées du Xème au XIIème siècle" en *Annales du Midi* 75 (1963), pp. 551-573), la intromisión laica fue favorecida en su inicio por los contactos que los Condes de Barcelona y otros condes catalanes habían mantenido con los emperadores otomanos.

29 Sobre todo ello puede verse J. AINAUD DE LASARTE, "Moissac et les monastères catalans de la fin du Xème au début du XIIème siècle" en *Annales du Midi*, 75 (1963), pp. 545-549, especialmente p. 546; A. MUNDÓ, *op. cit.*; y E. JUNYENT, *El monestir... op. cit.*, pp. 38-48.

30 Los monjes de Marsella a los que acabamos de referirnos fueron expulsados en 1093, momento en que se volvieron a instalar los canónigos de San Agustín, que nuevamente fueron expulsados por el conde de Besalú en 1098 en favor de una comunidad de monjes y monjas de Marsella. Finalmente, el arrepentimiento del citado conde antes de su muerte permitió que inmediatamente después de ella, en 1114, los canónigos fuesen reinstaurados definitivamente en el antiguo monasterio. Sobre todo ello ver E. JUNYENT, *El monestir... op. cit.*, pp. 38-48.

31 J. ESTEVE, "El context històric" en *825 Aniversari de la Consagració de l'església del monestir de Sant Joan de les Abadesses (1150-1975)*, Sant Joan de les Abadesses, 1975.

32 *Op. cit.*, p. 4. Sobre distintos aspectos del monasterio de Sant Joan de les Abadesses puede verse F. CARRERAS CANDI, *Geografía... op. cit.*, vol. Gerona, pp. 900 y ss.; F. PI MARGALL y P. PIFERRER, *España. Sus monumentos y artes, su naturaleza e historia. Cataluña*, Barcelona, 1884, vol. II, pp. 195-208; J. PUIG I CADAFALCH, "Un cas interessant d'influència francesa en Catalogne. Sant Joan de les Abadesses" en *Revue de l'art Chrétien* (1914), pp. 17-27; A. PLADEVALL, *Els monestirs catalans*, Barcelona, 1968, pp. 108 y ss.; C. BAILLE, *La sculpture romane du monastère de Sant Joan de les Abadesses*, Université de Toulouse-Le Mirail, 1972 (inédita); M. GROS PUJOL, "L'arxiu del monestir del Sant Joan de les Abadesses. Notícies històriques i registre dels documents dels anys 995-1115" en *II colloqui d'Història del monaquisme català*, editado en *Scriptorium Populeti* 9, Poblet, 1974, pp. 87-128; E. JUNYENT, *El monestir...*, *Op. cit.*; y R. VINYETA, *Sant Joan de les Abadesses. II El Monestir*, La Garriga, 1976. Para la bibliografía de este conjunto publicada hasta 1984 puede consultarse *Arte Catalán. Estado de la Cuestión*, Barcelona, 1984.

desarrollado en una iglesia que dependía de él y que además estaba destinada a los laicos. De hecho, el tema de la Traditio Legis incidía sobre el fenómeno que tantos problemas había causado a la comunidad eclesial de Sant Joan de les Abadesses y contribuía a corroborar y legitimar la supremacía del poder papal y de la iglesia, mediante las figuras de Pedro y Pablo.

Desde el punto de vista formal, la escultura de Sant Pol ha sido relacionada con el taller de Ripoll por Puig i Cadafalch y X. Barral<sup>33</sup> y con las esculturas del arco de triunfo de Santa María de Porqueres, de Sant Esteve d'En Bas y de Sant Joan les Fonts por J. Gudiol, quien ha sido seguido por M. Oliva y J. Viguè<sup>34</sup>. En esta última hipótesis se indica que el tímpano de Sant Pol pudo ser realizado por uno de los escultores de San Esteban d'En Bas (Girona), que sería un seguidor secundario del maestro de los capiteles de Santa María de Porqueres (Girona). En realidad pensamos que, dentro del grupo citado, la escultura de Sant Esteve es la que se encuentra más alejada de la de Sant Pol, debido a su plegado abundante y arquitectónico, que tiene una estructura diferente a la utilizada en los pliegues de la obra que nos ocupa. Quizá la similitud parezca posible cuando se contempla la escultura de Sant Esteve a cierta distancia, pero si se analiza un detalle que nos permita ver la constitución de los plegados, las diferencias respecto a Sant Pol son claras. En todo caso, dichas diferencias son menos acusadas en la tipología de los rostros. Estos dos conjuntos pueden quizá derivar de un origen común pero creemos que no tienen ninguna relación específica entre sí. En cuanto a la relación de Sant Pol con la escultura de Santa María de Porqueres, concretamente la localizada en los capiteles del arco de triunfo que da acceso al presbiterio, hemos de admitir que las coincidencias son algo mayores en cuanto a la concepción de los plegados. Éstos son totalmente abstractos y decorativos, destacándose sobre el fondo liso de las telas mediante incisiones y resaltes que determinan líneas paralelas cuyo recorrido es totalmente irreal. A pesar de esta mayor proximidad estilística, pensamos que no hay una relación directa entre ambos conjuntos, sino tan sólo que, también en este caso, ambos pueden derivar de un modelo común.

La obra que creemos está más cercana estilísticamente a Sant Pol es el fragmento de tímpano hallado en 1974 y que X. Barral ha identificado como correspondiente a una puerta situada al Sudoeste de la iglesia del monasterio de Sant Joan de les Abadesses<sup>36</sup>, directamente relacionado desde el punto de vista formal con los relieves de la portada de Ripoll<sup>36</sup>. En este caso hay una gran semejanza entre los pliegues de los ropajes del tímpano de Sant Pol y los de la figura de ángel del tímpano del Bautismo, semejanza que no sólo atañe al tipo de plegados y su disposición paralela y ondulante, sino incluso a la utilización de trazos diminutos, con disposición diagonal, que salen de los pliegues y que aluden a pequeñas arrugas de la tela determinadas por los propios plegados. También otros fragmentos menores hallados en el monasterio de Sant Joan de les Abadesses tienen relación bastante próxima con el tímpano de Sant Pol, como ocurre con el que presenta una cabeza masculina<sup>37</sup>, cuyas formas (ojos, pómulos, boca, bigote, etc.) y expresión están muy cercanas a la cabeza de Cristo de Sant Pol. Evidentemente, como indicaba X. Barral, el tímpano del Bautismo y creemos que también la cabeza a la que acabamos de aludir, se relacionan con algunos de los relieves de la portada de Ripoll 38. Nos parece que esta relación está clara respecto a la Maiestas Domini situada en la parte alta y central de Ripoll y también puede establecerse respecto a otros relieves de la portada. Así, pensamos que los plegados y la distribución del ropaje del Cristo de la Traditio de Sant Pol derivan de la Maiestas de Ripoll, respecto a la cual hay incluso cierta mimesis relativa a la disposición de los bordes del manto que caen sobre los hombros a modo de pliegues planchados. También hay una similitud evidente en los pliegues, realizados como resaltes lineales, paralelos y curvos que recorren las telas y que son especialmente abundantes y patentes en la mitad inferior de las figuras, tanto del tímpano de Sant Pol como de la Maiestas y otros personajes de Ripoll. El parecido se mantiene en el tipo de rostros, el trono de Cristo, y en la greca decorativa que rodea el cuello de la túnica en el caso de Sant Pol y que en la Maiestas de Ripoll se utiliza no sólo en el cuello, sino también en el bajo y otras zonas de la citada prenda. Por supuesto, el artífice de Sant Pol es menos

<sup>33</sup> J. PUIG I CADAVALCH, ("L'Escultura romànica..." *op. cit.*, p. 61) pensaba que la escultura de Sant Pol perteneció al taller de Ripoll, a pesar de un cierto arcaísmo motivado por un modelo más antiguo. X. BARRAL ("Un fragment...", *op. cit.*, p. 22) ve en la escultura de Sant Pol la influencia del taller de Ripoll, aunque, indica, que el artífice de Sant Pol era de menor calidad que el de Ripoll o el de Sant Joan de les Abadesses y, por tanto, distinto.

<sup>34</sup> M. OLIVA PRAT, (*op. cit.*, pp. 31-32) y J. VIGUÈ, (*Sant Joan i Sant Pau... op. cit.*, p. 406).

<sup>35</sup> X. BARRAL ("Un fragment...", *op. cit.*, pp. 15 y ss.) identifica el tema de este tímpano con el Bautismo de Cristo.

M. OLIVA PRAT (*op. cit.*, pp. 31-32) y J. VIGUÈ (*Sant Joan i Sant Pau... op. cit.*, p. 406), siguiendo a J. Gudiol, indican que el tímpano de Sant Pol podría relacionarse con la escultura de Sant Joan de les Abadesses, pero con la escultura del interior, no con los fragmentos a los que nos referimos.

<sup>36</sup> X. Barral indica además que desde el punto de vista estilístico este tímpano del Bautismo no puede relacionarse con el resto de la escultura de Sant Joan de les Abadesses, siendo lo más cercano el capitel de Sansón luchando con el león, que es lo más próximo a los relieves de la puerta de Ripoll.

<sup>37</sup> Esta cabeza no fue incluida en el estudio de BARRAL ("Un fragment...", *op. cit.*), ya que como el autor indica, no pretendía ser exhaustivo en el estudio de los diferentes fragmentos encontrados en distintos momentos en el monasterio de Sant Joan de les Abadesses.

<sup>38</sup> Respecto a la bibliografía de Ripoll tan sólo citaremos tres obras en las que, a su vez, se pueden encontrar más datos. Se trata de X. BARRAL, "La sculpture à Ripoll au XII<sup>e</sup> siècle" en *Bulletin Monumental* 131 (1973), pp. 311-359; E. JUNYENT, *El monestir romànic de Santa Maria de Ripoll*, Barcelona, 1975; y J. YARZA, "Notes introductories...", *op. cit.*

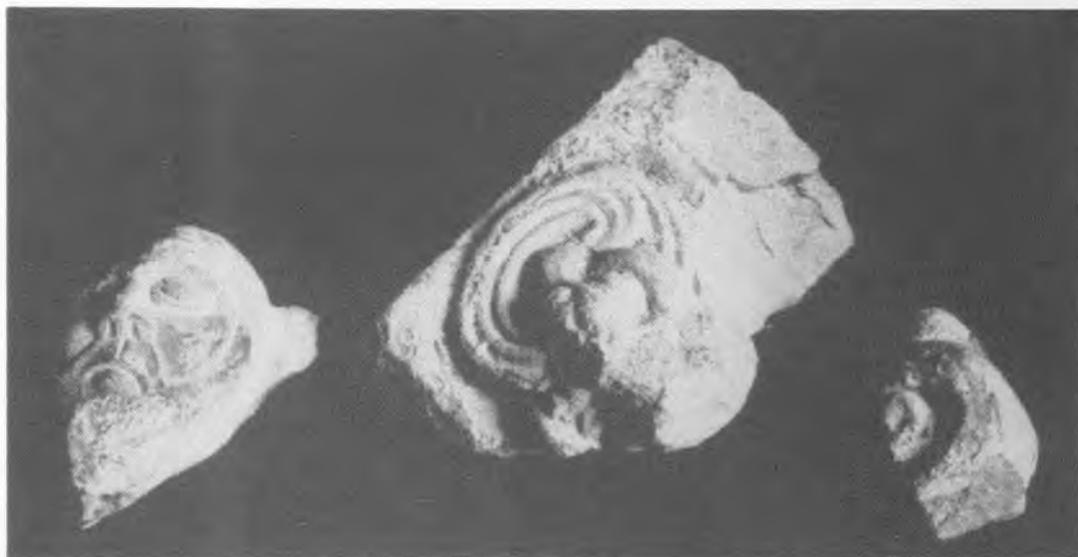


Fig. 4.—Fragmentos escultóricos del monasterio de Sant Joan de les Abadesses (Girona).

hábil que el de la Maiestas de Ripoll, resultando una escultura dependiente de ésta pero más tosca. No obstante, estas diferencias de calidad no son tan acusadas si se compara el tímpano de Sant Pol con algunas de las figuras más secundarias de Ripoll y, por supuesto, no estamos de acuerdo con la afirmación de X. Barral sobre la menor calidad del tímpano de Sant Pol respecto al tímpano del Bautismo de Sant Joan de les Abadesses<sup>39</sup>. Igualmente, parece poder establecerse una conexión entre los dos capiteles que soportan la arquivolta interna de la puerta de Sant Pol, con decoración vegetal y animal, y la decoración del mismo tipo de Ripoll. En definitiva, creemos que el artífice de Sant Pol, cuya concepción de las telas recuerda en último término ciertas formas del Languedoc francés, pudo formar parte o, al menos, tomar como modelo la obra del taller de la portada de Ripoll, estando además muy cercano al artífice o taller que realizó el tímpano del Bautismo y otros restos escultóricos hallados en el monasterio de Sant Joan de les Abadesses. En este sentido, las cosas no se pueden precisar más dado el estado fragmentario de estos restos escultóricos, pero, en principio, no se ha de rechazar la posibilidad de que el

tímpano de Sant Pol fuese realizado por el mismo taller que trabajó en los restos citados del monasterio de Sant Joan de les Abadesses<sup>40</sup>.

En cuanto a la cronología, como ya se ha dicho, M. Oliva Prat ha fechado la iglesia de Sant Pol en el siglo XII, indicando que la cabecera correspondería a principios y la portada a mediados de dicho siglo<sup>41</sup>. E. Carbonell ha situado la iglesia en la primera mitad del siglo XII y J. Viguè data el tímpano en la segunda mitad del siglo XII<sup>42</sup>. Parece más factible la opinión de X. Barral, quien indica que la cronología de Sant Pol no sería muy diferente a la de Sant Joan de les Abadesses, establecida por E. Junyent a finales del siglo XII, ya que en 1193 todavía había donaciones para las obras del monasterio<sup>43</sup>. En definitiva, creemos que la iglesia de Sant Pol podría fecharse en el último período de las obras de la iglesia del monasterio de Sant Joan y, concretamente, el tímpano puede situarse en los últimos años del siglo XII o en los primeros del XIII. La relación con la escultura de la portada de Ripoll ratifica esta fecha tardía, ocurriendo lo mismo respecto al contacto sugerido con el tímpano del Bautismo del monasterio de Sant Joan de les Abadesses<sup>44</sup>.

<sup>39</sup> X. BARRAL, "Un Fragment...", *op. cit.*, p. 22.

<sup>40</sup> Por otro lado, no creemos que exista una relación específica de estos restos escultóricos de Sant Joan de les Abadesses o, en todo caso, del tímpano de Sant Pol con la escultura de la primitiva catedral románica de Vich, a pesar de que X. Barral hable de la relación Vich-Ripoll. Sobre ello puede verse la opinión de X. BARRAL, "Un fragment...", *op. cit.*, p. 21 y *La catedral románica de Vic*, Barcelona, 1979.

<sup>41</sup> M. OLIVA PRAT, *op. cit.*, p. 32.

<sup>42</sup> E. CARBONELL, *L'Art romànic... op. cit.*, p. 47 y J. VIGUÈ, *op. cit.*, p. 406. Por su parte E. JUNYENT (*Catalunya romànica... op. cit.*, p. 222) sitúa la iglesia de forma imprecisa en el siglo XII.

<sup>43</sup> E. JUNYENT, *El monestir... op. cit.* y X. BARRAL, "Un fragment...", *op. cit.*, p. 21.

<sup>44</sup> Éste ha sido datado por X. BARRAL ("Un fragment...", *op. cit.*, p. 20) en 1190, de acuerdo a la dilatada cronología supuesta por E. JUNYENT (*El monestir... op. cit.*) para el monasterio de Sant Joan de les Abadesses, que va de la consagración de 1150 hasta, al menos, 1190-93.

# Algunas precisiones en torno a la "Creu de Pau". De la importación del arte mobiliario italiano y su adaptación a lo catalán

M.<sup>a</sup> Luisa Martín Ansón  
Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte  
(UAM), Vol. V, 1993.

## RESUMEN

*El estudio del arte mobiliario resulta, a veces, bastante complejo. Por su carácter y tamaño son piezas fácilmente transportables y, en determinados momentos, muy codiciadas tanto por los materiales en que están realizadas, como por su significado religioso. Los siglos de la Baja Edad Media fueron especialmente intensos en el traslado de obras. El comercio, los viajes, las campañas militares y religiosas, etc. incidieron en que numerosos objetos circularan por las diferentes vías de comunicación. Con frecuencia, al llegar al país de destino eran acopladas y montadas por artistas locales. Esto ha llevado, en no pocas ocasiones, a un confusionismo en las atribuciones.*

## SUMMARY

*Portable art research turns out to be rather complicated at times. As far as their kind and size is concerned, the pieces are easily carried, and when the time comes, they are much desired not only for their materials (they are made of) but also for their religious meaning. Low Middle Ages were particularly important because of the moving of works. Trade, travelling, military and religious campaigns, etc. made a large number of items move in several means of transport. They often were fitted together and set up by local artist. Sometimes this has led to confusions in attributions.*

El estudio de las obras muebles dentro de la historia del arte resulta, con frecuencia, en extremo complejo. Su tamaño las ha convertido, desde tiempos antiguos, en objetos fácilmente transportables y, el empleo habitual de materiales nobles, en piezas codiciadas. Además, es necesario, así mismo, destacar su movilidad por diversas razones de índole económica o religiosa. Particularmente en el medievo y, en especial en los siglos del gótico, período de alto grado de internacionalidad, el comercio, las embajadas, los viajes, las estancias temporales por razones de estudio y otras muchas causas favorecieron el intercambio de productos. Tapices, piezas de orfebrería, vidrios, bordados, alabastros, etc., procedentes de Francia, diversos puntos de Italia, Gran Bretaña, Montpellier, Países Bajos, etc. circularon por numerosas vías<sup>1</sup>.

A todo esto hay que añadir que, dado el carácter internacional del momento, la mezcla de diversas corrientes estilísticas que en ellas concurren dificultan, salvo excepciones documentadas, su exacta filiación. Además, era norma bastante generalizada que artistas locales retocasen y reinterpretasen las obras importadas, según sus gustos o los dictados de los comitentes. Por todo ello, observamos que, en más de una ocasión, estos factores han llevado a una catalogación equivocada.

Posiblemente sea este el caso de la pieza que alberga el Museo de Gerona, de la que a continuación vamos a ocuparnos. Se trata de una obra de gran interés que, reiteradamente, ha atraído la atención de los investigadores. Sin embargo, son numerosos los aspectos que de ella permanecen sin clarificar. Me refiero, evidentemente, a la Creu de Pau.

<sup>1</sup> F. ESPAÑOL I BERTRAN, "Clients i promotors en el gòtic català", en *Catalunya Medieval*, Barcelona, 1992, pp. 217-231.

El nombre con que se conoce responde a su lugar de procedencia. Pau es una localidad próxima a Figueras, en el Alto Ampurdán. Ya en 822 es documentada como "Villa Pau" y, en 1279, se conoce como "Pavo". Precisamente este animal figura en el blasón de los barones cuyo linaje dio notables personajes en la Edad Media<sup>2</sup>.

Los primeros nombres registrados son Berenguer de Pau, que vivía en 1073 y Guillem Ramón de Pau, que aparece nombrado de 1128 a 1138. Entre sus miembros más destacados hay que resaltar a Pere de Pau, que acompañó en algunas empresas a Pedro III; Guillem de Pau i d'Oms (T. hacia 1338) que, en 1329, era lugarteniente general del rey de Mallorca en el Rosellón, Cerdeña y Vallespir y Francesc de Pau, caballero camarlengo de Joan I (1389) y mayordomo de la reina Violante (1396). Este último, tras un proceso del que salió absuelto, entró al servicio de Benedicto XIII. Le preparó una armada (1398) y le sirvió de embajador (1404). Finalmente, Hugo de Pau fue comendador de Bajoles en la Orden de San Juan, en 1418.

Otros personajes más habría que destacar en el campo de las armas, ya que su vinculación con la realeza fue estrecha, así como su participación en sucesivas campañas<sup>3</sup>. En la iglesia de San Martín de Pau se encuentra el sepulcro de los barones que data de 1348, con blasones y una larga inscripción.

Del mismo modo, hubo también miembros importantes en el campo religioso, como Bernat de Pau (1394-1457), hijo de Joan de Pau i de Rubio, barón de Pau y señor de las Abelles, al que se destinó a la carrera eclesiástica. En 1414 era ya canónigo y en 1436 fue nombrado obispo de Gerona donde estuvo hasta su muerte. En la Seo de Gerona tiene su capilla funeraria con un magnífico sepulcro<sup>4</sup>. Berenguer de Pau i de Perapertusa, también fue obispo de Gerona, y murió hacia 1506. La presencia de la cruz, vinculada a este linaje, se supone en la citada población desde la segunda mitad del siglo XV, ya que se ha venido identificando con una de las que figuran en las actas de visita pastoral de la parroquia, entre los siglos XV y XVI.

Según los datos publicados por Marqués i Casanovas<sup>5</sup>, en 1436 el visitador encuentra dos cruces de plata. En la visita del año 1447, sobre el altar mayor, había una "creu solemne". En 1474, dos cruces de plata pequeñas con extremos de cristal y otra con un "vericle" donde había, reliquias de la vera cruz y otras muchas reliquias<sup>6</sup>. En la

visita de 1483 se dice que "va trobar dues creus petites, una amb una pedra maragda gran i al mig hi ha moltes reliquies, amb els seus titols i amb un cristall i s'hi troba (part) del Lignum Crucis. Item una creu petita, en la qual hi ha Lignum Crucis".

En el año 1511, el obispo Boyl hizo la visita y encontró "una creu de plata suficiente" provista de cristal, con una reliquia de la Vera Cruz. También encontró una cruz grande de plata. En 1529 se describe "A l'altar major hi trobà una custòdia de plata amb creu, en la qual hi ha del Lignum Crucis i una maragda. També hi trobà una creu de plata en la qual hi ha del Lignum Crucis". En 1545 se referencian dos cruces de plata en las cuales se guardaba parte del Lignum Crucis. En 1557 se alude a "dues creus de plata" de las cuales una estaba rota y el visitador manda que se repare bien y decorosamente.

A pesar de que el autor la identifica con la cruz de la "maragda", le sorprende que se fijen en esto y no haya ninguna mención al esmalte, que es lo que en verdad enriquece la cruz. La explicación que apunta estaría en el hecho de que el objeto de las actas de visita era inventariar las piezas, sin hacer descripción artística especial.

Si efectivamente es extraño que no se aluda al esmalte desde el punto de vista artístico, o meramente llamativo, lo que podría responder a la justificación anterior, es aún más sorprendente que no se haga referencia alguna a la escena de la Natividad que representa. Teniendo en cuenta la ausencia de Crucificado, el tema central sobre el que, lógicamente, debía recaer la atención, era esta escena. Además hay otros elementos que llevan a cuestionar la identificación de la Creu de Pau con las descritas anteriormente.

Centrándonos en la visita de 1483, que es la más explícita y descriptiva, se nos dice que en el medio hay muchas reliquias, con sus títulos y con un cristal..., si esto era así, con la forma actual, las reliquias no podían ser visibles, puesto que la cruz por el reverso lleva el disco central trabajado del mismo modo que los brazos y oculta completamente la parte posterior de la cápsula<sup>7</sup>. La única posibilidad es que estuviese montada al revés. De ese modo, el esmalte quedaría tapado por el reverso de la cruz y las reliquias visibles, a través del cristal, por el anverso.

Este supuesto, sin embargo, es poco probable ya que, en realidad, parece tratarse de un pequeño relicario de los llamados "místicos" que eligen la expresión pictórica para

<sup>2</sup> Escudo de plata con un pavo de azul; véase F.DOMENECH Y ROURA, *Nobiliari General Català*, 3 vols. Barcelona 1925, vol.II, lám. CXLI.

<sup>3</sup> Véase al respecto: A.DE FLUVIA, *Gran Enciclopedia Catalana*, Barcelona 1978, vol.11, pp. 373-375.

A. GARCÍA CARRAFFA, *Enciclopedia Heráldica y Genealógica Hispano-americana*, Madrid-Salamanca, 1951, t. 69, p. 93.

<sup>4</sup> THESAURUS/ESTUDIS, *L'Art als Bisbats de Catalunya 1000/1800*. Barcelona 1986, p. 202.

<sup>5</sup> J. MARQUÉS I CASANOVAS, "El naixement de la Creu de Pau". *Los Sitios, Diari de Girona*, 5, gener, 1986. Dice que algunos datos parecen suficientes para identificarla con la cruz descrita en las visitas pastorales como la cruz de la "maragda". Según él, la maragda es el título de la cruz intercalada entre las letras INRI, y, el círculo del medio contenía reliquias tapadas con un cristal por la parte posterior del esmalte. Asimismo considera que el pie postizo debió colocarse con motivo de la reparación decretada en 1557.

<sup>6</sup> El "vericle", como apunta el citado autor, puede referirse al vidrio protector de la caja de reliquias, pero también la palabra "viril" designa un relicario o estuche, formado generalmente por dos cristales circulares y paralelos, entre los cuales se coloca la Sagrada Forma para ser expuesta a pública adoración en el centro de una custodia.

<sup>7</sup> Dada la entidad como objeto independiente del relicario, no parece probable que el disco posterior de la cruz, que además presenta una labor unitaria al resto, fuese anteriormente de cristal.

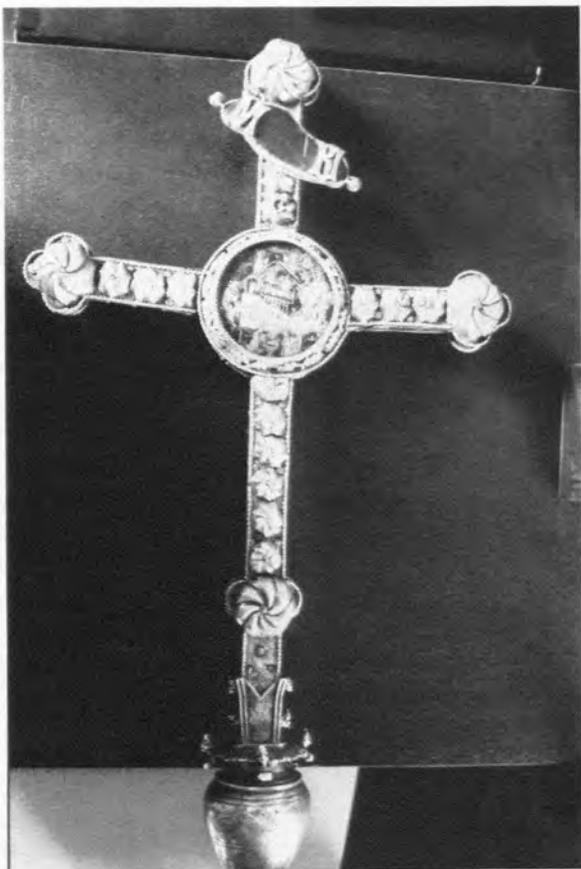


Fig. 1.—Cruz de Pau. Gerona. Anverso.

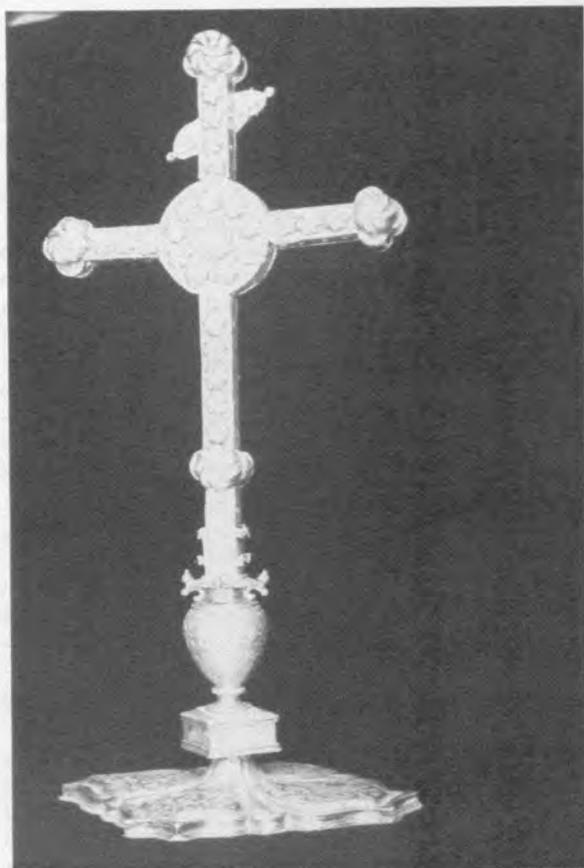


Fig. 2.—Cruz de Pau. Gerona. Reverso.

captar mejor la antítesis entre restos e imágenes<sup>8</sup>. Respecto a la citada esmeralda, obviamente no se conserva. Cabría pensar que se refiere al color verde que esmalta el título, pero la expresión "pedra maragda" no deja lugar a dudas.

Por otra parte, el título podría interpretarse como el tradicional anagrama INRI; sin embargo, hay que llamar la atención sobre la primera letra. Puede ser el resultado de la fusión de "IN" o por el contrario ¿se trata de una M que, con otras letras desaparecidas y las finales, podría formar una palabra relativa a María?. Con ello la alusión a la escena central sería mas evidente. Me inclino por esta segunda hipótesis ya que por su trazo, creo que no ofrece duda la primera letra en su interpretación como una "M". Además, son visibles las huellas de la colocación de otros caracteres que se han perdido.

Intentando una posible reconstrucción de los mismos, observamos que todos ellos probablemente formaban la palabra "MATRI", referente a María como madre. La alu-

sión a la maternidad de la Virgen es bastante frecuente en inscripciones explícitas en mosaicos, miniaturas, etc., no sólo en escenas de la Natividad sino también en otras de diverso signo.

El análisis pormenorizado de las piezas —cápsula-relicario, cruz y pie— muestra, evidentemente, cronologías diferentes. El relicario se inserta en el centro de la cruz y queda sujeto por un marco circular con doble orla de sogueado, entre la que una decoración vegetal quiere recordar una corona de espinas. Este marco ha perdido actualmente su sujección y eso posibilita ver cómo va encajado el relicario, así como su posible extracción.

De su observación se deduce que la cruz corresponde a fecha posterior al relicario. Tal vez, con anterioridad guardaba otras reliquias que, en un determinado momento, se sustituyeron por el esmalte. Sin embargo, parece más factible, dadas sus características, que se hiciese en función del relicario que iba a contener.

<sup>8</sup> M. M. GAUTHIER, "Reliquaires du XIIIe. siècle entre le Proche Orient et l'Occident latin", en *Il Medio Oriente e l'Occidente nell'arte del XIII secolo. Atti del XXIV Congresso C.I.H.A.* Bologna, 1982, p. 64.

La cruz, de brazos trebolados, (52,5 cm. x 20,5 cm. x 25,5 cm.), apoya sobre un pie, de factura posterior, lobulado, con gruesa manzana de forma ovalada y un cuerpo intermedio cuadrangular. El contorno de los brazos y del medallón central están recorridos por una decoración sogueada, del mismo signo que la que bordea el relicario. Los brazos se ornamentan con una serie de florones en relieve, de apariencia helicoidal, que sirven para disimular las cabezas de los clavos de sujeción. Este mismo tema cubre el reverso de la cruz incluyendo el medallón central. En ninguno de sus frentes introduce escultura figurativa. Su factura corresponde a los comienzos del siglo XVI, dentro de un tipo de cruz-relicario relativamente frecuente en la Corona de Aragón. Quizás en función del relicario o el fragmento de reliquia que iba a alojar, el artífice diseñaba caprichosamente la forma, como señala Cruz Valdovinos, no llegó a codificarse ningún tipo<sup>9</sup>.

El medallón del crucero, objeto principal de nuestra atención, es un pequeño relicario de 5,8 cm. de diámetro, trabajado en plata y cubierto con esmaltes traslúcidos de bellísima ejecución. A pesar de que el color en buena parte se ha perdido, la gama cromática incluye básicamente el verde, ámbar, amarillo y violeta, de gran intensidad y brillo. La composición muestra, en tan reducido espacio, varios episodios diferen-

tes centrados en la Natividad y la Epifanía de los Magos. De este modo, en palabras de Grabar<sup>10</sup>, se expresa la tendencia de los iconógrafos bizantinos de la Edad Media, indiferentes al tiempo y al espacio reales, presentando como un acontecimiento único distintos actos que el relato describe separada y sucesivamente.

En el centro, dentro de una cueva simulada, con una estrella en la parte alta, la Virgen está recostada en su lecho. Su cabeza aparece enmarcada en un nimbo zigzagueante<sup>11</sup>, decoración que recuerda los alos solares de los personajes clásicos y responde a la costumbre extendida en Italia y Grecia de ornamentarlos más<sup>12</sup>. Su

actitud, casi levantada, mirando enfrente de ella; sus brazos, a lo largo del cuerpo, con una mano apoyada en el pecho y la otra sobre la rodilla, no muestra la fatiga posterior al parto. Se trata de una fórmula común en Bizancio y en Occidente. Sin embargo parece que domina particularmente en las miniaturas alemanas y en los monumentos de Italia. Es la misma actitud que muestra, por ejemplo, en la escena similar de la Natividad, de Pietro Cavallini, en Santa María in Trastevere. Nos conduce por Italia a los tipos del Monte Athos<sup>13</sup>.

Por encima de la Virgen, el recién nacido está acostado en su cuna, apoyada en una arquería que simula el altar, prefigurando así su sacrificio<sup>14</sup>. Los dos animales le dan calor con su aliento. A la izquierda, retirado de la escena, San José, sentado, apoya el rostro en su mano izquierda en actitud pensativa, en tanto el brazo descansa en un bastón que sujeta con la mano derecha. Se trata de un bastón de los conocidos con el nombre de "misericordia" y es un tipo de objeto litúrgico usado en el rito griego. Era utilizado por los monjes de edad avanzada o fatigados, para apoyar sus brazos mientras tenían que permanecer de pie, durante las largas salmodias del oficio<sup>15</sup>.

En la parte inferior se incluye el baño del Niño, con las dos comadronas que cita el evangelio del Pseudo-Mateo (cap.XIII). Al igual que la cuna se asimila al altar, la bañera toma la forma de un cáliz. De este modo, abunda en la idea sacrificial de Cristo.

A la derecha se sitúa el grupo de los Reyes Magos, ricamente ataviados. Los tres llevan sus presentes. Los dos que están de pie, coronados, sostienen la caja de incienso y el bote de mirra respectivamente. Este último porta un cetro rematado en flor de lis y una capa de armiño. El de mayor edad ofrece una copa llena de monedas de oro, prosternado y habiendo dejado la corona en el suelo<sup>16</sup>. Por encima de la línea que simula la gruta, dos ángeles, uno cada lado, que elevan una mano con júbilo hacia la nube que, en la parte alta, cierra la composición.

<sup>9</sup> J. M. CRUZ VALDOVINOS, *Platería en la época de los Reyes Católicos*. Madrid, 1992, p. 50.

<sup>10</sup> A. GRABAR, *Les voies de la Création en Iconographie Chrétienne*. París, 1979, p. 149.

<sup>11</sup> En fecha posterior, un nimbo similar se puede observar en la figura de María con el Niño que, formando parte de diversas escenas, ocupa algunos paneles de la custodia-sagrario de la catedral de Ibiza, obra mallorquina atribuida a Francesch Martí y fechada por Llompart en 1399. Ver al respecto: LLOMPART, G. *La orfebrería mallorquina en torno a 1400*, Trabajos del Museo de Mallorca, Palma de Mallorca, 1969, p. 105.

<sup>12</sup> M. DIDRON, *Iconographie Chrétienne. Histoire de Dieu*. París, MDCCCLXIII, p. 51.

<sup>13</sup> G. MILLET, *Recherches sur l'iconographie de l'Evangile aux XIVe-XVe. et XVIIe. siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macedoine et du Mont-Athos*. París, 1960, p. 101.

<sup>14</sup> La influencia del drama litúrgico de Navidad donde la cuna era colocada sobre el altar mayor, iluminado por una estrella que se hacía deslizar a lo largo de una cuerda, está presente en la escena; véase L. REAU, *Iconographie de l'Art Chrétien*, París, 1957, t. II, p. 219.

<sup>15</sup> F. CABROL y H. LECLERCQ, *Dictionnaire d'Archeologie chrétienne et de liturgie*. París 1948, t. 2º, 1ª part., col. 623. Recoge la representación de un monje griego (fig. 1462, según los *Echos d'Orient*, t. I, 1897, p. 232), un eremita que vive a imitación de los anacoretas, en los alrededores del convento de Koziba y lleva en su mano unos bastones similares.

Este modelo de bastón en tau estuvo bastante difundido. Sólo algunos ejemplos, escogidos al azar, muestran su expansión cronológica y geográfica. Así lo observamos en la escena de la Natividad, concebida también según modelo bizantino, del púlpito de Nicolás de Verdún, en la abadía de Klosterneuburgo (fines del s.XII); del mismo tipo es el bastón que porta Hugo Lacerta, discípulo de Esteban de Muret, con quien aparece, en una placa del altar mayor de Grandmont, en el Museo de Cluny (fines s.XII); en obras posteriores también se mantiene, como es el caso de San José, en la escena de la Natividad, de la Cruz de los Esmaltes de Gerona (mitad del s.XIV) o en pinturas de Borrassá (S.José, de la Natividad del retablo del convento de San Francisco de Vilafranca del Penedés) y de Jaime Huguet (Milagros póstumos de San Vicente, retablo de la iglesia de San Vicente de Sarriá, mediados del s.XV).

<sup>16</sup> Véase al respecto: I. G. BANGO TORVISO, "Sobre el origen de la Prosquinesis en la Epifanía a los Magos". *Traza y Baza. Cuadernos hispanos de simbología. Arte y Literatura*.

Alrededor de la cajita se dispone una inscripción donde, sobre fondo granulado y en griego se lee: "Ihesvs Xpistvs + Tetragramaton"<sup>17</sup>. Si tenemos en cuenta que Tetragramaton significa "el de las cuatro letras" y es la forma de designar a Dios entre los hebreos, observamos cómo la alocución viene a incidir en el tema representado. Considerando la palabra griega Epifanía en su sentido de "aparición" o "manifestación", tal como se recoge en las Etimologías de San Isidoro<sup>18</sup>, la Natividad y la Adoración de los Magos suponen la primera Epifanía donde se nos muestra que aquel Niño, adorado por Reyes, es el Hijo de Dios, consustancial con Él. El Hijo sustituye no sólo con todo el poder sino también con toda sabiduría al Padre.

El tratamiento iconográfico del tema es claramente de origen bizantino, interpretado a la manera del sur de Italia (napolitana o siciliana). El propio carácter de la inscripción apunta en la misma dirección. Es frecuente que las imágenes (marfiles, miniaturas y mosaicos especialmente<sup>19</sup>) vayan acompañadas de textos en lengua griega, si bien, como apunta Grabar<sup>20</sup>, el arte bizantino en Italia Meridional no es sinónimo del arte de los griegos o, al menos, sólo lo es parcialmente. Hubo griegos que practicaron un arte latinizante, pero también hubo italianos que recurrieron al arte bizantino. De este modo, el empleo del griego o del latín para las inscripciones, no es una indicación perentoria sobre la nacionalidad del o de los que encargan o ejecutan la obra. Numerosas veces la iconografía es bizantina pero el estilo se latiniza por lo que la tradición bizantina perdura durante más tiempo.

En el desarrollo del arte religioso en Italia Meridional juegan un papel importante tanto los monjes orientales como los latinos. Tras la conquista normanda, las diócesis del sur de Italia prestaron obediencia a Roma. A pesar de ello, incluso después de la consumación del Cisma de Miguel Cerulario, la mayoría de los monasterios basilianos sobrevivieron, unos libres y otros como vasallos de alguna abadía benedictina. Al mismo tiempo, se fundaron nuevos monasterios griegos y el griego continuó siendo, en muchos distritos, la lengua oficial de los actos públi-



Fig. 3.—Cruz de Pau. Gerona. Títulos.

cos. Esta situación se mantuvo hasta la llegada de la dinastía angevina. Incluso después de la lucha que se libró durante el siglo XIV contra el rito griego y los fieles de la antigua disciplina basiliana, la lengua griega sobrevivió en algunas zonas<sup>21</sup>.

<sup>17</sup> S. ISIDORO DE SEVILLA, *Etimologías*, Ed. de J. OROZ RETA, B.A.C., Madrid, 1982, Libro VII, Acerca de Dios, los ángeles y los fieles, I, p. 627, dice que el noveno nombre de Dios es Tetragramaton, es decir "el de las cuatro letras" porque precisamente entre los hebreos se designa así a Dios: yod, he, yod, he, es decir, dos veces "ia", que, duplicada, representa al inefable y glorioso nombre de Dios. Decimos "inefable", no porque no pueda pronunciarse, sino porque en modo alguno puede ser definido por la inteligencia y la razón humanas. Y precisamente porque no puede decirse nada que exprese todo lo que es, Dios resulta inefable. En su sentido estricto, el nombre de Dios es propio de la Trinidad, y pertenece tanto al Padre, como al Hijo, como al Espíritu Santo.

Dios sólo ha recibido un nombre individual el día en que se reveló a Moisés sobre el Sinaí (Exodo 3,13)... "Dios dijo a Moisés: Yo soy el que soy. Tu dirás a los hijos de Israel: El que se llama "Yo soy" me ha enviado a vosotros". A partir de este momento, Dios, el Dios de las cuatro letras, es designado en la Biblia por el tetragrama sagrado J.H.V.H... Ver: L. REAU, *op. cit.*, t. II, p. 4.

<sup>18</sup> La palabra griega Epifanía significa en latín "aparición" o "manifestación". Ese día, sirviéndose de la señal de una estrella, Cristo se manifestó a los Magos para ser adorado. Esto fue símbolo de la fe de los primeros gentiles. Epifanías se consideran también aquellas en que Cristo, recién nacido, se manifestó a los pastores judíos, mediante el anuncio del ángel, el bautismo de Cristo y el milagro de las bodas de Caná. SAN ISIDORO, *op. cit.*, Libro VI, 18, t. I, p. 607.

<sup>19</sup> Por ejemplo, los mosaicos de Monreale utilizan conjuntamente la graffa latina y griega. Véase E. KITZINGER, *I mosaici di Monreale*. Palermo, 1960. La mayoría de los mosaicos que cubren la cúpula, los ábsides y el coro de la Capilla Palatina de Palermo están acompañados únicamente de inscripciones griegas. Sin embargo, en los mosaicos de las naves, son latinas. Véase CH. DIEHL, *L'Art Byzantin dans l'Italie Meridionale*. Rome, 1967, p. 233.

<sup>20</sup> A. GRABAR, "La part byzantine dans l'art du Moyen Age en Italie Meridionale", en *L'Art du Moyen Age en Occident. Influences byzantines et orientales*. London, 1980, p. 233 y sgts.

<sup>21</sup> E. BERTAUX, *L'Art dans l'Italie Meridional*, t. I, De la fin de l'Empire Romain à la Conquête d'Anjou, París, 1904, p. 117 y sgts.

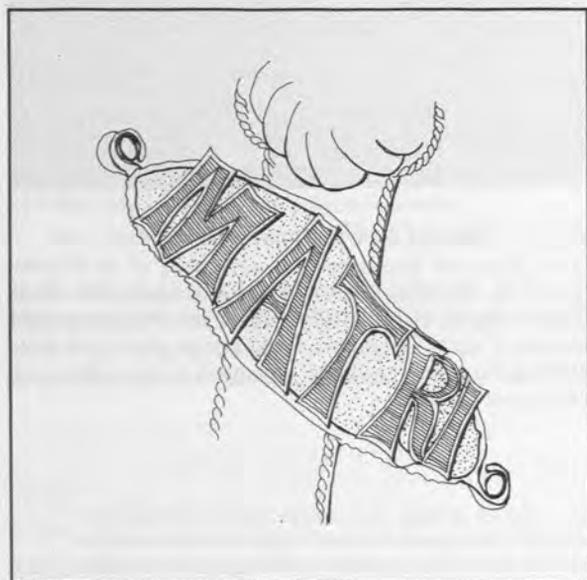
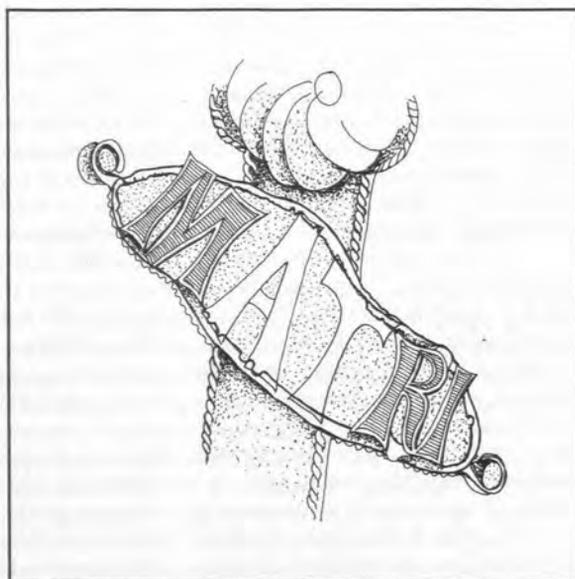
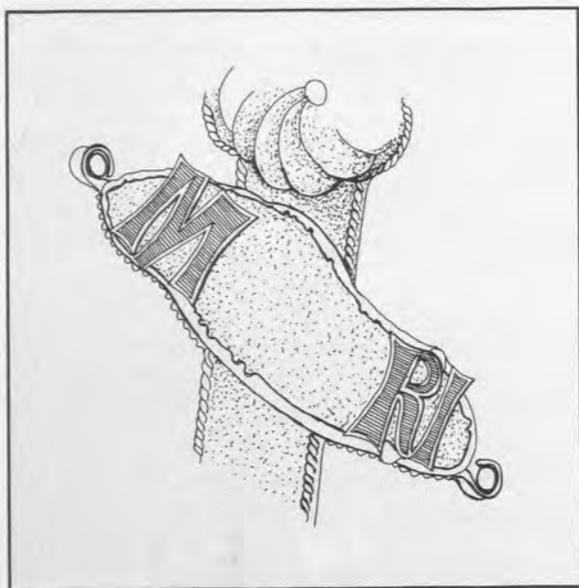


Fig. 4.—Títulos y reconstrucción del mismo (dibujos números 1, 2 y 3).

A este panorama cultural, al que habría que añadir el elemento árabe, se suman, a partir del siglo XIII, las nuevas influencias aportadas por el goticismo que se irradiaba desde Francia. Especialmente la pintura y miniatura de Italia meridional se van a ver envueltas en la atmósfera gótica del arte de París y de la Isla de Francia, si bien, durante la época angevina y la primera edad aragonesa se producirá también una vuelta a los mosaicos de Monreale, tal vez con un sentido de orgullo nacional<sup>22</sup>.

Por otra parte, no hay que olvidar el papel desempeñado por el Reino de Aragón en la política italiana y sus relaciones comerciales. Recordemos simplemente algunos hechos históricos como el matrimonio de Pedro III con Constanza de Suabia, hija de Manfredi y heredera directa de Sicilia, sometida desde 1266 a Carlos de Anjou. Asimismo, la lucha de Federico II de Sicilia (hermano de Jaime II de Aragón) con Carlos II de Anjou, así como su posterior matrimonio con Leonor, hija de su adversario, son otros hitos importantes.

De este modo, en el Reino de Aragón se dan cita diversos elementos culturales que se van a entremezclar en numerosas ocasiones produciendo obras relevantes. En torno a los años veinte del siglo XIV empiezan a conocerse obras italianas, primero en Mallorca y luego en Cataluña. La prosperidad de Barcelona atraerá a una gran variedad de artistas italianos. El influjo italiano se extenderá a las más diversas manifestaciones artísticas y, evidentemente, al esmalte<sup>23</sup>. El conocimiento de la técnica del traslúcido sienés debió producirse, en fechas relativa-

<sup>22</sup> Véase al respecto: A. DANEU LATTANZI, *Lineamenti di Storia della Miniatura in Sicilia*. Firenze, 1966, p. 52 y sgts.

<sup>23</sup> M. L. MARTÍN ANSÓN, "Sobre algunas obras con esmaltes traslúcidos italianos en España". *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, vol. XXI, 1. Pisa, 1991, pp. 293-313.



Fig. 5.—Cruz de Pau. Detaller central.

mente tempranas del siglo XIV tanto a través de los artífices como de las obras, en esta zona geográfica que entra de lleno en lo que Leone de Castris considera como el área de circulación mediterránea de productos e ideas<sup>24</sup>. Ya en el primer cuarto de la citada centuria, sabemos de algunos orfebres procedentes de Siena, Génova, Florencia y otras ciudades italianas que se establecen en Barcelona, Montpellier, Avignon, Perpiñan o Valencia. Junto a esto hay que valorar también el influjo francés. A pesar de ello, a este respecto, hay que señalar que todavía hay cierta confusión en torno a la fase inicial de los talleres de esmalte traslúcido en Cataluña y la producción de sus primeras obras<sup>25</sup>.

Aunque es muy fuerte y sugestiva la tentación de ver en este relicario una de las piezas más antiguas de la esmaltería traslúcida, surgida de talleres catalanes, pienso que un análisis detenido, considerando todos sus caracteres, apunta en otra dirección.

Ciertamente, podemos observar una mezcla de elementos, en la que confluyen básicamente el sur de Italia y Francia. La interacción de estos y su presencia en distintas zonas al mismo tiempo, dificulta la asignación concreta con plena garantía: si el grupo central responde a modelos del sur de Italia, con paralelos evidentes en mosaicos y miniaturas, la figura de San José y, especialmente, el conjunto de los Reyes Magos, está claramente vinculado con la miniatura parisina del siglo XIV. A la corpulencia de María y al Niño de tipo napolitano, se contraponen figuras estilizadas, de mayor refinamiento y lujo



Fig. 6.—Cruz de Pau. Cápsula-relicario inserta en la cruz sin el marco.



Fig. 7.—Cruz de Pau. Cápsula-relicario extraída de la cruz.

en sus vestiduras, dentro de un estilo cortesano. De trazo nervioso y elegancia en su dibujo, recuerdan a las miniaturas de Jean Pucelle, quien, por otra parte, no hay que olvidar que conoce a su vez la pintura italiana.

<sup>24</sup> P. LEONE DE CASTRIS, "L'Area di diffusione commerciale del prodotto traslucido senese. 1290-1350: Lo stato della Questione". *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, s. III, vol. XXI, 1, 1991, p. 351

<sup>25</sup> Problemas similares se producen en otras manifestaciones artísticas como es el caso de la miniatura. J. Yarza señala como "el descubrimiento reciente de un Libro de Horas (Bib. Marciana, Venecia) fechable en los años cuarenta y próximo al estilo de las miniaturas del Salterio de la Biblioteca Nacional de París, permite replantear toda la historia del comienzo del italianismo en Cataluña y el excelente nivel técnico de sus protagonistas". J. YARZA LUACES, *Baja Edad Media. Los siglos del gótico*. Madrid, 1992, pp. 115-116.



Figs. 8-9-10-11.—Inscripción a lo largo del borde de la cápsula-relicario. Cruz de Pau.

Así pues se trata, sin duda, de una pieza de difícil catalogación. Los escasos autores que se han ocupado de ella con cierto detalle, o no se cuestionan su procedencia o parecen inclinarse por Gerona, haciendo constar las diversas influencias<sup>26</sup>. La interpretación de los diferentes elementos estilísticos, a mi modo de ver, llevan a pensar que se trata de una pieza procedente del Sur de Italia, en torno a la primera mitad del siglo XIV. Recordemos que en Nápoles se desarrolló un ambiente rico y culto en la corte angevina. Las colonias francesa y provenzal se vieron incrementadas, a fines del siglo XIII y principios del siguiente, con otras procedentes de países bañados por el Mediterráneo Occidental y basadas en el comercio, como la genovesa y la catalana. Mercaderes y banqueros florentinos y romanos vinieron a sumarse a ellas. Sin embargo, como apunta Leone de Castris<sup>27</sup>, la corte hablaba en todos los sentidos francés.

A comienzos del siglo XIV, al parecer con motivo de la canonización de San Luis de Tolosa<sup>28</sup>, junto a la Pala conmemorativa de Simone Martini, llegan piezas de orfebrería sienesa. A partir de 1310, se incrementa la presencia de pintores, arquitectos, escultores y orfebres sieneses y florentinos en la Corte de Roberto y su hijo Carlo de Calabria.

Junto a esto, los registros angevinos de Nápoles dan a conocer una serie de orfebres franceses a fines del siglo XIII y principios del siglo XIV. El último de ellos al servicio de los reyes angevinos parece ser Jacques de Saint Omer, citado por primera vez en los registros a fines del reinado de Roberto, en 1341<sup>29</sup>. Además, como señala Lipinsky<sup>30</sup>, las tendencias francesas en el arte napolitano, especialmente en el campo de la orfebrería, debieron prolongarse hasta los primeros años del Quattrocento, según testimonian algunas piezas de excepcional interés conservadas en Nápoles, Roma, etc.

<sup>26</sup> M. M. GAUTHIER, *Emaux du Moyen Age Occidental*. Friburg, 1972, p. 256, n.º 203, la sitúa con interrogante, en el segundo cuarto del siglo XIV, en Gerona, a la manera parisina.

N. DE DALMASES y A. JOSÉ PITARCH, *Historia de l'Art Catalá*, vol. III. L'Art Gotic s. XIV-XV. Barcelona, 1984, p. 109. Afirman que el esmalte de la Epifanía es una de las primeras y escasísimas muestras de esta técnica en Cataluña, del primer tercio del siglo XIV. Reaprovechado en una cruz del siglo XVI, dicen que es una prueba del predominio de la corriente europea en las artes plásticas, con mezcla de formas —la Virgen— que denotan la ascendencia italiana mucho antes de que esta corriente llegue a imponerse en la década de 1340-1350. Asimismo, subrayan su vinculación con la miniatura parisina.

Figuró en la Exposición de Arte Medieval celebrada en Figueras en 1957, donde se describe: "Cruz de plata dorada, con pte del siglo XVI (la cruz es del XV)". "...en el centro, en el lugar del Cristo clavado en la cruz un medallón con un muy bello esmalte que representa el Nacimiento de Jesús y la Adoración de los Reyes. Es una pieza muy singular y original de orfebrería. El esmalte pertenece a últimos del siglo XIV". M. OLIVA PRAT, *Catálogo de la Exposición de Arte Medieval*. Excmo. Ayuntamiento de Figueras. Figueras, 1957, n.º 20. (Agradezco la fotocopia de la publicación al Sr. Alcalde de Figueras).

R. TORRENT, "Magna Exposición de Arte Medieval". *Canigó*, n.º 40. Figueras, 1957, pp. 10-11, dice de ella: "La Cruz de plata dorada, de Pau, obra del siglo XIV con pie del XVI, ofrece la particularidad de tener sustituida la imagen del Crucificado por un bellissimo esmalte que representa el Nacimiento de Jesús y la Adoración de los Reyes".

En el siglo "XIV o XV" la sitúa J. SUBIAS GALTER, «En torno a la Cruz de Mayo. Figueras y la "Creu de la Ma"». *Canigó*, n.º 135, 1965, pp. 5-7.

<sup>27</sup> P. LEONE DE CASTRIS, *Arte di Corte nella Napoli Angioina*, Firenze, 1986, p. 155.

<sup>28</sup> P. LEONE DE CASTRIS, "Oreficeria e smalti primo-trecenteschi nella Napoli Angioina: evidenze documentarie e materiali". *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, s. III, XVIII, 1988, p. 130.

<sup>29</sup> E. BERTAUX, "Les artistes français au service des rois angevins de Naples". *Gazette des Beaux Arts*, XXXIII, 1905, p. 279.

<sup>30</sup> A. LIPINSKY, "La Croce degli Orsini del 1344 e l'arte orafa napoletana". *Napoli Nobilissima*, vol. VI, 1967, p. 126.

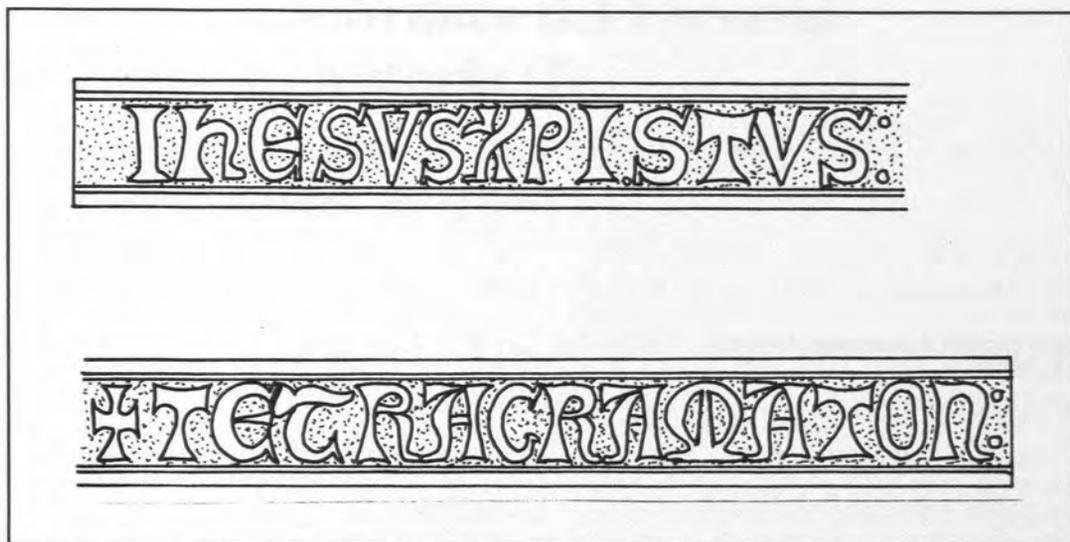


Fig. 12.—Reconstrucción de la inscripción que recorre la cápsula-relicario (dibujo n.º 4).

A pesar de que, por el momento sea difícil hablar de un arte orfebre napolitano como un fenómeno estilísticamente homogéneo e históricamente reconocible<sup>31</sup>, dadas las características, podríamos considerar una procedencia próxima para el relicario que nos ocupa. Probablemente fuese traído a Pau por alguno de los miembros de la citada familia que participase con los reyes aragoneses en las campañas italianas. Tal vez

haya que pensar en Francesc de Pau i Perapertusa (antes de 1511) que era capitán de galeras en Nápoles en 1496.

El relicario sería montado en una cruz, seguramente hecha con tal finalidad por artistas locales, en los primeros años del siglo XVI. Como ya se apuntó al principio, esto era una práctica bastante habitual siendo numerosos los ejemplos que podemos constatar<sup>32</sup>.

<sup>31</sup> S. ROMANO, "Fatti e Personaggi nel Regno di Napoli". *Bollettino d'Arte*, 43, suppl. 1987, p. 103.

<sup>32</sup> Sólo a modo de ejemplo, recordemos el Relicario del Lignum Crucis de la catedral de Pamplona, de principios del siglo XIV, adaptado a comienzos del siglo XV, para incorporar las reliquias que Manuel Paleólogo envió a Carlos III el Noble. Del mismo modo, la cruz relicario de la Vera Cruz, en la catedral de Toledo, mandada hacer por el arzobispo de Toledo, en 1326, para colocar un fragmento de la Vera Cruz enviado por San Luis, etc.

# Las estatuas de bronce del Escorial. Datos para su historia (I)

Agustín Bustamante García  
Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte  
(UAM), Vol. V, 1993.

## 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 en España, Italia y Flandes para trabajar en ello. El resultado final fue una obra maestra.*

## SUMMARY

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

Carlos V fue una figura memorable para sus contemporáneos por sus gestas y espectacular retirada del mundo. Cuando falleció, la ejecución de una sepultura digna y el culto a su memoria preocupó a sus deudos y fieles, en especial a su hijo y heredero.

En un principio Felipe II pareció inclinarse por hacerle una tumba, y el 20 de enero de 1559 ordenó desde Bruselas al Duque de Sessa, Gobernador y Capitán General del Milanésado, que León Leoni partiese desde Milán para España<sup>1</sup>. Pero como el escultor intentó asesinar al hijo de Tiziano, Orazio, tuvo que huir a Roma para escapar de la justicia, y la orden real quedó sin cumplir. Desde su forzado destierro el artista aretino pretendió mejorar su suerte y obtener el perdón, y para ello recurrió a uno de

sus máximos protectores, el Cardenal Granvela, al cual escribía desde la Ciudad Eterna el 22 de junio de 1560, contándole, cortesano y zalamero, sus grandes éxitos con el Papa, pero que ha rechazado ser su servidor, ya que es criado de Su Majestad Católica; no obstante Su Santidad le encargó la ejecución de la tumba de su hermano, el Marqués de Marignano, en la Catedral de Milán, en cuyo proyecto intervenía el mismo Miguel Ángel<sup>2</sup>.

Aprovechando esta circunstancia, Leoni quiere hacer valer sus buenas relaciones en Roma para conseguir de nuevo la gracia real diciendo a su protector el Obispo de Arras, que, si lo desea Su Majestad, él tiene larga mano con "quel diuino huomo" Miguel Ángel, y pudiera "fargli fare un disegno et modello de la sepultura dela Felice

<sup>1</sup> 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*, pág. 382. París, 1887.

<sup>2</sup> E. PLON, *Les maîtres*, pág. 383. "Hami poi Sua Santità comandato ch'io le faccia il disegno dela sepultura del marchese di Marignano, suo fratello, et io con modestia l'ho accettato di fare, ma con interuenimento del diuino Michelagnolo però, onde è piaciuto al Papa, et cos si ha compiaciuto a Sua Santità et al Rmo. Morone, et al S. Gabrio, che ne hano la cura, et per relationi del detto Michelagnolo, et per l'opinione che ha il Pontefice di me, m'hano dato questo carico. Questo sepolcro sarà nel Duomo di Milano, como ho detto: ui anderano bronzi e marmi, con uarii significati che mostrera le storie et le figure, et Sua Santità farà che Sua Maestà ne restarà sodisfatto, che cos mi disse, chiamando il Re S. N.º, per figlio".

Maestà del Imperadore"<sup>3</sup>. El 28 de julio de 1560, Granvela escribía desde Bruselas a Gonzalo Pérez sugiriéndole que presentara la oferta de Leoni al Rey, ya que la ocasión era de la mejor calidad<sup>4</sup>. No sabemos si el asunto siguió adelante, pero sí que los designios de Felipe II iban por otro camino y eran muchísimo más ambiciosos.

Cuando el Rey Prudente decidió hacer una tumba digna para sus padres y él mismo, fundó un monasterio bajo la advocación de San Lorenzo y lo entregó a la orden jerónima, como consta en la real cédula de 16 de abril de 1561<sup>5</sup>. El carácter funerario es una constante de este edificio y se hace presente en todas partes. En la Carta de Fundación y Dotación, dada en Madrid el 22 de abril de 1567, queda claro que San Lorenzo el Real será el mausoleo de los reyes de España, función que sigue cumpliendo en nuestros días<sup>6</sup>. Todo ello explica que la columna vertebral del mismo sea la iglesia funeraria, la cual acoge en sus entrañas al Panteón, una de las estructuras arquitectónicas más original, magnífica y fastuosa de su época, y

que mejor expresa el carácter majestuoso de sus reales ocupantes<sup>7</sup>.

En la construcción y ornato de la Basílica se extremaron las atenciones y desvelos del fundador, que sólo cesaron con su muerte<sup>8</sup>. Para alhajar el templo eran esenciales las tumbas reales y el retablo mayor. Sobre este último, hay que tener mucho cuidado para no confundirse con el retablo de la iglesia del monasterio de prestado, que estaba en la villa del Escorial, ni tampoco con el retablo mayor de la Iglesia Vieja.

En una apostilla de una carta del Prior fray Juan de Huete a Pedro de Hoyo, con fecha de 6 de diciembre de 1564, Felipe II escribe al Secretario en esos días: "por ésta de ahora me queda también cuidado de mirar el retablo que sería bien que tenga y proveerle, que en él [y] lo de las sillas de coro de prestado miren allá como habrán de ser y que como hubieren de ser sean a cuenta de la obra"<sup>9</sup>. Es la primera referencia sobre este particular de la Iglesia Vieja que conocemos.

<sup>3</sup> E. PLON, *Les maîtres*, pág. 383. "Hora, trouandomi qui, et desiderando de far qualche segno a Sua Catolica Maestà de la mia seruitù, ho scritto al S. Duca di Sessa, al quale, senza freno o sperone, ho fornito più che habbia giamai fatto a Principe, confacendosi col mio humor strauagante, cha faccia sapere a Sua Catolica Maestà come io ho di uena quel diuino huomo Michelagnolo, et che se si caua una lettera di Sua Maestà che mi peruenghi ne le mani a me, ma diretta a lui, mi da il cuore di fargli fare un disegno et modello de la sepoltura dela Felice Maestà del Imperadore, et se non si gli uol scruere a lui, diasi licenza a me in nome di Sua Maestà, et lascisi far a me. Ma sapendo quanto V. S. Illm.<sup>a</sup> è stata calda sempre nele miei bisogni, et defidandomi d'ogni persona, eccetto che di V. S., sono forzato a supplicarla che non lasci perder questa occasione grande che si faccia questo disegno per mano di questo diuin huomo, il quale hora per la fama di tanto Re gli si mostra affetionato. Si che V. S. mi faccia questa gracia in la maniera che più li piacerà, o scruere al Illm.<sup>o</sup> di Sessa, che ne parli con Sua Maestà, ouer cauarne una lettera, come gli parerà a lei, che io dal mio canto farò cio che desidera, hauendo ogni fauore et ogni domesticheza da lui. Sua Maestà non mancherà di cio, ch'io ne son certo, che cio che non ha molto che l'imbasciador Vargas ne haueua lettere doue ci era un capitolo per esso Michelagnolo, tutto amoreuole et profiteuole; et per ciò di nouo la suplico a farmi questo fauor quanto più tosto, accio mi truoui in Roma, et in ogni caso, tenghi V. S. Illm.<sup>a</sup> modo che in mia mano, sia doue mi voglia, peruenghi la lettera; rimettendomi però al giudicio et potere et uolontà di V. S. Illm.<sup>o</sup>".

<sup>4</sup> P. GACHARD, *Correspondance de Philippe II sur les affaires des Pays-Bas*. I. pág. 191. Bruselas, 1848. Publicó la carta en francés. E. Plon.- *Les maîtres*, pág. 383-384 publicó el texto en el original español, teniendo dudas de que fuese inédito. A. Rufz de Arcaute.- *Juan de Herrera, arquitecto de Felipe II*, pág. 24. Madrid, 1936, volvió a usarlo, si bien equivocó a León Leoni con su hijo Pompeo. Dado lo difícil que hoy resulta acceder al texto, lo volvemos a transcribir aquí por su gran interés.

Muy Magnífico Señor. He recibido una carta de Leon Aretino escripta en Roma a donde hauia ido a ousar los pies a Su Santidad como conocido suyo de muchos años antes que Su Santidad fuese Cardenal y del marques de Mariñan su hermano; escriveme que Su Santidad le ha hecho hacer un desegno de la sepultura del dicho marques, y que tiene Su Santidad uoluntad de mandarla hacer en el Domo de Milan muy suntuosa y que para que el desegno se hiciese cual conuiente, hauia trauado amistad con Miguel Angelo el famoso scultor y pintor para ayudarse del como lo ha hecho, y demas me dice que si su Magd. es seruido que se haga algun dia sepultura suntuosa a la santa memoria del Emperador que en gloria sea, mientras el dicho Leon esta en Roma podria obtener, como tiene ganada la uolontad del dicho Miguel Angelo, acabar con el que hiciese algun desegno de la dicha sepultura del cual despues se pudiese tomar cuando Su Magd. quisiese lo que bien pareciese, y que si tambien Su Magd. quisiere alguna otra cosa del dicho Miguel Angelo, que tiene la xelentia en ambas artes pintura y escultura que el mundo sabe, podria sacar del a su parecer mucho y señaladamente si Su Magd. fuere seruido escribir una palabra al dicho Angelo encaminada a las manos del dicho Leon o sino al mesmo Leon cosa que le pudiese mostrar, y porque no se cual seria en este caso la uoluntad y deseo de Su Magd. no digo mas, sino que uestra merced se lo podria representar para que se hiciese en esta parte lo que fuere seruido, solo digo que si por medio de Leon que dice que tiene ganado aquel hombre, siendo de otra manera bien difícil y fantastico, querran hacer algo, sería menester que fuese breuemente antes que el dicho Leon saliese de Roma donde entiendo que no ha de quedar mucho tiempo, y tambien antes que el dicho Miguel Angelo muera que tiene cuando menos unos nouenta años, y demas me escribe el dicho Leon que Su Santidad le hauia querido señalar entretenimiento para si y para algunos criados, pero que no le ha querido acceptar por tener la obligacion que tiene al seruiçio de Su Magd. Guarde Nuestro Señor la muy magnifica persona de Vuestra Merced como deseo. De Brusellas, a 28 de julio 1560. Seruidor mas cierto de Vuestra Merced.

El Obispo Darras"

[En el sobre]: Lo de la sepultura del Emperador para que haga el desegno Miguel Angelo. Lo que ofrece el fraile del plomo sobresto mismo.

<sup>5</sup> E. LLAGUNO y AMIROLA, *Noticias de los arquitectos y la Arquitectura de España desde su restauración*, por el excmo. señor D. Eugenio Llaguno y Amirola, ilustradas y acrecentadas con notas, adiciones y documentos por D. Juan Agustín Ceán-Bermúdez. II. pág. 227. Madrid, 1829. Ed. facsímil, Madrid, 1977.

<sup>6</sup> J. ZARCO CUEVAS, *Documentos para la Historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial. II. Testamento y Codicilos de Felipe II. Carta de Fundación de San Lorenzo el Real. Adiciones a la Carta de Fundación. Privilegio de Exención de la villa de El Escorial*. Madrid, 1917.

<sup>7</sup> A. BUSTAMANTE GARCÍA, "El Panteón del Escorial. Papeletas para su historia". *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*. (U.A.M.). IV. 1992, pp. 161-215.

<sup>8</sup> R. MULCAHY, "A mayor gloria de Dios y el Rey": la decoración de la Real Basílica del Monasterio de El Escorial. Madrid, 1992. A. Bustamante García.- "Gusto y decoro. El Greco, Felipe II y El Escorial". *Academia*. 74. 1992, pp. 165-198.

<sup>9</sup> M. M. MODINO DE LUCAS, *Documentos para la historia escorialense. IX. Los priores de la construcción del Monasterio de El Escorial*. Vol I. pág. 157. Madrid, 1985.

Abundando sobre este punto, el 14 de enero de 1565, fray Juan de Huete volvía a escribir desde El Escorial a Pedro de Hoyo, comunicándole: "Al capítulo que vuestra merced dice se me olvidó de responder fue así que no respondí porque no sabía cuantos altares podrían caber en la que ha de ser iglesia de prestado y paréceme que en ella no podrán caber más que tres, que es el altar mayor y dos colaterales"<sup>10</sup>. En efecto, allí se dispusieron tres retablos, que todavía están en su sitio, el mayor de ellos con el Martirio de San Lorenzo y, los dos laterales con la Epifanía y el Santo Entierro, todos lienzos de Tiziano hechos para tal lugar. Ninguno de esos tres cuadros se idearon para el retablo mayor de la Basílica.

En cuanto a la pintura, las cosas iban por otra senda, pues Felipe II llevaba personalmente el tema, y el 31 de agosto de 1564 escribía al Secretario de la Embajada española en Venecia García Hernández, pidiéndole información sobre la disposición del viejo Tiziano para trabajar, "por que quería que me hiciese una imagen del Señor Sanct Lorenzo"<sup>11</sup>. Es la primera cita del gran cuadro escorialense del artista de Cadore, que tras una larga gestación, llegó a manos de Felipe II en septiembre de 1568.

Los sepulcros acarrearán mayores complicaciones. Las noticias son muy escasas, y no tenemos certeza sobre las ideas que barajaban Felipe II y sus consejeros. Teniendo presente la reverencia y amor del Rey Prudente hacia su padre, es lógico que procurase cumplir su voluntad en punto tan delicado de la vida de un hombre. El Emperador quería dormir el sueño eterno con su mujer la Emperatriz Isabel, y así lo hizo constar en su último testamento de Bruselas de 6 de junio de 1554, y en el codicilo de Yuste de 9 de septiembre de 1558. En él, además, apuntaba, que si quedaba definitivamente sepultado en

este monasterio jerónimo, se trajese de Granada el cadáver de su esposa, se enterrase su cuerpo de forma específica, y se hiciese un retablo, un sagrario aparte y unos cenotafios, en los que se los representase de rodillas, descubiertos, descalzos, orantes y envueltos en sudarios, tal como aparecen en el cuadro de Tiziano denominado La Gloria, y que el Emperador llama Juicio Final<sup>12</sup>.

En efecto, esta parte del codicilo se extractó para cumplirlo hasta en su último punto<sup>13</sup>. Ello quiere decir, que Felipe II partiría de las ideas de su padre a la hora de concebir el retablo y los sepulcros. Respecto a lo primero, Carlos quería una obra rica, de alabastro; en cuanto a los cenotafios, eran una novedad en España, tanto por el atavío, como por la situación, a modo de ángeles sempiternamente orantes ante el Sacramento. Pero lo que queda patente, es que el deseo imperial rompía por completo con la iconografía tradicional española de enterramientos regios.

¿Quiere decir esto, que nunca se contempló por su hijo hacer sepulcros de cama en San Lorenzo del Escorial, al modo de los de la Capilla Real de Granada? Lo ignoramos. Carecemos de referencias de como se contemplaban estos dos aspectos vitales en el primer proyecto de la Basílica de Juan Bautista de Toledo de 1562, ni en la traza de iglesia cuadrada de Francesco Paciotto de ese mismo año. Como el tema del templo presentaba tales complicaciones, se paralizó el asunto hasta mejor ocasión y todo quedó pendiente.

Una vez que las obras adquirieron un ritmo satisfactorio tras años de lidia, el 6 de enero de 1567 el Secretario Pedro de Hoyo anotaba la siguiente orden de Felipe II: "Díreis a Juan Bautista a que haga las plantas monteas y perfiles de toda la iglesia principal"<sup>14</sup>. Con la reanudación de la actividad proyectiva en el "estudio" de Madrid sobre la Basílica,

<sup>10</sup> M. MODINO DE LUCAS, *Priores*. I. pág. 164.

<sup>11</sup> *Tiziano e la Corte di Spagna nei documenti dell'Archivio Generale di Simancas*. pág. 88 y ss. Madrid, 1975.

<sup>12</sup> P. DE SANDOVAL, *Historia de la vida y hechos del Emperador Carlos V. Máximo, fortísimo, Rey Católica de España y de las Indias, Islas y Tierra firme del mar Océano*. Edición y estudio preliminar de C. Seco Serrano. III. pp. 533-561. Madrid, 1956. En el codicilo se dice lo siguiente: "Por tanto, digo y declaro que si yo muriese antes y primero que nos veamos el rey mi hijo y yo, mi cuerpo se deposite y esté en dicho monasterio, donde quería y es mi voluntad que fuese mi enterramiento, y que se trajese de Granada el cuerpo de la Emperatriz, mi muy cara y muy amada mujer, para que los de ambos estén juntos. Pero sin embargo, tengo por bien de remitillo, como lo remito, al rey mi hijo, para que él haga y ordene lo que sobre ello le pareciere, con tanto que de cualquiera manera que sea, el cuerpo de la Emperatriz y el mío estén juntos, conforme a lo que ambos acordamos en su vida, por cuya causa mandé que estuviere en el entretanto en depósito, y no de otra manera, en la dicha ciudad de Granada, como lo está, para que esto haya efecto, cuando Dios sea servido de disponer de mí.

Y asimismo yo ordeno y mando que en caso que mi enterramiento haya de ser en este dicho monasterio, se haga mi sepultura en medio del altar mayor de la dicha iglesia y monasterio en esta manera: que la mitad de mi cuerpo, hasta los pechos, esté debajo del dicho altar, y la otra mitad de los pechos a la cabeza salgan fuera del, de manera que cualquier sacerdote que dijere misa, ponga los pies sobre mis pechos y cabeza.

Item, ordeno y es mi voluntad, que si mi enterramiento hubiere de ser en este dicho monasterio, se haga en el altar mayor de la iglesia del un retablo de alabastro y medio relieve del tamaño que pareciere al rey y a mis testamentarios, y conforme a las pinturas de una figura que está mía, que es del Juicio Final de Tiziano, que está en poder de Juan Martín Esteur, que sirve en el oficio de mi guardajoyas, añadiendo o quitando de aquello lo que vieren más convenir. E asimismo se haga una custodia de alabastro o mármol, conforme a lo que fuere el dicho retablo, a la mano derecha del altar, que para subir en ella haya cuatro gradas para adonde esté el Santísimo Sacramento, y que a los dos lados de ella se ponga el busto de la Emperatriz y el mío, que estemos de rodillas, con las cabezas descubiertas y los pies descalzos, cubiertos los cuerpos como con sendas sábanas del mismo relieve, con las manos juntas, como Luis Quijada, mi mayordomo y F. Juan Regla, mi confesor, con quien lo he comunicado, lo tienen entendido de mí. Y que en caso que mi enterramiento no haya de ser ni sea en este dicho monasterio, es mi voluntad que en lugar de la dicha custodia y retablo se haga un retablo de pincel de la manera que pareciere al rey mi hijo y a mis testamentarios, y así lo ruego y encargo".

<sup>13</sup> *Tiziano e la Corte di Spagna*. pág. 179.

<sup>14</sup> A. PORTABALES PACHEL, *Los verdaderos artífices de El Escorial y el estilo indebidamente llamado Herreriano*. pág. CXII. Madrid, 1945.



Fig. 1.—Dibujo de la capilla mayor de la Iglesia Vieja del Monasterio del Escorial, con el retablo mayor y el Pantón de prestado.

volvía a surgir el tema del retablo y los sepulcros. Entre el 6 de enero y el 12 de mayo de 1567, día en que Juan Bautista de Toledo, moribundo, otorgó testamento, hay que datar su proyecto autógrafo de Basílica, conocido como Proyecto C, conservado en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid<sup>15</sup>. En él no aparecen los sepulcros, y sólo se recoge el ara pegada a la pared del ábside; éste es redondo en su interior y se articula con pilastras, no apareciendo el menor rastro de retablo. En definitiva, en este dibujo no se contemplan estos elementos.

Mientras se pergeñaban trazas en Madrid, Felipe II hacía gestiones en Italia sobre el tema de los sepulcros. El 18 de abril de 1567 el Secretario de la Embajada de España en Roma, Berzosa, escribía desde la Ciudad Eterna, remitiendo varios epitafios para la tumba del Emperador. Pero el funcionario español comunicaba también: "Las [tumbas] que en Italia se estiman en mucho son las de Julio II que está aquí y la del Marqués de Mariñán que está en Milán, la que Su Santidad ha hecho a Paulo IV vale poco. Para hacer presto y de mármoles de mistura y colores y a menos costa parece que ninguna parte sería tan a propósito como Roma y Su Santidad acudiría y algunos Cardenales con lo mejor que hay aquí"<sup>16</sup>. De todo esto puede deducirse, que lo que Felipe II quería hacer era unas tumbas ricas de mármoles, y parecía tener una clara inclinación por modelos parietales al estilo italiano.

Pero sus consejeros no desechaban la tradición española de sepulcros yacentes exentos, que bien pudieran colocarse debajo de la gran cúpula del templo, ya en la meseta del presbiterio. Se proseguía así la línea de ente-

15 Este dibujo ha sido siempre motivo de discusiones, y en los últimos años merecedor de especial atención. Quien primero lo publicó fue A. RUÍZ DE ARCAUTE, *Juan de Herrera*, entre pp. 48 y 49, el cual prudentemente no data, pág. 51. Posteriormente lo publicó M. LÓPEZ SERRANO, *Patrimonio Nacional. Biblioteca de Palacio. Catálogo de dibujos. I. Trazas de Juan de Herrera y sus seguidores para el Monasterio del Escorial*. Lam. II, n.º 2. Madrid, 1944. Dibujo a tinta sepia sobre papel sin filigrana. 534 x 403 mm. Según López Serrano "pudiera ser de mano de Diego de Alcántara". No vemos ninguna razón para ello. Extrañamente el antiherreriano A. Portabales Pichel, *Los verdaderos*, pp. CXCVII-CC, nada dice sobre este dibujo, ni tampoco sobre los desaparecidos de las fachadas de idéntica mano. L. RUBIO, "El Monasterio de El Escorial sus arquitectos y artífices". *La Ciudad de Dios*. CLXI. 1949. pp. 157-215, en el discurso de su crítica contra Portabales, se lo atribuye sin más a Francesco Paciotto. Atribución para la que no vemos el menor fundamento. F. ÍÑIGUEZ ALMECH, *Las trazas del Monasterio de S. Lorenzo de El Escorial*, pág. 73 y ss. y especialmente pág. 78. Madrid, 1965, asigna esta traza a Juan Bautista de Toledo. G. KUBLER, *La obra del Escorial*, pág. 93. Madrid, 1983, se la asigna también a Juan Bautista, pero puntualiza en la pág. 120: "Lo más probable, sin embargo, es que su autor fuera un ayudante de Toledo" y la data antes de 1567. J. J. RIVERA BLANCO, *Juan Bautista de Toledo y Felipe II. La implantación del Clasicismo en España*, pág. 302. Valladolid, 1984, extrañamente se adhiere a la opinión de Luciano Rubio, volviendo a atribuir el dibujo al ingeniero italiano. J. BARBEITO, "El Escorial que no fue. Intervenciones y modificaciones sobre el proyecto de El Escorial". *Arquitectura*, 253. 1985. pág. 41, dice que este dibujo no es de Juan Bautista de Toledo. A. BUSTAMANTE GARCÍA y F. MARÍAS, "El Escorial y la cultura arquitectónica de su tiempo". *El Escorial en la Biblioteca Nacional. IV Centenario del Monasterio de El Escorial*, pág. 140 y ss. Madrid, 1985, atribuyen razonadamente el dibujo a Juan Bautista, y que formaba parte de los remitidos a la Academia Florentina del Diseño en 1567. El Catálogo *Ideas y Diseño [La Arquitectura]*. IV Centenario del Monasterio de El Escorial. Madrid, 1986, es muy poco preciso sobre este particular.

16 L. P. B., "Libros para Felipe II. Epitafios para el Emperador Carlos V". *A.E.A.* 81. 1948. pp. 58-61. "Estos dos epitaphios tenia hechos días ha el primero a la antigua y el otro a la moderna. Los antiguos ponían el nombre del padre y abuelo. Este segundo aunque contiene historia la qual es importante en epitaphio de tan grande príncipe de quien hay y ha de aver tantos libros scriptos esta de manera que no parece sino bien y tiene invención y estilo.

olo y tiene grandeza en tan grande príncipe desta manera:

Carolus V Imp<sup>o</sup> : Caesar Augustus.

vixit Ann : Lvy : Mens : Vy.

Obyt XI : Octob : M. D. L. viy.

Caroli Quinto Imperatori Caesari

Augusto. Philippi primi Hispaniarum.

Regis filio, Maximilian primi Imperatoris nepoti.

Vixit Ann : L. vy. Mens. Vy.

Carolo Quinto Imperatori, Caesari Augusto : qui post proclaros

triumpfos ex inimicis actos : Ferdinando fratri imperio : Philippo filio Regnis traditis : proclarissimam de se ipso victoriam reporta Vit :

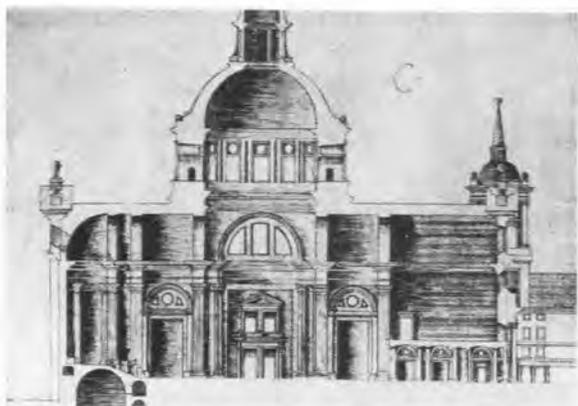


Fig. 2.—Juan Bautista de Toledo. Proyecto C para la Basílica del Monasterio del Escorial.

ramientos reales como el de Juan II de Castilla en la Cartuja de Miraflores de Burgos, los Reyes Católicos y Felipe el Hermoso y Juana la Loca en la Capilla Real de Granada. Hay gestiones en marzo de 1568<sup>17</sup>, pero las dudas desaparecieron antes de morir Pedro de Hoyo el 16 de septiembre de ese año, pues el Rey le escribió de su mano: "Llevaré allí un día de estos al Conde de Chinchón y mirad vos y él si habría algo desto que pudiera servir para los sepulcros de San Lorenzo, teniendo atención a que han de ser en la pared y no en el medio y direisme lo que os pareciere y si están en parte que las pueda yo ver alguna vez"<sup>18</sup>. La decisión de hacer las tumbas parietales se tomó una vez muerto Juan Bautista de Toledo.

Por entonces se resolvió que el retablo mayor y los sepulcros fuesen de piedras ricas, como jaspes, tal como informaba Jácome Trezo al Secretario Martín de Gaztelu el 25 de mayo de 1569, al tiempo que recomendaba a Juan de Guzmán, descubridor de canteras de estas características, "porque para hazer la obra que Su Magestad ha

ordenado para el Escorial será necesario de más cantidad de jaspes para poder escoger lo mayor y lo mejor"<sup>19</sup>.

Pero de nuevo cae el silencio sobre el retablo y los sepulcros, y no volvemos a encontrar nuevos datos hasta 1572. De esta fecha es una traza que representa la media Basílica, más el Aposento de Felipe II y la banda norte del Claustro Mayor del Convento. Es la primera planta de la iglesia llegada hasta nosotros, autógrafa de Juan de Herrera<sup>20</sup>. En ella se aprecia que la cabecera es curva en su interior, y que en el frente de este ábside iba un retablo curvo con columnas exentas y en el centro una gran hornacina. Es el primer proyecto que poseemos del retablo mayor, que sería exástilo, de tres calles y con columnas pareadas en las entrecalles extremas, donde iban también pequeñas hornacinas.

Pero Felipe II no estaba satisfecho con ese proyecto, y Herrera dio nuevas trazas, siendo la cabecera del templo uno de los puntos de análisis más metódico. Y así lo confirma un estudio, también de 1572, de Juan de Herrera, que se ciñe exclusivamente al presbiterio con sus elementos. La planta, sin escala, está reflejando una altura de quince pies, es decir, el nivel de los cenotafios, lo que demuestra que forma parte de un juego de dibujos. El testero del templo se enmarca entre las habitaciones reales y el Patio de Mascarones. Sus vértices están achaflanados por los tránsitos y las escaleras, es decir, con la misma solución dada en la traza de la media Basílica. Pero en el interior el ábside ha perdido la curva y el muro se torna plano, si bien conserva una complicada articulación.

El presbiterio tiene tres niveles: el primero, tras siete escalones de subida desde el suelo de la nave, es el rellano o descansillo, en cuyos laterales hay escaleras, que es de suponer que diesen acceso al nivel de los treinta pies; el segundo nivel, al que se asciende por cinco gradas, es una amplia meseta con barandillas a los lados, similares a las que aparecen en el Proyecto C, y que corresponde al de las habitaciones reales; en esta meseta aparecen dos altares

Vixit ann L vy. Mens : vy.

Obyit XI. Cal : Octob : M. D. L. viy.

También sería buen epitafio el nombre s  
o assi

Carolus quintus

Vixit Ann : Lvy. Mens Vy.

Obyt xi Cal : Octob : M. D. Lviy.

En el epitafio no me parece que se deve poner lo que se acostumbra en otros que es el nombre de quien hizo haxer la sepultura pues sera notorio por sí sin otra expresion".

<sup>17</sup> M. MODINO DE LUCAS, *Priores*. I. pp. 266-268.

<sup>18</sup> F. ÍÑIGUEZ ALMECH, *Las trazas*. pp. 78 y 135, nota 135.

<sup>19</sup> "Carta original de Jácome Trezo a Martín de Gaztelu, fecha en Madrid, a 25 de mayo de 1569". *R.A.B.M.* V. 1875. pp. 65-66.

<sup>20</sup> M. LÓPEZ SERRANO, *Catálogo. Trazas*. Lam. V, nº 5. Es un dibujo a tinta sobre papel, con filigrana de racimo de uvas, en cuyo interior están las iniciales D.R. Mide 891 x 440 mm. Es un dibujo a escala, con pitipié y cotas, limpiísimo. López Serrano dice: "es original de Juan de Herrera, aunque acaso el delineado no sea suyo por lo cuidado". Nosotros sí que creemos que es del arquitecto. Íñiguez opina que es de Herrera y Kubler. *La obra*. pág. 120, además, data esta traza con otras de la Basílica como anteriores al 7 de enero de 1576. Quien primero advirtió la enorme importancia de este proyecto fue A. RUIZ DE ARCAUTE, *Juan de Herrera*. pág. 74, del que hizo un dibujo de recomposición de la zona de los pies, mostrando la extraordinaria belleza, sabiduría y complejidad de toda esta zona. P. MOLEÓN, "Dos templos para una Iglesia: Escala y figuración en la Basílica de San Lorenzo el Real de El Escorial". *Ideas y Diseño*. pág. 92, hace una reconstitución de todo el templo a mano alzada y reproduce la de Rufz Arcaute.

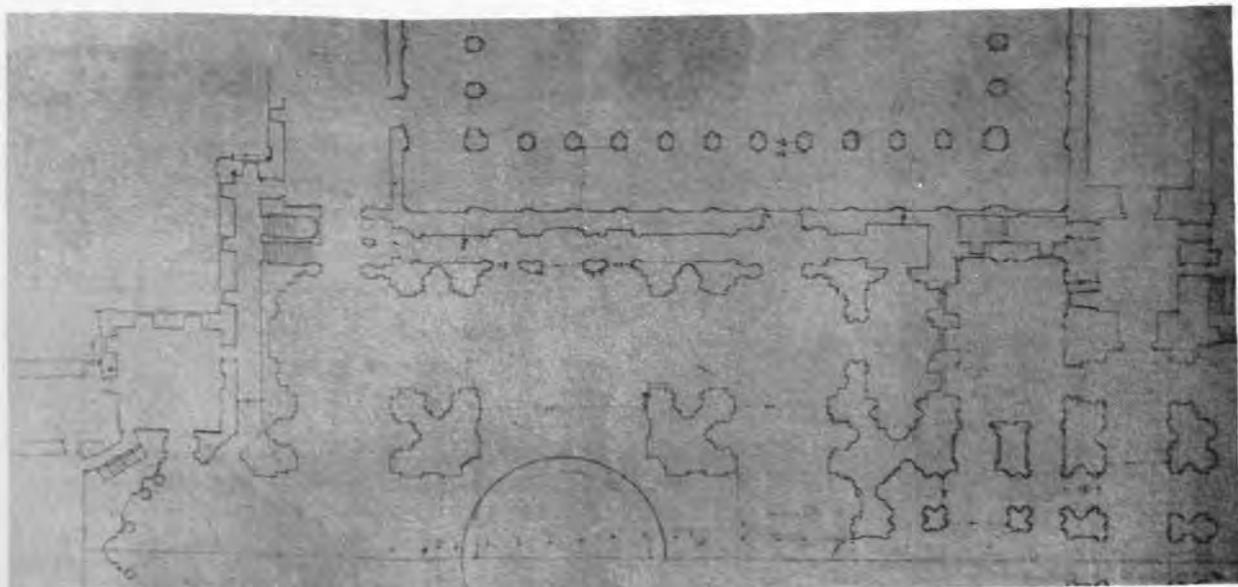


Fig. 3.—Juan de Herrera. Proyecto de la Basílica del Monasterio del Escorial.

en posición semejante a los de la Iglesia Vieja; el tercero y último nivel, al que se accede por cuatro escalones, y que corresponde a la parte más profunda de todo el núcleo, es donde se halla el altar mayor, pegado al muro. Por último, encima de los oratorios de los aposentos reales, aparecen los huecos para los cenotafios<sup>21</sup>.

Esta es la primera traza donde se muestran, formando una unidad, retablos y sepulcros reales. Todo se ha vuelto enormemente complicado respecto a la traza de la media Basílica. En el presbiterio se proyectan tres retablos, es decir, se recurre a la idea de fray Juan de Huete de 1565, aplicada en la Iglesia Vieja. La forma del retablo mayor es harto extraña: mantiene de la idea anterior, reflejada en la traza de la media Basílica, su articulación columnaria; ocupa todo el nicho plano del fondo del testero, se quiebra en sus laterales en ángulo recto y sale al exterior del hueco con sendas columnas en cada esquina, convirtiéndose en una máquina octástila con respecto a la exástila primitiva. Este retablo es de una calle, la central, y el resto son entrecalles con hornacinas y en sus extremos se cierra con columnas exteriores solas. Resulta una forma extraña y poco acertada, tanto en lo que es la idea de retablo, como en su relación con los laterales, reducidos a la mínima expresión.

En cuanto a los cenotafios, es una solución cercana a la definitiva; ya se ha decidido aprovechar la zona sobre los oratorios, donde se disponen sendos cubículos sin

acceso y ciegos, para colocar los grupos sepulcrales, con los frentes de parejas de columnas cada uno, y el resto de la articulación mural con pilastras.

De comienzos de 1573 es una traza autógrafa de Juan de Herrera de toda la Basílica, pero el presbiterio resalta por estar rayado, siendo un paso más con respecto a la planta de la cabecera antes analizada<sup>22</sup>. De nuevo nos encontramos con la unidad de retablos y sepulcros reales dentro de la capilla mayor. En las esquinas exteriores se muestran dos soluciones: al norte se mantiene la achafalnada y las escaleras, pero al sur se esboza ya la solución final, que se ejecutó y se recoge en el Primer Diseño. Aparecen los husillos actuales, que son subidas disimuladas desde la cabecera. El muro del testero se ha transformado, el nicho se absorbe en el muro y se convierte en un espacio con escalinatas, una estructura de trasaltar con una ventana a modo de camarín transparente.

El retablo se adelanta y ocupa todo el ancho de la capilla; tiene seis columnas, tres calles y dos entrecalles en los extremos. Se vuelve a la idea primitiva de la traza de la media Basílica, pero en plano. De la segunda propuesta pervive los tres altares a distintos niveles y planos. La disposición de las gradas es la definitiva en el primer tramo y en la meseta de los oratorios regios. En el segundo tramo de escaleras hay diferencias a causa de la disposición de los altares laterales, y en cuanto al altar mayor sigue pegado al retablo.

<sup>21</sup> M. LÓPEZ SERRANO, *Catálogo. Trazas*. Lam. VI, n.º 6. Dibujo a pluma, tinta y aguada sepia sobre papel, con filigrana de racimo de uvas del que cuelgan las iniciales B G unidas por una flor de lis. Mide 756 x 730 mm. López Serrano lo considera un dibujo del taller de Juan de Herrera, de mano de cualquier delineante no bueno. El dibujo es de notable calidad, pero lo deteriora la aguada.

<sup>22</sup> M. LÓPEZ SERRANO, *Catálogo. Trazas*. Lam. VIII, n.º 8. Dibujo a pluma y tinta sobre papel, con filigrana de racimo de uvas, dentro del cual están las iniciales S B. Mide 556 x 437 mm. López Serrano lo considera original de Juan de Herrera y G. KUBLER, *La obra*. pág. 120, lo data como anterior a 1576.

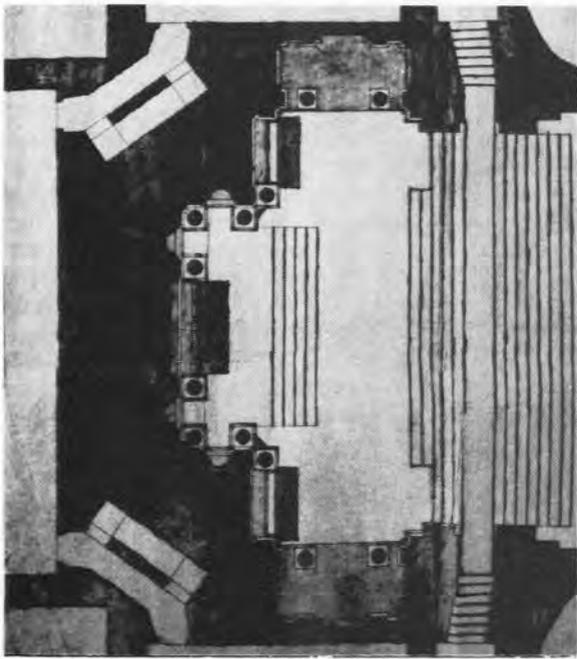


Fig. 4.—Juan de Herrera. Proyecto del retablo mayor y cenotafios de la Basílica del Monasterio del Escorial.

Respecto a las tumbas, ganan en amplitud, alcanzando su tamaño actual, y se busca darlas un acceso. Se demuestra así que la capilla mayor, el retablo y las tumbas forman un todo indivisible en la mente del Rey Prudente, y que Juan de Herrera supo plasmarlo en las trazas.

Es probable que en 1573 se hallase la manera que se aplicó finalmente, recogida en el Primer Diseño en cuanto a lo general del presbiterio y al retablo mayor más el traspasar; y en el Segundo Diseño respecto al transparente, custodia y cenotafios.

El retablo mayor iba a ser la clásica superficie plana, articulada en calles y pisos por columnas y superposición de órdenes, pero era una novedad la gran importancia dada al sagrario, en torno al cual había una estructura arquitectónica y una fuente de luz. La razón de resaltar este punto quizá esté en el deseo de cumplir la voluntad expresada por Carlos V en su codicilo.

Acorde con todo ello, el 1 de febrero de 1573 Mario Antonio Hortensio informaba de las gestiones que estaba haciendo, para adquirir un tabernáculo trazado por Miguel Angel y que tenía a medio hacer Giacomo del Duca; la obra costaría dos mil quinientos escudos de oro, de los cuales mil quinientos se darían al contado, y los mil restantes a un año o a dieciocho meses<sup>23</sup>. El asunto siguió adelante, y el refrendario de Su Santidad, Don Gonzalo

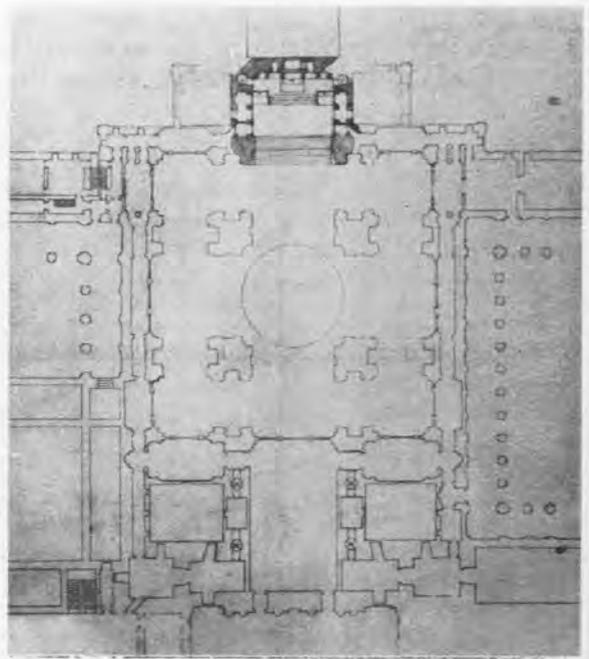


Fig. 5.—Juan de Herrera. Proyecto de la Basílica del Monasterio del Escorial.

Venegas, continuó en el intento, y envió al Marqués de las Navas "relación de un tabernáculo o custodia de metal y otro facistol de lo mismo que diz que ay en Roma de muy buena sculptura hecho por designos de Michael Angelo con otras piezas contenidas en un memorial", de todo lo cual presentó relación "al Conde de Chinchón en presencia de Juan de Herrera". El 30 de agosto de 1574 se decide que el Marqués de las Navas, que está en Roma, tome cartas en el asunto, pues pueden ser cosas "a propósito para el monasterio de San Lorenzo el Real", y aunque en la Corte no se ve muy claro que así sea, que "avise muy particularmente de su traza, tamaño y descripción, embiando un diseño dello"<sup>24</sup>.

La empresa siguió adelante, y el Doctor Don Gonzalo Venegas en persona vino a España con la traza del tabernáculo y relación detallada de cada objeto. Los papeles quedaron en la secretaría de Juan Gracián en 1575<sup>25</sup>. De todo el catálogo lo único que parece interesar al Rey es la custodia. El 25 de mayo de 1575 el embajador español todavía no ha logrado ver el tabernáculo montado, pero continúa su intento sigilosamente para que no se encarezca. Al final consiguió su propósito, como lo comunicó al Secretario Antonio Gracián el 23 de febrero de 1576.

Sin embargo el asunto se estancó, y hasta 1577 no volvió a cobrar nuevos bríos. El 11 de febrero de ese año, el Secretario Martín de Gaztelu escribía a Don Juan de

<sup>23</sup> A. VÁZQUEZ MARTÍNEZ, "Datos nuevos sobre 'Jacomo da Trezzo' y el 'Tabernáculo del Escorial'". *B.S.E.A.A.* VIII. 1942. pág. 292.

<sup>24</sup> J. BABELON, *Jacopo da Trezzo et la construction de L'Escorial. Essai sur les arts à la Cour de Philippe II. 1519-1589.* pp. 313-314. Burdeos-París, 1922.

<sup>25</sup> BABELON, *Jacopo da Trezzo.* pp. 314-316. El conjunto de piezas lo formaban una custodia, un facistol, un tenebrario y unos órganos. A. VÁZQUEZ MARTÍNEZ, "Nuevos datos". pp. 292-294. L. CERVERA VERA, *Colección de Documentos para la Historia del Arte en España. I. Documentos biográficos de Juan de Herrera I. (1572-1581).* (CODHAE). pp. 146-149. Madrid-Zaragoza, 1981. Vuelve a publicar, sin citarlos, los documentos dados a la luz por Babelon y Vázquez Martínez.

Zúñiga, Príncipe de Pietra, pidiéndole información duplicada sobre el tabernáculo<sup>26</sup>. De nuevo se reactivaron todas las gestiones. El 24 de febrero de ese año Don Juan escribía al Rey, contándole que el tabernáculo se armó en casa del Arzobispo de Monreal, "y yo le he visto y verdaderamente es pieza muy a propósito para una iglesia como la de San Lorenzo, y los que entienden más destas obras que yo la estiman en mucho y dicen que de bronce no se hallará en el mundo ninguna tal"; pero estaba el inconveniente de que "falta de acavar quasi la quarta parte". De todos modos Giacomo del Duca está dispuesto a ir a España con el tabernáculo y acabarlo y montarlo, si se le paga un escudo al día; calcula tardar un año en la empresa, y el Arzobispo de Monreal dice "que demás de ser muy gran getador [fundidor, vaciador] y escultor es gran arquitecto y que en todas estas cosas será vuestra magestad del muy bien seruido"<sup>27</sup>. El Embajador envió nuevamente toda la documentación de la compra de la custodia y de los tratos para que Giacomo del Duca la acabe en España<sup>28</sup>. El 29 de junio de 1577 Felipe II escribía a su Embajador, "he visto lo que dezís sobre el tabernáculo que se hizo por un disegnio de Micael Angelo y para saber lo que en ello se aurá de hazer holgaré que embieys luego el dibuxo del, por donde se entienda su forma, con sus medidas por que pueda yo veer por él si será a propósito para San Lorenzo o no, y en caso que lo sea le compraré".

Pero el Rey iba a más: "y porque es ya tiempo de entender en el retablo principal de la yglesia de San Lorenzo auisarme eys comunicándolo primero con el cardenal Granvela si este official será a propósito para hazer del todo lo que fuere de escultura porque parte del ha de ser de jaspes y parte de metal o si ay otro oficial mejor que sea muy auentajado a todos y conocido por tal de cuyas obras se tenga experiencia para la de la pintura e imágenes de pinzel que aurá de lleuar el retablo, y de todo lo que uuiere en lo uno y en lo otro me auisareys en particular con el primer correo que de ay partiere para que no se pierda tiempo y pueda yo resolverme con él como es necesario en lo que viere que más conuenga". Felipe añadió al margen de su propio puño: "A lo que acá nos dizen, el mejor pintor para lo del retablo de aquí es uno que tiene el duque de Florencia, informaos bien de todos lo que uuiere y avisadme dellos con el parecer del cardenal Granvela, que también lo entenderá"<sup>29</sup>. ¿Será Alessandro Allori, discípulo de Agnolo Bronzino, a quien se refiere el Monarca?

Don Juan de Zúñiga prosiguió su tarea, el 10 de febrero de 1578 informaba de su actividad al Rey: "Hago hazer dos dibuxos del Tabernáculo que se hizo por el disigno de Michael Angelo, uno de lo que hasta agora en él está hecho, y otro de como ha de estar quando esté acabado, y en estando hechos los embiaré y relación de las medidas, para que Vuestra Magestad pueda resolver si se comprará". Giacomo del Duca está dispuesto a ir a España con un ducado diario de salario más "lo que montare la obra". Respecto a su calidad, "todos los que le conocen dizen que es muy buen official de lo de la escultura y que haría muy bien lo que a este toca en lo del retablo, y el Cardenal Granuela dize lo mesmo, aunque tiene por más excelentes escultores a un Juan de Bolonia que está en Florencia y a un Nicolás de Arras que está aquí, pero no sabe si yrían allá ninguno de éstos".

Respecto al otro punto del retablo mayor pedido por el Rey Prudente, informa: "En lo de los pintores me he informado, los romanos tienen por los mejores a un Hierónimo Monciano y a un Marcelo, que aquí residen, pero son casados y uiejos y no creo que yrían allá. El Cardenal de Granuela dize que ninguno se podría hallar tal como Miguel Coxie de Malinas, que sacó el retablo de Gante y creo que es el que hizo el que Vuestra Magestad tiene en la capilla de Madrid. Después de éste tiene por el mejor a Federico el que está en Florencia, y los romanos también aprueban mucho a este Federico, pero dicen que le hazen ventaja el Monciano y el Marcelo, y este Federico me dizen que sería más fácil de lleuar que ninguno destotros. Granuela aprueua mucho a Hierónimo Monciano para hazer disegno y a Marcelo para dar colores, y para retratar al natural a un Scipión de Gaeta, y también dice que es muy buen official para todo lo de pinzel un Pierre de Arguem que está en Borgoña".

La lista es impresionante, pues ahí están Gerolamo Muziano, Marcello Venusti, Scipione da Gaeta, Federico Zuccaro, y los nórdicos Miguel Coxie y Pierre de Arguem. Es muy significativo como Don Antonio Perrenot, uno de los hombres de paladar más fino de su época, tenía especial inclinación por los artistas flamencos, tanto en pintura, como en escultura, pues tiene predilección por Gian de Bologna y por Nicolás de Arras<sup>30</sup>.

El 20 de junio el Embajador remitía a Madrid los dos dibujos del tabernáculo, así como una larga y detallada

<sup>26</sup> A. VÁZQUEZ MARTÍNEZ, "Nuevos datos", pág. 290. Martín de Gaztelu a Don Juan de Zúñiga, Madrid, 11 de febrero de 1577. "En lo que toca a la Relación que V. S. embio mas ha de un año del Secretario Gracian del tabernaculo que ay se hizo con un dissegno de Michael Angel y que como murió el dho señor Gracian nunca se a escripto a V. S. si su Magestad es seruido de que se compre esse tabernaculo. Dize su Magestad que porque aca se anda buscando la razon desto en los papeles del dho Gracian que estan diuididos unos en poder de su Magestad otros en el Monasterio de San Lorenzo y otros en poder del secretario Gracian padre del difunto que sera bien que V. S. embie copia de lo que V. S. a scripto y dela Relación que embio al dho Gracian con lo demas que sobre este particular ha passado y que embie Duplicado para que visto pueda su Magestad auisar de su voluntad".

<sup>27</sup> "Cartas de D. Juan de Zúñiga, embajador de España en Roma, dirigidas a S. M. sobre el tabernáculo que se trataba de adquirir para el Escorial y se habia hecho por un diseño de Miguel Ángel, y constitución que mandó dar el Rey". *R.A.B.M.* VII, 1877. pp. 300-301. L. CERVERA VERA, *CODOHAE*. I. pp. 149-150, publica una copia que custodia el Archivo Zabálburu de Madrid, con fecha equivocada de 24 de febrero de 1576.

<sup>28</sup> A. VÁZQUEZ MARTÍNEZ, "Nuevos datos", pp. 293-297. J. BABELON, *Jacopo da Trezzo*. pp. 135-136 y 315-316.

<sup>29</sup> L. CERVERA VERA, *CODOHAE*. I. pp. 348-349.

<sup>30</sup> "Cartas de D. Juan de Zúñiga", pág. 301. J. BABELON, *Jacopo da Trezzo*. pp. 135-136.

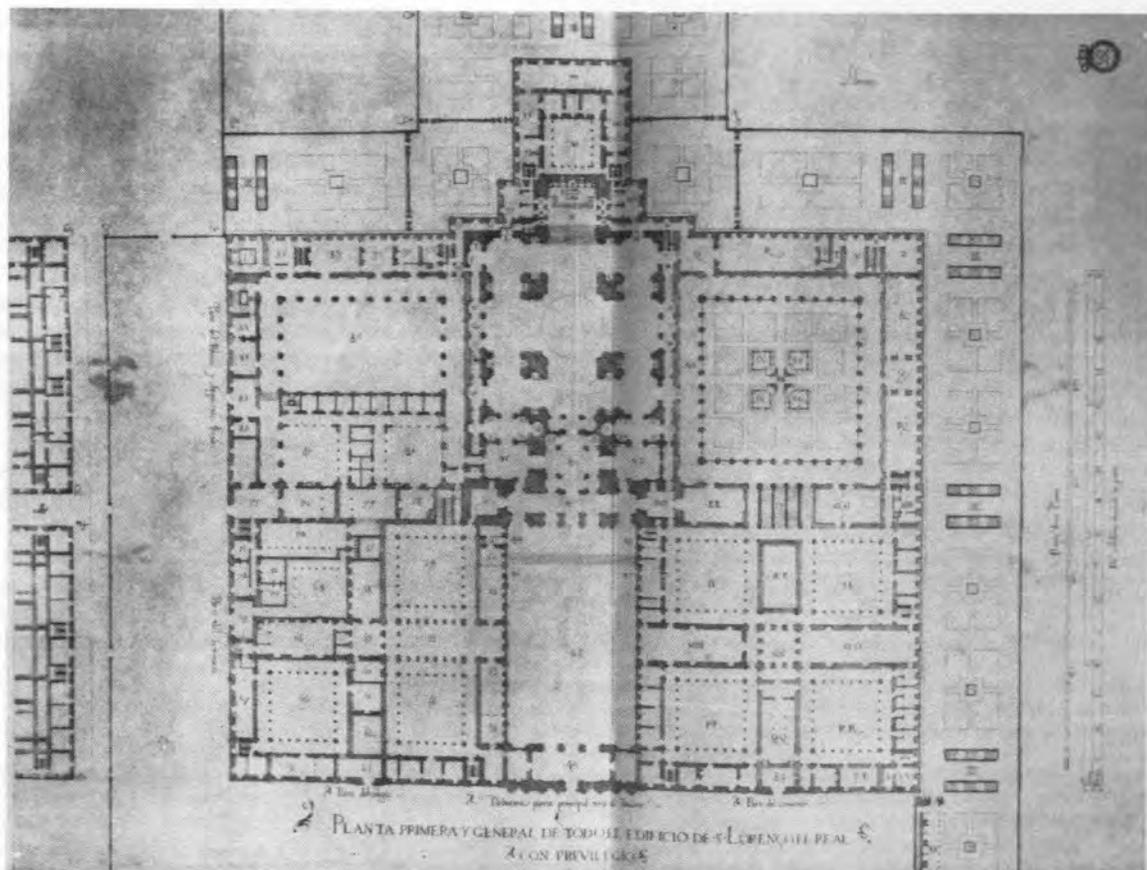


Fig. 6.—Juan de Herrera. Primer Diseño.

relación, en italiano, de la pieza, que se tradujo de forma incompleta al castellano<sup>31</sup>. Con todo ello se elaboró un informe<sup>32</sup>. Al Rey no le gustó, y además fray Antonio de Villacastín y Juan de Herrera dieron sendos votos negativos, ya que consideraban que no tenía las calidades necesarias para ser la custodia del retablo proyectado. En definitiva, el tabernáculo ideado por Miguel Ángel y ejecutado por Giacomo del Duca, no encajaba en el proyecto de retablo de Juan de Herrera. Así que, después de tantos años de gestiones y esfuerzos, el 22 de agosto de 1578 Felipe II comunicaba a Don Juan de Zúñiga que el famoso tabernáculo no era necesario para San Lorenzo del Escorial<sup>33</sup>.

Pero todos estos ajetreos diplomáticos formaban parte de los grandes esfuerzos hechos para alhajar la Basílica.

El 3 de marzo de 1575, Jácome Trezzo recibía cuatro mil reales por una custodia de piedras y oro que hace para el Monasterio escorialense<sup>34</sup>. El 21 de agosto de 1576 Juan Fernández de Navarrete, el Mudo, se encargó de treinta y dos cuadros, para otros tantos retablos, que decorarían la Basílica<sup>35</sup>. El 29 de junio de 1577 Felipe II decidió abordar de lleno todo el proyecto del retablo mayor y los cenotafios, alcanzando su desarrollo definitivo con trazas específicas en 1578. La obra tenía tres campos: uno que era el trabajo de jaspes y demás materiales pétreos; un segundo de metalistería, fundamentalmente bronce, y un tercero de pintura, que afectaba sólo al retablo mayor.

En estas fechas críticas de 1578, no sólo se rechazó el tabernáculo de Giacomo del Duca, sino que se conseguía cegar el posible acceso de artistas extranjeros a la obra, y

<sup>31</sup> "Cartas de D. Juan de Zúñiga". pág. 302. J. BABELON, *Jacopo da Trezzo*. pp. 135-136 y 315-316. A. VÁZQUEZ MARTÍNEZ, "Nuevos datos", pp. 293-297.

<sup>32</sup> A. VÁZQUEZ MARTÍNEZ, "Nuevos datos", pág. 291.

<sup>33</sup> "Cartas de D. Juan de Zúñiga". pág. 302. J. BABELON, *Jacopo da Trezzo*. pp. 135-136.

<sup>34</sup> C. PÉREZ PASTOR, *Noticias y documentos relativos a la Historia y Literatura españolas. Memorias de la Real Academia Española*. XI. II. pág. 22. Madrid, 1914.

<sup>35</sup> J. A. CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. II. pp. 98-101. Madrid, 1800. Ed. fac-símil, Madrid, 1965.

en ello debieron jugar fortísimo Jácome Trezzo, Pompeo Leoni y Juan de Herrera; y la maniobra fue de tal envergadura, que hasta la pintura se pretendió que la hiciese Navarrete. Creemos que, relacionado con el apoyo de Juan de Herrera a su amigo Trezzo para poder acceder al encargo del retablo mayor y los sepulcros, hay que situar la medalla que el artista milanés le hizo ese mismo año, y que bien puede ser todo un gesto de agradecimiento<sup>36</sup>.

El 7 de enero de 1579 la Congregación de la fábrica, en presencia de Juan de Herrera, veía las trazas y asignaba las obras: Jácome Trezzo, Pompeo Leoni y Juan Bautista Comane se hacían cargo de la arquitectura y escultura, mientras que las pinturas del retablo eran para el Mudo<sup>37</sup>. El pintor seguía presentando reparos a algunos puntos del contrato<sup>38</sup>, pero todo se dio al traste al fallecer en Toledo el 28 de marzo. Por el contrario, Trezzo, Leoni y Comane el 10 de enero, en San Lorenzo el Real, con Juan de Herrera por testigo, se obligaron "de hazer y que harán labrarán y asentarán a su costa de oficiales y gente así la escultura como la arquitectura y gradas y solados del retablo y depósitos de los cuerpos reales que por mandado y orden de su magd. han de hazer para la yglesia principal del dho monesterio"<sup>39</sup>.

La empresa era de la mayor calidad. Las condiciones remiten de continuo a las trazas, que no se conservan, pero podemos hacernos una idea aproximada de como eran. El retablo iba a ser de jaspes en su ensamblaje, pero las basas, capiteles, triglifos, dentellones, modillones y algunos miembros y molduras serían de metal. Es una máquina exástila, articulada por columnas y en la zona interior pilastras, de tres pisos de órdenes superpuestos y remate. Tendrá quince figuras de metal dorado con los rostros y las manos encarnados, representando los cuatro Evangelistas, los cuatro Doctores de la Iglesia, Santiago y San Andrés, San Pedro y San Pablo y, por remate, Cristo, Nuestra Señora y San Juan. En definitiva, las estatuas que tiene en la actualidad. El retablo tendrá, además, la custodia. En los netos de las calles irá la pintura, de la cual no se habla por ser un contrato de escultura. La iconografía ya estaba elaborada, y se dio a los artistas. Según estas referencias, el dibujo de Juan de Herrera para el retablo mayor debía ser lo que se refleja en el Octavo Diseño, y la custodia en el Nono, Décimo y Undécimo diseños. Conscientes de los problemas que acarrearán las labores de metal, es decir, las piezas de ensamblaje de bronce y las estatuas, y calculando que

<sup>36</sup> J. BABELON, *Jacopo da Trezzo*. pp. 212-215. Tiene la siguiente inscripción IOAN. HERRERA. PHIL. II REG. HISPP. ARCHITEC. IAC. TR. 1578.

<sup>37</sup> A.G.P. San Lorenzo. Leg. 1793. Libro de la Congregación. f.º 42.

7, enero, 1579. Este día se bieron en congregacion los designos y traça del retablo del altar mayor del dho monesterio estando presente Juan de Herrera arquiteto de su magd. y con orden de su magd. se dio la arquitectura y escultura de los bultos y possitos de los cuerpos reales que han de estar en la capilla mayor y el solado de la capilla mayor y el sacar de la piedra de jaspe en las canteras de Espeja y en las partes que se les señalar lo han de labrar y asentar y que se de a hazer a Jacome de Trezzo y Pompeyo Leon y Juan Baptista Comane a tassacion y que lo hagan por tiempo de quatro años y que las ystorias de las ymagenes que se an de hazer demas de las que han de hazer los dhos maestros las haga Juan Fernandez Mudo a tassacion conforme a los designos que se les dieren.

<sup>38</sup> R. MULCAHY, "The High Altar-piece of the Basilica of San Lorenzo de el Escorial: an unpublished document". *The Burlington Magazine*. Marzo, 1980. pp. 188-192. *Idem.*, "A la mayor gloria". pág. 35.

<sup>39</sup> J. A. CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario*. III. pp. 25-26. V. pp. 77-78. E. LLAGUNO Y AMIROLA, *Noticias*. II. pp. 127-130. III. pp. 33-35. J. BABELON, *Jacopo da Trezzo*. pág. 140. Ceán extractó el contrato, que nunca se ha publicado, el original es éste que sigue:

En el sytio del monesterio de Sant Lorencio el Real que su magd. del Rey don Phelipe nuestro señor segundo deste nombre funda docta y edifica cerca de la villa del Scorial a diez dias del mes de henero de myll y quinientos y setenta y nuebe años estando presente el muy magnifico señor Garcia de Brizuela beedor de su magd. en la fabrica del dho monesterio y por ante mi Francisco Escudero scriuano de su magd. y publico en la fabrica del dho monesterio y testigos yuso scriptos parecieron Jacome de Trezzo y Pompeyo Leon escultores y criados de su magd. y Juan Baptista Comane maestro de canteria y residente en la corte de su magd. estantes al presente en el sitio del dho monesterio todos tres juntamente de mancomun y a boz de uno..... se obligauan y obligaron de hazer y que haran labrarán y asentarán a su costa de oficiales y gente así la escultura como la arquitectura y gradas y solado del retablo y depositos de los cuerpos reales que por mandado y orden de su magd. han de hazer para la yglesia principal del dho monesterio a tassacion durante el tiempo segund y conforme a los capitulos declaraciones y condiciones que sobrelo se an hecho que son del tenor siguiente

— Primeramente han de sacar desbatar y labrar todas las columnas de jaspe de las canteras que estan cerca del monesterio de Espeja y en otras partes que fueren necessarias de les señalar para el dho retablo segund y de las medidas que les dieren y las de los bultos y el labrar cada una dellas y asentarlas en sus lugares.

— Yten asy mismo an de sacar los arquitrabes frisos y cornixas del dho retablo // y los pedestales y todas las demas piezas de los largos hanchos y gruesos para todas las peanas del dho retablo y bultos del y de las gradas del altar y piana del y capilla mayor de las dhas canteras del dho jaspe despeja segund y conforme a las dhas medidas plantas y monteas que se les diere.

— Yten es declaracion que en las dhas piezas del dho jaspe despeja y de otras partes han de embuitir y encajar todas las demas dibersidades de piezas de jaspes y cosas de metal que pareciere y se les ordenare como es triglifos y dentellones y modillones y algunos miembros de las cornyxas del dho retablo así como se muestra por las traças y disigenos del y segund y conforme a los moldes que se les dieren de cada una cossa dellas.

— Yten que haran las pilastras detras de las columnas han de ser de metal y con las molduras que se les dieren en sus disigenos.

— Yten ansimismo haran las bassas y capiteles de todas las columnas de metal segund y como estan en los dhos disigenos y les dieren los moldes de las dhas bassas y capiteles.

— Yten haran quinze figuras que a de tener el dho retablo de metal dorado que han de ser quatro ebangelistas y quatro doctores de la yglesia, y Santiago y Sant Andres y sant Pedro y sant Pablo y un Xpo. y nra. señora y sant Juan y los rostros y manos de encarnado del altar y tamaño que se les diere.

— Yten el altar mayor y los dos altares colaterales han de ser de dibersidades de jaspes y con alguna labor de manera que estando ellos descubiertos tengan correspondencia con la demas obra del dho retablo lo qual ansimismo haran conforme al disigeno que se les diere.

esta parte se tendrá que hacer en Italia, se especifica que "lo puedan hazer, auiedo mostrado aquí primero a su magd. / o a quien ordenare los modelos de las actitudes

de las dichas figuras en forma pequeña para que en ellos se pueda quitar o añadir en lo que tocare a las actitudes todo lo que paresciere combenir de manera que todas

— Yten haran el solado de la capilla mayor del dho monasterio de las dibersidades de jaspes y segun y conforme al disigno que para ello se les diere.

— Yten ansimismo haran la custodia / o tabernaculo del dho retablo de dibersidades de jaspes y segun y como demuestra en el disigno y conforme al tamaño de cada cosa de las que en ella estan.

— Yten los lugares de los bultos se haran de dibersidades de jaspes y de la misma labor que la primera ordenança del retablo y la segunda es para ornamento de las armas que se an de poner allí como se demuestra de jaspes y segun y como demuestra en el disigno y

— Yten que porque han de sacar y labrar en las dhas canteras del dho monesterio despeja o en otras canteras que les fueren señaladas todas las pieças de piedra del jaspe que allí obiere segun dho es de manera que no le falte quando de allí lo saquen cossa alguna de hazer en ello mas de traerlo y asentarlo para la parte que fuere necessario en lo que a de estar que por razon dello el dho monasterio ni persona particular ni concejo alguno no les contradiga la saca y labor dello ni ellos sean obligados a pagarles cossa alguna del balor dello.

— Yten a de ser a costa de su magd. el acarreto de toda la dha piedra y de todas las dhas figuras y todos los demas materiales y cossas al dho retablo altares y enlissados de las dhas capillas de qualesquier partes destos reynos y de fuera dellos que se obieren de traer // y todo lo demas del labrar y asentar y poner toda la dha obra en perficion a de ser por cuenta y costa de los dhos maestros.

— Yten que porque es cosa nescessaria para parte de la labor de las dhas pieças de jaspe un molino que este su magd. mande que se haga luego en la presa del molino nuevo que se a hecho para el dho monasterio por cuenta de su magd.

— Yten que porque como dho es el dho retablo altares y solado de la dha capilla mayor a de yr haziendo / obra de diferentes pieças y suertes de la dha piedra de jaspes y otras diferencias de piedras y metales y para este proposito es hombre combiniente Juan de Guzman que su magd. mande y tenga por bien que el suso dho se ocupe el tiempo que fuere su boluntad en yr a descubrir algunas dibersidades de jaspes que ymbie a Jacome de Trezzo las muestras de lo que hallare para ber si son aproposito para esta dha obra y siendolo se podra traer lo que paresciere ser menester para ella por cuenta de los dhos maestros.

— Yten es declaracion que se le a de dar de jornal al dho Juan de Guzman seys reales cada dia de trabajo y domingos y fiestas de guardar como su magd. parece lo tiene ordenado y que el sea obligado a benir a la villa de Madrid a dar cuenta de lo que hubiere fho. al dho Jacome o a la persona que su magd. ordenare o a la congregacion de la dha fabrica de tres a tres meses / o de quatro y quatro y quando asi biniere se le a de pagar el dho salario en esta dha fabrica // El qual no a de ymbiar ninguna carga ni carro de piedras ni de otra cossa que hallare ni hazer gasto en ello por cuenta de su magd. y que solo ymbie / otra para las muestras de lo que descubriere y siendo aproposito se le ordenara lo que mas combenga al servicio de su magd. y no biniendo en el dho tiempo no se le pague el dho salario.

— Yten se les daran quando binieren a asentar la dha obra madera y clabazon para hazer los andamios que tubieren nescesidad, y quiriendo su magd. hazer los andamios a su costa se an de hazer como los pidieren y fueren menester para el asiento del dho retablo y demas obra de suso contenida.

— Yten se les a de dar cedula y comision para que en las cibdades villas y lugares de los reynos y señorios de su magd. donde sacaren las dhas piedras y labraren y hizieren qualquier cossa tocante al dho retablo se les a de dar la madera y otras cossas que obieren menester para el pagado lo que fuere justo por cada una cossa dellas y lo mismo los bastimentos para sus personas y oficiales.

— Yten que porque a parescido que por la diferencia que se podria ofrescer en lo tocante a las figuras y otras cossas de metal que se an de hazer en la obra del dho retablo, y no hallar metal a proposito ni oficiales quales combengan que quiriendo los suso dhos hazer las dhas figuras y las otras cossas de metal fuera destos reynos lo puedan hazer, auiedo mostrado aqui primero a su magd. / o a quien ordenare los modelos de las actitudes de las dhas figuras en forma pequeña para que en ellos se pueda quitar o añadir en lo que tocare a las actitudes todo lo que paresciere combenir de manera que todas ellas esten a gusto y contento de su magd. y personas a quien nombrare para ello, y para que lo uno y lo otro se haga con la presteça que combiene si fuere necessario que su magd. scriba a algunos de los birreyes / o gobernadores de Ytalia y a otras partes que fabrezcan y ayuden en esto se a de hazer por parte de su magd.

— Yten a de estar en las canteras de Espeja por cuenta de su magd. y en las demas partes donde se sacare la dha piedra una persona que sirba de sobrestante el qual a de tener cuenta de los oficiales que allí handibieren el qual a de tener comision y traer bara de justicia para poder hazer dar recado de los bastimentos materiales y las cossas nescessarias a la gente que allí andubiere segund y conforme a la orden que le fuere dada por la dha congregacion de la fabrica, del dho monesterio.

— Yten se les han de dar de socorro a buena cuenta de lo que montare la dha obra veynte myll ducados que valen syete quentos y quinientos myll mrs. para comprar metal materiales herramientas y otras cossas nescessarias para principio y continuacion de la dha obra y se los han de pagar en esta manera los quatro myll ducados fin deste presente mes de henero deste dho año de quinientos y setenta y nueve y en fin del mes de hebrero del dho año / otros quatro myll ducados y otros quatro myll ducados se les han de dar y entregar en la cibdad de Milan en fin del mes de mayo deste presente año puestos y pagados allí por cuenta de su magd. y los ocho myll ducados restantes se les han de entregar en esta manera los dos myll ducados para en fin del mes de março deste dho año y otros dos myll ducados para en fin del mes de abril y los otros dos myll ducados para en fin del dho mes de mayo luego siguiente y los otros dos myll ducados restantes para en fin del mes de Junio deste dho año de quinientos y setenta y nueve y de allí adelante se les han de yr dando dineros como fueren haziendo la dha obra en este reyno y en Milan y en otras partes teniendo consideracion a la obra que tubieren fha = dando ante todas cossas fianças legas llanas y abonadas en la dha cantidad de los dhos veynte myll ducados con ynformacion de abono hasta en la dha cantidad y a contento y satisfacion de la parte de su magd. que se obligaran que los dhos Jacome de Trezzo y Pompeyo Leon y Juan Baptista Comane pagaran y satisfaran a la parte de su magd. los dhos veynte myll ducados y los descontaran del precio en que se fuere moderando y tassare la dha obra durante el dho tiempo = y es declaracion que los dhos veynte myll ducados se les yran descontando como fueren haziendo la dha obra para prosecucion de la qual se les yran dando dineros de parte de su magd. como biesen que tienen necesidad la dha obra hasta ser acabada y las dhas fianças que dieren de los dhos veynte myll ducados han de quedar en su fuerça y bigor hasta que los suso dhos hayan acabado la dha obra como dho es y se haya hecho cuenta y remate de toda ella y pague el que fuere alcançado.

— Yten que dende luego principio del mes de março como dho es començaran a hazer la dha obra y a comprar los materiales herramientas y meteran la gente que fuere nescessario y no alçaran mano della hasta la aber acabado y paresciendo a la parte de su magd. y señores de la dha congregacion en su nombre aber en los suso dhos o en qualquiera dellos alguna negligencia en la prosecucion y perficion de la dha obra los puedan constreñir y apremiar por todo rigor a la prisa y continuacion della y meter en qualquier parte della los demas oficiales y gente que a la dha congregacion en nombre de su magd. paresciere combenir a costa de los dhos maestros por los prescios que los pudieren aber sin que para ello sea nescessario hazer de parte de la dha congregacion diligencia alguna // supuesto que de parte de su magd. se cumplira todo lo en esta scriptura y condiciones contenido y la aprobare conforme a ellas y dara su cedula real para que sea balido syn embargo de otra orden que tenga dada en contrario.

— Yten que los dhos maestros han de hazer la dha obra a tassacion la qual se a de hazer al fin de los dhos quatro años por personas que para ello fueren nombradas por parte de su magd. y de la dha congregacion en su nombre y por parte de los dhos maestros que sean de cada parte las mismas y en caso de discordia la justicia nombre un tercero.

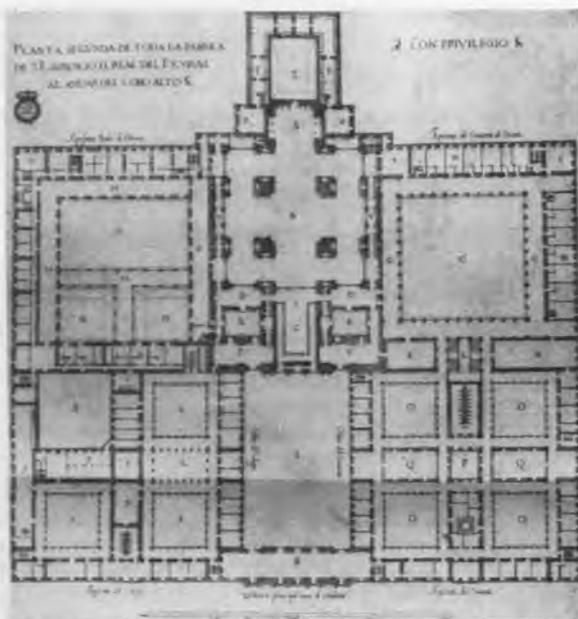


Fig. 7.—Juan de Herrera. Segundo Diseño.

— Yten que la dha obra la acabaran dentro de los dhos quatro años que como dho es han de començar a correr dende principio del mes de março deste presente año y se cumplira fin del mes de hebrero del año de myll y quinientos y ochenta y tres todo ello muy bien acabado y en toda perfiphion y a contento de su magd. y señores de la dha congregacion en su nombre sopena que lo que no estubiere tal se buelba a deshazer y a hazer a su costa de los dhos maestros de nuebo y por lo que en ello se gastare con mas por qualquier cantidad de dinero que se les obiere dado y diere a quenta de la dha obra durante el dho tiempo de los dhos quatro años / o despues y por qualquier alcance y fenescimiento de quenta / o por yerro della puedan ser y sean axecutados ellos / o sus fiadores como por maravedis y aber de su magd. con solo certificacion del señor contador de la dha fabrica sin que sea necesario / otra probança tassacion ni aberiguacion alguna en que lo difirieron.

— Yten que por quanto como dho es han de hazer la dha obra dentro de los dhos quatro años y por la yndustria y cuydado que los dhos Jacome y Pompeyo y Juan Baptista han de poner para que con mas animo hagan toda la dha obra dentro del dho tiempo dandola acabada y asentada en toda perficion se les daran por quenta de su magd. luego como sea tassada la dha obra tres myll ducados que valen un quento y ciento y veynte y cinco mill mrs. de mes del prescio en que fuere tassada toda ella descontado lo que para en quenta della paresciere aber rescibido = y si no la acabaren dentro de los dhos quatro años que los dhos Jacome y Pompeyo y Juan Baptista se obligan a pagar a su magd. dos myll ducados que valen setecientos y cinquenta myll mrs. los quales se les descuenten del prescio en que fuere tassada la dha obra // y todavia la parte de su magd. y los dhos señores de la dha congregacion en su nombre puedan buscar y busquen los materiales que faltaren y los oficiales y gente que les paresciere por los prescios mas subidos que los hallaren a costa de los dhos maestros para que lo prosigan y acaben en toda perficion y a contento de la parte de su magd. y señores de la congregacion en su nombre segun dho es.

— Yten que los dhos veynte myll ducados y todo el demas dinero que se les fuere dando a buena quenta durante el dho tiempo y el que alcançare en el fin y remate de la quenta final de la dha obra se a de dar y entregar a todos tres compañeros como a personas que toman a su riesgo y en compañia de mancomun y cada uno in solidum la dha obra o a quien el poder de todos tres juntamente lo dieren / o a qualquier dellos tiniendo poder bastante de los dos dellos y todos tres a otra persona quales paresciere y cada uno dellos pueda dar poder a los otros dos.

— Con las quales dhas condiciones y capitulaciones y declaraciones de suso contenidas los dhos Jacome de Trezzo y Pompeyo y Juan Baptista Comane debaxo de la dha mancomunidad se obligaban y obligaron de hazer y que haran durante el dho tiempo de los dhos quatro años toda la dha obra del dho retablo y altar mayor y los laterales y gradas dellos y solado de la dha capilla mayor del dho monesterio y bultos de los possyos de los cuerpos reales y lugares que se an de hazer en la dha capilla mayor donde han de estar así la escultura como la arquitectura y sacaran y labraran en las dhas canteras del monesterio de Santa María de Espeja y en las demas a ellas comarcanas y en las demas partes que se les señalaren todas las pieças de piedra de las suertes de jaspes que se les pidieren de los largos maestros hanchos y medidas moldes y segund y conforme a los disygnos que estan hechos y se les diere para todo lo tocante a la dha obra lo qual todo haran a tassacion segun dho es muy bien fecho y acabado en toda perficion y a contento de su magd. y congregacion segun y conforme a las dhas condiciones penas y posturas de suso en la dha capitulacion declaradas las quales pagadas / o no / o graciosamente remitidas que todavia y en todo tiempo guardaran pagaran y satisfaran a la parte de su magd. y descontaran en la dha obra todo el dinero que se les diere a quenta della y cumpliran todo lo en esta scriptura y capitulaciones y so las penas en las dhas condiciones declaradas // y daran las dhas fianças en la forma suso dha y que demas de aquellas pagaran a la parte de su magd. y de la dha congregacion en su nombre las costas y daños que por no lo cumplir a su magd. y a la dha fabrica se le siguieren y recrescieren = y a ello y para ello obligaron sus personas y bienes.... y el dho señor Garcia de Brizuela beedor y probeedor de su magd. en la dha fabrica que a todo lo que dho es presente fue en nombre de su magd. y por sí y los demas señores de la congregacion de la dha fabrica dixo que acetaba y aceto esta dha scriptura y condiciones y en el dho nombre ofrescia y ofrescio a los dhos maestros la paga y cumplimiento della y lo firmo de su nombre y así mismo lo firmaron los dhos maestros a todos los quales yo el dho scriuano doy fee que conozco y que a todo lo que dho es fueron presentes por testigos los de yuso contenidos y así mismo se hallaron presentes al otorgamiento de la dha scriptura el reverendissimo señor fray Julian de Tricio prior del dho monesterio que ansimismo aceto la dha scriptura y ofrescio en nombre de su magd. a los dhos maestros la paga y cumplimiento della y así mismo estubo en ello presente el padre fray Antonio de Villacastin y el señor Juan de Herrera criado de su magd. por su parte y Juan Guzman y Pedro Ramos estantes en el dho sitio del dho monesterio / es declaracion que el salario del dho Juan de Guzman a de començar a goçar y corre dende principio deste dho mes.

Fray Julian de Tricio. Garcia de Brizuela. Jacouo da Trezo. Pompeo Leoni. Juan Battista Comane.

Paso ante mi

Francisco Escudero scriuano.

A.B.S.L.E. VI-40 f.º 2v-9.

Referencias en A.G.P San Lorenzo Patrimonio, Leg. 1829. A.G.P. San Lorenzo. Patronato. Leg. 7332.



Fig. 8.—Juan de Herrera.  
Octavo Diseño.

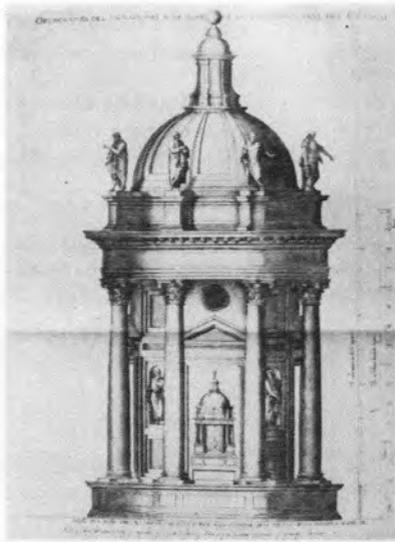


Fig. 9.—Juan de Herrera.  
Nono Diseño.



Fig. 10.—Juan de Herrera.  
Décimo Diseño.

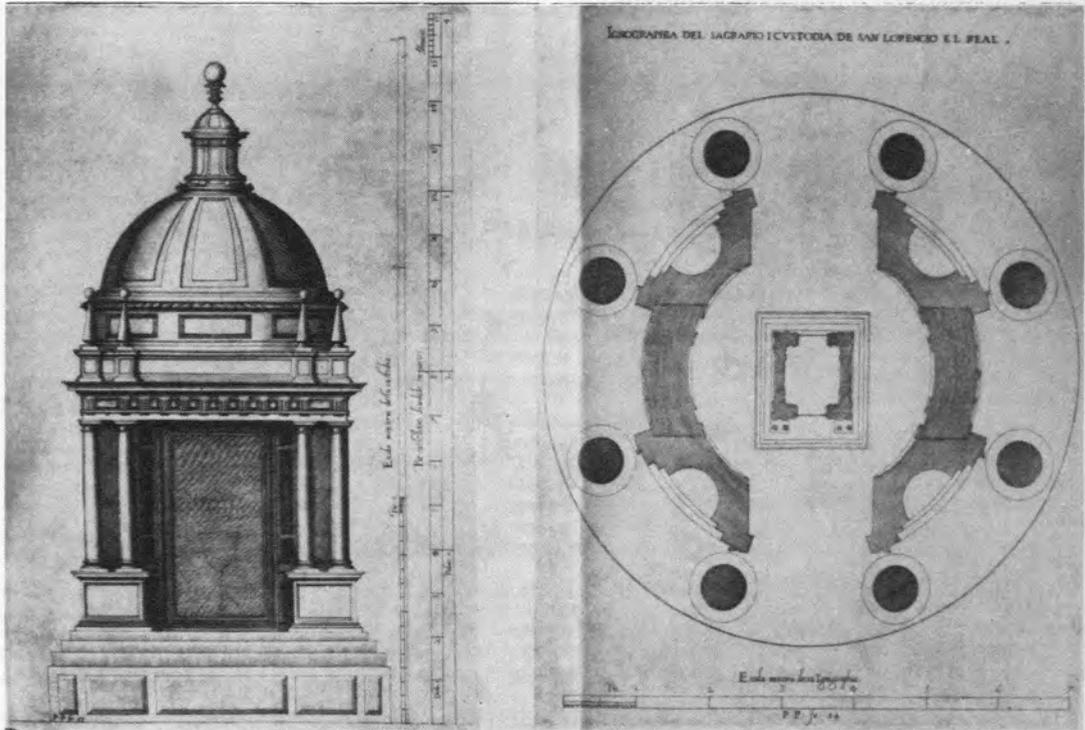


Fig. 11.—Juan de Herrera. Undécimo Diseño.

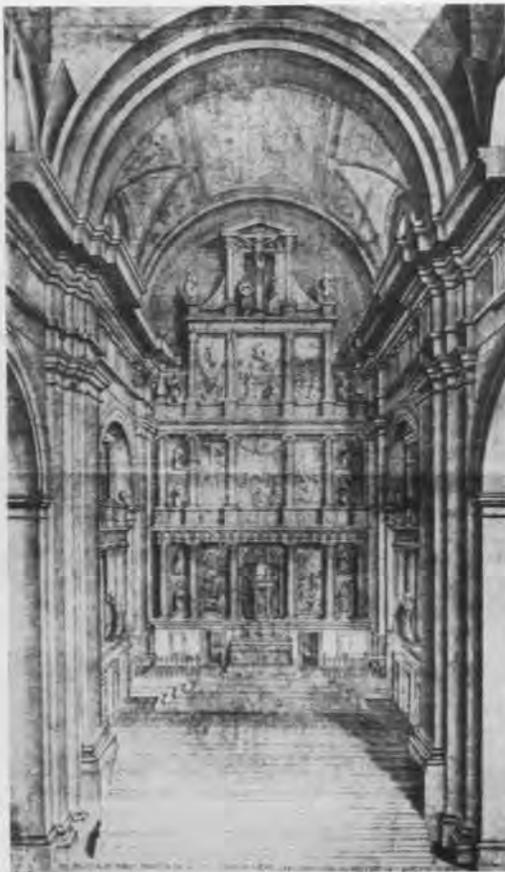


Fig. 12.—Juan de Herrera. *Perspectiva de la capilla mayor de la Basílica.*

ellas estén a gusto y contento de su magd. y personas a quien nombrare para ello".

En la capilla mayor, además del retablo iban a ir otros dos altares, es decir, una disposición como la recogida en la traza de la Basílica con el presbiterio rayado.

En cuanto a los cenotafios se harán de diversos jaspes "y de la misma labor que la primera ordenanza del retablo, y la segunda es para ornamento de las armas que se han de poner allí como se demuestra en los disygnos". Los bultos iban a ser de mármol y jaspe, y aunque en el contrato no se especifica, lo dice el mismo Pompeo Leoni<sup>40</sup>.

La empresa abarca también el solado del presbiterio, todo ello en un plazo de cuatro años, empezando a contar desde el 1 de marzo de ese año de 1579.

La obra era enorme, y el primer desembolso consistía en la fabulosa cantidad de veinte mil ducados. Reunir fiadores no fue tarea fácil<sup>41</sup>; el 6 de marzo consiguieron el aval de la banca Forniel<sup>42</sup> y el 24 el Rey daba un auto aceptando las fianzas y dando vía libre a la empresa<sup>43</sup>. La obra empezaba con un mes de retraso, pero a finales de mayo Felipe II había librado a los artistas los veinte mil ducados.

Inmediatamente, Juan de Guzmán inició la búsqueda de yacimientos<sup>44</sup>. El 3 de agosto el maestro de cantería Juan López de Obieta se ponía al frente de las canteras de Espejón, para sacar y labrar los jaspes<sup>45</sup>. A finales de año Andrés de Herrera y maese Pedro de Lamola se obligaban a hacer el ingenio para cortar jaspes, que era un molino

<sup>40</sup> J. BABELON, *Jacopo da Trezzo*. pp. 180-181. Pompeo Leoni a Juan de Ibarra. Milán, 22 de enero de 1588. R. Mulcahy.- "A la mayor gloria". pp. 188, 204, 235 y 236.

<sup>41</sup> A.G.P. San Lorenzo. Leg. 1793. f.º 42-42v.

18 febrero 1579. Otro sy digeron que por quanto esta asentado con Jacobo de Trezo y Pompeyo Leon y Juan Baptista Comane de que hagan la obra del retablo de la yglesia principal y se les avian de aber dado quatro mill ducados para en quenta dello fin de lunes de henero (sic) progimo passado y se entiende que los suso dhos no deben de hallar el recado de fianças necesario y tambien que seria bien que se metiesen mas oficiales en especial para el losado de la capilla y gradas // acordaron que se escriba al señor secretario Gaztelu que de notificacion dello a su magd. para que ordene lo que mas a su servicio combiniere porque los dhos quatro myll ducados estan a punto para darselos a los dhos maestros.

<sup>42</sup> C. PÉREZ PASTOR, *Noticias*. pp. 28-29.

<sup>43</sup> A.G.P. San Lorenzo. Patrimonio. Leg. 1825 y 1829. A.G.P. San Lorenzo. Patronato. Leg. 7332.

<sup>44</sup> 13 abril 1579 a Juan de Guzman descubridor de jaspes setecientos y treynta reales que obo de auer del tercio primero de su salario y jornales deste año de quinientos y setenta y nueue que cumple en fin deste mes ques a razon de dos mill ciento y nouenta reales al año que sale a aseys reales por día que esta señalado y concertado de le dar por el trauajo y ocupacion que a tenido y a de tener en buscar y descubrir muestras de los dhos jaspes y piedras para la obra del retablo de la yglia principal del dho monasterio conforme al asiento questa fho. con Jacobo de Trezo y sus compañeros questan encargados de le hazer y porque de presente se le a ordenado parta luego a Granada y otras partes a buscar los dhos jaspes se le libra enteramente el dho tercio no embargante que falta por correr lo restante deste dho mes.

A.B.S.L.E. VI-35.

31 diciembre 1579, a Juan de Guzman descubridor de jaspes y otras piedras mill doscientos y sesenta reales con los quales y con doscientos reales que Seustian de Santoyo de la camara de su magd. le dio por su mandado se le acauan de librar mill quatrocientos y sesenta reales que obo de auer de los dos tercios segundo y postrero de su salario y jornales deste presente año que cumplen oy dho día ques a razon de dos mill y ciento y nouenta reales al año questa señalado y concertado de le dar por el trauajo y ocupacion que tiene en buscar y descubrir muestras de jaspes y piedras para la obra del retablo de la yglesia principal del dho monasterio que estan obligados a hazer Jacobo de Trezo y sus compañeros.

A.B.S.L.E. VI-38.

<sup>45</sup> 3 agosto 1579 a Juan Lopez de Ouieta maestro de cantería vezino de la villa de Guerta de Rey diez ducados en reales que montan tres mill y setecientos y quarenta mrs. que obo de auer por diez días de camino que se a ocupado y a de ocupar en venir a esta fabrica de la dha congregacion a tratar con el de encargarle el asistir en las canteras de Spejon con los oficiales y jente que allí an de sacar y labrar piedra de jaspe para la obra del retablo mayor y colaterales de la yglesia principal del dho monasterio conforme a la escriptura que hizieron Jacobo de Treze (sic) y Pompeyo Leon y Juan Baptista Comane maestros de la dha obra desde veynte y nueue de Jullio que partio de la dha uilla de Guerta del Rey hasta siete deste mes de agosto que se le dan para boluer a ella a razon de honze reales por día por su persona y una caualgadura en que a uenido y a de boluer con el qual se a fho asiento para que aya de residir en las dhas canteras despejon desde oy día deste de agosto en adelante.

A.B.S.L.E. VI-39.

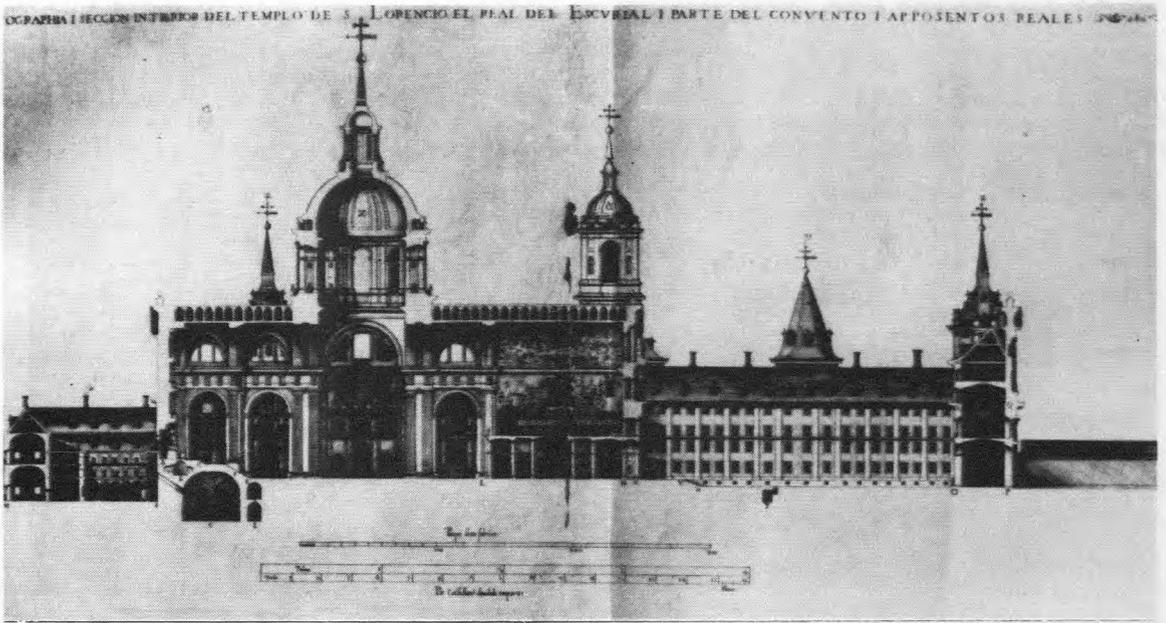


Fig. 13.—Juan de Herrera. Quinto Diseño.

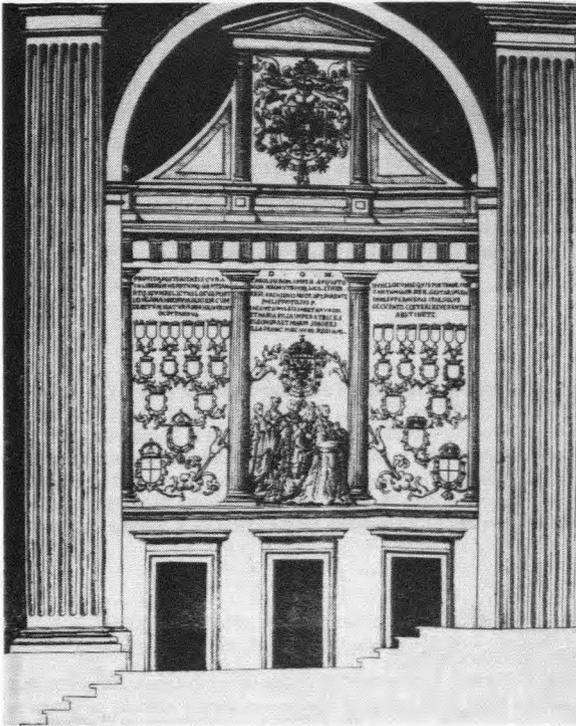


Fig. 14.—Jehan Lhermite. Dibujo del Entierro de Carlos V.

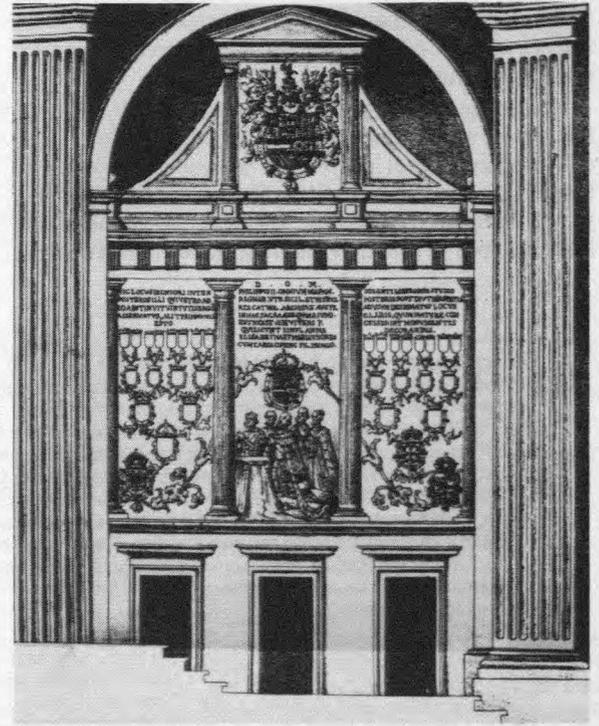


Fig. 15.—Jehan Lhermite. Dibujo del Entierro de Felipe II.



Fig. 16.—Juan de Herrera. Cuarto Diseño.

situado en la presa llamada del molino nuevo<sup>46</sup>. El trabajo referido a la cantería iba a toda furia en manos de Jácome Trezzo y Juan Bautista Comane, y en septiembre el lapicida milanés inició las cuentas de la custodia, cuyo primer bloque sigue sin solución de continuidad hasta el 31 de abril de 1581<sup>47</sup>. A la obra de jaspes se incorporó en Granada Juan Antonio Maroja<sup>48</sup>.

Por lo que respecta al apartado del metal, Pompeo Leoni puso en funcionamiento todos sus recursos, y decidió involucrar en el proyecto a su padre y al taller de bronce que éste tenía en Milán. El paso era trascendental, ya que Pompeo no parece que hasta esa fecha hubiese sido bronceista; por el contrario, desde su estancia en España a

partir de 1556, cuando arribó desde Flandes con el Emperador Carlos V, sólo consta que trabajó el mármol y el alabastro. Al vincular a León con la empresa, se incluía en ella a uno de los bronceistas más dotado y famoso de su siglo, a lo que unía los recursos técnicos y económicos necesarios. El 5 de julio de 1579 se enviaba una real cédula al Marqués de Ayamonte, Gobernador de Milán, informándole de toda la empresa, que Pompeo partiría para allá, y que atendiese y ayudase al padre y al hijo para el buen fin del empeño<sup>49</sup>. El 3 de septiembre ya están concertados en Milán además de León Leoni, Antonio Xarut y Giacomo Guidoti<sup>50</sup>. En Madrid Pompeo iniciaba la elaboración de los modelos de yeso para las estatuas del retablo, y

<sup>46</sup> De los oficiales que an de hazer el ingenio del aserrar el marmol.

Andres de Herrera y mase Pedro de Lamola se obligan a hazer a su magd. el ynjenio que su magd. a de hazer conforme a las traças y modelo que para ello se les diere por el señor (tachado, Juan de Herrera) Jacome de Trezzo el qual se obligan a hazer dentro de seis o siete meses y que si por su culpa se herrara y no le hizieren conforme al modelo y trazas que para ello se les diere lo que dello herraren lo bolveran a hazer a su costa // mas si auriendole acabado conforme a las traças o modelo quisieren mudar alguna cosa no an de ser obligados a la hazer ni mudar sin que primero se tase la obra como estuviere hecha y tasada se les a de pagar lo que en la obra tuieren gastado y trabaxado y lo que ansi se bolviere a hazer o mudar en la dicha obra se les a de bolver a tasar o a concertar despues o antes que [roto] haga o como a los señores de la congregacion y oficiales pareciere o como se concertaren // la obra se a de hazer a satisfacion y parescer de los señores Juan de Herrera y Jacome de Trengo y conforme a las traças y modelo que para ello dieren como dicho es.

Sus fiadores son Pasqual maeso alvañil y Nicolao de Bonanone.

[Las condiciones las envía el Secretario Juan de Ibarra].

[Sin fecha, ni firma].

A.B.S.L.E. VI-22.

1579. Andres de Herrera y mase Pedro de la Mola carpinteros. El ynjenio para labrar el jaspe.

[Al margen: Primera]. 2 diciembre 1579 a Andres de Herrera carpintero y mase Pedro de la Mola residentes en esta fabrica o a qualquier dellos cient ducados en reales..... para en cuenta y parte de pago del ynjenio questan obligados a hazer a su costa para seruiicio de labrar y adereçar las piezas de marmol y jaspe para el retablo de la yglesia principal del dho monasterio conforme a la escriptura que tienen fha. [Al margen: fenecida en 1581].

A.B.S.L.E. VI-34.

<sup>47</sup> J. BABELON, *Jacopo da Trezzo*. pp. 312-313.

<sup>48</sup> J. BABELON, *Jacopo da Trezzo*. pp. 294-297.

<sup>49</sup> J. A. CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario*. III. pág. 26.

<sup>50</sup> J. MARTÍ Y MONSÓ, *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid basados en la investigación de diversos archivos*. pág. 276. Valladolid-Madrid, 1898-1901. C. Pérez Pastor.-Noticias. pag. 29.

consta que la serie de las veintisiete figuras del retablo y la custodia estaban hechas antes de partir para Italia.

En octubre de 1579 Trezzo, Leoni y Comane dan el primer informe a Felipe II de la situación de la obra, que marcha rauda, y en la que llevan invertidas más de doce mil ducados<sup>51</sup>. Pero los problemas empezaron en las canteras de Espeja. Juan López de Obieta, el hombre de

la Congregación, chocó con Trezzo y Comane, y empezó una agria disputa, en la que se vio involucrado el mismo Herrera, que salió en defensa de los artífices y en contra de la Congregación, pidiendo la desaparición de dicho puesto. El fallecimiento del sobrestante facilitó la decisión regia de que tal cargo no existiese allí<sup>52</sup>.

<sup>51</sup> A. PORTABALES PICHEL, *Los verdaderos*. pp. CXXXVIII-CXXXIX.

<sup>52</sup> A. RUIZ DE ARCAUTE, *Juan de Herrera*. pp. 78-80 y 178-179. A. Portabales Pichel, *Los verdaderos*. pp. CXL-CXLI. L. Cervera Vera, *CODOHAE*. I. pp. 403-407. M. MODINO DE LUCAS, *Priores*. II. pp. 266-267. La intervención de Juan López de Obieta en las canteras de Espejón, como hombre de la Congregación y sobrestante de los trabajos de la compañía de Trezzo, Leoni y Comane con los hombres allí destacados, dio lugar a una queja de éstos al Rey, pidiendo que desapareciese. El 29 de enero de 1580 Martín de Gaztelu preguntó sobre el particular a la Congregación, la cual contestó el 30 de enero, justificando dicho cargo por razones de control de gasto. Ante el aumento de los problemas y la insistencia de Trezzo, el 9 de marzo de 1580 Felipe II ordenó que Herrera diese un informe. El 11 de abril de 1580, desde Guadalupe, camino de Portugal, Herrera escribió su parecer a Martín de Gaztelu, proponiendo que dicha persona no estuviese, y se vuelve a reafirmar en lo mismo en una segunda misiva de 17 de abril. El Rey decidió que desapareciese el cargo de sobrestante, y la muerte de Juan López de Obieta facilitó el proceso. El 5 de mayo de 1580 acepta resignada la desaparición del cargo. Con actos como éstos, la enemistad de la Congregación y los jerónimos contra Herrera era manifiesta, y bien se aprecia en la enemiga soterrada de fray José de Sigüenza hacia el montañés.

# Reflexiones sobre una colección de pinturas de El Greco y la "Gloria de Felipe II"

Fernando Marías

Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte  
(UAM), Vol. V, 1993.

a Enriqueta Harris

## RESUMEN

*La colección de pinturas de El Greco que poseyó Agustín de Hierro, miembro del Consejo de Castilla en el reinado de Felipe IV, que alcanzó la cifra de 48, merece mayor atención de la que se le ha prestado. Este artículo se centra en el estudio del conjunto y su origen —en relación con el inventario de bienes de Jorge Manuel Theotocópuli de 1621— y en la investigación de algunos de los problemas que plantean algunas de sus obras, principalmente un autorretrato, retratos en miniatura y una pareja de tablas —hoy en la National Gallery of Art de Londres y Upton House— con la representación de "Felipe II en la gloria" y el "Prendimiento de Cristo".*

## SUMMARY

*The collection of paintings by El Greco owned by Agustín de Hierro, a member of the Royal Council of Castille during the reign of Philip IV, amounting to a total of 48 paintings of various sizes, is worth noting because, despite the surprising figure, this collection of canvases has remained unstudied until now, although it has not failed to be cited in passing. These pages will reflect upon the entirety and its origin —related to Jorge Manuel Theotocópuli's inventory from 1621— and upon some specifics of this collection, and will attempt to provide answers to the problems raised mainly by a few of the inventory entries: a self-portrait, miniature portraits and a "Philip II in glory" and an "Arrest of Christ" identified with the panels now in the National Gallery of Art in London and Upton House.*

Hace ya años, Janine Fayard llamó la atención de los historiadores del arte en general y de los especialistas de Doménico Theotocópuli 'El Greco' (Iraklion, Creta, 1541-Toledo, 1614) al señalar en particular la importancia de la colección de pinturas de don Agustín de Hierro, un miembro del Consejo de Castilla durante el reinado de Felipe IV; según sus cuentas, que como veremos se quedaban

cortas, los inventarios de este consejero real incluían nada menos que veintinueve entradas referentes a cuadros del pintor cretense<sup>1</sup>. No obstante lo sorprendente de la cifra, tal colección de lienzos ha permanecido sin ser estudiada hasta la fecha, aunque no haya dejado de ser citada de pasada<sup>2</sup>. Estas páginas estarán dedicadas a reflexionar sobre el conjunto y algunos detalles de esta colección, e

<sup>1</sup> JANINE FAYARD, *Les membres du Conseil de Castille à l'époque moderne, 1621-1746*, Droz, Geneve [1979]; cito por la ed. esp., *Los miembros del Consejo de Castilla (1621-1746)*, Siglo XXI, Madrid, 1982, pp. 350, 367, 375, 416, 420, 424, especialmente pp. 429 y 463.

<sup>2</sup> Aunque no aparece citada por J. M. PITA ANDRADE, *Doménico Greco y sus obras a lo largo de los siglos XVII y XVIII*, Madrid, 1984, sí lo hace en su 'Sobre la presencia del Greco en Madrid y de sus obras en las colecciones madrileñas del siglo XVII', *Archivo Español de Arte*, 229-232, 1984, p. 331, sin llegar a analizar las obras inventariadas; el Prof. Pita Andrade cita como fuente el texto, todavía sin publicar, de MIGUEL MORÁN y FERNANDO CHECA, *El coleccionismo en Españ. De la cámara de las maravillas a la galería de pintura*, Cátedra, Madrid, 1985, p. 301, quienes —sin referencia al libro de J. Fayard— recogen la existencia de 26 lienzos del cretense, junto a 16 de Ribera, Luis de Morales y Juan de Jáuregui. También la colección del Hierro ha sido citada, sólo en relación a sus cuadros italianos, por Markus B. Burke, *Private Collections of Italian Art in Seventeenth-Century Spain*, New York University Ph.D.D., 1984, I, p. 216.

intentarán dar respuesta a los problemas que algunas de las entradas de estos inventarios conllevan.

El coleccionista Agustín de Hierro había nacido a finales del siglo XVI, hacia 1596, en Madrid, hijo del capitán Cristóbal de Hierro, natural de la villa burgalesa de Medina de Pomar, como su mujer Antonia de Mena.<sup>3</sup> Los padres se habían trasladado primero a vivir a Valladolid y hacia 1590 a Madrid, en cuya parroquia de San Justo había sido bautizado Agustín, su primogénito. Otro hermano conocido tuvo don Agustín, el religioso bernardo fray Agustín de Hierro, pues debió ser solo su cuñado el caballero de Santiago Baltasar Muriel de Barrionuevo, tenido en su testamento por "hermano", patrono de la capilla mayor de la parroquia madrileña de San Martín, donde don Agustín decidió enterrarse. Casó de Hierro con Isabel Ana de Barrionuevo y Peralta, hija de Gabriel Esteban de Barrionuevo y Peralta —caballero de Santiago y vecino de Madrid— y sobrina del secretario de estado de Felipe III Alonso Muriel de Valdivieso. Doña Isabel le daría un hijo, Cristóbal de Hierro, menor a la muerte del padre, por lo que se le tuvo que dar un curador en la persona de Francisco Bermejo.<sup>4</sup> No se ha podido constatar que la colección de pintura que llegara a poseer procediera de ninguno de sus mayores o de la rama de su esposa, debiéndose concluir que se trató de una creación del consejero de Castilla don Agustín.

La carrera de Hierro hacia su cargo más importante parece haber encajado bastante bien dentro de la norma; abandonando la tradición militar del padre, había obtenido el grado de bachiller en cánones y leyes por la Universidad de Alcalá de Henares, en cuyo Colegio del Rey o de San Felipe y Santiago (para hijos de criados reales —funcionarios en la terminología de la época— y destinado a los teólogos, juristas y canonistas) ingresó en 1613.<sup>5</sup> Tras su estancia en este colegio menor alcañino, de Hierro pasó al

colegio mayor de Santa Cruz de Valladolid —poseyó incluso un retrato, de autor anónimo, en el que aparecía vestido de colegial universitario— en 1619. Allí se licenció y doctoró, leyendo primero "de extraordinario" en la facultad de Leyes y ganando por oposición sucesivamente las cátedras de Instituta, Digesto Viejo (1626), Vísperas de Cánones (1626) y Vísperas de Leyes (1629). También durante su estancia en la ciudad castellana fue nombrado juez mayor de Vizcaya y provisor de Valladolid.<sup>6</sup>

Fue después enviado como visitador a la Universidad de Alcalá y, en 1630, destinado a Granada, primero como fiscal y, desde 1635, como oidor de su Chancillería<sup>7</sup>; en 1641 fue nombrado visitador de la Audiencia de México para hacer la visita del virrey Marqués de Corral, pero renunció y prosiguió viviendo en Granada. En 1644 fue elegido por Felipe IV para ser regente de Navarra, y en 1645 alcalde de Casa y Corte, trasladándose por esta causa a Madrid; en diciembre de 1646 fue nombrado miembro del Consejo de las Ordenes Militares, y para que pudiera serlo Felipe IV le otorgó un hábito de la Orden de Calatrava en enero de 1647, no siendo necesario por lo tanto incoarse un expediente de información sobre su limpieza de sangre, que se daría por descontada.<sup>8</sup> Más tarde, en 1651, fue nombrado miembro del Consejo de Castilla por real decreto de Felipe IV, sin que mediase una propuesta de la Cámara de Castilla, por lo que se han de suponer especiales servicios por parte del consejero para que se obviara el procedimiento ordinario.<sup>9</sup>

Estos servicios extraordinarios debieron ser sus actuaciones como fiscal, desde 1648, del Consejo de Castilla y, desde 1650, como su oidor. Sabemos que en 1648 se hizo cargo del proceso Don Carlos de Padilla, el secuaz de la conjura aragonesa del Duque de Híjar y, en 1650, de la acusación de los ingleses que habían asesinado, con gran escándalo, al embajador de Inglaterra Antonio Asikañ.<sup>10</sup>

<sup>3</sup> Los abuelos paternos habían sido Agustín de Hierro, de Medina de Pomar, e Isabel de Victoria, de Valladolid, con quien había casado en segundas nupcias (con Juan López —hijo Bartolomé López de Victoria— en primeras y con Felipe de Ancha en terceras), mientras que sus abuelos maternos habían sido Antonio Gómez y Catalina de Mena, ambos de Burgos, pero que habían muerto ya en Madrid.

<sup>4</sup> Testó el 17 de marzo de 1636; véase el documento en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (A.H.P.M.), Pr. 7.475, fol. 18; un testamento de otro miembro de la familia, el caballero de la Orden de Santiago García de Barrionuevo y Peralta, fue otorgado el 2 de mayo de 1611, y se conserva en A.H.P.M., Pr. 2847, fol. 363.

<sup>5</sup> Véase Archivo Histórico Nacional (A.H.N.), Madrid, Sección Universidades, Leg. 405 (3), Expediente de limpieza de sangre o informe de linaje y costumbres incoado el 12 de octubre de 1612 y cerrado con el nombramiento de 27 de julio de 1613 como colegial (citado por JOSÉ DE RÚJULA Y DE OCHOTONERA, Marqués de Cladoncha, *Índice de los colegiales del Mayor de San Ildefonso y menores de Alcalá*, Madrid, 1946; firmado por el capellán y limosnero mayor del rey Felipe III —cargo de quien dependía el colegio— don Diego de Guzmán. Realizado por orden del rector del colegio, Dr Francisco Pérez, en Madrid, Valladolid, Burgos y Medina de Pomar; se requería que el pretendiente fuera limpio de sangre, sano de enfermedades contagiosas, libre de matrimonio o profesión religiosa, "honesto, recogido, quieto, pacífico, de buena conciencia, conversación y costumbres, no distraído, ni inquieto, ni deshonesto ni revoltoso"; además dispusiera —como "pobre" (!)— de una renta menor a los 100 ducados.

<sup>6</sup> *Anales universitarios. Historia de la Universidad de Valladolid. III. Expedientes de provisiones de cátedras*, ed. por Mariano Alcocer Martínez, Valladolid, 1921, p. 370 y V. *Bio-bibliografías de juristas notables*, ed. por Mariano Alcocer y Saturnino Rivera, Valladolid, 1924, pp. 82-84.

<sup>7</sup> A. H. N., Sección Consejos, Libros de plazas y nombramientos para la Real Chancillería de Granada, Leg. 13.515, exp. 166, se conserva el nombramiento, de 12 de noviembre de 1635, como oidor de Granada, pero falta el informe sobre su carrera anterior. No se conserva tampoco su expediente en RAMÓN PAZ, *Archivo Histórico Nacional. Índice de relaciones de méritos y servicios conservadas en la Sección de Consejos*, Madrid, 1943.

<sup>8</sup> Archivo Histórico Nacional, Madrid (A.H.N.), Ordenes Militares, Expedientillos, Leg. 117, n.º 10.364.

<sup>9</sup> A.H.N., Universidades, Leg. 405.

<sup>10</sup> RAMÓN EZQUERRA, *La conspiración del Duque de Híjar, 1648*, Madrid, 1934; sobre este pleito publicó en Madrid un opúsculo titulado *El Doctor Agustín del Hierro... Fiscal del Consejo contra el Duque de Híjar, don Rodrigo de Silva, El Marqués de la Vega de la Sagra, Don Pedro de Silva... sobre diferentes delitos de lesa Magestad*. Sus otras publicaciones fueron su *Informe dado por Don Agustín del Hierro sobre lo que pasó en el Ca-*



Fig. 1.—El Greco, *Autorretrato*, Metropolitan Museum, Nueva York.

Aunque se declarara pobre de recursos al ingresar en la universidad, Agustín de Hierro llegó a forjar una notable fortuna. Su hacienda total se estimó en 185.000 ducados (más de 2.000.000 de reales) a su muerte. Poseyó una casa valorada en 54.940 reales en la calle que desde la parroquia de San Ginés iba a la calle Mayor, y tapices —con una serie de las "Cuatro estaciones"— por valor de 8.630; su importante biblioteca fue tasada en 35.200 reales; su colección de pinturas y otras obras de arte ascendía a los 30.035 reales (cifra dudosa dada por Janine Fayard, puesto que sólo los cuadros de El Greco alcanzaron la suma de 27.620 reales en sus reiteradas tasaciones).

Don Agustín testó el 16 de abril de 1660<sup>11</sup>, para morir al día siguiente; este mismo mes su viuda procedió a inventariar los bienes del difunto con la intención de clarificar la hacienda de su hijo y proceder a la almoneda de algunos de los bienes de su marido. Ya el 20 de abril de 1660 se nombró al pintor Antonio de Pereda para que colaborara en él, ocupándose de la relación y tasación de las pinturas<sup>12</sup>. Dos tasaciones de este artista, de 1660, se conservan, a las que se añadió una tercera con algunos cuadros nuevos<sup>13</sup>, y una cuarta, con una tercera remesa de lienzos, de 1666<sup>14</sup>; sólo recogeremos una valoración de los cuadros pues siempre existió acuerdo entre las diferentes tasaciones; posteriormente se procedió a la almoneda de bienes, repetida en 1666 y 1668, vendiéndose públicamente sólo tres lienzos de El Greco —a Martín de Ezpeleta— y quedando el resto como cuerpo de hacienda<sup>15</sup>, para venderse privadamente más tarde.

De un total de 141 entradas para lienzos, tablas, dibujos y láminas, 43 corresponden a obras del cretense, sumando un total de 48 cuadros de diverso tamaño. Este número es absolutamente excepcional en el marco de su colección, dado que no demasiados de sus cuadros fueron identificados respecto a su autor, y que sólo se repitieron raramente los mismos artistas; entre estos se podían contar nombres como los de [Luis de] Morales el de Badajoz, Alonso Sánchez [Coello], Juan de Jáuregui, [Bartolomé] Carducho el Viejo, Eugenio Caxés, [Pedro] Orrente el Viejo, Diego [Valentín] Díaz de Valladolid, [Jusepe] Ribera el Españolito, Alberto Durero (una lámina), El Bosco, Frans Floris, Rubens (más copias de sus obras que originales de su mano), Rafael (copias), Bassano, Scipione [Pulzone da Gaeta] Caietanus, Orazio Borgianni y Antiveduto della Grammatica.

Frente a este sector convencional para la fecha, el grueso de su colección estaba centrada casi monográficamente en la obra de Theotocópuli. El carácter excepcional de semejante colección, fuera en el ámbito madrileño o toledano<sup>16</sup>, requiere lógicamente la transcripción pormenorizada de la misma; en ella hemos conservado entre

*pítulo de la Provincia de Andalucía, de la Orden de San Agustín celebrado en Granada el 20 de abril de 1641*, Granada, 1641 y su *El Doctor Agustín de Hierro... Fiscal del Consejo, contra don Juan Guillén, Guillermo Esparque, Valentín Prost, Guillermo Arnet y Odoardo Usual*, ingleses que ciden ser, y presos en la real cárcel de esta corte por haber muerto a traición y de caso pensado a Antonio Asikan... y a Juan Bautista Riva, Madrid, 1650.

<sup>11</sup> A. H. P. M., c.p. Pedro de Careaga, 1666, Pr. 10.595, fol. 22-30.

<sup>12</sup> A. H. P. M., Pr. 10.595, fol. 38v.º

<sup>13</sup> *Idem*, fol. 256-258.

<sup>14</sup> A. H. P. M., Pr. 10.595, fols. 30-50 y fols. 81-93, y fols. 523-535v.º. Tasación a cargo de los pintores Juan de Ivar Navarro y Domingo Guerra.

<sup>15</sup> *Idem*, fols. 665v.º-704 y fols. 1031-1065.

<sup>16</sup> Hasta ahora, la más importante colección de obras del cretense parecían ser las de don Pedro Lasso de la Vega, que inventariaba nueve lienzos entre 1632 y 1636 y Pedro Salazar de Mendoza; véase BALBINA MARTÍNEZ CAVIRO, 'Los Grecos de Don Pedro Lasso de la Vega', *Goya*, 184, 1985, pp. 216-226, y RICHARD L. KAGAN, 'The Count of Los Arcos as Collector and Patron of El Greco', *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, IV, 1992, pp. 1-9 y 'Pedro de Salazar de Mendoza as Collector, Scholar, and Patron of El Greco', en *El Greco: Italy and Spain, Studies in the History of Art*, 13, 1984, pp. 85-92.

Sobre la presencia de lienzos del cretense en las colecciones seiscientistas en Madrid, véase J. A. PITA ANDRADE, *op. cit.* Para las de Toledo, véase RICHARD L. KAGAN en *El Greco de Toledo*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1982; PAULA REVENGA DOMÍNGUEZ, *Aproximación a la pintura toledana de la segunda mitad del siglo XVII*, Caja de Toledo, Toledo, 1988, pp. 54-56; JOSÉ MARÍA RODRÍGUEZ MARTÍN, *El arquitecto toledano Bartolomé Sombigo y Salcedo (1620-1682)*, Ayuntamiento, Toledo, 1988, p. 34; y DIEGO SUÁREZ QUEVEDO, 'Prestigio de la obra de El Greco en colecciones toledanas del siglo XVII. Reflexiones sobre inventarios y tasaciones de pinturas', *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, LVII, 1991, pp. 371-386, donde recoge su anterior 'Tablas de El Greco en colecciones toledanas del siglo XVII', *Goya*, 217-218, 1990, p. 48-49, y 'Nuevas aportaciones documentales sobre la obra de El Greco', *Goya*, 226, 1992, pp. 222-224.

corchetes [] la numeración original, recogido más de una descripción si fuera necesario y el valor de la tasación, y añadido la numeración —de darse la posibilidad de una identificación entre las diferentes series— introducida por Francisco de Borja San Román en los inventarios de pinturas de Dominico Theotocópuli 1614 (I) y de Jorge Manuel Theotocópuli de 1621 (II), realizados respectivamente a la muerte del padre y con motivo del segundo matrimonio del hijo con Gregoria de Guzmán<sup>17</sup>.

1. [258] Un retrato del Griego de sí mismo y de su mano (retrato de medio cuerpo del Griego original de sí mismo), 300 reales (II, 189).

2. [259] Un retrato de Rodrigo Vázquez Presidente [del Consejo] de Castilla, de medio cuerpo, 200 reales.

3. [260] Un retrato, de medio cuerpo, 400 reales (II, 190/209).

4. [261] Un retrato de Rodrigo Vázquez, de medio cuerpo, 250 reales.

5. [262] Otro retrato mayor, de medio cuerpo, 400 reales (II, 190/209).

6-9. [263] Cuatro apóstoles, de más de tres cuartas, cada uno a 400 reales, 1600 reales (II, 146/161).

10. [264] Una Verónica, 400 reales (vendido en almoneda por 500 reales a Martín de Ezpeleta, en 1666) (II, 96).

11. [265] Un San Francisco con la calavera, de medio cuerpo, 330 reales (vendido en almoneda por 350 reales a Martín de Ezpeleta, para Nicolás Martínez, en 1666) (II, 31).

12. [266] Una Coronación de Nuestra Señora, de más de vara de alto, 550 reales (II, 17 o 40).

13. [267] Unos Desposorios de Nuestra Señora, 250 reales (no aparece en las almonedas de 1666-1668) (II, 90).

14. [268] Un cuando Nuestra Señora subió al templo, 250 reales (no aparece en las almonedas de 1666-1668) (II, 106).

15. [269] Un Salvador, de una vara de alto, 100 reales (no reaparece en las almonedas de 1666-1668) (II, 103).

16. [270] Un Cristo, copia del Griego, 100 reales.

17. [271] Un Bautismo de San Juan, de vara y cuarta de alto, 300 reales (no reaparece en las almonedas de 1666-1668) (II, 70).

18. [272] Un San Francisco, de medio cuerpo, 250 reales (no reaparece en las almonedas de 1666-1668) (II, 35).

19. [273] Una imagen de Nuestra Señora, 330 reales (II, 9).

20. [274] Un ángel y un fraile, de tres varas de alto, 1.000 reales (II, 167).

21. [275] Un Obispo, de tres varas de alto y una y media de ancho, 2.000 reales (no reaparece en las almonedas de 1666-1668) (II, 28).

22. [276] Un San Sebastián, de tres varas de alto, 650 reales (II, 3).

23. [277] Una Cena del Señor, de dos varas de alto, 1.000 reales (quizá el "conbite del fariseo" de II, 123).

24. [278] Un San Jerónimo, de dos varas y media, 300 reales (II, 145).

25. [279] Un San Pedro, de tres varas de alto, 2.000 reales (no reaparece en las almonedas de 1666-1668) (II, 27).

26. [280] Una Magdalena con angelillos, de dos varas de alto, 800 reales (II, 126).

27. [281] Una Oración en el huerto, de dos varas y media de alto, 600 reales (II, 76).

28. [282] Un San Pedro, de medio cuerpo, de una vara y cuarta de alto, 600 reales (II, 140).

29. [283] Una Magdalena con libro abierto, de vara y cuarta de alto, 800 reales.

30. [284] Una Magdalena, de vara y cuarta de alto, 500 reales (no reaparece en las almonedas de 1666-1668) (II, 136).

31. [285] Una Oración en el huerto, de vara y media de alto, 1.000 reales (no reaparece en las almonedas de 1666-1668) (II, 176).

32. [286] Una Oración en el huerto, de más de vara y media de alto, 600 reales (no reaparece en las almonedas de 1666-1668) (II, 139).

33-34. [287] Dos tablas, de tres cuartas de alto, con marcos dorados, una con Felipe II en la gloria y la otra del Prendimiento de Cristo, ambas 4.000 reales (sólo el segundo en I, como "despojo pequeño" y II, 13 también como "despojo pequeño").

35. [288] Una Oración en el huerto, de más de una tercia, 50 reales (II, 30).

36-37. [310] Dos cabecitas en tabla de cinco (o cuatro) dedos de alto, 50 reales.

Además, en 1666,

38. [s.n.] Un Cristo crucificado, de más de dos tercias de alto, 300 reales (II, 10).

39. [s.n.] Una Nuestra Señora con el Niño, Santa Ana y San José, de tres cuartas de vara, 30 ducados [330 reales] (II, 16).

40. [s.n.] Un San Francisco, de medio cuerpo, de una vara de alto, 20 ducados [220 reales] (II, 107 entre otros muchos lienzos candidatos).

41. [s.n.] Una Magdalena, de vara y cuarto de alto y vara de ancho, 400 reales (vendida en 1666, por 400 reales a Martín de Ezpeleta) (II, 39, 102 o 103).

42. [s.n.] Una Oración en el huerto, de vara y media de alto, 50 ducados [550 reales] (II, 14).

43. [s.n.] Un San Juan Crisóstomo, de tres varas de

<sup>17</sup> Los inventarios de 1614 (I) y 1621 (II) respectivamente en FRANCISCO DE BORJA SAN ROMÁN, *El Greco en Toledo o nuevas investigaciones acerca de la vida y obras de Dominico Theotocópuli*, Madrid, 1910, doc. 52 y 'De la vida de El Greco (Nueva serie de documentos inéditos)', *Archivo Español de Arte y Arqueología*, VIII-IX, 1927, pp. 139-195 y 275-339, y ahora de nuevo en *El Greco en Toledo. Vida y obra de Domenico Theotocópuli*, Zocodover, Toledo, 1982, pp. 205-209 y 357-377.

alto, 50 ducados [550 reales] (II, 168 de confundirse con la iconografía de otro santo obispo).

44. [s.n.] Un San Pedro, de tres varas de alto, 300 reales.

Además, en el último inventario<sup>18</sup>:

45. [s.n.] Una Adoración, de vara y media, 1.000 reales (II, 44 entre otros).

46. [s.n.] Una Adoración, 600 reales (II, 45 entre otros).

En otro inventario aparecen dos nuevas entradas que difícilmente se podrían identificar con los números [276] y [274] por las diferencias de valoración y las mayores especificaciones respecto al tema del segundo cuadro:

47. Un San Sebastián, de tres varas de alto y una y un tercio de ancho, 200 reales (II, 3).

48. Un San Zacarías Papa en la cueva con un ángel con un retrato de medio cuerpo de un fraile jerónimo, de tres varas de alto y más de una y media de ancho, 660 reales (I y II, 2).

Parece absolutamente extraordinario el hecho de que, más o menos durante el segundo tercio del siglo XVII, se pudiera reunir tal conjunto de obras de El Greco de forma aditiva, uniendo un cuadro a otro al compás de las oportunidades brindadas por el mercado artístico madrileño; la solución lógica tendría que ser la adquisición global, o prácticamente total, de un lote de obras procedentes de otra colección anterior, aunque no conociéramos ninguna que alcanzara tal cifra exorbitante, ni en Madrid ni en Toledo, si exceptuamos la propia "colección" de El Greco y su hijo Jorge Manuel Theotocópuli.

Si investigamos esta posibilidad, nos encontraremos con que, según esta relación, de los 48 cuadros listados, sólo una ínfima minoría puede ponerse en relación con el inventario realizado por el hijo y heredero Jorge Manuel, en 1614, inmediatamente después de la muerte de El Greco (I): el # 34 (el "Expolio" pequeño) —al que nos referiremos más adelante— y el # 48 (la "Anunciación del arcángel San Gabriel a San Zacarías en presencia de un fraile jerónimo"), vinculable pero no idéntico —como se ha indicado— al "Angel San Gabriel con Zacarías, de una vara y dos tercias" de 1621 (II, 167), quizá un modelo para un lienzo mayor y definitivo; estos dos cuadros no han sido nunca identificados con ninguna de las obras

existentes de Dominico o Jorge Manuel. El fraile jerónimo de medio cuerpo, *in abisso*, ante la historia sagrada, podría haber sido un retrato, y los lienzos encargos o regalos, de fray Gabriel de Talavera (1545-1620), autor de una *Historia de Nuestra Señora de Guadalupe* (Toledo, 1597) y prior de este monasterio extremeño desde 1595, presente en la ciudad de Toledo en 1595, para contratar la obra arquitectónica de su Relicario con Nicolás de Vergara el Mozo, y en 1596 para ocuparse de la edición de su libro, y tratar con el cretense la obra del retablo mayor de la iglesia jerónima, cuyo contrato se firmaría en 1597, aunque no se llegara nunca a ejecutar.

En cambio, cuarenta cuadros podrían identificarse con bastante certeza con obras inventariadas en 1621 por el hijo del maestro, pues sólo ocho cuadros de la colección Hierro podrían excluirse con absoluta certidumbre del inventario, aunque no del legado paterno, o de otra colección de la que hubiera podido adquirirlos don Agustín: los dos retratos del Presidente de Castilla "Rodrigo Vázquez de Arce" (los # 2 y 4), la copia de un "Cristo" (# 16), una "Magdalena" grande y cara (# 29), la tabla de "Felipe II en la Gloria" (# 33), dos retratos *en miniatura* sobre tabla (# 36 y 37) y un "San Pedro" alto y barato (# 44)<sup>19</sup>.

De estas conclusiones numéricas sólo puede extraerse la hipótesis de que el grueso de la colección Hierro procedía del taller toledano de Jorge Manuel Theotocópuli. No obstante, probarlo parece conllevar mayores dificultades, a tenor de nuestros conocimientos actuales y la aparente falta de contactos con Toledo de don Agustín. En el inventario hecho a la muerte de El Greco se relacionaron 120 cuadros entre acabados y por acabar, a los que se añadieron los lienzos para el retablo del Hospital Tavera, 15 bosquejados, 12 aparejados y 2 solo empezados; habrían dado un total de 149 excluyéndose los lienzos hospitalarios. No quiere decirse con ello que estuvieran en este inventario todas las obras que se hallaban en el taller familiar en 1614, sino sólo aquellas que Jorge Manuel decidió que no eran propiedad común o solamente suya<sup>20</sup>.

Como se ha señalado, casi un centenar de estos cuadros (96 para Francisco de Borja San Román) reaparecen en 1621, mientras que otro centenar de obras no listadas en 1614 surgen siete años después; es difícilmente aceptable que todas fueran obra exclusiva del hijo y que el primer inventario hubiera sido exhaustivo. En el inventario de 1621 se contaron 217 cuadros entre las obras acabadas y bosquejadas, especificando temas y medidas, a las que se añadieron (sin precisarse ahora sus títulos, quizá por no ser posible) 34 lienzos sólo empezados y 30 aparejados.

<sup>18</sup> A. H. P. M., Pr. 10.595, 1057v.º-1065.

<sup>19</sup> El San Juan Crisóstomo (# 44) no aparece jamás inventariado; sería una posible novena obra, aunque quizá pudiera haberse confundido al santo en alguno de los inventarios.

<sup>20</sup> Con respecto a este mismo tema, idénticas conclusiones podrían sacarse en lo relativo al resto de los bienes de El Greco; no se relacionaron todas las posesiones de la casa, sino exclusivamente las que el hijo decidió que debían asignarse a la propiedad del difunto. No deja de ser significativo que se incluyan 47 cuadros (37 "pequeños" o "chicos" y 10 "pequeñitos" o "chiquitos") que podrían haber sido los *modelos* u *originales* de las obras de El Greco vistos por Francisco Pacheco, en 1611, durante su visita al taller de Toledo.

Si ya hay, por lo tanto problemas, en el control del legado original, éstos aumentan a partir de esta fecha.

Tras el inventario de 1621 de los bienes y pinturas de Jorge Manuel, éstas —y aquéllos— fueron embargados en 1622, por orden del 18 de abril del alcalde mayor de la ciudad, Licenciado Francisco de la Barreda, y a causa del pleito promovido en aquella fecha por el Hospital de San Juan Bautista, Tavera o de Afuera, por incumplimiento del contrato de los retablos de su capilla toledana por parte del artista: "cien pinturas grandes y pequeñas de diferentes figuras sin marcos"; estos lienzos fueron depositados en manos de un vecino de la ciudad, don García de Ayala<sup>21</sup>. Dos años después, como consecuencia de la falta de resolución del pleito, una segunda orden judicial conllevó un nuevo embargo de bienes de Jorge Manuel, ejecutada el 2 de septiembre de 1624; incluyó "cincuenta cuadros de pinturas diferentes grandes y medianas todas de mano del dicho Jorge Manuel", que fueron depositados ante Juan Dávalos de Ayala<sup>22</sup>.

No obstante, una parte del doble embargo fue levantada por orden del alcalde de las alzadas Jerónimo de Palomeque, del 16 de octubre de este mismo 1624<sup>23</sup>, aparentemente la del primer centenar citado; es más que probable que Jorge Manuel se desprendiera de este conjunto, de inmediato y al detalle para sacar mayor fruto de la venta, y así poder afrontar sus incontables deudas y la quiebra de su empresa retablistica.

A la espera de una sentencia de la Chancillería de Valladolid, el medio centenar de cuadros del segundo embargo, en cambio, permaneció depositado ante Juan Dávalos de Ayala, alcaide de las casas del Marqués de Villena, donde Jorge Manuel residía todavía por aquellas fechas, hasta después del fallecimiento del hijo de El Greco; a partir de este momento, 28 de marzo de 1631, y además a falta de un testamento, los herederos del artista —las hijas de la difunta Gregoria de Guzmán, Claudia y María de Guzmán,

y la viuda Isabel de Villegas y su hija Jerónima de Villegas— y sus respectivos curadores —Alonso de Siles por las primeras y Lázaro Gómez por las segundas— se lanzaron a solicitar que se procediera al desembargo y a la venta en almoneda de los bienes del pintor; según Siles, "lo principal de los bienes es pinturas y cada día se va consumiendo e menoscabando"<sup>24</sup>. Esta afirmación se ha interpretado como que se estaba vendiendo el conjunto de los cuadros, aunque más correcto sería pensar que se refería a los daños que sufrían en su embargo y su paulatina desvalorización en el mercado. Lógicamente, la venta no comenzaría hasta después del desembargo, concedido por orden judicial, del 30 de julio de 1631, y otorgada por el alcalde mayor de Toledo Licenciado Fernando de Salazar y Velasco.

Después de esta fecha, los bienes que guardaba Dávalos de Ayala —eventualmente el medio centenar de cuadros que nos interesa— se debieron de vender en una almoneda cuya escritura (quizá ante el escribano de Toledo Juan Manuel de la Quadra) no se ha encontrado hasta ahora, y el producto se entregaría al depositario general de la ciudad, para que allí se pagara a los acreedores y herederos de la hacienda de Jorge Manuel. No obstante, la pista del conjunto de cuadros se pierde desde 1631 y nada más puede afirmarse con certidumbre. No obstante, parece lo más lógico en estos momentos pensar que pasara a manos de don Agustín.

De entre las obras de este conjunto del inventario de 1621 destacan con luz propia dos lienzos. Por una parte, el "retrato del Griego de sí mismo y de su mano", un "original de sí mismo" de medio cuerpo (# 1), que confirmaría la existencia de un autorretrato y que podría coincidir con el así llamado del Metropolitan Museum of New York<sup>25</sup>; la prueba de la correcta identificación de este lienzo vendría de la aceptación como autorretratos de las imágenes de joven de la "Expulsión de los mercaderes" de Minneapolis<sup>26</sup>, y de la "Asunción" de Santo Domingo el Antiguo

<sup>21</sup> F. DE B. SAN ROMÁN, *op. cit.*, 1982, p.385.

<sup>22</sup> *Idem*, p. 387. Como supusiera en su momento F. de B. San Román, es imposible que todos estos cuadros fueran realmente de mano de Jorge Manuel, afirmación quizá solo aducida para justificar el embargo de los bienes propios del artista.

<sup>23</sup> *Idem*, p. 392.

<sup>24</sup> El conjunto de la documentación del pleito en FRANCISCO DE BORJA SAN ROMÁN, 'Los retablos del Hospital de Afuera', *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, 30, 1914, pp. 112-124 y 'De la vida del Greco (Nueva serie de documentos inéditos)', *Archivo Español de Arte y Arqueología*, VIII-IX, 1927, doc. XXXVI; ahora en *El Greco en Toledo. Vida y obra de Domenico Theotocópuli*, Zocodover, Toledo, 1982, pp. 273-285 y 385-405, en especial p. 401-405. Véase también AGUSTÍN RODRÍGUEZ Y RODRÍGUEZ, *El Hospital de San Juan Bautista*, Toledo, 1921.

<sup>25</sup> WETHEY, *op. cit.*, n.º 156, II, pp. 110-111; lienzo de 59 x 46 mm., con una firma falsa que desapareció en la limpieza del cuadro realizada en 1947. Su origen sólo ha podido ser rastreado hasta la colección del Marqués de Heredia (1892), de Madrid. Wethey dudaba de la identificación del retratado (sólo reconoce como autorretrato la imagen del joven de la "Curación del ciego" de Parma, y retrato el de la copia del "Martirio de San Mauricio" realizada por Jorge Manuel, de paradero desconocido, X-325, originariamente para el entierro familiar de la iglesia toledana de San Torcuato; véase I, p. 38), y de la del retrato con el inventariado en 1621.

<sup>26</sup> Aceptando la vieja afirmación, desde entonces prácticamente siempre rechazada, de EDGAR WIND, "A Self-Portrait of Greco", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, III, 1939-1940, p. 141-142, Carl Justi había sostenido en un primer momento, como Sampere y Miguel en 1902 y 1906, el carácter de autorretrato para más tarde desdecirse; véase F. MARÍAS FRANCO, *El Greco*, Crescent Books, New York, 1991, p. 9.

Tres de los personajes, retratos de una cuarta de alto, son fácilmente identificables; Tiziano —a partir de la xilografía de Brito de 1550 más que de memoria o de un apunte del natural— abre el cuarteto; le siguen Miguel Ángel, con un rostro que recuerda al del retrato de Jacopino del Conte, y Giulio Clovio. El último personaje, joven, barbilampiño y de larga melena, ha sido identificado con Rafael, Correggio y con el propio Doménico (otras identificaciones propuestas, Marcantonio Raimondi, Domenico Ghirlandaio, Sebastiano del Piombo o Giulio Romano, caen por su propio peso). El homenaje que el candiota hizo en este lienzo, señalando a sus maestros en el arte de la pintura, toma un significado más acorde con su carácter si identificamos al cuarto personaje con el propio artista, apoyándonos en sus otros autorretratos conocidos y en la acción del grupo; los otros son bustos sin manos ni movimiento; él se lleva una mano a la barbilla en gesto, más que de interrogación o duda, de juicio; como un nuevo Paris, también educado en Creta, otorga una invisible manzana de oro al único que podía merecerla y, significativamente, queda por delante de los demás también en su corporeidad, el veneciano Tiziano.



Fig. 2.— Giovanni Battista Fontana, *El Juicio Universal* (1578).

de Toledo (Art Institute, Chicago), y la del anciano de la tardía "Pentecostés" del Museo del Prado. Por otra, los "Desposorios de Nuestra Señora" (# 13), quizá identificable con el también tardío lienzo de Bucarest<sup>27</sup>.

Notable interés presentan también algunos de los cuadros que no aparecieron en los inventarios de 1614 y 1621, y que podrían haberse debido a compras realizadas por don Agustín desvinculadas al legado de Jorge Manuel. Sobresalen por una parte los dos retratos del Presidente de Castilla don Rodrigo Vázquez de Arce (1529-

1599) (# 2 y # 4), quien había sido en última instancia el responsable del encargo, de 1596, del retablo mayor del Colegio de Doña María de Aragón de Madrid; hoy se conocen dos versiones, no aceptadas como originales, de este retrato<sup>28</sup>. Por otra, las "Dos cabecitas en tabla de cinco (o cuatro) dedos de alto" (# 36-37). Sus medidas solo coincidirían con tres de los retratos de cuatro a cinco dedos atribuidos a El Greco<sup>29</sup>.

Ante estos pequeños retratos nos encontraríamos de nuevo ante el tema de la formación original de El Greco, que Ms. Enriqueta Harris ha vuelto a colocar sobre la mesa<sup>30</sup>. De los vínculos del cretense con el miniaturista Giorgio Giulio Clovio y de la errónea interpretación del documento de inscripción de Dominico en la Accademia di San Luca de Roma, en 1572, se ha inferido que la primera formación del pintor candiota habría sido la de un miniaturista; su ahora documentada aparición como pintor de retratos *en miniatura* podría dar —erróneamente a nuestro juicio— de nuevo paso a la vieja hipótesis. Nos hallaríamos, en realidad, y desmentida la disciplina de miniaturista en la que se habría inscrito en la *scuola* romana, ante un mero problema terminológico, que habría exigido la aplicación de un término —el de *miniaturista*— a sabiendas de todas sus implicaciones semánticas, históricas y geográficas. Leo R. Schidlof ha excluido como miniaturistas a los pintores, como los españoles de estas fechas, que mantenían sus técnicas pictóricas aplicándolas a muy pequeños formatos, tomando el término por lo tanto en su significado original, y basando sus distinciones en el uso de una técnica de iluminador de manuscritos (temple a la clara de huevo o a la goma árabe) frente a la del pintor (en este caso concreto al óleo) más que en el "estilo" (en la acepción francesa del término), el tamaño o el soporte de la "pintura"<sup>31</sup>.

En este sentido, El Greco no fue nunca —que sepamos hasta la fecha— miniaturista, iluminador de libros, como lo fuera su amigo y maestro —pero quizá no su colega— el croata Clovio, aunque utilizara en sus épocas cretense y veneciana la técnica de la pintura bizantina de la ténpera a la yema de huevo. No dejaría de ser ilustrativo al respecto el desinterés de Dominico por las biografías de

<sup>27</sup> Este lienzo procedía de la colección de la Condesa de Quinto de Madrid. No obstante, es posible que los "Desposorios" de Rumanía procedieran de la venta del lienzo de uno de los retablos laterales de la capilla del Hospital de Nuestra Señora de la Caridad de Illescas (Toledo).

<sup>28</sup> WETHEY, *op. cit.*, II, n.º X-197 y X-198, pp. 223-224. Uno en el Museo del Prado (n.º 808; 59 x 42 cm.), aparentemente procedente del Alcázar Real de Madrid (1666) y la colección del Duque del Arco; el otro (76 x 63 cm.) en el Museo Pushkin de Moscú.

<sup>29</sup> WETHEY, *op. cit.*, II, p. 223-224, n.º X-205 (óleo sobre cartón, 101 x 58 mm.) de la Hispanic Society de New York; un "Retrato femenino" (óleo sobre vitela pegada a cartón, 62 x 51 mm.) se ha conservado en el Rosenbach Museum and Library de New York (n.º 54.630.47); véase Suzanne L. STRATTON, en *The Spanish Golden Age in Miniature. Portraits from the Rosenbach Museum and Library*, The Spanish Institute, New York, 1988, p. 16 y n.º 6, p. 36.

<sup>30</sup> ENRIQUETA HARRIS, *reviews of El Greco Exhibition at Heraklion and Spanish Paintings of the Fifteenth through Nineteenth Centuries*, by Jonathan Brown and Richard D. Mann, respectivamente en *The Burlington Magazine*, 1990, p. 811 y 1992, p. 456. Compárense las entradas publicadas por DOMINGO MARTÍNEZ DE LA PEÑA en sus "El Greco en la Academia de San Lucas (El primer documento cierto de la estancia del Greco en Italia)", *Archivo Español de Arte*, XL, 1967, p. 98 y "Artistas españoles en la Academia de San Lucas", *A.E.A.*, XLI, 1968, pp. 291-310.

<sup>31</sup> LEO R. SCHIDLOF, *The Miniature in Europe in the 16th, 17th, 18th and 19th Centuries*, Graz, 1964, I, p. 1; STRATTON, *op. cit.*, p. 16, considera esta distinción tradicional, tomando como equivalentes, a causa de su tamaño, la *miniatura* del retrato Tudor (en origen *limning*) y el retrato español "en pequeño o sobre naípe" del Siglo de Oro, de acuerdo con el uso extensivo del término en España; véase MARIANO TOMÁS, *La miniatura retrato en España*, Madrid, 1953.

los miniaturistas recogidas por Giorgio Vasari en sus "Vite"<sup>32</sup>. No obstante, la entrada del inventario de Hierro abriría la puerta a la posibilidad de una más fundada atribución al cretense de algunos de estos retratos "de naípe", más que de dije o joya.

La última de las entradas de la colección Hierro que nos interesa es la de la única pareja de tablas inventariadas (# 33-34), que fueron además las obras tasadas con el más alto precio: "Dos tablas, de tres cuartas [de vara=62 cm.] de alto, con marcos dorados, una con Felipe II en la gloria y la otra del Prendimiento de Cristo, ambas 4.000 reales". Habrá podido observarse que hemos vinculado el "Prendimiento de Cristo" (# 34) con las entradas de los inventarios de 1614 y 1621 de "un despojo pequeño", esto es, con las réplicas o modelo del "Expolio" de Cristo de la sacristía de la catedral de Toledo pintado en 1577-79; en ello no hacemos sino seguir la confusión contemporánea en la identificación del tema —dudándose entre la escena del Huerto de los Olivos o el episodio del Gólgota— de las copias y réplicas de este lienzo.

Lo primero que salta a la vista es la presentación de las dos tablas como tal pareja, aunque hayamos avanzado la posibilidad de que procedieran de fondos diversos, y se haya de reconocer la impropiedad temática de la misma, que apuntaría a una unión circunstancial, producida por su soporte y sus medidas<sup>33</sup>.

En segundo lugar, dada tal circunstancia, habría que pensar que nos encontramos ante la pareja constituida actualmente por el "Expolio" de la Colección del Vizconde de Bearsted, de Upton House (Upton Downs, Warwickshire), firmado en letras griegas cursivas y con medidas de 55 x 32 cm. y, por otra parte, la hoy denominada "Adoración del Nombre de Jesús" de la National Gallery of Art de Londres (# 6260), firmado en mayúsculas griegas, y con medidas de 57.8 x 34.2 cm. De ser cierta tal identificación, nos hallaríamos ante el primer testimonio de la proveniencia de ambas tablas.

Viene aceptándose que el "Expolio" de Upton House procede de la colección del Marqués de Eliche don Gas-

par de Haro (a causa del monograma "DGH" del bastidor), donde se encontraba antes de 1687, y de donde pasaría, más tarde, a la Casa de los Duques de Alba con la X Duquesa doña Catalina de Haro y Guzmán, antes de salir de España en el siglo XIX<sup>34</sup>. Asimismo, esta pareja de aristocráticos propietarios sería la misma que habría atesorado en origen la "Adoración del Nombre de Jesús" de Londres, también con anterioridad a la salida del cuadro de la península, perdiéndose desde entonces su aparentemente pasajero vínculo con el "Expolio"<sup>35</sup>.

Se ha reiterado una y otra vez que don Gaspar Méndez de Haro y Guzmán poseía cinco "grecos" en su colección<sup>36</sup> y entre ellos la pareja que nos ocupa. Incluso que la "Adoración" de la National Gallery de Londres se debía encontrar y en poder de su padre don Luis Méndez de Haro y Guzmán, antes de pasar a la del hijo el VII Marqués del Carpio y, después, a la Casa de Alba<sup>37</sup>, aunque el Prof. Pita Andrade no hubiera encontrado referencia alguna a cuadros de El Greco en los inventarios de 1651 y 1682 del Marqués de Eliche, VII Marqués del Carpio y V Conde-Duque de Olivares, los sucesivos títulos de don Gaspar Méndez de Haro y Guzmán (Madrid, 1629-Nápoles, 1687)<sup>38</sup>. Este, como es sabido, era hijo de don Luis [Méndez] de Haro y Guzmán (1598-1661), VI Marqués del Carpio y IV Conde-Duque de Olivares (como sobrino y heredero del famoso valido de Felipe IV el Conde-Duque de Olivares don Gaspar de Haro), y de doña Catalina Fernández de Córdoba y Aragón<sup>39</sup>. Casó en 1650 con Antonia María de la Cerda, hija del Duque de Medinaceli, y en segundas nupcias, en 1671, con una hija del Almirante de Castilla, doña Teresa Enríquez de Cabrera. Fue don Gaspar embajador en Roma (1677-1683) y virrey de Nápoles (1683-1687), donde pudo culminar su carrera de coleccionista.

Su colección de pintura, que conocemos a través de diferentes inventarios, fue rica en número y calidad, sobresaliendo la presencia temprana, en 1651, de la pieza

<sup>32</sup> Véase ahora la edición completa de las anotaciones en XAVIER DE SALAS y FERNANDO MARIAS, *El Greco y el arte de su tiempo. Las notas de El Greco a Vasari*, Real Fundación de Toledo, Madrid, 1992.

<sup>33</sup> Una pareja de tablas, con una "Oración en el huerto" y un "Prendimiento" —coherente en su relación iconográfica— aparece en 1639 (tasada en 200 reales) en el inventario toledano de doña Luisa Centeno, de donde pasaría por almoneda (ahora valorada en solo 140 reales) a la colección del Licenciado Pedro Bastante; véase D. SUÁREZ QUEVEDO, "Tablas de El Greco...", p. 48.

<sup>34</sup> Véase HAROLD E. WETHEY, *El Greco and his School*, Princeton University Press, Princeton, 1962; cito por la ed. esp. *El Greco y su escuela*, Guadarrama, Madrid, 1967, II, p. 70-71, n.º 80.

<sup>35</sup> H. E. WETHEY, *op. cit.*, n.º 116; ed. cit., II, p. 90; NEIL MACLAREN y ALLAN BRAHAM, *National Gallery Catalogues. The Spanish School*, Londres, 1988 (3), p. 31, que traza la proveniencia hasta la fecha del cuadro con exactitud.

<sup>36</sup> MARKUS B. BURKE, *op. cit.*, I, p. 151.

<sup>37</sup> ANGEL MARÍA DE BARCIA, *Catálogo de la colección de pinturas del Excmo. Sr. Duque de Berwick y de Alba*, Madrid, 1911, p. 246 señala que perteneció al VII Marqués del Carpio; HAROLD E. WETHEY, *El Greco and his School*, n.º 116; ed. esp., II, p. 90, pasa por encima de esta relación con la colección paterna; NEIL MACLAREN y ALLAN BRAHAM, *op. cit.*, p. 31 y 34, n. 28-29, en cambio, insisten en ella.

<sup>38</sup> JOSÉ MANUEL PITA ANDRADE, "Los cuadros de Velázquez y Mazo que poseyó el séptimo Marqués del Carpio", *A.E.A.*, XXV, 1952, pp. 223-236 y "Un cuadro que perteneció al Marqués del Carpio, en el Louvre", *A.E.A.*, 1953, pp. 254 y ss.; "Noticias en torno a Velázquez en el Archivo de la Casa de Alba", en *Varia Velázqueña*, Madrid, 1960, I, pp. 400-418, especialmente pp. 411- y 413.

<sup>39</sup> Se conocen sus inventarios de 1647 y 1661, en los que no aparecen los citados cuadros. Tampoco en el de su mujer, fallecida el 19 de noviembre de 1647, realizado el 15 de agosto de 1648 y publicado por BURKE, *op. cit.*, II, pp. 138-149.



Fig. 3.—El Greco, "La Gloria de Felipe II", National Gallery, Londres.

quizá más famosa, la "Venus del Espejo" de Velázquez<sup>40</sup>. No obstante la riqueza de su colección y lo dicho de forma reiterada, entre los cinco "grecos" del VII Marqués del Carpio no se contaba ninguno de la pareja londinense; se listaban en efecto en el inventario realizado entre (23 de diciembre de) 1687 y 1688 (diciembre), y que corrió a cargo de los pintores Claudio Coello y José Ximénez Donoso, un "[194] Prendimiento de Nuestro Señor Jesuxpto, en el techo [de una sala], del Griego", valorado en 2.200 reales, que se ha puesto en relación con el cuadro de Upton Downs<sup>41</sup>; no obstante, se especificaba que se trataba de un lienzo, no de una tabla, invalidándose así tal identificación<sup>42</sup>.

Sin embargo, las dos tablas de la pareja constaron en el inventario de las posesiones que don Gaspar de Haro había acumulado sobre otras de su padre, a tenor de otra relación, publicada en 1911 por Barcia, y que habría de fecharse con posterioridad a la muerte de don Luis de Haro, en 1661, pero que no se trataría ni del de Roma de 1682 (Casa de Alba, C.302-4), ni del de Nápoles de 1688<sup>43</sup>: "Otra pintura en tabla de una visión que tuvo Felipe II, de mano de Dominico Greco, de tres cuartas de alto [62 cm.] y cerca de media vara de ancho [41.7 cm.]" y "Otra dicha, compañera de la antecedente en el tamaño, y del mismo autor, del prendimiento de Cristo"; esta noticia parece más bien proceder de un inventario hoy perdido y del que nunca se llegó a publicar la localización, quizá acumulación de los cuadros de padre e hijo, realizado en 1667 y 1668<sup>44</sup>. En 1924, el Duque de Alba publicó otra relación de pinturas, referente a posesiones del siglo XVIII, en la que, bajo el epígrafe de que procedían de la

<sup>40</sup> Véase JOAQUÍN EZQUERRA DEL BAYO, *El Palacete de la Moncloa*, Madrid, 1929. ENRIQUETA HARRIS, "El Marqués del Carpio y sus cuadros de Velázquez", A.E.A., 30, 1957, pp. 136-139. Alfonso E. Pérez Sánchez, *Pintura italiana del siglo XVII en España*, Madrid, 1965, p. 63 y ss. GREGORIO DE ANDRÉS, *El Marqués de Liche, bibliófilo y coleccionista de arte*, Madrid, 1975. MARCUS B. BURKE, *op. cit.*, I, pp. 131-201 e inventarios transcritos en inglés en II, pp. 212-271; un resumen en MIGUEL MORÁN y FERNANDO CHECA, *El coleccionismo en España*, Cátedra, Madrid, 1985, pp. 297-298. Véase también DUNCAN BULL y E. HARRIS, "The Companion of Velázquez's *Rokeby Venus* and a Source for Goya's *Naked Maja*", *The Burlington Magazine*, CXXVIII, 1002, september, 1986, pp. 643-654. JONATHAN BROWN, *The Golden Age of Spanish Painting*, Yale University Press, New Haven-Londres, 1990. También ROSA LÓPEZ TORRUIOS, 'Coleccionismo en la época de Velázquez: el Marqués de Heliche', en *Velázquez y el arte de su tiempo*, Alpuerto, Madrid, 1991, pp. 27-36.

<sup>41</sup> M. BURKE, *op. cit.*, II, pp. 251-271 (A.H.P.M., Pr. 9.819, añadiendo poco al de 1677). Los otros cuatro lienzos eran: [63] Un retrato de hombre con cuello grande, de tres cuartas en cuadrado, por 1.000 reales; [64] Un retrato de hombre vestido de negro, con cuello pequeño y una gorra, de tres cuartas en cuadrado, por 1.000 reales; [75] Una cabeza sobrepue[s]ta de hombre con cuello y vestido de negro, de tres cuartas en cuadrado, por 1.000 reales; y [s.n.] Un retrato de un hombre con su cuello, de una vara en cuadrado, por 800 reales.

Sabemos, por otra parte, que el "Cristo crucificado" (98 x 57 cm., más de una vara de alto) de la actual Colección de los Duques de Alba (Palacio de Liria, Madrid) procede de la Casa de Lemos, y no corresponde con estos lotes.

<sup>42</sup> Véase al respecto la ficha del lienzo vendido por *Edmund Peel & Asociados. Pintura Antigua y del Siglo XIX. Madrid, 30 de octubre de 1990*, Madrid, 1990, n.º 11, identificado con el X-94 de WETHEY, *op. cit.*

<sup>43</sup> Otro cuadro, hoy atribuido al cretense, la "Huida a Egipto" de colección privada de Londres (antes von Hirsch), que perteneció a la colección de don Gaspar, fue solo inventariado en Nápoles en 1688 (como quizá comprado en Italia), aunque entonces no le fue atribuido a El Greco, sino a Jacopo Bassano; véase WETHEY, *op. cit.*, II, n.º 83 y RODOLFO PALLUCCHINI en *Da Tiziano a El Greco. Per la storia del Manierismo a Venezia, 1540-1590*, Electa, Milán, 1981, n.º 105, p. 268.

<sup>44</sup> ANGEL MARÍA BARCIA, *Catálogo de la colección de pinturas del Excmo. Sr. Duque de Berwick y de Alba*, p. 246; en esta relación se contaban también dos lienzos de Velázquez, una "Santa Rufina" y un "Duque de Alba" [o don Luis Méndez de Haro y Guzmán] enfermo y un médico con un gran enemigo. PITA ANDRADE, en *Varia velazqueña*, p. 413, supone que se trataría del inventario de 1651, pero en él no aparecen otros cuadros —como la "Santa Rufina" de Velázquez— citados en la lista publicada por Barcia. Hay noticias, por otra parte, de la existencia en la Casa de Alba de un inventario, hoy perdido, de 1667 de don Luis y de otro de 1668 de don Gaspar. Tampoco aparece ninguno de los cuadros en otro inventario ("Pinturas y al[h]ajas del Jardín de San Joaquín", el palacio madrileño del Marqués) de 15 de junio de 1677 (Madrid, Palacio de Liria, Archivo de los Duques de Alba, C.221-2), en parte publicado por D. BULL y E. HARRIS, *op. cit.*, pp. 649 y 654.

Casa de Olivares, aparecían tanto un "Juicio de Carlos V [sic] tabla del Greco, de 3/4 de alto por 1 vara de ancho" como un "Prendimiento [sic] de Cristo tabla del Greco de 3 y 1/4 de alto por 1 vara de ancho"<sup>45</sup>. Estos cuadros procedían del palacio ducal —aportación de doña Catalina de Haro y Guzmán— del pueblo madrileño de Loeches —varios de los que quedarán serían requisados por el General Sebastiani en la Guerra de la Independencia— y, en concreto, el primero había sido ilegalmente sustraído —"lo tomó sin permiso del Duque"— por el gobernador del palacio José Jerónimo de Somoza en fecha imprecisa<sup>46</sup>; no obstante, le fue embargado a este Somoza de entre sus bienes en 1729, entregándosele de nuevo al X Duque de Alba. En efecto, la hija de don Gaspar, doña Catalina de Haro y Guzmán, VIII Marquesa del Carpio (cuyos bienes habían sido ya inventariados en 1669), casó al año siguiente de la muerte de su padre, en 1688, con el futuro X Duque de Alba don Francisco Álvarez de Toledo, pasando su colección de pintura a la Casa de Alba, aunque una parte se vendió en la almoneda de sus bienes de (10-octubre) 1692<sup>47</sup>. Algunos otros de sus cuadros pasaron al Palacio de Loeches, donde fueron inventariados en 1744, para encontrarse ya en Madrid en 1759<sup>48</sup>. Reaparecen nuestras dos tablas en el inventario realizado, tras el fallecimiento del XII Duque de Alba por su heredera, la XIII Duquesa de Alba, en 1777, en el que se señala que poseía una [n.º 23] "pintura en tabla, de una visión que tuvo Felipe II de mano de Dominico Greco de tres cuartas de alto y cerca de media vara de ancho, con media caña dorada en 600 reales" y [n.º 24] "otra compañera de la anterior en tamaño y del mismo autor del Prendimiento [sic], 600 reales"<sup>49</sup>.

De estos datos, se desprende que tanto la "Adoración del Nombre de Jesús" como el "Expolio/Prendimiento"

habrían ingresado en la colección de don Gaspar de Haro hacia 1668, reapareciendo sendas tablas en las posesiones heredadas por su hija doña Catalina de Haro en 1687, pasando con ella a la Casa de Alba en 1688, primero a Loeches —como mínimo entre 1729 y 1744— y luego a Madrid desde 1759 a 1777 por lo menos. Y que, a pesar de no haber sido adquiridas en la almoneda de los bienes del difunto consejero don Agustín de Hierro, las dos tablas debían proceder de esta colección madrileña, de donde surgía también la identificación del episodio testamentario con el Prendimiento de Cristo<sup>50</sup>.

Hasta la colección del miembro del Consejo de Ordenes Militares y de Castilla, esta pareja habría llegado aparentemente desde dos fondos diferentes: el "Expolio/Prendimiento" de los restos de cuadros del propio Greco, inventariados en 1614, a través de la herencia de Jorge Manuel Theotocópuli; la "Adoración del Nombre de Jesús" de una colección hasta ahora desconocida. Podría pensarse quizá que su origen se hubiera hallado, con los dos retratos de don Rodrigo Vázquez de Arce, en la colección —hasta ahora desconocida en sus detalles— del propio Presidente de Castilla y albacea testamentario de Felipe II, exiliado en su villa de El Carpio (Valladolid) por orden de Felipe III y fallecido en 1599.

Todo esto llevaría a plantearnos, finalmente, el problema de la identificación iconográfica de la tabla de Londres y del lienzo —del que sería modelo o réplica— del monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial<sup>51</sup>. Dejando al margen títulos provocados por evidentes errores —como el "Juicio de Carlos V"— de interpretación, la crítica se ha inclinado por señalar como tema de ambos cuadros el de "El sueño de Felipe II" desde 1857<sup>52</sup>, la "Adoración del Nombre de Jesús" desde 1926<sup>53</sup>, y la "Alegoría de la Liga Santa" —aunque Anthony Blunt

<sup>45</sup> DUQUE DE BERWICK Y DE ALBA, *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, 1924, p. 92, en el que aparece inventariada también una "Crucifixión" de El Greco procedente de la Casa de Lemos, quizá la actualmente existente en la Casa de Alba. Como es lógico, el título del primer cuadro como las medidas de ambos aparecen erradas.

<sup>46</sup> Ya un miembro de la familia Somoza, de nombre Jerónimo, había ostentado tal cargo en época de don Luis de Haro; véase MARÍA DEL CARMEN PESCADOR DEL HOYO, 'La colección de cuadros de las Dominicas de Loeches', *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XXIV, 1987 p. 16.

<sup>47</sup> Archivo Alba, C.221-2, en parte transcrito por BULL y HARRIS, *op. cit.*, p. 654.

<sup>48</sup> DUQUE DE BERWICK Y ALBA, *op. cit.*, p. 92.

<sup>49</sup> J. M. PITA ANDRADE, *Dominico Greco y sus obras a lo largo de los siglos XVII y XVIII*, Madrid, 1984, p. 70, n. 65. A la muerte del XIII Duque de Alba, en 1796, algunos de sus cuadros —entre ellos la "Venus del espejo" de Velázquez— pasaron al Palacio de Buenavista de Madrid, del que hay un inventario de 15 de enero de 1799 publicado por ISADORA JOAN ROSE WAGNER, *Manuel Godoy, patrón de las artes y coleccionista*, Universidad Complutense de Madrid, T.D., 1983, II, pp. 499-502, n.º 662; no obstante, en la colección de pintura de Manuel Godoy no se encontraba ninguno de los dos cuadros de la pareja del cretense.

<sup>50</sup> En consecuencia, el "Expolio" de las colecciones Contini-Bonacossi de Florencia y Stanley Moss de New York, vendido recientemente en Christie's (*An Exhibition of Spanish Art*, 28-29 May 1992, p. 28), no procedería de esta rama de los cuadros de El Greco. La hipótesis de que pasara de la colección del Duque de Benavente Juan Alfonso Pimentel y Herrera (en Valladolid en 1653 como un "Prendimiento" alto y angosto, de tres cuartas de vara de altura y valorado en 800 reales) a la del Infante don Sebastián Gabriel de Borbón (1811-1875) y doña María Cristina de Borbón, en Madrid, antes de salir de España (véase H. E. WETHEY, *op. cit.*, n.º 81; ed. cit., II, p. 71; William B. JORDAN, en *El Greco de Toledo*, pp. 232-233) no pasa de tal condición y perdería, por su proveniencia, en el mejor de los casos vallisoletana, algún punto en su candidatura para ser reconocida como el *modelo* original del cretense para su serie de Expolios y Prendimientos de Cristo, en contra de lo afirmado repetidas veces. Sobre la colección del Infante, en cuyo inventario de 1835 no aparece esta tabla, véase ahora MERCEDES AGUEDA, 'La colección de pinturas del infante Don Sebastián Gabriel', *Boletín del Museo del Prado*, III, 8, 1982, pp. 102-117.

<sup>51</sup> NEIL MACLAREN, *op. cit.*, pp. 27-34, recoge las diferentes propuestas hasta la fecha, aunque identificando el # 6260 como "The Adoration of the Name of Jesus", y considerando el tema del cuadro como "a mixture of a votive picture and a Last Judgement".

<sup>52</sup> VICENTE POLERÓ Y TOLEDO, *Catálogo de los cuadros del Real Monasterio de San Lorenzo*, Madrid, 1857, p. 39; MANUEL B. COSSÍO, *El Greco*, Madrid, 1908 dió carta de naturaleza a este título al emplearlo en su difundidísima monografía.

<sup>53</sup> AUGUST L. MAYER, *El Greco*, Munich, 1926, (2), n.º 123a.



Fig. 4.—El Greco, *El Expolio*, Upton House, Upton Downs.

apuntaba a una carta del General William Stirling-Maxwell como precipitadora de su propia hipótesis— desde 1939<sup>54</sup>.

Blunt sostenía la identificación de los principales personajes del primer plano —el Cielo— con Felipe II, el Papa Pio V, el dux de Venecia Alvise Mocenigo, los cardenales Granvelle y Francisco Pacheco y los generales Marcantonio Colonna y, con la espada, Don Juan de Austria, excluyendo al almirante veneciano Sebastiano Venier, que llevaría inexorablemente a individualizar para los cuadros una intencionalidad histórica en términos de una alegoría de la Santa Liga que llevaría a la batalla de Lepanto (1571); este tema tendría su justificación al haberse previsto el lienzo del Escorial como decoración

de la tumba de Don Juan de Austria, muerto en Flandes en 1578 y cuyo cuerpo habría sido trasladado al monasterio en 1579; por último, sería lógica una conexión entre la Adoración del Nombre de Jesús y la victoria contra los turcos, a través de la lectura de IHSV —aunque no el IHS del cuadro del Escorial ni IESVS o IHSVS— como monograma de "In Hoc Signo Vinces", el lema del estandarte entregado por Pio V a Don Juan.

La hipótesis política se debiera haber desvanecido de tener en cuenta la inexistencia de cualquier referencia a una batalla, naval o de cualquier tipo, a los turcos o al infiel en general; o la inconsistencia del vínculo entre Lepanto y el Nombre de Jesús; o la imposibilidad real de identificar a cualquier personaje histórico a excepción de Felipe II, centro del cuadro en lugar del hipotético Don Juan de Austria (muy diferente a su "imagen" oficial y vestido anacrónicamente a la antigua)<sup>55</sup>, caído en desgracia en el momento de su muerte.

La única intencionalidad posible para el lienzo sería, excluyendo la histórico-política, la "teológica"; en ella Felipe II estaría acompañado por los tipos genéricos de un papa y un dux veneciano, representación lógica de los poderes terrenales para un católico romano súbdito de la Serenísima antes de venir a España como el cretense, confirmada con posterioridad al artículo de Blunt por el descubrimiento de la principal fuente grabada de la composición de El Greco: el "Juicio Universal" (1578) del veronés Giovanni Battista Fontana<sup>56</sup>. Esta imagen, como tal "Juicio Universal", redundaría en el obvio significado escatológico de la composición de Theotocópuli, en la que se presentaría —como antes Tiziano con respecto a Carlos V en su "Gloria" ("Juicio Final" para los españoles contemporáneos y "Trinidad" para los italianos)— a Felipe II a la espera de él o contemplando el Juicio en el que él mismo sería definitivamente juzgado.

El cuadro de Tiziano, que conservó Carlos V como objeto de sus últimas meditaciones religiosas en su retiro de Yuste, estaba presente en estos momentos en la mente del entorno regio y escurialense, con su Juicio "trinitario", y en él presente, al lado del Emperador, la propia imagen de Felipe; había llegado al Escorial desde el monasterio de Yuste en 1574, para colocarlo con el cuerpo del César en la "iglesia vieja", y en 1580 se encargaba a Antonio de Segura la realización de un gran retablo donde colocar una enorme copia del lienzo del italiano, para reponer lo tomado de Yuste.

<sup>54</sup> ANTHONY BLUNT, "El Greco's 'Dream of Philip II': an Allegory of the Holy League", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, III, 1939-1940, pp. 58-69.

<sup>55</sup> A pesar de las dudas sobre su aspecto físico, el retrato oficial —al pertenecer a la galería familiar del palacio de El Pardo— de Don Juan sería tanto el de Sobonisba Anguisciola de Glasgow (Pollock House) como el de Alonso Sánchez Coello de Madrid (Descalzas Reales).

<sup>56</sup> ADAM BARTSCH, *Le peintre graveur. Nouvelle édition*, B. De Graaf, Nieuwkoop, 1982, XVI, pp. 123-138, n.º 19. Identificada por ALLAN BRAHAM, "Two Notes on El Greco and Michelangelo", *The Burlington Magazine*, 1966, pp. 307-308. La fecha de este grabado debería ser la de 1578; a pesar de la cronología (1565-1580) del episcopado de Brixen (Bressanone), en el Tirol del Sur, Joannes Thomas von Spaur, dada por GIANVITTORIO DILLON, en *Palladio e Verona*, Neri Pozza, Verona, 1980, pp. 284-285, esta debe limitarse al trienio 1578-1580. La estampa está dedicada además al obispo como "designado", esto es, poco antes de julio de 1578 en que tomó posesión de su sede. Véase B. GAMS, *Series Episcoporum Ecclesiae Catholicae*, Graz, 1957.

A su vez, Luca Cambiaso volvería sobre un tema semejante, donde terminaría introduciendo también al rey, en su "Gloria" (o la "Adoración de la Trinidad") de la bóveda de la iglesia escurialense, por encima del coro de los monjes jerónimos, realizada en 1584-85, lugar desde donde el monarca seguía con frecuencia los oficios religiosos<sup>57</sup>. En carta de 13 de julio de 1582 el rey había ordenado la decoración del coro a manera de fingido artonado pétreo y dorado, que correría a cargo de Niccolò Granello, Fabrizio Castello y Francesco da Urbino; no obstante, cambió de idea tras su regreso a Castilla al año siguiente, y ordenó la suspensión de los trabajos a pesar de llevarse ya casi un año de labores.

Por su parte, El Greco estuvo en El Escorial, para entregar su único encargo real conocido, su "Martirio de San Mauricio", el 16 de noviembre de 1582, mientras Felipe II estaba todavía en Portugal, y de nuevo, para la tasación final, el 26 de marzo de 1583, recién regresado el rey de Lisboa. Las decisiones reales sobre el coro de los jerónimos ahorquillarían, por lo tanto, las dos estancias de Dominico en el Escorial. Quizá fuera este un dato que no debiéramos desdeñar; cabría, como mera hipótesis, la propuesta de El Greco de un "Juicio Final" para el monasterio, en el que la Segunda Parousía sufría una radical modificación al presentarse el Nombre, y su luz "analógica", más que el cuerpo físico de Cristo, o la Trinidad<sup>58</sup>.

Frente a las modernas identificaciones con "El sueño de Felipe II", la "Adoración del Nombre de Jesús" y la "Alegoría de la Santa Liga", otra lectura se le daba al tema de nuestros dos cuadros en el siglo XVII, cuando aparecieron ambos citados por vez primera; entre 1660-1666, en manos de don Agustín de Hierro, se identificaba la tabla como una representación de "Felipe II en la gloria" y, contemporáneamente en 1667-68, en las de don Gaspar de Haro como una "visión que tuvo Felipe II"; y así sucesivamente hasta finales del siglo XVIII. De igual forma, el lienzo escurialense se veía como una "Gloria con Felipe II como miembro de la Iglesia Militante" desde que en 1654 entrara en la sacristía del Panteón real del monasterio jerónimo, donde reposaban los restos de los Habsburgos

españoles<sup>59</sup>. Así escribía, en 1657, el jerónimo e historiador del Escorial Fray Francisco de los Santos<sup>60</sup>:

"Una Gloria de Dominico Greco, de lo mejor que él pintó, aunque siempre con la desazón de los colores: mas aquí tiene disculpa, que para pintar la Gloria de Dios, no es fácil hallarlos acá acomodados; pues los mas vivos, no pueden llegar à significar la fuerza de aquella Magestad suprema, ni vista, ni oyda de los hombres. De ordinario llaman à este Lienço, la Gloria del Greco, por un pedaço de Gloria, que se vè en lo superior: mas tambien en lo inferior, se vèn à un lado el Purgatorio, y el Infierno, con los habitadores de su fuego, y condenados: y à otro lado la Iglesia Militante, cuyo copioso numero de Fieles, se muestra puesto en oracion, levantadas las manos, y los ojos al Cielo, y entre ello Philipo Segundo, que se conoce en su Retrato; y en medio desta Gloria està el nombre de IESVS, à quien adoran los Angeles humillados; y juntando esta adoracion, con la que en la tierra le estan dando los hombres; y singularmente este Prudentissimo Rey, siempre rendido à la Alteza de semejante Nombre; podemos dezir al mirar al otro lado al Infierno, y Purgatorio, rendidos de la misma forma, que quiso significarnos aqui el Artifice, aquello de San Pablo: *In nomine Iesu omne genuflectatur Coelestium, Terrestrialium, & Infernorum*. Ella es la historia executada con toda excelencia; el acierto del dibujo ya es muy conocido en el Autor, y aqui lo muestra el gusto de las posiciones y habitudes elegantes, que tienen las Figuras, con propiedad y desahogo, sin que las confunda la multitud."

He aquí, evidentemente, no sólo una iconografía, sino una lectura y un comentario iconológico, que complementará lo que "de ordinario"<sup>61</sup>, y por lo tanto desde antes, se decía del lienzo, que se trataba de simplemente de una "Gloria", añadiendo la más erudita interpretación, y tal vez propia, del lienzo como la historia de una paulina Adoración del Nombre de Jesús; pero al margen de los historiadores, los coleccionistas se limitaron a señalar lienzo y tabla como la "Gloria de Felipe II"; y quizá El Greco —partiendo de la idea de un Juicio Universal— hubiera estado más de acuerdo con ellos.

<sup>57</sup> Véase ahora ROSEMARIE MULCAHY, "A la mayor gloria de Dios y el Rey": *La decoración de la Real Basílica del Monasterio de El Escorial*, Patrimonio Nacional, Madrid, 1992, pp. 81-102.

<sup>58</sup> Como es bien sabido, el lienzo del Escorial sólo parece haber entrado en la sacristía de su Panteón en 1654, y su localización previa es desconocida, aunque no aparece ni entre los objetos legados por el rey al monasterio ni entre sus propias pertenencias que se inventariaron a su muerte. Véase JULIÁN ZARCO CUEVAS, 'Inventario de las alhajas, cuadros, tapices y otros objetos de valor y curiosidad donados por Felipe II al Monasterio de El Escorial (1571-1598)', *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 1930 y FRANCISCO JAVIER SÁNCHEZ CANTÓN, *Inventarios reales. Bienes muebles que pertenecieron a Felipe II*, 2 vols., Real Academia de la Historia, Madrid, 1956-59.

La idea de un "Juicio Final" para el monasterio del Escorial, en relación con el Vaticano de Miguel Ángel y en consonancia con la afirmación de Giulio Mancini de que sus críticas al de Miguel Ángel habrían sido las causantes de su salida de Roma, ha sido apuntada por el MARQUÉS DE LOZOYA, 'El Greco en el Escorial', *Reales Sitios*, 1, 1964, aunque previendo un hipotético encargo del rey.

<sup>59</sup> Véase la carta del P. Nicolás de Madrid, de 28 de marzo de 1654, a Felipe IV, pidiéndole cuadros para la sacristía del Panteón y la contestación real en el que se cita un memorial con los sujetos solicitados por fray Nicolás, en *Documentos para la Historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*, VIII, ed. por P. Gregorio de Andrés O.S.A., Real Monasterio, El Escorial, 1965, pp. 206-207. Sobre el Panteón, aunque sin referencias al lienzo, véase ahora AGUSTÍN BUSTAMANTE GARCÍA, 'El Panteón del Escorial. Papeletas para su historia', *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, IV, 1992.

<sup>60</sup> Fray Francisco de los Santos, *Descripcion breve del Monasterio de S. Lorenzo el Real del Escorial unica maravilla del mundo. fábrica del Prudentissimo Rey Philippo Segundo aora nuevamente coronada por el Catholico Rey Philippo Quarto el Grande con la magestuosa obra de la Capilla insigne del Pantheon y la traslacion a ella de los cuerpos reales*, Imprenta Real, Madrid, 1657, fol. 142.

<sup>61</sup> Esta frase "De ordinario llaman à este Lienço, la Gloria del Greco" podría suponer en boca de Fray Francisco de los Santos que el lienzo se encontraba desde hacía tiempo en el propio monasterio escurialense.

# La Abadía de Cáceres: espejo literario de un jardín<sup>1</sup>

Pedro Navascués Palacio

Escuela Superior de Arquitectura de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte  
(UAM), Vol. V, 1993.

## RESUMEN

*En este artículo se da a conocer el estado actual de los jardines y palacio de Abadía, obra del Gran Duque de Alba y conjunto excepcional dentro del jardín del Renacimiento español. Se incluyen datos nuevos sobre la intervención de Camiliani en las fuentes de este jardín, cantado por los grandes poetas del Siglo de Oro español.*

## SUMMARY

*This article deals with the actual situation of the garden and palace in Abadía (Cáceres), the Grand Duke of Alba's most important enterprise and an exceptional example within the history of Spanish Renaissance gardening. New graphic documents are included related to Francesco Camiliani's fountains in this garden, praised by the highest poets from the Spanish "Siglo de Oro"*

Entre los más bellos y refinados jardines que hayan existido jamás en España se encuentra el que don Fernando Álvarez de Toledo, III Duque de Alba, levantara en Abadía (Cáceres), en la segunda mitad del siglo XVI. Su riqueza competía con la de los jardines reales de Felipe II y su arte rivalizaba con cuanto entonces se hacía en Flandes e Italia. Esta afirmación, que puede interpretarse como exagerada, era ya una reflexión que recogía un perdido verso que Bartolomé de Villalva, en la visita realizada al jardín poco antes de 1577, leyó y transcribió del siguiente modo:

*"El que viniere a ver esta Abadía,  
a este jardín y huerto esclarecido,*

*para notar y ver bien su valía,  
muy necesario es que haya corrido  
lo que nuestro Felipe poseía,  
y los que en Flandes han más florecido;  
de Italia ha de tener mucha noticia  
para su ser preciar, gala y pulicía."*<sup>2</sup>

La situación absolutamente terminal y difícilmente reversible de los jardines hoy, pese al celo de sus actuales propietarios<sup>3</sup> y de su consideración de Monumento Nacional, desde 1931<sup>4</sup>, me han animado a escribir estas líneas para dar cuenta de su estado actual cuando todavía se puede salvar parte de lo que fue este paraíso extremo, donde ha sido tan paradigmático el encuentro del

<sup>1</sup> Estas páginas amplían la comunicación presentada en el Curso celebrado en El Escorial (agosto, 1992) sobre "El Jardín y el Paisaje en el arte y la historia", como adelanto de un trabajo en curso de carácter más amplio sobre Abadía. Esta indagación ha sido posible merced a la amable ayuda de don Dionisio Hernández Gil, quien de modo generoso me proporcionó abundante información y tuvo la gentileza de acompañarme en mi primera e inolvidable visita a Abadía. Quede aquí constancia de mi gratitud sincera. Igualmente deseo agradecer a don José Luis Gutiérrez la autorización para reproducir aquí algunas fotografías de su rico archivo.

<sup>2</sup> VILLALVA Y ESTAÑA, BARTHOLOMÉ DE: *El Peregrino Curioso y Grandezas de España (1577)*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 2 vols., 1886 y 1889.

<sup>3</sup> La Casa de Alba puso en venta el conjunto de Abadía en 1892, adquiriéndolo la familia Flores, debiendo agradecer el autor a doña Pilar Flores las facilidades para su visita y estudio.

<sup>4</sup> La declaración tiene fecha de 3 de junio de 1931, publicándose el día siguiente en la *Gaceta de Madrid*.

jardín y el paisaje con el arte y la historia. Mas por si ello fuera poco, algunos de los artífices más preclaros de la literatura española del Siglo de Oro se hallan directa o indirectamente vinculados a este jardín, sean Boscán, Garcilaso o Lope de Vega. De aquí el subtítulo de esta comunicación que aspira a convertirse en una voz que reclama la atención de estudiosos y políticos para detener la ruina y poner en valor de forma digna uno de los jardines históricos cuya restauración se disputaría media Europa, pues tal es su interés.

## I. EL PAISAJE DE ABADIA

Antes de abordar el conjunto de Abadía hemos de referirnos necesariamente al lugar en que se encuentra y, sobre todo, a su mentor, el Gran Duque de Alba. Ambas precisiones son imprescindibles por cuanto hablar de un jardín en las áridas tierras extremeñas puede resultar sorprendente, casi tanto como mostrar esta cara amable y culta, vuelta ahora hacia el jardín, del III Duque de Alba, el soldado de los Tercios de Flandes y las guerras de Italia, quien sin embargo tuvo como preceptor a Juan Boscán y gozó de la amistad y trato de Garcilaso de la Vega.

*Abadía, como señalaba Lope de Vega,  
"Yace donde comienza Extremadura;  
al pie del monte que divide a España,  
un hermoso jardín, que en hermosura  
los pensiles hibleos acompaña;  
de las nevadas sierras de Segura  
el río Serracinos baja, y baña  
los cimientos del muro, y las almenas  
miran por sus cristales las arenas."*<sup>5</sup>

Es decir, Abadía se encuentra en lo que llamamos Alta Extremadura, lindante con las provincias de Salamanca y Ávila, donde estuvieron los Estados de la Casa de Alba. Recuérdese que don Fernando Álvarez de Toledo (1507-1582) nació en Piedrahita (Ávila), residió en Alba de Tormes (Salamanca) y disfrutó de este paraíso extremeño de Abadía (Cáceres). El río Ambroz, transfor-

mado por Lope en río Serracinos, también de morisca resonancia, nace entre las sierras de Cabrera y Candalaria, a las que el poeta se refiere como sierra de Segura, pertenecientes al Sistema central, "*monte que divide a España*", donde las nieves permanecen hasta bien entrada la primavera. La altitud de Abadía sobre el nivel del mar es de 447 metros, cuenta con un régimen de lluvias importante (1.200-1.400 mm) y su clima se halla a medio camino entre el mediterráneo y el continental, lo cual permitió incorporar al jardín del Duque de Alba especies "*que Castilla no consiente*", como dice Lope al referirse al naranjo:

*"Igual en el invierno y el verano  
crece el naranjo con el fruto de oro  
y cuando el monte mas nevado y cano,  
mejor se precia de su igual tesoro;"*<sup>6</sup>

Con estos breves datos no queremos sino resaltar las posibilidades climáticas del jardín de Abadía, no como artificial oasis sino como paraíso propiciado por la Naturaleza, donde no faltaba el agua, lo cual ya hizo sospechar a Villalva "*que aquello era pronóstico cierto de mucha jardinería*". No en vano hubo, o se conservan, otros jardines en sus proximidades tales como El Bosque de Béjar o los que muy brevemente pudo disfrutar Carlos V en su retiro de Yuste, ambos del siglo XVI, y los más tardíos y prácticamente desaparecidos de Piedrahita<sup>7</sup>.

Finalmente, y en relación con la situación geográfica de Abadía, hay que significar tanto su vinculación a la romana Vía de la Plata como su presencia en la cañada de la Mesta que, en el siglo XVI, bajaba desde las tierras de León hasta los pastos extremeños, existiendo un "puesto real" en la propia Abadía. El hecho de encontrarse en esta importante vía de comunicación, no sólo entre las cuencas del Duero y el Tajo, sino en relación con el vecino reino de Portugal, hizo que el palacio de los Duques de Alba fuera lugar de descanso real probado desde los Reyes Católicos hasta Felipe II<sup>8</sup>, además de tener el aliciente añadido de ser un cazadero frecuentado por "*los cortesanos que allí suelen ir a recreo*", según nos recuerda Villalva.

<sup>5</sup> LOPE DE VEGA, FÉLIX: "Descripción de la Abadía, jardín del Duque de Alba", en Rimas de Lope de Vega Carpio a Don Juan de Arguijo (Sevilla, 1604), recogidas en la Biblioteca de Autores Españoles, tomo 37, pág. 452. La relación de Lope de Vega con Abadía viene de los años en que el gran poeta estuvo al servicio de don Antonio Álvarez de Toledo, V Duque de Alba, como secretario (J. MOREIRO PRIETO, Una página en la vida de Lope de Vega, Madrid, 1978), teniendo entonces la oportunidad de visitar los Estados de la Casa de Alba, entre ellos la Alta Extremadura. En aquella ocasión recogió datos que incorporaría a su obra Las Batuecas del Duque de Alba, escrita entre 1604 y 1614. Sobre este idealizado paraíso extremeño puede consultarse el trabajo de Fernando R. de la Flor, El gran libro de las Batuecas, Madrid, 1990, pág. 33 y ss.

<sup>6</sup> LOPE DE VEGA, Descripción..., op. cit. en la nota anterior.

<sup>7</sup> Una información general sobre estos jardines, aún por estudiar debidamente, está recogida por la Marquesa de Casa Valdés en su libro *Jardines de España*, Madrid, 1973, págs. 90-92, 95-96 y 226-227. No se recogen en esta obra vicisitudes posteriores por las que han pasado dichos jardines, tales como la construcción de un Instituto de Enseñanza Media y piscina municipal en lo que fueron jardines del palacio ducal de Piedrahita o el actual proyecto de parcelación y urbanización de El Bosque de Béjar, pese a que su declaración como Jardín Histórico (Decreto de 11-I-1946) reconocía "el valor de la finca como jalón singular de la historia del Renacimiento en España".

<sup>8</sup> Diversos cronistas y la propia correspondencia de Felipe II así lo ponen de manifiesto. Noticias en este sentido se pueden encontrar en LUIS FERNÁNDEZ Y FERNÁNDEZ, *España en tiempo de Felipe II (1556-1598)*, vol. I, págs. 189-190, y vol. II, pág. 32, del tomo XXII de la "Historia de España" dirigida por Menéndez Pidal, Madrid, 1976 y 1981, 3ª y 4ª ed. respectivamente.



Fig. 1.—Vista general de Abadía (Fot. Paisajes Españoles).

## II. DON FERNANDO ALVAREZ DE TOLEDO

El segundo aspecto a tener en cuenta en relación con los jardines de Abadía es la personalidad de don Fernando Alvarez de Toledo, quien habiendo quedado huérfano de padre, siendo muy niño, fue educado por su abuelo don Fadrique Álvarez de Toledo, II Duque de Alba. Éste se había distinguido en la guerra de Granada y frente a los franceses por Navarra, habiendo reunido una buena biblioteca y mostrando interés hacia formas y hábitos cortesanos de raíz italiana. Buena prueba de ello fue la elección de los preceptores de su nieto Fernando, que tras tener al beneditino italiano de Mesina Bernardo Gentile, intentó que lo fuera el gran humanista Juan Luis Vives. El nombramiento acabó recayendo sobre el también italiano Severo Varini, de Piacenza, que vivió en Alba de Tormes hasta el final de sus días<sup>9</sup>. A Garcilaso de la Vega, que en su *Égloga Segunda* escrita en 1533-1534 recoge el ambiente de la corte ducal en Alba de Tormes, debemos el retrato humano e intelectual de Severo Varini<sup>10</sup> iniciado con estos versos:

*"Un hombre mora allí de ingenio tanto,  
que toda la ribera adonde él vino  
nunca se harta de escuchar su canto".*

Es el mismo Garcilaso el que, por boca de Nemoroso, nos indica mas adelante que fue el gran poeta Boscán ayo y educador del futuro Duque de Alba:

*"Vio que era el que había dado a don Fernando,  
su ánimo formado en luenga usanza,  
el trato, la crianza y gentileza,  
la dulzura y llaneza acomodada,  
la virtud apartada y generosa,  
y en fin, cualquiera cosa que se vía,  
en la cortesanía, que de lleno  
Fernando tuvo el seno y bastecido".  
Después de conocido, leyó el nombre  
Severo de aqueste hombre que se llama  
Boscán, de cuya llama clara y pura  
sale el fuego que apura sus escritos,"*

Boscán, en efecto, estuvo en Alba de Tormes desde 1520 hasta su muerte, ocurrida en el Rosellón, en 1542. Durante este tiempo escribió su obra mas importante y tradujo *El Cortesano*, de Castiglione.

La presencia y compañía de Boscán y Garcilaso, introductores uno y otro de la métrica italiana en la poesía española, junto al mencionado Severo Varini, puede dar

<sup>9</sup> Sobre estos y otros aspectos biográficos véase la monografía de WILLIAM S. MALTBY, *El Gran Duque de Alba. Un siglo de España y Europa, 1507-1582*, Madrid, 1985.

<sup>10</sup> Maltby, en la obra citada en la nota anterior, dice que Severo Varini pertenecía a la orden de Santo Domingo mientras que en las notas a la edición de las *Églogas* de Garcilaso, a cargo de Consuelo Burell, se afirma que era "fraile cisterciense" (Madrid, Cátedra, 1991 [16ª ed.], pág. 95, nota 64).

una idea del italianismo y refinamiento que rodeó la formación de Fernando Álvarez de Toledo como contrapunto a su más difundida imagen castrense. Por entonces no había iniciado la reforma del palacio y jardines de Abadía, pero todos estos años y amistades reverdecen en el paisaje de recuerdos que llegará a ser aquel rincón extremeño. Es Villalva, en su visita anterior a 1577, cuando el jardín de Abadía no estaba terminado aún, el que reconoce el retrato de Boscán en la Fuente de las Uvas con un racimo en la mano. Por otra parte, Lope de Vega vincula una de las fuentes de Abadía con Garcilaso:

*"Que el intento mayor del gran Fernando,  
por quien su fama censo al tiempo niega,  
fue hacer este Parnaso, fabricando  
sepulcro a Garcilaso de la Vega.  
Oh tú!, que estás sus cumbres habitando,  
la mas humilde de su patria llega  
a tu morada eterna, monte y fuente,  
permíteme templar la sed ardiente".*

### III. EL PALACIO Y LOS JARDINES

No conocemos la fecha del comienzo de las obras de reforma del palacio y formación de los jardines, pero ésta no debe ser anterior a su prolongada estancia en Italia, aquella Italia de la que tanto debió oír hablar a Severo, Boscán y Garcilaso, al margen de la relación familiar que con aquella tierra tuvo siempre a través de su tío, don Pedro Álvarez de Toledo, hermano de su padre y marqués de Villafranca, que fue virrey de Nápoles entre 1532 y 1553<sup>11</sup>. La única pista cierta que conozco sobre obras en el palacio la proporciona Maltby al comentar la correspondencia del Duque de Alba, de 1555, cuando desde Italia se interesa por la situación de sus rentas, estableciendo un nuevo sistema de irrigación y la plantación de moreras en Coria, al tiempo que se iniciaban "sustanciales obras de reforma en La Abadía"<sup>12</sup>.

A mi juicio estas reformas se deben referir a la conversión de la abadía-fortaleza en palacio, es decir, aquella casa "antigua e onrrada, aunque no bien ordenada", como la define un documento que se refiere a la estancia en Abadía

de los Reyes Católicos, en 1497<sup>13</sup>, en un palacio renacentista. Fue entonces cuando se debieron cegar las almenas, cerrar las puertas medievales, eliminar los matacanes y levantar una planta más que resulta especialmente clara, en su contraste con la obra antigua, en el interior del bello patio muy bien mantenido hoy. Mientras la planta baja responde a un planteamiento mudéjar muy característico, con arcos de herradura apuntada en ladrillo y probablemente del siglo XV, la principal manifiesta su pertenencia al siglo XVI, con sus arcos rebajados y escudos de don Fernando Álvarez de Toledo en las esquinas<sup>14</sup>. Por entonces se eliminaron algunos elementos como el lavabo de tradición cisterciense que debió de haber en el ángulo NE del claustro, al tiempo que se improvisaba en el ángulo contrario una escalera de honor que nunca tuvo el edificio, metida de modo forzado y de resultado no muy airoso. Dejaremos todos estos problemas recordando sencillamente que ahora se reordena un palacio al modo renacentista, siendo su mejor expresión el hecho de centrar un eje de acceso al palacio desde su entrada principal y la salida a los jardines sobre otra puerta en la misma línea, ambas abiertas en este momento.

A pesar de este esfuerzo por reordenar los ejes del palacio, el edificio nunca se vincularía a los jardines que tienen su propia autonomía espacial, siendo éste uno de los problemas de más difícil interpretación hoy. La elevada cota del palacio sobre el nivel del terreno que queda al norte, perteneciente éste en realidad a la margen derecha del río Ambroz, obligó a levantar fuertes muros de contención de excelente cantería de granito, para hacer allí lo que venimos llamando jardín "alto" con sus correspondientes fuentes, desde donde se divisa el extraordinario paisaje de la sierra de Hervás y las estribaciones meridionales de Gredos, y que justificaría el nombre con que en otro tiempo fue conocido el castillo, *Sotofermoso*, por lo bello del paraje. En una visita realizada en 1941 a Abadía, de las que nos queda una interesante relación, fotografías y artículo<sup>15</sup>, su autor, Tomás Martín Gil, se refiere con justeza al "jardín alto" como *miradero*, pues efectivamente parece dispuesto para este fin. Este jardín "alto", inmediato al palacio, es el único que pudo tener una ordenación relacionada con el edificio si bien nada queda de ello, e incluso la ubicación del mismo ha tenido distintas interpretaciones<sup>16</sup>.

<sup>11</sup> Garcilaso de la Vega estuvo al servicio de don Pedro Álvarez de Toledo en Nápoles y a él dedica, como es sabido, la *Égloga Primera*, escrita en 1534-1535.

<sup>12</sup> Maltby, *op. cit.*, pág. 119.

<sup>13</sup> Publicado en la revista *El Monasterio de Guadalupe*, 15 de junio de 1918.

<sup>14</sup> Hasta comienzos de nuestro siglo conservó la planta alta los antepechos originales de madera, abalaustrados, que todavía pueden verse en la foto, tomada hacia 1914-1916, que publica Mérida en el *Catálogo Monumental de la Provincia de Cáceres*, Madrid, 1924, fig. 84. La descripción hecha por Mérida (vol. I del Texto, págs. 254-264), es de gran interés como testigo de un momento determinado de la historia reciente del conjunto de Abadía.

<sup>15</sup> MARTÍN GIL, T., "Una visita a los jardines e Abadía, o Sotofermoso, de la casa ducal de Alba", *Arte Español*, 1945, segundo trimestre, págs. 58-66. Este trabajo se ha incorporado a la bibliografía fundamental de Abadía, por cuanto es un relato ajustado a la realidad vista en un momento dado. El artículo recoge las inquietudes de una serie de personas y organismos por salvar Abadía, planteando al autor cuestiones muy sensatas y absolutamente vigentes hoy, medio siglo después. Con ello muestra este artista extremeño una sensibilidad poco común, apreciable en otros trabajos como la serie fotográfica que ilustra la obra de José Blázquez Marcos, *Por la vieja Extremadura. Provincia de Cáceres*, Cáceres, 1929.

<sup>16</sup> Mientras que prácticamente todos los autores que se han referido a los jardines de Abadía sitúan el jardín "alto" al norte del palacio, Mérida hizo un croquis que publicó don Vicente Lampérez, en su *Arquitectura civil española* (T. I, Madrid, 1922, pág. 55, fig. 19), en la que se ubica dicho jardín "alto" en el costado occidental del palacio. Esto puede dar idea de lo perdido del trazado original, donde sólo una indagación arqueológica podría arrojar alguna luz sobre estas y otras cuestiones tales como la situación de las fuentes. Advuértase que la situación sugerida por Mérida-Lampérez tiene bastante razón de ser e incluso se hallaría avalada por lo que Villalva dice al referirse a lo que nosotros llamamos "plaza de Nápoles": "En la pared que hace frente a este espacio o plaza, y al mismo tiempo sirve de estribo al jardín alto..."



Fig. 2.—Abadía. Fachada principal del palacio (Fot. J.L. Gutiérrez).



Fig. 3.—Abadía. Interior del palacio (Fot. J.L. Gutiérrez).

#### IV. HUERTA Y JARDIN

Un segundo problema es el que representa el llamado jardín "bajo", dado el nivel en que se encuentra respecto al palacio. Yo tengo serias dudas de que éste fuera un jardín como el "alto", entendido como lo representa Alfonso Jiménez en un interesante intento de recuperación visual<sup>17</sup>. Una vez en el lugar y teniendo a la vista el texto de Villalva, tantas veces mencionado, creo que habría que considerar este jardín "bajo" como huerto, al menos en una parte importante de su superficie. En efecto, esta distinción entre jardín y huerto/a es muy explícita en Villalva, cuyo Pelegrino "entró dentro de la huerta, donde lo primero que vio alzando los ojos fue este epitafio: 'El que viniere a ver esta Abadía, a este jardín y huerto esclarcido...', epitafio que ya transcribimos al comienzo de estas líneas. Más adelante puntualiza cómo "hay en medio de la huerta una fuente muy alta con los siete planetas", mientras que una plaza de paredes "cubiertas de hojas de naranjos y jazmines y otras cosas de jardinería, que las ordenaba con sus flores y verduras" se hallaba "en medio del jardín". No parece probable que utilice de modo indistinto uno y otro nombre, al margen de que a nosotros nos resulte difícil situar cuanto él ve y describe. En otro momento Villalva insiste en cómo el Pelegrino, su compañero y el maestro del jardín, que era flamenco, se pasearon "por aquellas calles cubiertas de cidras, limones, y por las **eras del huerto**, viendo aquellos cuadros de diversidades de plantas traídas de Flandes y Alemania y de los mas remotos confines de la tierra", entre las que se

encontraban el abrotano y las fresas, describiendo el color de aquél y el sabor de éstas.

Lope en nada nos ayuda pues él se ciñó a describir las *fábulas* en las unidades que entendió como *cuadros* principales, si bien deja constancia de la existencia de las calles de naranjos. De cualquier forma él siempre interpretó Abadía como un jardín poético desde el comienzo de su *Descripción* hasta este final con el que termina el poema dedicado a Abadía:

*"En fin, en el jardín están cifradas  
fábulas tan extrañas y excelentes,  
que es otro nuevo Ovidio transformado,  
aquí poeta escrito, allí pintado..."*

Fue Antonio Ponz en su *Viage de España* el primero que estableció la tajante diferenciación del "jardín en alto, y baxo"<sup>18</sup>. El jardín estaba ya por entonces absolutamente abandonado y olvidado, hasta tal punto que cuando Ponz pregunta por el lugar de Abadía en los pueblos inmediatos como Baños o Aldeanueva, le aconsejaron que no se "*cansase de ir a ella, porque no hallaría cosa de provecho, que mereciese verse*". Si bien Ponz expresa su disgusto por la poca valoración de las gentes por lo que todavía quedaba allí, lo cierto es que el jardín lo encuentra "*todo reducido a informe espesura*", las fuentes no corrían, las esculturas yacían rotas y se había perdido la imagen general del conjunto que a penas había tenido una vida de doscientos años. Resulta falso, por tanto, seguir achacando a los franceses, al menos en este caso, la destrucción de Abadía que, en todo caso, como mucho, pudieron agravarla. Resulta muy interesante la observa-

<sup>17</sup> JIMÉNEZ, A., "Sotofermoso", *Periferia*, 1984, núm. 2, págs. 64-77. El dibujo a que aludimos se halla en la pág. 73 y está realizado por Francisco Pinto, siguiendo la pauta de los dibujos de G.B. Falda sobre los jardines de Roma. Debo agradecer a uno y otro autor la amable autorización para reproducir aquí algunos de los dibujos que ilustraban el referido trabajo.

<sup>18</sup> PONZ, A., *Viage de España*, T. VIII, Madrid, 1784 (2ª ed.), pág. 19. La descripción de Ponz (págs. 18-30), que corresponde a una visita a Abadía realizada en agosto de 1777, es de una precisión extraordinaria y se convierte en la fuente más importante, pues si bien el jardín está ya abandonado, al tiempo se encuentra completo el programa que Villalva vio doscientos años antes aún sin acabar. De cualquier forma uno y otro texto son complementarios y básicos para el conocimiento retrospectivo de lo que llegó a ser esta joya de la cultura española del Renacimiento.

ción de Ponz sobre el "jardín bajo", en el que "*se conocen todavía los quarteles del jardín por las murtas, y arrayanes, que aún duran entre la mucha yerba, y hojarasca: hay también en él algunos naranjos, y otros árboles frutales*". Es decir, todavía permanecían la murta, el arrayán y los naranjos, que fue lo primero que vio Villalva, doscientos años antes, al entrar en el huerto: "*todo él estaba muy extrañamente bien aseado y con muchas calles de murta y arrayán, sus mesas de naranjos y de jardinería...*". Por otra parte la existencia de frutales, como comenta Ponz, nos sigue haciendo pensar en la existencia de una huerta conviviendo con un jardín. Es cierto que nada queda de ella, pero sí que al menos resulta posible, a mi juicio, indicar la dirección de las conducciones de agua para el riego y las fuentes aquí colocadas, así como para las *burlas* del muro norte, como luego se dirá. En efecto, la actual plantación de maíz (agosto de 1992) permite observar, en su desigual desarrollo, las conducciones hechas a base de caños de cerámica vidriada y recibidas con un sólido mortero, que atraviesan el "jardín bajo" o huerto, en dirección este-oeste y cruzadas por otras alineadas en sentido norte-sur, paralelas aquellas y perpendiculares éstas al gran muro de contención que ostenta tres escudos de don Fernando Álvarez de Toledo y domina la huerta o huerto<sup>19</sup>.

Hoy nada queda "in situ" en esta parte baja, salvo las mencionadas conducciones, a medio metro de profundidad aproximadamente, y el muro norte que abre seis puertas al río Ambroz, todas ellas tan arruinadas como interesantes. No cabe en estas líneas abordar cada una de ellas, lo cual dejo para un próximo trabajo, pero sí diremos que parecen inspiradas en el *Sesto Libro* de Serlio (Venecia, 1550), no sólo por su carácter general sino por la tendencia a dotar a los vanos de una proporción dupla muy característica<sup>20</sup>. El conjunto, pese a la ruina, es de un refinamiento extremo, como extrema es la situación en que se encuentra y que no resistirá muchos inviernos más. Es obra indudable de estuquistas italianos que se desplazaron hasta Abadía para realizar una obra sin igual entre nosotros, volviéndose a su país una vez finalizada la obra, pues no parece pertenecer a ningún taller italiano instalado en España.

La más completa de las conservadas es la llamada Capilla de la Uvas, a la que le falta la escultura que en otro momento la enriquecía, como, por ejemplo, el retrato de Boscán que llegó a ver Villalva. Contra lo que pudiera pensarse no se trata sólo de una puerta de paso sino que se convierte en un lugar de descanso puesto que es una pequeña arquitectura abovedada, que permite la colocación de dos bancos, frente a frente, donde buscar la sombra y gozar del paisaje desde esta cota baja, en la que la puerta se convierte en marco que fragmenta el paisaje. El nombre de "capilla" ya se lo dio, con acierto, Villalva, quien además recoge el de las Uvas que deriva de unos racimos de abundante fruto "*que no habrá pájaro que si las ve no se abata a ellas, ni hombre que no dude si son verdaderas o dibujadas*", repitiendo así la anécdota atribuida de antiguo al mismo asunto pintado por Zeuxis.

Todavía son visibles estos racimos de uvas trepadoras entre la maleza, y alguna vid verdadera que ha remontado hasta las fingidas, que mas allá de la primera y atractiva aceptación de la imagen romántica que ofrece el conjunto de la Capilla, inmediatamente hay que interpretar el daño que esta vegetación está infringiendo a obra tan delicada que ocuparía lugar de honor en cualquier jardín florentino o italiano en general. La comparación de su estado actual con el que ofrecen las fotografías publicadas por Xavier de Winthysen en 1930<sup>21</sup>, pueden dar una idea de la gravedad de la situación al tiempo que permiten hacer un fácil pronóstico sobre la breve existencia que le resta a la Capilla de las Uvas, en caso de no atajar el mal. La Capilla consiste en una suerte de profundo arco de triunfo que tiene en planta un esviaje, bien detectado en el levantamiento de Alfonso Jiménez<sup>22</sup>. Ello indica uno de los caminos claros que bordeaban la huerta y/o jardín bajo, entre la Capilla de las Uvas y la que se llama Puerta Chica. Esta se halla al final de una bajada que pone en comunicación el nivel del jardín alto o miradero y la huerta, en el lado occidental. De este modo es claro que las capillas o puertas del muro norte de la huerta debían tener, total o parcialmente, algo que ver con la ordenación general de aquella. Las Capillas de las Uvas y la de Plutón, al otro extremo del paseador, así parecen indicarlo.

<sup>19</sup> Fragmentos de estos tubos de barro se pueden ver sobre el propio terreno, removidos al trabajar la tierra, o bien reutilizados junto con piedras y ladrillos para obras posteriores como las que ciegan parte de las puertas de la huerta que dan al río.

<sup>20</sup> En el citado artículo de Alfonso Jiménez se hace una meritoria restitución gráfica de estas puertas, dándole a cada una un nombre que bien puede quedar como referencia para identificarlas. Dichos nombres, que se justifican por los elementos significativos que se conservan o que recogen viejas descripciones, serían, de este a oeste, los siguientes: Capilla de las Uvas, Puerta Dórica, Puerta del Reloj, Puerta de Cleopatra, Puerta de la Guerra y Capilla de Plutón. Pese al nombre de capilla, o el de ventana que A. Jiménez da a la de Cleopatra o del Reloj, todas ellas fueron puertas que llevaron incluso batientes de madera para cerrarlas. Sin duda sirvieron para salir al río que en otro tiempo fue más caudaloso. Además de las seis puertas citadas hay una séptima, sencilla y de muy distinto alcance, en piedra y sin la galanura ornamental de las otras citadas.

<sup>21</sup> Winthysen, X. de, *Jardines clásicos de España*, Madrid, 1930, págs. 31-44. Las fotografías están tomadas en 1920, según expresa el autor, y son de un interés extremo pues dan medida de lo perdido, siendo también muy importante la fotografía de la llamada Capilla de Plutón, donde todavía aparecen los dos telamones flanqueando el arco, de los cuales sólo resta uno hoy, y muy malparado, mientras que parte del otro yace en el suelo, deshaciéndose bajo la lluvia y el sol. El modelado de ambos torsos es verdaderamente magnífico por lo que su pérdida es todavía más dolorosa. Así mismo se conservan restos de su policromía original, lo cual permitiría una razonable restauración. Winthysen aporta, igualmente, un croquis del conjunto donde hay que ponderar la prudencia de la propuesta. No obstante, habría que llamar la atención dentro de su interesante texto, a la inclusión allí de unos datos tomados del *Discurso de ingreso en la Real Academia de la Historia* del Duque de Berwick y de Alba, (Madrid, 1919), sobre artífices y obras que no corresponden exactamente a Abadía sino a Alba u otros lugares, pues están mezclados sin precisión alguna los datos recogidos en el mencionado *Discurso*. Ello ha confundido a otros autores posteriormente.

<sup>22</sup> Jiménez, *art. cit.*, pág. 74.

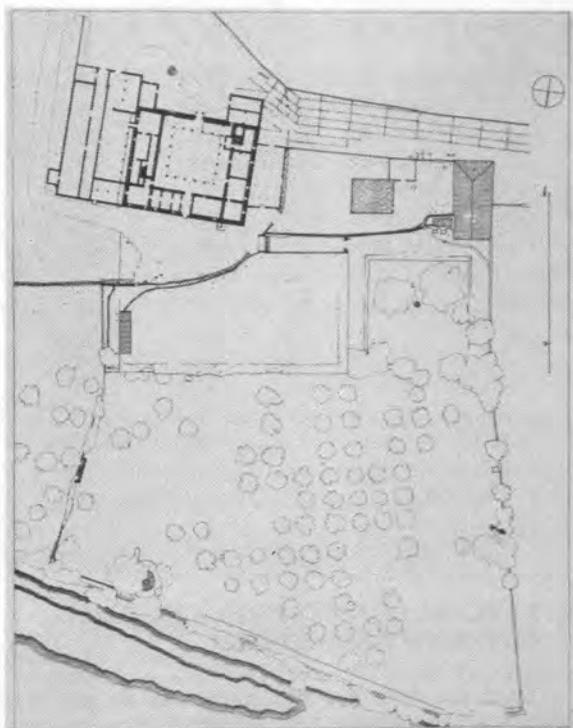


Fig. 4.—Planta general del palacio y jardines de Abadía, levantada por A. Jiménez y F. Pinto en 1984.

La Capilla de las Uvas, concebida en definitiva como un arco de triunfo, de bóveda rebajada y encasetonada, es además un puro juego de agua, de tal manera que pudiera considerarse como una fuente de *burlas* verdaderamente excepcional, donde el desprevenido que allí se detenía o sentaba recibía un seguro remojón. Sabemos por Ponz, que a su vez recoge lo que a él le comentan, que había juegos de este tipo en el llamado "cenador", entre dos fuentes de bronce<sup>23</sup>, pero nada dice, en este sentido, en relación con estas puertas sobre el río Ambroz, en función del cual se estructura el "paseador de seis ventanas o puertas que dan sobre un río grande, cuyo ruido y aguas son cosas deleitosas" (Villalva). Creo que puede afirmarse, sin duda, después de analizar lo que deja al descubierto el estado ruinoso en que se encuentran estas arquitecturas, que al menos la Capilla de las Uvas y la prácticamente destruida Puerta del Reloj, contaron con estos surgideros inesperados que alimentaron los mil y un orificios abiertos en tuberías metálicas ocultas y que hacen que por ojos, narices y oídos expulsen el agua las dos cabezas, de unabelleza expresiva sorprendente, que restan en la Puerta del Reloj, bajo los escudos de don Fernando Alvarez de Toledo.

<sup>23</sup> De este conjunto, que debía ser excepcional, nada queda. Ponz (*ob. cit.*, pág. 25) lo describe así: "En medio de estas dos fuentes hay un cenador fabricado todo de mármol, pavimento, bóveda, y paredes, cuya figura es la de un templecito octógono, de unas veinticinco cuartas de alto, según conjeturé, y como doce de diámetro. Tiene quatro puertas, adornada cada una de dos pilastras de orden jónico, con sus frontispicios triangulares. En cada friso hay su cabecilla, que le hace gracia, executada de baxo relieve. Se ponían espejos en lo interior de esta graciosa fábrica (si es verdad lo que me dixeron), y mientras se miraban en ellos los que entraban, mayormente personas inadvertidas, soltaban la agua á un sin numero de surgideros, de que el pavimento, y todo, está lleno, con el mayor dísimulo que puede darse".

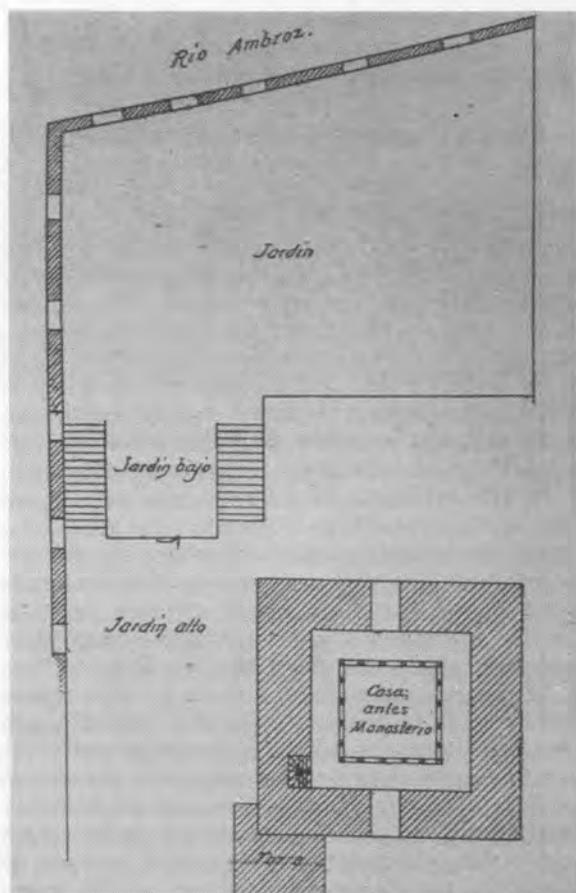


Fig. 5.—Croquis del palacio y jardines de Abadía hecho por J.R. Mélida y publicado por Lampérez en 1922.

En el caso de la Capilla de las Uvas la disposición es, si cabe, más original, pues una serie de tubos en arco que siguen el perfil de la bóveda, permiten abrir unos orificios en el centro de cada uno de los casetones, sin que pudiera ser descubierta su existencia, oculta por la flor correspondiente a cada uno de los casetones, dando lugar a una espesa cortina de agua. Pero no sólo la bóveda sino que, igualmente, los muros laterales están perforados, dando lugar a un auténtico baño de agua, al que hay que sumar la procedente del mismo piso, tal y como apunta Lope de Vega cuando, a mi juicio, se refiere a la Capilla de las Uvas:

*"Al que entre a ver a dos estatuas bellas,  
Adonis una y otra Tritolemo,  
al tiempo de pisar, de piedras dellas  
salen mil fuentes por curioso extremo;  
porque apenas el pie se pone en ellas,*

*cuando importa salir a vela y remo,  
porque el engaño tan sutil se fragua,  
que el suelo es mar y el cielo nubes de agua".*

Todo este juego tiene, a su vez, relación con la escultura que resta y, posiblemente con la desaparecida que ocupaba los nichos de la Capilla. Parece clara, en este sentido, la significación de las parejas de genios marinos -hoy semienterrados- que soportan las pilas de agua, así como los delfines del friso o los medallones finísimos en los que vemos en relieve a Neptuno y Anfitrite. La decoración menuda de las molduras revelan un arte y destreza, de claro arte italiano, dignos de todo encomio, y el hecho de conservarse parte del color, así como el piso al que se refiere Lope, compuesto de pequeñas piezas cerámicas en punta, en verde, amarillo y azul, debiera ser suficiente argumento para no dilatar más tiempo su recuperación.

No cabe extenderse sobre el resto de las puertas pero baste lo dicho para llamar la atención sobre la calidad e interés, absolutamente singular de este conjunto. Tan sólo recordaré que Ponz añade un interesante dato, al hablar de este muro abierto sobre el Ambroz, cuyo río se incorpora con gran originalidad al jardín, que viene a completar el refinado programa renacentista del jardín de Abadía, esto es, la presencia de la Música a través de unos órganos hidráulicos. En efecto, Ponz llegó a ver junto a este lienzo de puertas *"un espacio circular, adornado en la circunferencia de quatro nichos, con figuras mayores que el natural dentro de ellos, y animales a sus lados, todo de estuco: aquellas conjeturo que representan a Pan, Apolo, Aristeo y Orfeo. Las labores de los nichos son a la mosayca y piedrecillas. Cada uno de los nichos era antes un órgano hidráulico; pero se perdió del todo este artificio..."*<sup>24</sup>.

A la luz de esta descripción puede entenderse mejor lo recogido por Villalva, en esta misma zona, cuando empleando consecutivamente los términos de "teatro, arcada, capilla y tabernáculo", sitúa en cada uno de ellos a cuatro personajes relacionados con la música: una ninfa hermosísima que con una cítara cantaba y tañía; una diosa que con su órgano "estaba aplacando al dios Pan"; Orfeo aplacando a Flegeonte; y "una dama tristísima cuanto hermosísima sobremanera, la cual tiernamente con una vigüela en arco en la mano se lamentaba y quexaba de la pérfida fortuna y de su variable costumbre". El pormenorizado sentido de estas figuras principales y otras que les acompañaban deben responder, sin duda alguna, a las explicaciones del jardinero flamenco que acompañó en Abadía al Pelegrino de Villalva. Los beneficios y virtudes de la Música quedaban patente en estas escenificaciones que Ponz, doscientos años después, aún pudo y supo interpretar de modo bastante acertado, si bien se apoya en los versos de Lope que el Secretario de la Academia conoce, según pone de manifiesto.

Efectivamente, la existencia de este rincón dedicado a la Música queda igualmente reflejada en la *Descripción*

de Lope de Vega, si bien desplazado respecto al lugar en que luego lo vería Ponz e interpreta Winthuysen. Lope vincula los cuatro edículos con la Puerta de Reloj, que es la pauta seguida por Jiménez en su anaparástasis:

*"Muéstranse en una plaza descubierta  
cuatro edificios en las cuatro esquinas,  
y en medio dellas la tercera puerta,  
cubierta de labores peregrinas;  
cuyo gran capitel el sol conierta  
desde el alba a las horas vespertinas  
(...)*

*Las cuatro esquinas desta cuadro hermosa  
están de cuatro dioses adornadas;  
tañen, y así se ven la mano y lira,  
que mueven a escuchar a quien los mira.  
Pan de sus albogues, su vihuela Apolo,  
su zampoña Aristeo y su arpa Orfeo  
(...)*

## V. LA PLAZA DE NAPOLES Y LA HISTORIA DE PERSEO Y ANDROMEDA.

Entre los elementos más importantes de este nivel bajo del jardín o huerto, se encuentra en los tres autores principales, Villalva, Lope y Ponz, la descripción de una monumental fuente con abundante escultura que Villalva bautiza como de los planetas, mientras que Lope le llama de los dioses, y Ponz simplemente se limita a describirla minuciosamente, lo cual nos permite adscribirle con seguridad algunas de las esculturas que hoy se conservan recogidas en el palacio de Abadía. Pese a estas diferencias entiendo que no pueden referirse sino a una misma fuente los tres, a la fuente que llegada de Italia procedía de Florencia y era hermana, como luego se dirá, de la que don Luis de Toledo, hijo del virrey de Nápoles y primo de nuestro Duque de Alba, tenía en su jardín florentino.

Villalva afirma con rotundidad que *"hay en medio de la huerta una fuente muy alta con los siete planetas"*, lo cual no coincide con la situación actual donde no entenderíamos su ubicación como "en medio de la huerta", salvo que sea una licencia literaria que no indica tanto el lugar geoméricamente preciso como un modo de decir que se hallaba formando parte de aquel ambiente y destacaba como pieza principal. No parece probable, dada su complejidad escultórica y la monumentalidad del conjunto, que fuera trasladada al lugar en que la vieron Ponz y el mismo Lope. En este sentido interpreto los versos del poeta cuando dice:

*"En medio de estos cuadros sumptuosos  
la fuente de los dioses amenaza  
aquellos edificios y colosos  
que del grande Arquímedes fueron traza.*

<sup>24</sup> PONZ, op. cit., págs. 26-27.

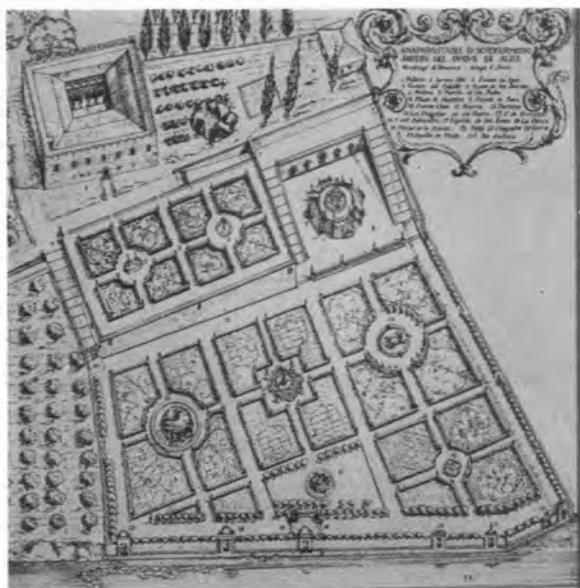


Fig. 6.—Anaparástasis de los jardines de Abadía (A. Jiménez y F. Pinto).



Fig. 7.—Aspecto actual (1992), del jardín bajo o huerta (Fot. P.).

*Los siempre verdes árboles hojosos adornan desta fuente la ancha plaza, en que sobre un cuadrángulo reposa de su planta la fábrica famosa".*

Como vemos se trata igualmente de una fuente singular, muy alta, que estaba en una plaza de planta rectangular rodeado de árboles de hoja perenne. Cuando Winthuy-



Fig. 8.—Muro norte con las puertas o "capillas" de las Uvas (dcha.) y Dórica (izda.). (Fot. P.).

sen estuvo en Abadía aún pudo fotografiar y situar sobre el plano un viejísimo ciprés, grande y oscuro, que él interpretaba "como recuerdo de las galanas plantaciones", ciprés que tampoco existe hoy. Fue precisamente el paisajista sevillano quien, siguiendo a Ponz, situó en la que llamamos Plaza de Nápoles la mencionada fuente. Esta plaza es pieza principal de todo el conjunto dado que sirve de enlace entre el jardín alto y el bajo, a través de dos grandes escaleras en rampa que, en paralelo, descienden suavemente hacia la huerta. Pese a que la lectura de estas líneas pudiera inducir a creer que la existencia de distintos niveles, la presencia de escaleras, así como la intervención de artistas italianos ya denunciada anteriormente, responde a un patrón característicamente italiano del Renacimiento, aquí sucede, a mi juicio, lo contrario. Ante los muros de contención, de fortísima sillería, lo recio y cortante de los planos que configuran este espacio, así como la fuerza del muro de contención del miradero, todo hace pensar en un jardín poco italiano en la ordenación del conjunto, donde a veces parece que se está mas cerca del rigor escurialense, aunque las joyas escultóricas y decorativas que en él se engarzan no es que sean italianizantes, sino incontestablemente italianas. Es este un matiz a tener en cuenta, pues toda comparación formal con cualquier jardín italiano contemporáneo no tendría sentido, al tiempo que reclama para Abadía la gran originalidad de su proyecto, el cual tiene mucho del vigor y personalidad del Gran Duque de Alba, don Fernando Álvarez de Toledo.

Así como todos los escudos de Abadía llevan la personal divisa de don Fernando<sup>25</sup>, el que preside la plaza de Nápoles desde un nicho abierto en el muro sur, o de contención del jardín alto como dice Villalva, pertenece a los Álvarez de Toledo. Se trata de un bellissimo relieve de

<sup>25</sup> Este es un aspecto fundamental para adscribir la paternidad del jardín y de la obras de reforma del palacio al III Duque de Alba, puesto que el escudo de los Álvarez de Toledo va acompañado de la divisa de don Fernando, consistente en cuatro puños cogiendo un haz de flechas. Tal divisa puede verse en un gran tamaño sobre la entrada principal al jardín, así como en todos y cada unos de los escudos que aparecen en Abadía.



Fig. 9.—Detalle del arco de la Capilla de las Uvas (Fot. P.).

mármol en el que una figura alada, a modo de ángel, parece depositar la corona ducal sobre el escudo. Este nicho se encuentra flanqueado por dos exedras a ambos lados, dando lugar a un frente con cinco vanos ciegos de sobrio e imponente efecto. Este sería aún mayor de haberse conservado las esculturas que originalmente estuvieron colocadas allí. Por fortuna aún sobrevive "in situ", una de ellas, la excelente escultura de Andrómeda en mármol que, pese a las injurias del tiempo y del hombre, aún sigue mostrando la belleza de aquella a cuya madre envidiaron las Nereidas. Andrómeda aparece encadenada a una roca que en sus grietas deja crecer alguna hierba, y tenía a sus pies el monstruo marino que la custodiaba. Haciendo "pendant" vio Ponz la figura de Perseo, el salvador de Andrómeda, hoy en el palacio, faltándole actualmente los pies, cabeza y brazos, pero reconocible como Perseo por llevar el escudo con la cabeza de la Gorgona. Ponz vio esta figura completa, con la espada en alto,



Fig. 10.—Detalle de los casetones de la Capilla de las Uvas, dejando ver la conducción de agua para las burlas (Fot. P.).

acompañado a los pies por un Pegaso, que afortunadamente se conserva a unos metros del nicho que en otro momento custodió. El reducido tamaño de Pegaso, también en mármol, nos ilustra acerca del que pudo tener el monstruo que acechaba a Andrómeda.

Resulta del mayor interés el comentario que en relación con el grupo de Perseo y Andrómeda hace Ponz, cuando dice: "No se si baxo de estas fábulas se quisieron expresar las heroicas acciones del gran Duque de Alba don Fernando Alvarez de Toledo: por lo menos así lo dio a entender Lope de Vega...". La respuesta no puede ser más que afirmativa, añadiendo nosotros que el ciclo de Perseo y, en especial el pasaje de la liberación de Andrómeda, tomado de las *Metamorfosis* de Ovidio, encarnaban en el Siglo de Oro, de forma muy genérica, la lucha contra el mal y la envidia en defensa del bien y de la verdad, la lucha contra el enemigo en defensa del propio país y de la religión<sup>26</sup>.

<sup>26</sup> El bello poema *De Andrómeda* de Lope de Vega, que comienza "Atada al mar Andrómeda lloraba", termina con la siguiente estrofa:

"y celosas de ver su cuerpo hermoso  
las nereidas su fin solicitaban,  
que aún hay quien tenga envidia en las desdichas".



Fig. 11.—Detalle de la Puerta del Reloj  
(Fot. J.L. Gutiérrez).

Estos y otros muchos paralelismos podrían establecerse para justificar su presencia y significado en relación con el III Duque de Alba en los jardines de Abadía.

Con ello, al tiempo, el Duque reflejaba análogas iniciativas reales, pues en las colecciones del monarca no faltaron series de tapices flamencos con este mismo tema y alcance, algunos de los cuales pertenecieron a su padre el Emperador. Por otro lado sabemos que en el palacio de El Pardo, en la torre suroeste, se ha conservado el techo con la "Historia de Perseo", habiéndose perdido en cambio la Historia de Andrómeda, pintada también al fresco sobre los muros de la misma estancia, tal y como la vieron Ponz y Ceán. Ambas historias fueron pintadas a instancias de Felipe II por Becerra, entre 1563 y 1568, esto es, en fecha muy próxima a la realización del conjunto de



Fig. 12.—Puerta Dórica (Fot. P.).

Abadía. Así mismo, el monarca encargaría a Tiziano una "Liberación de Andrómeda" y en el palacio italianizante del Viso del Marqués (Ciudad Real), el de Santa Cruz hizo pintar la historia de Perseo incluyendo el correspondiente pasaje de la liberación de Andrómeda, teniendo siempre análogo sentido<sup>27</sup>. Sin embargo, frente a estas versiones pictóricas, don Fernando Álvarez de Toledo contó en sus jardines con un grupo escultórico de tamaño natural, en buen mármol italiano debido, con toda probabilidad, al cincel del escultor florentino Camiliani, autor de la gran fuente octogonal que centraba la Plaza de Nápoles en Abadía. El estilo, a la postre miguelangelesco a través de Bandinelli, así lo confirmaría, además de otros aspectos que no son del caso enumerar en este momento. Resulta muy extraño, sin embargo, que ni Villalva ni Lope de Vega<sup>28</sup> comenten nada de este grupo que, ciertamente estuvo allí desde el principio, formando parte de un envío

<sup>27</sup> Sobre todos estos aspectos véase el excelente estudio de ROSA LÓPEZ TORRUIOS, *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, 1985, pág. 231 y ss.

<sup>28</sup> Esto es doblemente extraño por cuanto que, por una parte, Lope conocía con detalle los jardines, pues estando al servicio del V Duque de Alba escribió la tantas veces mencionada *Descripción*, y, por otro lado, conoce y escribe sobre Andrómeda según hemos visto en la nota anterior, pudiendo añadirse el largo poema que más tarde escribiría para incluirlo en *La Filomena* (1621).



Fig. 13.—Capilla de Plutón (Fot. P.).



Fig. 14.—Fragmento escultórico desprendido de la Capilla de Plutón (Fot. P.).

de esculturas hecho desde Florencia con posterioridad a 1555, cuyo número de orden figura en los pedestales, figurando el 19 en el pedestal de Andrómeda.

## VI. LA FUENTE DE CAMILIANI

En relación con la inmediata fuente monumental que ocupaba el centro de la Plaza de Nápoles, importa comenzar por la descripción de Ponz por la precisión exquisita con que se refiere a aquella como "una de las mas bellas fuentes, que he visto en España. Los balaustres, y pedestales que la cercan, hacen figura octágona: tiene quatro entradas para subir por gradas a otro plano; y cada subida tiene asimismo su adorno de pedestales, y balaustres. Encima de los pedestales hay figuras de mármol, que entre todas son quince, faltando una, que probablemente se habrá hecho pedazos. Cada figura tiene delante de si una concha, y todas ellas forman otras tantas fuentes particulares.

Representan dichas figuras niños en caprichosos juguetes; y hay otras mayores, cuyos desnudos tienen no poco mérito. Sobre el segundo plano se eleva el principal objeto de esta fuente. Se compone de quatro tazas, ó receptáculos de agua. En medio de la inferior hay un

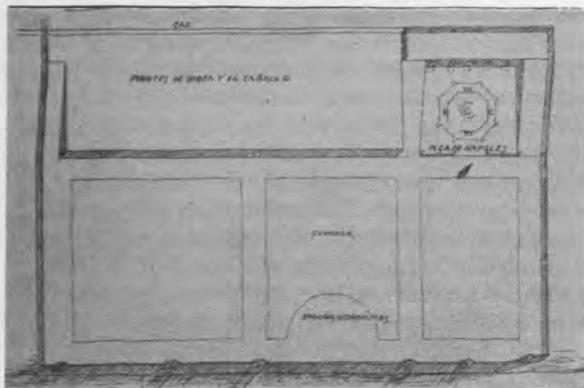


Fig. 15.—Croquis del jardín de Abadía por Winthuysen (1930).

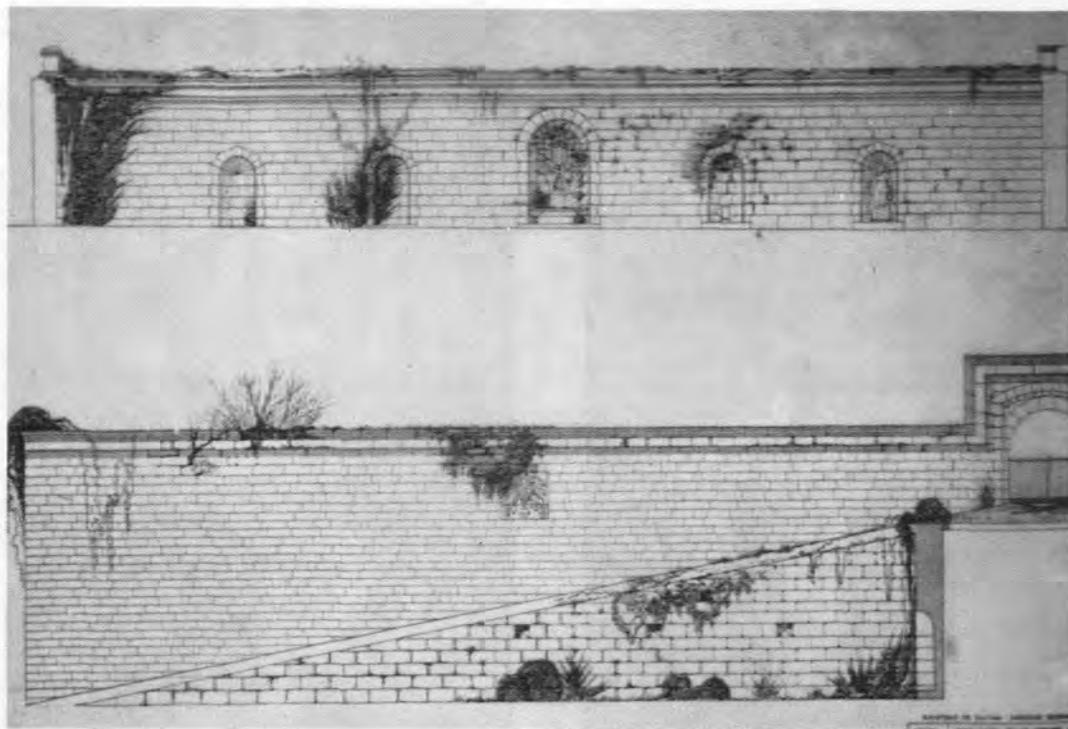


Fig. 16.—Frente y lateral de la Plaza de Nápoles (Dibujo de D. Hernández Gil).

pedestal, y encima de él tres figuras de jóvenes, del tamaño del natural, que alternando con delfines, sustentan la segunda taza. Al modo que queda dicho de la primera, hay en medio de la segunda otro pedestal, sobre que están puestas tres figuras aladas, que sostienen la tercera: de ésta se levantan tres figurillas, que terminando en hojas por la parte inferior, sostienen con la superior la cuarta taza, en cuyo medio hay una figura de Baco, que arroja agua por la boca de un pellejo, que tiene en las manos.

Toda la fuente está llena de secretos, y conductos escondidos para dar chascos; pero es de creer, que gran parte estarán arruinados... En uno de los pedestales de las estatuas, que he dicho, hallé esculpido el nombre del autor, y el año en que se hizo la fuente, lo qual se halla mal escrito en esta forma: **1555 Francisci Camilani Florentini opus**<sup>29</sup>.

De forma muy breve comentaremos los siguientes extremos comenzando por el dato fundamental del nombre de Francesco Camiliani que, a mi juicio, fue el autor no sólo de aquella estatua sino del conjunto de la fuente, así como de obras inmediatas a la misma, como el ya citado grupo de Perseo y Andrómeda o los dos faunos sentados<sup>30</sup> que se hallaban en el límite norte de la Plaza de

Nápoles. Creo igualmente que a él y su taller se debe gran parte de la escultura de Abadía, cuyos restos suman varias decenas de piezas, mas o menos completas y custodiadas hoy en el interior del palacio.

Sabemos por Vasari<sup>31</sup> que Francesco Camiliani fue discípulo de Bandinelli, pudiéndosele adscribir al círculo miguelangelesco<sup>32</sup>. La primera noticia cierta que conocemos de este escultor florentino data de 1554, cuando firma la estatua de Vertumno, que formaría parte de la fuente que el mencionado don Luis de Toledo le había encargado para su jardín en Florencia. La mencionada firma dice así: **Opus Franc. Camiliani florentino 1554**. Es decir, prácticamente igual a la leída por Ponz en Abadía y que nosotros podemos ratificar en el pedestal de un hombre mingendo que formaba parte del grupo de la fuente, si bien con esta lectura que difiere de la Ponz: **1555/ FRANC° CAMILANI/ FLORENTINO\*OPUS**. Con otra graffia mas descuidada aparece un número, posiblemente de orden en el envío desde Florencia, con los mismos rasgos del que aparece a los pies de Andrómeda y de aquellas estatuas que aún conservan el pedestal, como la pareja de sátiros mencionados, que también arrojaban agua por la boca. La fecha y nombre de Camiliani permiten deducir varias cues-

<sup>29</sup> PONZ, op. cit., págs. 20-21.

<sup>30</sup> Estas dos piezas se encuentran hoy en el arranque de la escalera del palacio.

<sup>31</sup> VASARI, G., *Le Vite*, Florencia, 1881, pág. 628.

<sup>32</sup> Así lo han entendido siempre los estudiosos del arte italiano y como tal aparece entre los seguidores de Miguel Ángel en la obra de ADOLFO VENTURI, *Storia dell'Arte Italiana*. Vol. X, Parte II: La scultura del Ciquecento, Milán, 1936, págs. 530-545.



Fig. 17.—Andrómeda, probable obra de F. Camiliani (Fot. P.).



Fig. 18.—Perseo, probable obra de F. Camiliani (Fot. D. Hernández Gil).

tiones de gran interés. En primer lugar y contra la afirmación hecha, en 1924, por el Duque de Berwick y de Alba sobre que "Bien se ocurre que obras destinadas a tales sitios no serían originales de célebres artistas, sino mas bien de buenos copistas o de escalpelinos, diestros en imitaciones de modelos antiguos"<sup>33</sup>, nos encontramos aquí, nada menos que con uno de los protagonistas de *Le vite de piú celebri Architetti, Pittori et Scultori Italiani* de Giorgio Vasari. En segundo lugar resulta de un altísimo interés saber que esta obra de Abadía está labrada al tiempo que se ejecuta la fuente para don Luis de Toledo en Florencia, según cabe deducir de las fechas que en ambas aparecen, 1554 y 1555, siendo por tanto esta obra de Abadía, ignorada por los estudiosos italianos, una de las primeras que conocemos de Camiliani, con una semejanza absoluta en concepto y estilo a la encargada por don Luis.



Fig. 19.—Fontana Pretoria (1554-55) en Palermo, obra de Camiliani (Fot. Alinari).

<sup>33</sup> BERWICK Y DE ALBA, DUQUE DE, Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1924, págs. 42-44. El autor no parece conocer Abadía, citando parcialmente a Villalva y Ponz, sin añadir, desgraciadamente, dato alguno procedente de archivo antes de su parcial destrucción, o bien sobre el lugar al que fueron a parar algunas esculturas y objetos de Abadía, como, por ejemplo, la taza principal de la fuente a que nos referimos.



Fig. 20.—Abadía. Estatua de la fuente de la Plaza de Nápoles, firmada Por F. Camiliani en 1555 (Fot. D. Hernández Gil).

Sería el mismo Luis de Toledo, primo hermano del III Duque de Alba y cuñado de Cosme I de Médicis, el que vendería la fuente de Florencia a la ciudad de Palermo, en 1573, ocupando hoy aquella la plaza Pretoria de esta capital siciliana. De este modo una fuente concebida para un jardín acabó ocupando una significativa área urbana. Hasta entonces la fuente admirada por Vasari había estado en el jardín de don Luis, tal y como puede verse en el plano de la ciudad de Florencia debido a Stefano Bonsignori<sup>34</sup>, donde además de una fuente grande había



Fig. 21.—Detalle de la firma de Camiliani.

otra segunda algo menor, de la que no conocemos su paradero actual pero que entraría en lo posible que fuera la de Abadía. Esta hipótesis, que no es sino el intento de explorar una posibilidad, estaría justificada por la semejanza entre ambas fuentes<sup>35</sup>, de tal manera que si cogemos la descripción hecha por Ponz de la de Abadía y ponemos ante nuestros ojos la de Palermo, vemos una correspondencia absolutamente asombrosa. Así mismo, el hecho incontestable de que ambas fuentes fueran labradas al mismo tiempo, podría avalar esta hipótesis.

Al margen de estas cuestiones lo que ahora resulta de interés es la identificación de alguna de las piezas de la fuente, en especial las que formaban parte del eje que sustentaba a diferente altura los tres platos redondos que se elevaban sobre la gran taza baja. Esta ha desaparecido y presumo que puso ser trasladada a otro lugar. Resta en la misma plaza de Nápoles, apoyada incidentalmente en un pie que no le corresponde, uno de los tres mencionados platos, en mármol como el resto de la fuente, de una sola pieza y con un diámetro aproximado de dos metros. Su labra es lisa y de sencillo perfil, al igual que la fuente palermitana, viéndose en su interior los huecos para asegurar las esculturas del cuerpo inmediato, así como el paso de la conducción del agua. El eje de la fuente lo componían una serie de figuras descritas por Ponz de las que son seguras en su identificación las correspondientes al primer cuerpo, esto es, las "tres figuras de jóvenes, del tamaño del natural, que alternando con delfines, sustentan la segunda taza". A esta descripción corresponde uno de los grupos conservados en el palacio, donde tres figuras de hombres jóvenes,

<sup>34</sup> El plano de Florencia de Bonsignori, "*Nova pulcherrimae civitatis Florentiae topographia accuratissime delineata*", se estampa en 1584 pero a partir de los datos obtenidos en años anteriores, por ello figura aún la mencionada fuente en el jardín. El plano de Bonsignori puede consultarse en la obra de GIOVANI FINELLI, *Firenze*, Roma, 1980, pág. 122. El jardín florentino de don Luis de Toledo, hoy desaparecido, es citado brevemente por ALESSANDRO TAGLIOLINI, *Storia del giardino italiano*, Florencia, 1988, pág. 175.

<sup>35</sup> Esta semejanza se refiere a la fuente que labró Francesco Camiliani y no al aumento y reforma que su hijo Camilo, arquitecto y escultor, introdujo para asentarla en la plaza de Palermo. VENTURI (*op. cit.*, págs. 531 y 534) apuntaba la posibilidad de que la fuente tuviera en su origen, dado que una de las esculturas está firmada por Naccherino y no por Camiliani, tan sólo tres escaleras añadiéndose la cuarta al instalarla en la plaza Pretoria. A la vista de la fuente de Abadía descrita por Ponz, se ve claramente que se trata del mismo esquema de cuatro accesos. Sobre el proyecto de recomposición de la fuente, conservado en la Biblioteca Nacional de Nápoles, y su readaptación iconográfica palermitana vid. GUIDONI, E.: "L'arte de costruire una capitale. Istituzioni e progetti a Palermo nel Cinquecento", *Momenti di architettura*, Turín, 1983, págs. 265-297.

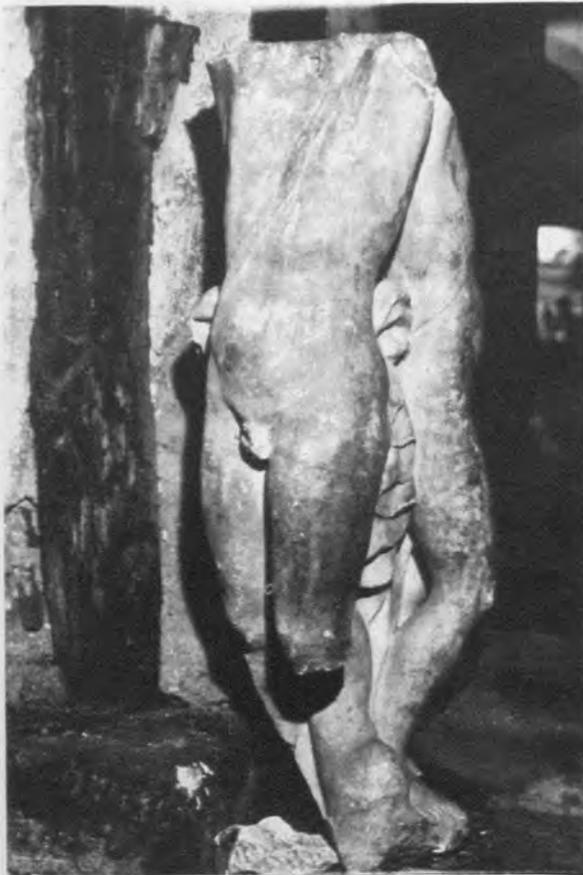


Fig. 22.—Detalle del cuerpo inferior de la fuente de la Plaza de Nápoles (Fot. D. Hernández Gil).



Fig. 23.—Detalle del cuerpo superior de la fuente de la Plaza de Nápoles (Fot. P.).

sin cabezas ni brazos, dejan adivinar cómo llevaban sobre sí, en mi opinión, el plato o taza descrita mas arriba. Entre ellos se ven los delfines señalados por Ponz. Van desnudos y cruza el pecho una cinta en diagonal, tal y como puede verse no sólo en estas esculturas de Abadía, sino en las demás obras de Camiliani, tales como las figuras de Orfeo o de la Abundancia en la fuente de Palermo, y en otros escultores florentinos contemporáneos que se dedicaron a este tipo de escultura para fuentes y jardines, como pueda ser el caso de Domenico Poggini y Vincenzo de' Rossi en sus obras para Boboli.

El segundo cuerpo de la fuente de Abadía lo formaban tres figuras aladas de las que nada conozco, pero sí, en cambio el tercer grupo de "tres figurillas, que terminando en hojas por la parte inferior...", que responde al que se encuentra en el piso alto del patio del palacio, dejando ver el remate en el que se encajaría la taza mas alta, sobre la que, a su vez, iba la figura final de Baco con un odre del que salía el agua. Este Baco pudiera corresponder a una de las esculturas tam-

bién conservadas en el palacio, aquella a la que le faltan la cabeza, piernas y el brazo derecho, si bien su aspecto físico y el hecho de coger un racimo de uvas con la mano izquierda permite afirmar, al menos, que se trata de Baco.

Otras muchas figuras acompañaban a esta fuente en relación con cada una de las cuatro escaleras que servían de acceso. Una de ellas era, con toda seguridad, la firmada en 1555 ya comentada, de un hombre en actitud de orinar que imitaba en esta edad más adulta el papel de fuente natural que, como travesura infantil, habían desempeñado habitualmente los juguetones *putti*, como el que puede verse en el Museo de Arezzo, procedente de una fuente, debido a Pierino da Vinci.

Entre las esculturas que tengo por pertenecientes a este grupo de piezas exentas, que iban sobre cada uno de los dieciséis pedestales, acompañando a los citados cuatro accesos abalaustrados que permitían acceder al plano ligeramente elevado donde estaba instalada la fuente propiamente dicha<sup>36</sup>, se halla la de un hombre, sin cabeza

<sup>36</sup> Esta situación se entiende inmediatamente observando la disposición de la fuente de Palermo.



Fig. 24.—Estatua de la fuente de la Plaza de Nápoles (Fot. D. Hernández Gil).

pero muy completo el resto de la escultura, montando un extraño animal marino que arrojaba agua por la boca. Hoy se encuentra en la galería alta del patio, acompañando a otras esculturas y relieves verdaderamente excepcionales. A su vez, en una estancia de esta planta se conserva una de las conchas que "cada figura tiene delante de sí ... y todas ellas forman otras tantas fuentes particulares", refiriéndose Ponz a las colocadas sobre los pedestales. Por último, y pertenecientes igualmente a la fuente, en una disposición similar a como se ven colocadas en Palermo, sobreviven dos magníficas pilas, de las ocho con que debió de contar en sus días, colocadas hoy en la planta baja del patio, entre la entrada principal y el arranque de la escalera.

Estas pilas se encontraba a ras de suelo, a los pies de los pedestales bajos, recogiendo el agua que arrojaban las esculturas "mayores, cuyos desnudos tienen no poco mérito", entre ellas, las dos citadas del hombre orinando



Fig. 25.—Pilas pertenecientes a la fuente de la Plaza de Nápoles (Fot. P.).

y del jinete marino. Esta distinción entre mayores y menores la establece Ponz para diferenciarlas de "los niños, en caprichosos juguetes", que animaban el conjunto, en ocasiones acompañando, probablemente, a las mayores. Todas ellas serían las que restan por identificar, tarea harto difícil por la fragmentación de las piezas que nos han llegado, desprovistas de elementos que pudieran singularizarlas en algún sentido. Tan sólo por el tamaño podrían separarse algunas, pero resulta muy arriesgado. En todo caso sabemos que faltan catorce esculturas, algunas de las cuales se conservan con toda probabilidad en esta muda y desconocida colección de escultura florentina que, tenida en condiciones, podría formar un singularísimo museo en estas tierras altas de Extremadura.

A riesgo de equivocarme diré que hay tres figuras femeninas, de muy bello desnudo, dos de ellas con una mano sobre el pecho<sup>37</sup> y la tercera con un brazo completo que se lleva a la espalda, que formarían parte de nuestra fuente. Asimismo, interpreto como pertenecientes a la misma, dos desnudos masculinos, de suave modelado, uno llevando la correa del carcaj (¿Apolo?) y otro con análoga cinta cruzada sobre el pecho pero incisa en lugar de llevarla en relieve. Por último, contamos con cuatro torsos masculinos en diferentes actitudes, de cuerpos fornidos y muy recia musculatura, que no sólo revelan modelos distintos de los anteriores sino también artífices diferentes, siempre dentro del taller de Camiliani, guardando la misma escala y proporción que las anteriores, lo cual me anima a seguir considerándolas como pertenecientes a la fuente de la plaza de Nápoles, llegando hasta aquí los que creo que pueden corresponder a la serie de desnudos "de no poco mérito" que Ponz llegó a ver.

<sup>37</sup> Así aparecen las figuras de Cibele y Venus en la fuente de Palermo.



Fig. 26.—Torso femenino perteneciente a la fuente de la Plaza de Nápoles (?) (Fot. D. Hernández Gil).

En otro escalón, cada vez más fragmentario, cabe añadir el brazo que coge por la cintura a un genio femenino (¿de carácter marítimo?), que también parece pertenecer a la fuente. Por otra parte, hay restos importantes que quizás coincidan con los niños "en caprichosos juguetes" de Ponz, tales como las dos esculturas de menor tamaño que las anteriores que representan a un niño montando en una oca o similar, y otro con un ave semejante cogida en los brazos.

## VII. OTRAS FUENTES Y ESCULTURAS

La adscripción a la fuente de la plaza de Nápoles de toda esta serie de esculturas cuando sabemos que hubo otras fuentes en los jardines, puede parecer precipitada.

No obstante, creo que puede razonarse esta atribución tanto por las propias piezas como por el hecho de que salvo las fuentes de Higia y del Caballo, en el jardín alto, así como las dos de bronce que flanqueaban el mencionado tabernáculo de mármol que Ponz vio en el jardín bajo, todas las demás habían ya desaparecido en el siglo XVIII, trasladando seguramente sus piezas a otros lugares de los Estados de Alba. Es muy sintomático que Ponz diga al referirse "a algunas grandes fuentes intermedias, de las cuales una representaba la nave de Argos, y la otra el monte de Armenia, donde se paró el Arca de Noé, asuntos propios de las aguas: si no fueron esto, serían otra cosa, pues hoy todo ello está arruinado", es decir, él ya no ve nada y lo que dice parece que se debe a algún comentario ajeno o que recuerda de la *Descripción* de Lope, el monte Parnaso y la barca sostenida por cuatro dioses "de la mar gigantes", aunque con la peregrina interpretación del Arca de Noé<sup>38</sup>. En ningún momento especifica ninguna de las esculturas que pudieran formar parte de estas "fuentes intermedias", cuando tan cuidadoso ha sido en describir otras como las de Higia y el Caballo.

La Fuente de Higia contaba con dos pedestales, viéndose sobre uno a la diosa de la salud llevando una serpiente enroscada en la mano, de la que no se conserva nada, mientras que sobre el otro pedestal figuraba una "villana, en traje de tal" que creo puede identificarse con una escultura que se halla en el piso alto del patio, sin pies, brazos ni cabeza, pero que viste de modo muy peculiar unas ropas aldeanas, con un corpiño sobre sencilla túnica ceñida en la cintura, que creo no deja lugar a dudas. La figura de la Fuente del Caballo, "que acaso será retrato de alguno, que el dueño tendría en particular estima, o se quiso representar el Pegaso, aunque imprudentemente, por faltarle las alas" (Ponz), coincide con la de un caballo que sin patas ni cabeza, pero también sin alas, apoya sobre un tronco de árbol para dar estabilidad a la escultura, todo ello en mármol y hoy en el interior del palacio.

Nada cabe añadir del resto de las fuentes y edículos, a los que deben pertenecer algunos de los relieves y fragmentos escultóricos conservados, entre ellos los que hoy se recogen en la galería alta del palacio, que dejan ver su pertenencia a una determinada disposición, dada la posibilidad del enlace de unos con otros. Se trata de una serie de muy fina ejecución con cabezas de riguroso perfil, bien dentro de cóncavos medallones, como las enérgicas laureadas de emperadores romanos, bien centrando paños rectangulares como las de Hércules y Onfalia (?), así como otras de moderno tocado de fuerte gusto italiano. Si bien estos relieves pertenecen a distintas manos,

<sup>38</sup> En la proa de la barca Lope situaba a Venus y Cupido, que pudiera corresponder a la Venus "con un Cupido dormido, en que se reconoce mejor el carácter del antiguo", vista por Ponz aislada en el jardín bajo y de la que no conozco su paradero. En aquella misma barca viajaba Neptuno en la popa, según Lope. El poeta añade que junto a esta barca llevada a hombros se encontraba "un elevado peñasco de elevada copa, que en altura desigual compete con el Parnaso", que era llevado por otros cuatro dioses marinos. Ello coincide sustancialmente con el lago o estanque que vio Villalva con diez gigantones llevando sobre sus hombros un monte con piedras, lagartos, conejos, culebras, etc.

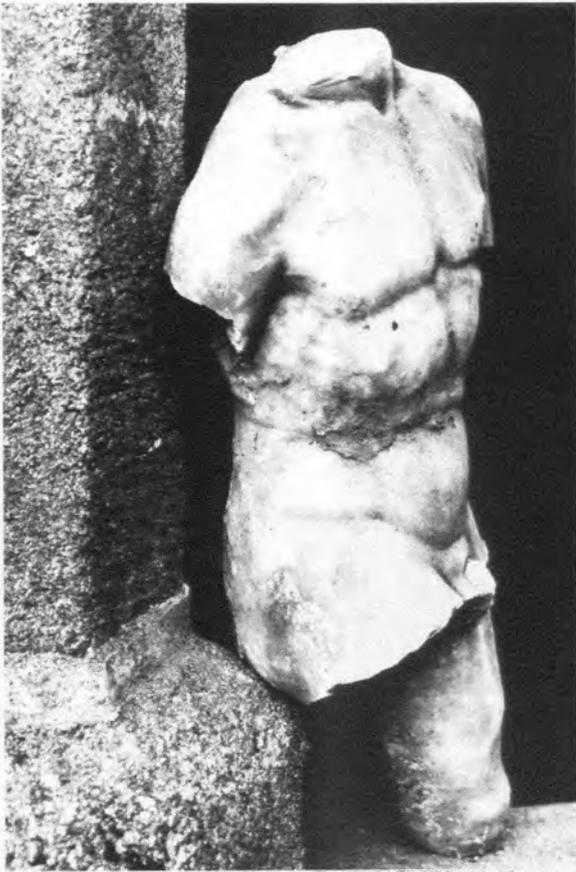


Fig. 27.—Torso masculino perteneciente a la fuente de las Plaza de Nápoles (?) (Fot. D. Hernández Gil).



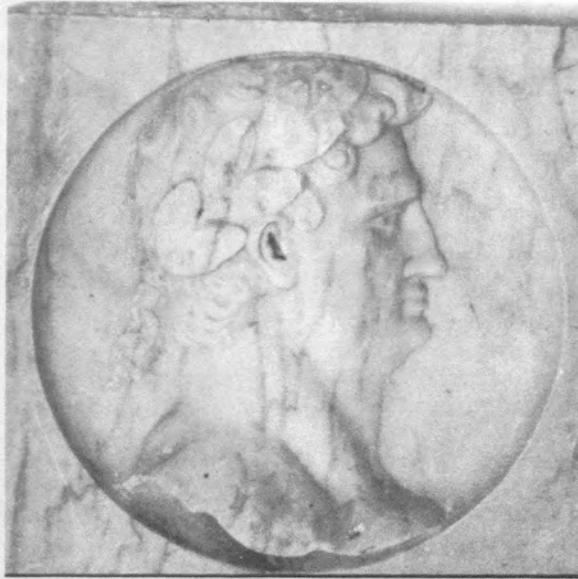
Fig. 28.—Escultura de la Fuente de Higia (Fot. P.).

predomina en ellos el modelado suave, especialmente en las cabezas de emperadores, y desde luego contrastan con el relieve que muestra una cabeza de frente, de abultado modelado y fuerte expresión, en la que su autor utilizó el trépano con gran habilidad y efectismo al modo helenístico-romano. Algunas de estas piezas, como las que hemos llamado de Hércules y Onfalia, debían alternar en su disposición original con otros relieves conservados que muestran panoplias y trofeos militares, a juzgar por los perfiles de la base y remate de los mármoles, lo cual, con otros datos, permitiría un intento de reconstitución.

No se agota con lo señalado hasta aquí la enumeración de las piezas ni el interés de las mismas, que además de su propio valor amplía la serie ya notable de esculturas italianas en nuestro país. Como botón final de muestra acerca delo excepcional de este conjunto escultórico de Abadía, me referiré a la estatua femenina, vestida con larga túnica hasta los pies y manto cruzado sobre el pecho, que a pesar de haber perdido la cabeza y los brazos resulta de gran belleza, apartándose de lo visto anteriormente como copia que debe de ser de un modelo clásico, si es que no pertenece ella misma a aquel mundo romano que tantos testimonios dejó en estas tierras de Extremadura.



Fig. 29.—Escultura de la Fuente del Caballo (Fot. D. Hernández Gil).



*Fig. 30.—Relieve con cabeza de emperador romano  
(Fot. P.).*



*Fig. 31.—Relieve con cabeza dionisiaca (Fot. P.).*

# La creación de una divisa: el Príncipe Felipe, Gaspar de Vega y el Monasterio de San Felipe el Real de Madrid

Juan Herranz

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte  
(UAM), Vol. V, 1993.

## RESUMEN

*El estudio que ahora nos ocupa es el resultado del hallazgo del dibujo de una divisa que, junto con otras noticias que hemos podido reunir, hacen referencia a la creación y desarrollo del convento de San Felipe el Real de Madrid. En la documentación manejada aparecen vinculados con el proyecto constructivo, por una parte la figura del Príncipe Felipe como patrocinador y el prior Fray Alonso de Madrid<sup>1</sup> como cliente y usuario y por otra parte Gaspar de Vega como responsable de su edificación. Este proceso nos ha ilustrado, en una fecha temprana, acerca de la preocupación del futuro Rey por la arquitectura, que fue una constante a lo largo de su existencia; también nos ha servido para aclarar hasta que punto y en que momento comenzaron las relaciones entre este maestro real y Felipe II, y por último nos ha permitido identificar y datar el dibujo de la anónima divisa.*

## SUMMARY

*The present article is the product of the find of a drawing of a device that joined to other references make allusion to the creation and development of the convent of San Felipe el Real in Madrid. In these documents we find, in one hand, the character of Prince Felipe as the promote and the prior Fray Alonso de Madrid as the client, and on the other hand, Gaspar de Vega as the responsible of the construction. This fact tells us about the interest of the future King in architecture. This interest was present during all his life. All that has informed us when the relationship between Felipe II and the royal master began. And finally, these notes have permitted to identify and date the drawing of the anonymous device.*

La implicación personal de Felipe II en ciertos proyectos constructivos, tales como el convento de San Felipe el Real, o el de los Trinitarios Calzados, ambos de Madrid, ha sido una idea que se ha venido manteniendo a lo largo de los años. Sobre este último convento se ha llegado a pensar incluso que Felipe II dio el diseño de la traza del

edificio; idea que ha sido puesta en entredicho por A. Rodríguez G. de Ceballos. Este autor considera que su participación aunque importante no debió ser tan significativa como aparece recogida por las diferentes fuentes bibliográficas<sup>2</sup>. El convento de San Felipe el Real, que consideramos ahora mantiene ciertas similitudes con el

<sup>1</sup> No confundir con el homónimo franciscano Fray Alonso de Madrid (c.1485-1570) autor ascético de *Arte para servir a Dios*, Sevilla, 1521, y *Espejo de ilustres personas*, Burgos, 1524.

<sup>2</sup> RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, ALFONSO, "En torno a Felipe II y la arquitectura", *Real Monasterio-Palacio de El Escorial, Estudios inéditos en el IV Centenario de la terminación de las obras*, C.S.I.C. pp. 109-125, Madrid, 1987.

convento de Trinitarios Calzados, aunque no se llegue a vincular a Felipe II en ningún momento con la traza del edificio; sin embargo se afirma como en el caso anterior que contó con la activa participación del Príncipe Felipe.

Acerca del convento de San Felipe el Real de Madrid se conoce que fue erigido en la esquina occidental inmediata a la Puerta del Sol, en unos terrenos de los que su fundador tomó posesión el 9 de marzo de 1547, por la cantidad de 900 ducados. Su iglesia, que era una de las más grandes y magníficas de Madrid, no fue bendecida hasta febrero de 1553; entre los elementos señalados del monasterio por los estudiosos se destaca su claustro principal, comenzado en 1600 con traza de Andrés de Nantes corregida por Francisco de Mora, formado por 28 arcos sobre pilares de orden dórico en los dos cuerpos. En 1718 la iglesia sufrió un incendio que devastó sus interiores, y fue posteriormente reedificada, pero no pudo sobrevivir el convento mucho más tiempo ya que lamentablemente fue decidido su derribo en el siglo XIX, con la finalidad de construir sobre el solar una manzana de viviendas, conocidas con el nombre de "Casas de Cordero"<sup>3</sup>. Todas estas referencias decimonónicas se basan, como es lógico, en las crónicas relativas a la vida de Felipe II, o bien, en las descripciones históricas sobre la Villa de Madrid<sup>4</sup>. En estos últimos casos, se explica más detalladamente el proceso de su creación y fundación, que fue realizado entre los años de 1546-1549 y adscrito bajo la advocación de San Felipe en memoria del Apóstol del mismo nombre, por orden del todavía Príncipe en reconocimiento a su santo patrón, y porque de esta forma se conservaría su recuerdo a la sombra de la gloria del nombre del Apóstol. El convento original se localizaba inicialmente en las afueras de la Villa de Madrid, y fue el prior Fray Alonso de Madrid quien decidió trasladar la sede a los terrenos próximos a la puerta del Sol, con el apoyo personal de Felipe II, al tener que hacer frente a ciertas dificultades imprevistas. Este cambio de asentamiento fue el motivo por el cual la Orden de Agustinos, encontró la oposición, tanto de Juan Martínez de Siliceo, arzobispo de Toledo, que había sido preceptor del Príncipe, como de la Villa de Madrid, alegando ambas partes la existencia en la mencionada Villa de otros conventos, como el de Atocha o el de San Francisco, que vivían también de limosna por lo que se resentirían sus ingresos si se permitiese la construcción de uno nuevo en el casco urbano. Ante esta situación de bloqueo es cuando interviene el Príncipe, despejando las trabas impuestas, pidiendo permiso a su maestro

y a la Villa para que se concediese licencia a la congregación para su establecimiento en el sitio elegido.

La explicación para comprender la atención prestada por el todavía Príncipe, regente en esos años, a un proyecto de estas características, se debe basar en la calidad personal del prior Fray Alonso de Madrid, personaje, como veremos, vinculado y apreciado en el ámbito del poder real. De su biografía personal, gracias a las aportaciones de José Antonio Álvarez y Baena podemos señalar que era hijo de Alonso Garrote y de Francisca Sánchez, ambos vecinos de Madrid y naturales de Getafe. Aparte de estos datos, este autor, una vez consultada la documentación del archivo del desaparecido monasterio, hace una breve semblanza biográfica del personaje, donde nos presenta a Fray Alonso de Madrid, como a un "religioso de éxito", ya que adquirió gran prestigio social especialmente por sus conocimientos en Leyes y Cánones, por lo que fue conocido en el Reino como "el Abogado de Madrid". Su vinculación al mundo religioso vino motivada "por un desengaño con el medio en que vivía", que le hizo ir a Salamanca para tomar el hábito y profesar, en el año de 1517, en el Convento Observante de la Orden de San Agustín de la misma ciudad, donde tuvo como amigo a Tomás de Villanueva que con posterioridad fue santificado. En esta nueva vida es cuando decidió, por humildad, dejar su nombre propio para adoptar el de su lugar de origen. A lo largo de su trayectoria personal fue también muy apreciado por su "santa vida, su celo hacia la religión y su eminencia en las letras". Todas estas cualidades hicieron que, tanto Carlos V como el Príncipe Felipe, le utilizaran como su "Consultor en las materias graves y su amigo en las finezas", y en agradecimiento a sus servicios le ayudaron con su poder en las fundaciones religiosas que promovió. La Orden agustina le condecoró con los cargos más honrosos, siendo tres veces nombrado Provincial de Castilla, en cuyo período fundó, en 1556, un gran convento en la ciudad de Segovia, otro en la villa de Cayón, en Galicia, y el que nos ocupa, de San Felipe el Real de Madrid, entre 1546-1547, del que obtuvo dos veces el Priorato. Entre otras actividades señaladas que llevó a cabo a lo largo de su carrera se destaca que en el año 1545, fue nombrado Vicario de Barcelona, Legado "a latere" para la Concordia de algunas diferencias que acontecieron y, en 1558, Vicario General de Inglaterra. Falleció en el convento de San Felipe el Real en el año de 1562, donde fue enterrado, encontrándose localizada su sepultura en la entrada de la sacristía del convento<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> ÁLVAREZ Y BAENA, J. A., *Compendio histórico de las grandezas de la coronada villa de Madrid*, Madrid, 1786. LLAGUNO, E., *Noticias de los arquitectos y ...*, T. III, p. 123-124, Madrid, 1829. MESONERO ROMANOS, R. DE, *Manual de Madrid*, p. 145, Madrid, 1831. MADDOZ, PASCUAL, *Diccionario Estadístico-Geográfico de España*, T. X, p. 774, Madrid, 1847. AMADOR DE LOS RÍOS Y SERRANO, J. F., *Historia de la Villa y Corte de Madrid*, T. II, p. 431, Madrid, 1850-1864. MONLAU, PEDRO FELIPE, *Madrid en la Mano...*, p. 152, Madrid, 1850.

<sup>4</sup> PORREÑO, BALTASAR, *Dichos y hechos del señor Rey Don Felipe II el Prudente*, Cuenca, 1621, p. 236. QUINTANA, GERÓNIMO, *A la Muy Antigua Noble y Coronada Villa de Madrid. Historia de su Antigüedad, Nobleza y Grandeza*. Madrid, 1629, p. 410 VI. GONZÁLEZ DÁVILA, Gil, *Teatro de las grandezas de la Villa de Madrid Corte de los Reyes Católicos de España...* Madrid, 1623, p. 243. VANDER HAMMEN, L.: *Don Felipe el Prudente segundo de este nombre Rey de las Españas*, Madrid, 1625.

<sup>5</sup> ÁLVAREZ Y BAENA, JOSÉ ANTONIO, *Hijos de Madrid ilustres en Santidad, Armas, Ciencias y Artes*, Madrid, 1789, Tomo, I p. 28. HERRERA TOMÁS DE, *Alphabetum agustinianum*, Madrid, 1644, pp. 132-132 y 426, (sobre las fundaciones agustinas).

Las estrechas relaciones señaladas por los cronistas entre el prior, Fray Alonso de Madrid, y el Príncipe Felipe se confirman al existir varias cartas entre ambos personajes. La primera de ellas, fechada el 7 de septiembre de 1549 y dirigida al Príncipe mientras se hallaba fuera de la península debido a su viaje a Flandes realizado entre los años de 1548-1551; éste último habría dejado expresamente ordenado, antes de su partida, ser informado puntualmente sobre la marcha de esta obra. Por esta razón el prior le escribió la carta, según lo convenido; en ella señalaba que habían rezado por el Príncipe, por su salud y por su favorable travesía, en reconocimiento a su persona y "porque como esta casa sea hechura de vuestra alteza tenemos mas obligación que otros"<sup>6</sup>.

En la carta, aparte de las preceptivas palabras de agradecimiento, se añadían algunas informaciones sobre el desarrollo de las obras, concretamente se explicaba cómo el cuarto de la sacristía, o cuarto nuevo, iba conforme a la traza que Su Alteza había visto aparentemente en Madrid, antes de su partida. En esos momentos se estaban construyendo sus cimientos de piedra y ladrillo, destajo que en algunas partes se superaba un "estadio y medio por encima del nivel de tierra"; le confirmó además la medida de la sacristía, de 60 pies de largo por 27 pies de ancho. En medio de este conjunto se trabajaba en la edificación del arco de la puerta, seguramente se refiere al arco de ingreso, en este sitio estaba previsto colocar la divisa de Felipe II junto con el escudo de las armas reales, tallados en piedra. Por esta causa el prior le pedía en la carta al Príncipe que le hiciese el favor de enviarle su divisa, en caso de que ya hubiese adoptado una, con el objeto de que se pudiese colocar antes de cerrar la cantería de este arco, de acuerdo con las decisiones que se habían adoptado y previsto con él en Madrid antes de su partida. Ante la demora por parte del Príncipe Felipe del envío del dibujo de su divisa, el prior se decidió por su cuenta a adjuntar en esta carta un diseño de su mano, para que le diese su aprobación. Este diseño lo hemos identificado con los dibujos depositados en el Archivo del Instituto Valencia de Don Juan y que están acompañados por una breve disertación teórica explicativa, sin fecha ni firma, y dirigida "al Príncipe"<sup>7</sup>. En relación a este mismo asunto de los escudos, se pueden añadir los comentarios hechos por Baltasar Porreño, en su biografía sobre Felipe II, que verifican la existencia de tres escudos en la fachada del convento de San Felipe el Real: "hizo el cuarto del dormitorio y sacristia del dicho Convento, por donde se llamó el Real, y tiene tres Escudos de sus armas, en donde mira a la calle por la parte de Oriente".

Suponemos que corresponderían estos tres escudos al de la Orden religiosa, al del Príncipe Felipe, y al de su divisa, si entendemos que la divisa iba independientemente dispuesta al escudo de Felipe II. Desconocemos si estos escudos se ejecutaron siguiendo los diseños ofrecidos por el prior Fray Alonso de Madrid.

En el convento de San Felipe el Real, al igual que en otros edificios vinculados con la monarquía, en torno a estos mismos años y con anterioridad, en época de los Reyes Católicos, se adoptó como un elemento significativo de articulación en las fachadas el símbolo, a gran escala, del águila explayada de San Juan o el águila bicéfala que cobijaba al escudo real, como en los casos del Alcázar de Madrid, Colegio Mayor de San Ildefonso de Alcalá de Henares, Puerta Nueva de Bisagra y Alcázar de Toledo, Pilar de Carlos V en Granada, etc... Todos estos edificios son coincidentes en estar ubicados dentro del entramado urbano de sus respectivas ciudades, adquiriendo de esta manera el símbolo su completo sentido de concepción, que no era otro que el de ser contemplado por los vecinos, aunque no comprendiesen sus significados más profundos y sólo se quedasen con la idea instantánea de la presencia del poder real, en este caso del Príncipe, porque la heráldica y divisa creada era el símbolo de reconocimiento de su persona. Por esta razón, en otros edificios reales aislados y que por lo tanto sólo podían ser contemplados por un reducido número de personas de la Corte, este tipo de emblema articulando las fachadas no tuvo un desarrollo tan monumental.

Antes de entrar a analizar la importancia y singularidad de estos dibujos, es conveniente introducir una breve explicación sobre el desarrollo del proceso constructivo de este monasterio, con arreglo a la documentación de la que disponemos. La vinculación de Gaspar de Vega, futuro maestro mayor de las obras reales, en este proyecto se remonta al momento mismo de su concepción, porque no sólo es él quien figura redactando las condiciones para la construcción del cuarto nuevo, que se iba a erigir de nueva planta a partir de 1548, sino que también está encargado de la supervisión, ya que todos los trabajos debían ser hechos "a vista" de Gaspar de Vega, que los tenía que "visitar y ver labrar", al estar bajo su responsabilidad dicha obra. Las condiciones mencionadas fueron protocolarizadas el 18 de abril de 1548, dejando a los interesados el tiempo necesario desde la elección del terreno (1547), y el inicio de la obra, para la concreción del proyecto a desarrollar. En las condiciones se especificaba la edificación de un cuarto de dos pisos, de unos 154 pies de largo y unos 50 pies de altura, desde su acordelamiento, su cimentación, e incluso se detallaba la manera de realizar la obra de mampostería y albañilería de los muros. Se dejó previsto hacer unas cajas de ladrillos en los huecos de puertas y ventanas para poder colocar unas jambas y dinteles de piedra berroqueña que las encuadrasen. La parte superior del edificio se pensó rematar con un tejazoz de dos órdenes de molduras hechas de ladrillo, que discurrían a lo largo del lado más largo y del lado del testero, tan ancho como el propio cuarto; toda la obra de mampostería debía ser perfectamente hecha y muy bien revocada<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> A. G. S., Estado, leg. 77, fol. 1.

<sup>7</sup> Archivo del Instituto Valencia de Don Juan, Madrid. Envío 109, fol. 12 y 12 bis.

<sup>8</sup> A. H. P. M., Gabriel Fernández, prot. 80, fol. 290.

En este proyecto conocemos la participación de Gaspar de Vega en los sucesivos años de 1554 y 1558; en estos dos momentos aparece en la documentación también citado junto con su tío Luis de Vega, ambos como encargados y responsables de las obras. Los trabajos fueron contratados y definidos en estas dos ocasiones por la congregación. El documento de 1554 fue legalizado en el mes de abril; son unas condiciones de obras para ejecutar una serie de trabajos en el cuarto nuevo, consistentes en la realización de la carpintería de los dos suelos y de la armadura del tejado en el cuarto nuevo, que fueron contratados por el carpintero Francisco Gutiérrez; con un yesero se concertaron los trabajos de las bóvedas de debajo del primer suelo de este mismo cuarto nuevo, que correspondían a las bóvedas de la antesacristía, sacristía y capítulo, que debían ser de crucería, como las que estaban hechas en la iglesia de San Jerónimo incluidos sus correspondientes adornos de filacterias, trabajos que debían quedar igual de bien ejecutados. Aparte de estas obras, de acondicionamiento de interiores, se contrató la ejecución de una arquería de dos pisos de cantería, que miraba hacia al jardín interior. Antes de iniciarse su ejecución, se debía acabar el corredor del cuarto nuevo que sólo estaba subido en ese momento hasta el primer suelo, ya que en él estaba previsto engarzarse la galería. El corredor inferior estaba proyectado con siete arcos, soportados por ocho pilares, con su correspondientes basamentos, dispuestos sobre un poyo o pedestal corrido, de dos pies de alto, al interior recto y al exterior en forma de talud, dejando libre el arco central para permitir el acceso al jardín; esta arquería se remataba con su arquitrabe, friso y cornisa, sobre ella se asentaba la galería superior a plomo de la inferior con el mismo número de arcos, rematada por un tejazoz, con un pasamanos corrido entre los pilares. Se había previsto que en las enjutas de entre arco y arco, tanto en la galería superior como en la inferior, se hicieran unas claraboyas de piedra con sus verjas de hierro. Toda esta obra de cantería fue contratada con el maestro Juan de Vergara, de gran prestigio profesional, y que había trabajado junto con ambos maestros en los destajos de las obras reales del Alcázar de Madrid y de El Pardo<sup>9</sup>.

Se ha conservado otra carta de Fray Alonso de Madrid, en este caso, fechada el 8 de agosto de 1557, y también dirigida a Felipe II, quien se encontraba en esta ocasión en Flandes y, pese a la distancia, no se resignaba a carecer en ningún momento de noticias sobre los pormenores de ésta y otras obras, debido a su conocida pasión por la arquitectura<sup>10</sup>. Con este motivo, el prior le escribe esta carta acerca del estado de las obras del monasterio, inte-

resándose porque le fuese concedida la petición económica, realizada en anteriores cartas, de 1.500 ducados, cantidad que sería suficiente para acabar de construir el cuarto, en el que ya se habían gastado 500 ducados, en la fábrica, y otros 500, en la compra de dos pares de casas, para la edificación.

Las noticias aludidas del año 1558 son relativas a obras menores que se efectuaron en el monasterio, como la colocación de puertas, ventanas, rejas, tabiquería de los aposentos y celdas, obras que debían estar concluidas en el mes de marzo de 1559<sup>11</sup>. Estas condiciones de obras son varios meses anteriores a la anunciada vuelta de Felipe II, quien faltaba de la Península desde 1554, cuando partió con ocasión de su casamiento con María Tudor; tal vez por esta razón se aceleró y obligó a los contratistas a finalizar todos los retoques antes de su llegada.

Vemos en este proyecto constructivo como el Príncipe es el patrocinador desde los inicios de esta obra, no sólo a nivel económico, sino aportando también su parecer y control de cómo debían ser las cosas. Nos muestra a su vez que la elección de Gaspar de Vega, primero, y de Luis de Vega, después, como directores y responsables de la obra, se debe a su expreso deseo, al permitir que maestros que trabajaban en "exclusiva" para la monarquía lo hicieran en este proyecto que gozaba del patrocinio regio.

Conocido el gusto de Felipe II por todos los temas constructivos, pensamos que esta afición debió motivar su encuentro con Gaspar de Vega, al menos desde el inicio de este proyecto entre 1547-48, aunque es posible que se hubiese producido antes, ya que esta elección pudo ser el resultado de un conocimiento previo del quehacer constructivo de Gaspar de Vega, tal vez surgió mientras asistía en las obras reales del entorno madrileño, frecuentadas por ambos personajes. Es oportuno además señalar, que fue él quien se encargó de reformar con anterioridad la sala del Príncipe en el Alcázar de Madrid, entre otras obras, colocando las ventanas, chimeneas y puertas, como reflejan los pagos de Contaduría Mayor de Cuentas librados el 13 de enero de 1547<sup>12</sup>. En esta ocasión su participación también pudo haber sido determinada personalmente por el propio Príncipe al tratarse de sus aposentos. Todo ello suponemos que permitió el inicio, entre estos dos personajes, de una duradera relación basada fundamentalmente en sus gustos comunes por la arquitectura y reforzada por su proximidad generacional, que se prolongaría en el tiempo hasta el fallecimiento de Gaspar de Vega en el año de 1575.

Retomando ahora la descripción de los dibujos realizados por Fray Alonso de Madrid, hechos a tinta y a mano alzada en dos hojas independientes<sup>13</sup>, aparece en la pri-

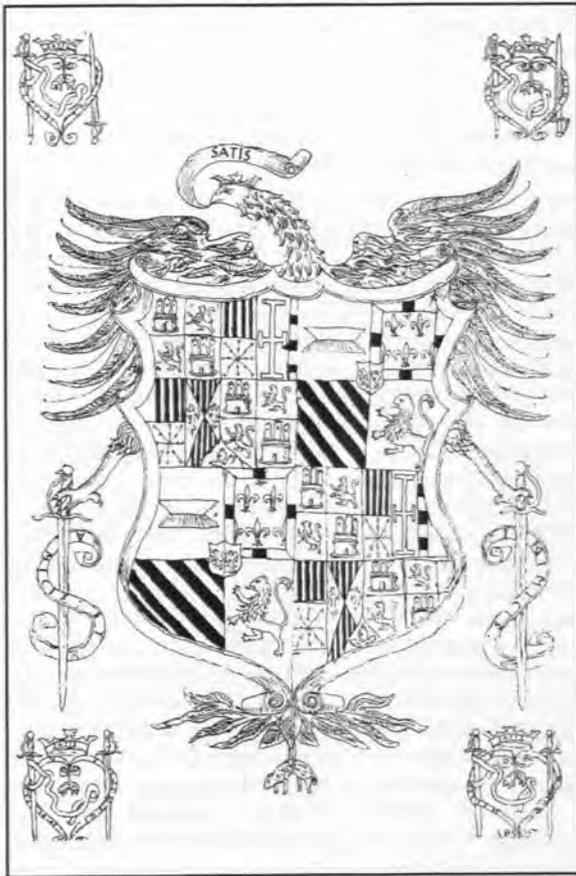
<sup>9</sup> A. H. P. M., Gaspar Testa, prot. 253, fol. 125.

<sup>10</sup> A. G. S., Estado, leg. 120, fol. 267.

<sup>11</sup> A. H. P. M., Gabriel Fernández, prot. 67, fol. 391.

<sup>12</sup> A. G. S., C. M. C. 1ª época leg. 1558 y 522. GERARD, V., *De castillo a palacio. El Alcázar de Madrid en el s. XVI*, p. 61, Madrid, 1984. La autora del libro, opina desafortunadamente, que este pago asignado a Gaspar de Vega, no se refiere al sobrino de Luis de Vega, sino a una persona homónima del arquitecto.

<sup>13</sup> Se han seguido las definiciones establecidas por J. GÁLLEGO, en *Visión y símbolos en la pintura española del S. de Oro*, Madrid, 1972, al utilizar los términos, símbolo, signo, emblema, empresa o divisa, alegoría, escudo, etc.



mera hoja plasmada en el centro, ocupando casi todo el espacio, la propuesta para el escudo del Príncipe Felipe que consiste en el águila de San Juan, explayada y coronada (aludiendo al reino de España); con su pico mantiene un trozo de cinta con la palabra "SATIS", y con cada una de sus patas sostiene una espada desenvainada en la que se entrelaza una cinta, apareciendo en una de ellas las palabras "AMICIS ET INIMICIS" y en la otra "INIMICIS", para formar todas juntas la sentencia o lema "AMICIS ET INIMICIS SATIS" que el prior había propuesto<sup>14</sup>. Alberga el águila en su interior el escudo con todas las armas de las diferentes posesiones territoriales que en ese momento pertenecían al heredero de los Reinos de Castilla y Aragón. El escudo está dividido en cuatro grandes cuarteles, repitiéndose los motivos en dos de ellos; en el primer cuartel, que también está subdividido en cuatro, aparecen las armas de los reinos de Castilla y León, de Navarra, de Aragón, de Jerusalén, de Sicilia y de Granada; en el segundo gran cuartel aparecen las armas de la antigua Borgoña, de Austria, la nueva Borgoña y Brabante; en el abismo o parte central apa-

rece el escudete con las armas de Flandes y el Tirol. En los cuatro ángulos libres de la hoja, completando el conjunto de la divisa, están dibujados otros motivos a escala menor consistentes en unas cintas, siguiendo una forma acorazonada con la misma inscripción latina de "AMICIS ET INIMICIS SATIS", que están atravesadas por dos espadas desenvainadas dispuestas en paralelo y en una de las espadas se entrelaza otra cinta más delgada. De las cintas en las que aparece la inscripción, pende el vellocino de oro del Toisón que está situado en el centro de la composición y sobre ellas se apoya la corona real con la palabra "SATIS". En la segunda hoja aparecen otros dibujos dispuestos en una composición romboidal, que se pueden interpretar como posibles alternativas a las divisas anteriores dibujadas, o bien pensar que conformen todos ellos en conjunto otra posible alternativa, aunque la divisa anterior mantiene más claramente una composición unitaria. En el dibujo situado en el ángulo superior de este "rombo", aparecen todos los elementos que integraban el dibujo central aparecido en la primera hoja, pero dispuestos de una forma diferente. En esta ocasión se dibuja un campo en forma de escudo rematado por una corona real, en el interior del espacio creado se disponen dos espadas desenvainadas en paralelo que atraviesan dos cintas, en forma de corazón invertido, con la inscripción conocida de "AMICIS ET INIMICIS SATIS", en el espacio creado por las cintas y pendiendo de ellas se dibuja el águila de San Juan cobijando el escudo con las armas de los reinos pertenecientes a la Corona de Castilla y Aragón. En esta posible alternativa el motivo del águila con el escudo tiene un menor protagonismo, para adquirirlo sin embargo las espadas y el del propio lema, a diferencia del dibujo representado en la primera hoja. En el ángulo inferior de este "rombo" aparece básicamente el mismo motivo que hemos podido ver antes de las espadas desenvainadas con las puntas hacia abajo, y las cintas con la inscripción "AMICIS ET INIMICIS SATIS", pero la novedad introducida ahora es que sobre las empuñaduras se apoya la corona real, de la que pende el vellocino del Toisón de oro y se ha eliminado el dibujo de lazo de la cinta más estrecha. En los ángulos laterales de la composición romboidal, aparecen dos dibujos que son variantes casi iguales de los que aparecían en los ángulos de la divisa dibujada en la hoja primera, en este caso las cintas con el lema tienen un trazado diferente.

Lo más significativo es la carta que acompañaba a estos dibujos, donde el prior Fray Alonso de Madrid argumentaba teóricamente el porqué de esta divisa y nos ofrecía las claves para su interpretación. En primer lugar, daba por sentado que el motivo de tener los reyes y príncipes una divisa era para dar a conocer a los demás sus voluntades e inclinaciones<sup>15</sup>; señala como una de las principales virtudes de los que gobiernan la de "ser severos y riguro-

<sup>14</sup> "Suficiente para amigos y enemigos".

<sup>15</sup> Idea que coincide con la definición de Fray Alonso Remón aparecida en *Entretenimiento y Juegos honestos y Recreaciones Christianas*, Madrid, 1623, recogida por Gállego J. *op. cit.*, de empresa o divisa como "la declaración de los motivos o designios de los príncipes, reyes y señores".

sos con los rebeldes", y "benignos con los obedientes" para tenerlos a su servicio. Estas ideas estaban por otra parte justificadas al ser las mismas que utilizaba Dios con los hombres conforme al lema o sentencia "MISERICORDIAM ET IUDICIUM DILIGIT DEOS"<sup>16</sup>. Una vez justificado cristianamente este concepto, el prior pasa a comentar que el diseño ofrecido en esta ocasión también fue utilizado por los romanos en sus estandartes, mientras triunfaron, junto con la siguiente inscripción: "PARECER SUBIECTIS ET DEBELLARE SUPERBOS"<sup>17</sup>. Este motivo según el prior Fray Alonso de Madrid les vino grande para alcanzar la monarquía del mundo, aunque proponía que siguiendo la enseñanza divina y el diseño hecho por los humanos junto con la adición de dos espadas sería conveniente este motivo para su Alteza, siempre y cuando también se añadiese el lema: "AMICIS ET INIMICIS SATIS"<sup>18</sup>. Inscripción que subrayaba de nuevo los argumentos anteriores y daba a entender que la intención del Príncipe era la de emplear su potencia en favorecer a los amigos y obedientes, y por el contrario humillar y sujetar a los que no lo fueran. En conclusión el conjunto del diseño, manteniendo las palabras del propio prior, era severo y benigno sin que pudiera escandalizar ni parecer "superbo", calificaciones que cada uno era libre de elegir, según había hecho Dios con los hombres; citando la frase del Eclesiástico 15: "apposui tibi aquam et ignem ad quod [cunque] volueris porrige momentuam"<sup>19</sup>. Finalmente el prior reconoce que el diseño aludía también a la frase del Evangelio de San Lucas 22: "ecce duo gladii hic satis est"<sup>20</sup>, al sobrentenderse por esta frase, que eran necesarias dos espadas a un rey, una para la defensa de la iglesia y la otra para la ofensa de los herejes e infieles, ya que ambas actividades eran propias de los reyes y en particular de la corona imperial, título que el prior esperaba le fuera otorgado al Príncipe Felipe, y que en estas fechas se estaba negociando con el hermano de Carlos V. Ideas que también Baltasar Porreño, en su libro sobre Felipe II, se encarga de reafirmar cuando al tratar sobre la fundación de este convento, matiza que se hizo en un momento especialmente importante para la Religión Católica, por el enfrentamiento que mantenía contra la herejía en Inglaterra y en el Imperio Alemán.

Puede interpretarse esta exposición como un clara manifestación del concepto de gobierno que en esos momentos estaba vigente, caracterizado por la utilización de argumentos teológicos y simbólicos puestos al servicio

del poder político; también son curiosas las analogías establecidas con el mundo romano para justificar la calidad del motivo ofrecido al Príncipe Felipe, refleja la preocupación existente acerca de la designación del sucesor al título Imperial y la militante beligerancia de la monarquía hacia el problema religioso.

La importancia de estos dibujos, fechados en 1549, si bien la idea de llevarlos a cabo se remonta al año de 1548 (estando el Príncipe aún en la Península), reside en que son los primeros intentos conocidos para otorgar al futuro Rey de una divisa propia para su uso. Aunque se realizaron para un proyecto concreto, existe la posibilidad de que fueran concebidos dentro de un propósito mucho más ambicioso, es decir, el de su posterior divulgación internacional, como lo demuestran las palabras del prior ya que en principio era el propio Felipe el responsable de encargarse de encontrar una divisa, para su posterior envío. Tampoco hay que olvidar que coincide esta fecha con la presentación social del Príncipe Felipe, de 21 años de edad, al mundo exterior a través de su viaje por Italia, Alemania y Flandes; en este último país se le designó como heredero de Carlos V, razón que pudo plantear en la corte la necesidad de dotar al futuro rey de unos símbolos diferenciadores válidos para su reconocimiento personal, siguiendo las tradiciones al uso en este momento. En este procedimiento estuvieron presentes las mismas intenciones que cuando se creó, para su padre Carlos V, la famosa divisa de las dos robustas columnas surgiendo del mar con el lema de "PLUS ULTRA", estudiada por Earl Rosenthal<sup>21</sup>. Esta divisa conocemos que fue creada en el verano de 1516 con ocasión de su mayoría de edad, a los 16 años, durante la celebración del XVIII Capítulo de la Orden Borgoñona del Toisón de Oro, también coincidiendo con su presentación oficial.

La divisa de Carlos V fue creada, como bien sabemos, por el humanista milanés Luigi Marliano, que sirvió como físico en la corte del Duque de Mantua; posteriormente estuvo al servicio de Maximiliano, Felipe el Hermoso, y finalmente con Carlos V por lo menos a partir de 1512, ocupó una posición dentro del círculo de confianza del Rey, que le nombró en el año de 1516 Obispo de Tuy en Galicia a pesar de la oposición del Cardenal Francisco Jiménez de Cisneros. Este humanista milanés fue muy reconocido por sus conocimientos en filosofía, teología y matemáticas, y también por su oratoria, componentes que conformaban una personalidad de gran talla intelectual y

<sup>16</sup> "Dios ama la misericordia y la justicia".

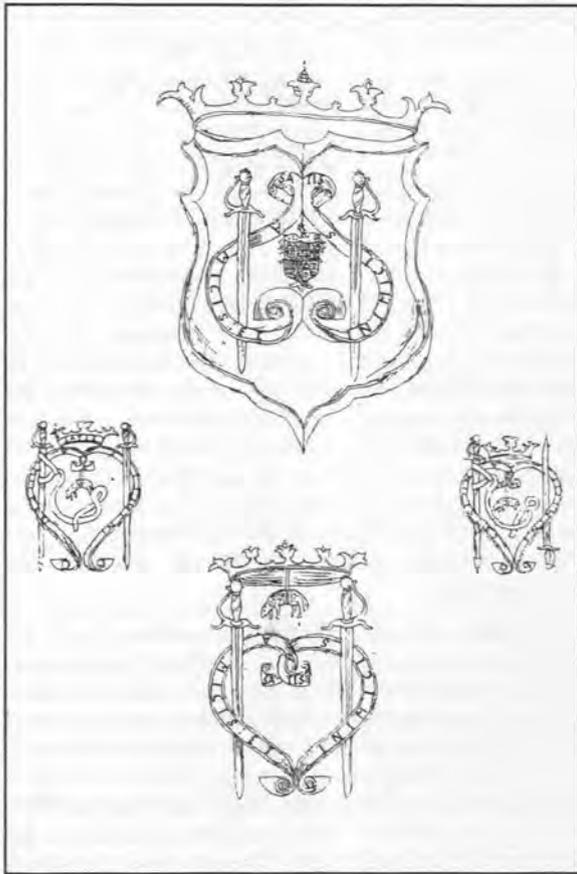
<sup>17</sup> "Perdonar a los sumisos y someter a los soberbios".

<sup>18</sup> "Suficiente para amigos y enemigos".

<sup>19</sup> "Te dio el agua y el fuego para servicio de cualquier cosa que quisieres alargar tu mano", Eclesiástico cap. 15, verso 17.

<sup>20</sup> "He aquí dos espadas", frase obtenida de Lucas 22, dirigida a San Pedro cuando Jesucristo habla a los apóstoles en el monte de los Olivos, estaba formando parte de una frase más larga: Ecce duo gladii. [At ille dixit eis:] hic satis est. "Mas ellos respondieron: Señor: he aquí dos espadas. Y el les dio bastante".

<sup>21</sup> ROSENTHAL, E., "Plus Ultra, Non Plus Ultra and the columnar Device of Emperor Charles V", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1971, pp. 204-228. "The invention of the columnar device of Emperor Charles V at the Court of Burgundy in Flanders in 1516", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1973, pp. 198-230. CHECA CREMADES, F., *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*, Madrid, 1987.



alcance de miras, características en cierta forma coincidentes con las presentadas en la breve biografía de Fray Alonso de Madrid realizada por J. A. Álvarez y Baena, que hicieron a ambos personajes, de gran autoridad moral y prestigio social, ser los candidatos idóneos para ejecutar estos dos proyectos tan decisivos de las divisas.

La singularidad y el interés de esta divisa, aunque no conozcamos si se llegó finalmente a utilizar o no, estriba entre otras razones señaladas en el ambiente donde fue creada, ya que surgió del restringido círculo político o consultor de la corte, a diferencia del resto de divisas y alegorías ofrecidas a Felipe II. Estos últimos casos no debieron contar en gran medida con el respaldo del interesado, ya que fueron proyectadas e ideadas en un ambiente ajeno, resultado de celebraciones, conmemoraciones u ofrecimientos a título personal, como por ejemplo la "impresa" sugerida por G. Ruscelli que aparece incluida en su repertorio de 1566, donde se representaba el carro del sol conducido por el dios Apolo con el lema "IAM ILLUSTRAVIT OMNIA"<sup>22</sup>. Anteriormente a esta creación, como ha recogido F. Checa Cremades<sup>23</sup>, la figura de Felipe II se asoció en primer lugar con el lema "NEC SPE NEC METU"<sup>24</sup>, aparecido en el arco de San Juan erigido con ocasión de la entrada a la ciudad de Amberes, durante su viaje de 1548-1551<sup>25</sup>. Sin embargo tampoco debió contar con el apoyo regio, ya que normalmente estos acontecimientos estaban básicamente controlados por los poderes ciudadanos locales. De estos años son también las medallas ejecutadas por León Leoni en las que aparecía el Príncipe Felipe vestido a la romana con la coraza y el toisón, y por el reverso se representaba una alegoría compuesta por la figura de Hércules conducido por Virtus dirigiéndose hacia un grupo de edificios clásicos donde se encontraba sentada Voluptas, junto con la inscripción "COLLIT ARDUA VIRTUS"<sup>26</sup>; este mismo artista hizo posteriormente otra medalla para el Príncipe con la representación en el reverso de la alegoría de Atlas sosteniendo la bola del cielo y la inscripción "NON IMPAR FORTITUDO"; otra medalla conmemorativa de este autor dedicada a Felipe II aparecía en el reverso la representación de la Fuente de las Ciencias, personificada en una mujer de pie con un recipiente sobre la cabeza del que salían unos caños de agua y unos personajes a ambos lados la recogían, completado el motivo con la inscripción

<sup>22</sup> RUSCELLI, G., *Le imprese illustre ....*, Venecia, 1566. CHECA CREMADES, F., *Felipe II mecenas de las artes*, Madrid, 1992, p. 195. En este último libro su autor la denomina como divisa, aunque debiera haber utilizado el término más correcto de emblema o alegoría, ya que siguiendo a J. Gállego op. cit., 1972, las divisas o empresas no permiten la representación de la figura humana. Este autor también recoge el ejemplo de G. Ruscelli aunque mantiene el término original en italiano de "impresa", op. cit., p. 45. Este término de divisa, muchas veces mal empleado, se debe ceñir a su significado antiguo, entendido como emblema identificativo de un personaje y eliminar el sentido implantado recientemente que hace referencia a una frase o sentencia. Cuestión que aparece aclarada en el artículo de FRANCIS SALET "Emblématique et histoire de l'art", *Revue de l'art*, 1990-91, pp. 13-28.

<sup>23</sup> CHECA CREMADES, F., *Felipe II mecenas de las artes*. Madrid, 1992, p. 84.

<sup>24</sup> "Ni por esperanza ni por miedo".

<sup>25</sup> Este mismo lema aparece en el pórtico de pilastras realizado entre puerta Cesárea y el palacio de Amberes, y en el espectáculo hecho por los monederos en el que aparecía un escudo imperial con el rótulo PLUS ULTRA y un escudo Real del Príncipe con la letra NEC SPE NEC METU. Según lo explica CALVETE DE LA ESTRELLA, J. C., *El Felicísimo Viaje...*, p. 223 vt. y p. 248.

<sup>26</sup> "La Virtud en las cosas arduas mora", también este lema aparecía en el reverso de las monedas de oro con la efigie de Felipe II, que se lanzaron al público en la ciudad de Gante; acompañando a la representación de la Virtud en un arco levantado en Tornay; debajo del escudo real que acompañaba a las representaciones de la Fortuna, la Virtud, la Sabiduría, la Prudencia, la Inteligencia y la Simplicidad, hecho en la ciudad de Arrás; en un escudo con las armas reales ejecutado para un espectáculo en el río Dalfá en la ciudad de Malinas; en un arco triunfal hecho encima de un puente sobre el río Dalfá, aparecía este lema acompañando a las figuras de Hércules, Virtud y Voluptas; en un arco de la ciudad de Lille aparecían dos escudos uno era el Imperial con el lema Plus Ultra y el otro escudo con las armas reales de España y el lema referido. Calvete de la Estrella op. cit., p. 110, p. 145, p. 216, p. 218 y p. 147.

"VIRTUS NUNC DEFICIT". Esta representación también fue utilizada por Jacopo da Trezzo en la medalla realizada para Juanelo Turriano, circunstancia que nos aleja en este caso del concepto de divisa ya que su carácter intransferible se había anulado, y también por el hecho mismo de aparecer una personificación en su representación; de esta manera pasa a formar parte del repertorio de las alegorías y emblemas. En 1555 el escultor Jacopo da Trezzo ejecutó una medalla para Felipe II en la que aparecía manteniendo las palabras de F. Checa Cremades<sup>27</sup>, la "divisa favorita" del Rey "IAM ILLUSTRAVIT OMNIA" rodeando la representación de Apolo conduciendo el carro; de este mismo autor es una medalla donde aparecía representada en el reverso una divisa en sentido estricto del término, en el que aparecen dos manos que sostienen un yugo por encima de un globo terrestre con la inscripción "SIC ERAT IN FATIS"; en otra medalla atribuida también a Jacopo da Trezzo aparece la efigie de Felipe II y por el reverso la alegoría de Hércules soportando sobre sus espaldas el globo terráqueo junto con la inscripción "UT QUIESCAT ATLAS". En 1559 y 1562 Giovanni Battista Poggini ejecutó también una serie de medallas con un carácter alegórico alejadas del concepto de divisa<sup>28</sup>.

Todos estos ejemplos anteriores no manifiestan tan abiertamente el concepto de realeza o majestad como puede apreciarse en los dibujos ahora dados a conocer. En estos últimos casos se reproducen fielmente, conceptualmente y formalmente, las mismas intenciones aparecidas en el escudo y divisa identificativos de Carlos V, es decir al escudo compuesto por el águila bicéfala protegiendo las armas distintivas de las diferentes posesiones territoriales, y a la divisa de las dos columnas con el lema "PLUS ULTRA", que fueron ampliamente divulgados. En el escudo ofrecido en esta oportunidad al Príncipe, aparece el águila de San Juan en actitud mucho más agresiva que el águila bicéfala del escudo de Carlos V, al mantener

con sus garras desafiadoramente dos grandes espadas desenvainadas listas para su uso, dejando claras cuáles iban a ser las intenciones y condiciones del futuro Rey hacia sus súbditos, que se aparta de la imagen tradicional ofrecida de debilidad y dependencia de Felipe II hacia su famoso padre, que M. J. Rodríguez-Salgado ha tratado de matizar<sup>29</sup>. En los distintos dibujos de las divisas también subyace el concepto anterior de desafío y amenaza, que se desprende de los elementos figurativos escogidos en torno a los cuales se articuló el diseño, y también del propio lema elegido "AMICIS ET INIMICIS SATIS". La composición de todas las alternativas presentadas, es claramente deudora de la divisa creada por Luigi Marlino; en esta ocasión se han dispuesto dos espadas en paralelo que formalmente sustituyen a las dos columnas, y que eran unos objetos dignos para constituir la divisa, ya que las espadas están asociadas con representaciones de la justicia recta, la guerra, el socorro, la represión, la amenaza, la defensa, conceptos que aportaban al Príncipe toda una serie de connotaciones muy convenientes para conformar su personalidad.

Se aprecia en estas alternativas, a diferencia de las conocidas hasta ahora, una intencionalidad política muy apropiada para su adopción y posterior divulgación internacional; pese a todo ello no debió adoptarse ninguna ya que no conocemos otras representaciones posteriores de este motivo. Además en este mismo sentido abundaban los comentarios de Duarte de Nunes de Leaos, en 1585, sobre su propuesta de crear una divisa a instancia del secretario Zayas para Felipe II ya que "no la tenía hasta ahora tomada por le parecer que ninguna llegaba a la de su padre"<sup>30</sup>. Sin embargo, este hecho no debe restar importancia a la divisa de 1548, debido a que es el primer intento conocido de configurar y dotar al Príncipe Felipe de una divisa propia, como símbolo para su identificación personal.

<sup>27</sup> CHECA CREMADES, F., *op. cit.*, Madrid, 1992, p. 108.

<sup>28</sup> HERRERA Y CHIESANOVA, A., *Medallas de proclamación y Juras de los Reyes de España*. 1882. KENNER, F., "Leone Leoni's Medaillen für den Kaiserlicher Hof" *Jahrbuch Kunsthistorischen Sammlungen allerhöchsten Kaiserhauses*, 1892. ÁLVAREZ OSORIO, F., "Medallas de Benvenuto Cellini, Leon Leoni y Pompeo Leoni, conservadas en el Museo Arqueológico Nacional" A.E.A. 1949, pp. 61-78. *Catálogo de las medallas de los siglos XV y XVI del Museo Arqueológico Nacional*.

<sup>29</sup> RODRÍGUEZ-SALGADO, M. J., *Un Imperio en transición. Carlos V, Felipe II y su mundo*. Barcelona, 1992.

<sup>30</sup> CHECA CREMADES, F., "(Plus) Ultra Omnis solisque vias. La imagen de Carlos V en el reinado de Felipe II", *Cuadernos de Arte e Iconografía* 1988, pp. 55-80.

# El viaje a Italia de Luis Tristán. A propósito de una Crucifixión firmada (1609)

Ismael Gutiérrez Pastor  
Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte  
(UAM), Vol. V, 1993.

## RESUMEN

*Una Crucifixión del pintor Luis Tristán, firmada y fechada en Toledo en 1609, que muestra aún el estilo de su maestro El Greco, permite fijar en los años 1610 y 1611 su viaje a Italia y relacionar el cambio de estilo con sus relaciones, tanto con Ribera —documentado por Jusepe Martínez— como con Orazio Borgianni, pintor que había estado en España en dos ocasiones y que hacia 1608 transformó su estilo adecuándolo al de Caravaggio.*

## SUMMARY

*A "Crucifixión" painted by Luis Tristan, it was signed and dated in Toledo in 1609. It still shows his master's style, El Greco. The painting enables us to fix his trip to Italy during 1610 and 1611. His style change can be related with his relationships with Ribera (Documented by Jusepe Martínez) as well as with Orazio Borgianni. The latter had been to Spain twice and about 1608 shifted his style adapting it to Caravaggio's one.*

## I

El pintor que conocemos como Luis Tristán (c. 1590-Toledo, 1624) fue hijo de Domingo Rodríguez y de Ana de Escamilla. Hasta fechas muy avanzadas firmó como Luis Escamilla, utilizando el apellido materno, mientras que otros hermanos suyos utilizaban el compuesto Rodríguez de Escamilla (por ejemplo, Manuel o Agustina) y su hermana Úrsula se hacía apellidar Tristán. Es frecuente este tipo de arbitrariedades hispanas en materia de apellidos, especialmente en los siglos XVI y XVII. En lo conocido hasta la fecha de Luis Tristán se ha llegado a la con-

clusión de que en las primeras etapas de su vida el pintor cambió sus apellidos: en 1603, al firmar su aprendizaje con El Greco, lo hace como Luis Escamilla y así se mantiene en otros varios documentos relativos a su maestro. Pero en fecha inmediatamente posterior, la cual podemos ahora acotar con la aparición de una *Crucifixión* firmada "LUYS TRISTAN FACIEBAT/ TOLETI 1609", comenzó a usar el apellido Tristán, siendo de especial importancia el testamento del propio pintor en el que se cita como Luis Tristán y se declara hijo de Ana de Escamilla<sup>1</sup>, entre otros documentos<sup>2</sup>. No cabe ninguna duda de que Luis de Escamilla y Luis Tristán son la misma persona, el pintor

<sup>1</sup> Un dato que conviene tener en cuenta para la biografía de Tristán respecto a su lugar de origen —aún desconocido— es que en el Toledo del s. XVII se le catalogaba como pintor extranjero, junto con Dominico Greco, Francisco Granello o Alejandro Flamenco, entre otros nombres hispanos. Por contra a Orazio Borgianni o a Pedro Ángel se les consideraba entre los "pintores de Toledo" con evidente incongruencia, según el *Libro de oficiales del Arzobispado*, iniciado el 23-X-1603. (cfr. MANUEL GUTIÉRREZ GARCÍA-BRAZALES: *Artistas y artífices barrocos en el Arzobispado de Toledo*. Toledo, 1982. págs. 47-48.

<sup>2</sup> Sobre la vida de Tristán y su obra puede verse fundamentalmente la obra de DIEGO ÁNGULO ÍÑIGUEZ y ALFONSO E. PÉREZ SÁNCHEZ. *Historia de la pintura Española. Pintura Toledana de la primera mitad del siglo XVII*. Madrid, 1972, págs. 111-199 y láms. 88-157. Es el único estudio de conjunto que supera los trabajos de DELPHINE FITZ-DARBY en el *Kunstlexikon THIEME-BECKER*, y de SABINE JACOB: "Ein Selbstbildnis von Luis Tristán?" en *Kunstgeschichtliche Studien für Kurt Bauch*. 1967. Deutsches Kunstverlag. 1967. De él se toman todos los datos publicados hasta entonces.

de la escuela toledana, cuya patria nos es desconocida, formado con El Greco a partir de 1603. Los años de formación de Tristán y su comparecencia documental en esta época están implicados en la obra que ahora publicamos. En distintas fechas, el joven aprendiz, a quien se le supone unos 13 o 14 años al entrar en el taller del El Greco, compareció dentro de la estructura de dicho taller a la firma como testigo de varios documentos, tales como el contrato de los retablos de Illescas el 11 de julio de 1603, entre otros de menor importancia el 29 de octubre de 1604 y el 7 de noviembre de 1606. Hasta fecha reciente, en este año se perdía el rastro del pintor, volviendo a surgir el 5 de octubre de 1611, cuando contrató el alquiler de una casa en el Callejón de D. Gaitán en Toledo<sup>3</sup> y con el cual venía a cubrir una necesidad perentoria hasta entonces inexistente, por lo que podemos suponer que se establecía entonces en Toledo o que se había o se iba a casar. El 2 de octubre de 1612 cobró 2600 reales por veinticuatro lienzos de mártires jesuitas, encargados por la casa Profesa de Toledo<sup>4</sup>. Antes de que se dieran a conocer estos documentos, la actividad de Luis Tristán arrancaba hipotéticamente en 1612, al suponerse que en ese año habría pintado el retrato del *Cardenal Niño de Guevara* para la galería de la Sala Capitular de la Catedral de Toledo<sup>5</sup> y se confirmaba con la firma y fecha de 1617, año en el cual Marías documentó algunas actividades profesionales y comerciales del pintor en la ciudad Imperial<sup>7</sup>. De toda la documentación antigua y moderna conocida sobre Luis Tristán se deducía un vacío historiográfico entre noviembre de 1606 y octubre de 1611, en el cual la crítica ha situado con más o menos precisión su viaje a Italia en compañía de José de Ribera o coincidiendo con él en alguna etapa del mismo, viaje del que da testimonio Jusepe Martínez en los *Discursos Practicables* y ciertas notas manuscritas del propio Tristán al ejemplar de las *Vitae* de Vasari que poseyó y anotó profusamente El Greco. Sobre todo ello volveremos más adelante, tras analizar la *Crucifixión* fechada en 1609.

## II

La *Crucifixión* que ahora publicamos es una pintura al óleo sobre tabla gruesa de nogal, que mide 69 x 42 centímetros (alto por ancho) y está firmada en el ángulo inferior izquierdo con la grafía "LUYS TRISTAN FACIEBAT

/ TOLETI. 1609". Al parecer la tabla procede de Oropesa (Toledo) y fue vendida en 1966 por D.<sup>a</sup> Elisa Páramo al anticuario D. Pedro Sánchez, quien la posee actualmente<sup>8</sup>. La composición representa a Cristo en la cruz, con el tronco levemente inclinado hacia adelante y las piernas flexionadas hacia su derecha. La cruz está colocada sobre la calavera de Adán y junto a una abundante fuente (¿fuente de la vida?), y emplazada en un paisaje de lejanías verdes y azuladas, con caminos de color pardo. En este marco deambulan, alejados del pie de la cruz, varios grupos de figuras: la Virgen y San Juan Evangelista mirando hacia Cristo, como acercándose; más allá, dos soldados alejándose; y otras figuras en la lejanía. El cielo presenta profundos contrastes anubarrados, oscureciéndose según el pasaje evangélico de San Lucas (cap. 23, versículos 44-45), que el pintor resolvió con grandes rayones dorados sobre azul, enmarcando la figura de Cristo y perfilando las colinas de Jerusalén.

El modelo general de esta *Crucifixión* depende de las de El Greco, si bien hay cierto distanciamiento en la figura de Cristo de la Expiración que practica El Greco<sup>9</sup>. Lo mismo puede decirse de la concepción paisajística, mientras que la distribución de los personajes en el escenario la resuelve Tristán con mayor personalidad. La técnica pictórica es muy diluida, con pinceladas fluidas aplicadas sobre la superficie plana de la tabla de nogal.

Algo de este estilo plano vio Gudiol en otras obras atribuidas a El Greco, datables en los años 1603-1610, por depender de modelos evidentemente suyos, especialmente en el *San Francisco en oración con un lego* (Zurich, Colección Bulher) y en el *San Francisco meditando con el hermano León* (Madrid, Prado)<sup>10</sup>. Tras un estudio exhaustivo de estas dos pinturas, cuya "calidad es suave, las texturas lisas y regulares, las formas cerradas" en el lienzo de la colección Bulher, apreciándose un "cambio radical en la indumentaria, esto es, en la representación de su textura que se extiende incluso a la materia pictórica y por tanto a las texturas del resto de la obra. Todo está más suavemente trabajado. Las calidades sueltas y ásperas... desaparecen... Al disminuir la fuerza libre del empaste pictórico, las superficies adquieren más valor y también las líneas dibujísticas, sobre todo en los contornos"<sup>11</sup>. Gudiol explica el fenómeno, "la sorprendente factura de ambos lienzos —anómala en la producción grequiana, pero excelente— como el resultado de la

<sup>3</sup> FERNANDO MARIAS. "Nuevos datos de pintura toledana de la primera mitad del siglo XVII", en *Archivo Español de Arte*. LI, n.º 204 (1978) págs. 409 y ss., especialmente págs. 421-422.

<sup>4</sup> *Ibidem.*, pág. 421.

<sup>5</sup> *cfr.* ANGULO ÍÑIGUEZ-PÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit.*, pág. 138, recogiendo una suposición de ADOLFO ARAGONES: "El pintor Luis Tristán", en *Boletín de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, 1925, números 22 y 23.

<sup>6</sup> ANGULO ÍÑIGUEZ-PÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit.*, 1972, págs. 113-140

<sup>7</sup> MARIAS, *art. cit.*, págs. 420-421.

<sup>8</sup> Mercado Puerta de Toledo, local 2121, C/. Ronda de Toledo, 1. 28005-MADRID.

<sup>9</sup> El Greco no es ajeno al Cristo muerto, pero por término general opta por modelos que derivan de Miguel Ángel, tal y como se puede ver en el de la Colección Marañoñ (c. 1570-75), o por otros de compostura y belleza apolíneas, como el del gran *Calvario* procedente de San Ildefonso de Toledo (Madrid, Prado, c. 1603-7).

<sup>10</sup> JOSÉ GUDIOL, *Domenikos Theotokopoulos, El Greco, 1541-1614*. Barcelona, Ed. Polígrafa, 1982, págs. 246 y ss.

<sup>11</sup> *Ibidem.*, pág. 246.

tolerancia de El Greco hacia el discípulo Tristán y como un ensayo de cambio de modelos, aunque defiende la profunda e inefable intervención de El Greco en ambas obras<sup>12</sup>. A partir de estas consideraciones Gudiol atribuye a Tristán una *Oración en el Huerto* (Londres, National Gallery)<sup>13</sup>. La hipótesis resulta muy sugerente y digna de ser tenida en cuenta, especialmente ahora que surge esta *Crucifixión* de 1609. Por otro lado, si bien el lienzo de El Prado es versión del modelo conocido de El Greco, en el caso del *San Francisco en oración* de la colección Bulher, la concepción del maestro —conocida a través de un *San Francisco en meditación* del Museo de Bellas Artes de Bilbao— ha sido enriquecida con otra figura. El planteamiento de la composición, con la figura principal completamente de perfil y recortada, parece más adecuada a un principiante —que es el estadió de Tristán en esos años— que a un maestro que domina como pocos la composición manierista y el escorzo<sup>14</sup>.

Habiendo comenzado Luis Tristán su formación en el taller de El Greco hacia 1603, la firma y fecha de la *Crucifixión* "en Toledo. 1609" nos aporta algunos datos de gran importancia. En primer lugar, nos encontramos ante la obra más antigua del pintor, donde adopta el apellido Tristán que adelanta nuestro conocimiento de su obra unos cinco años. En segundo, la pintura evidencia la formación e inicial dependencia estilística de El Greco, pudiéndose a partir de esta obra, y mediante una profunda labor crítica en el catálogo de El Greco, iniciar una depuración de la obra del maestro a través del estilo ya identificado de uno de sus discípulos más importantes. En tercero, la fecha de 1609 llena un amplio período hasta ahora desconocido (1606-1611), demostrando la actividad de Tristán en Toledo tras su aprendizaje y viviendo aún El Greco. En cuarto lugar, el locativo "Toleti", en Toledo, ofrece un dato de importancia capital que, con otras documentaciones complementarias, nos lleva a precisar extraordinariamente el viaje de Tristán a Italia. El estilo deudor de El Greco demuestra que el pintor aún no había alcanzado un arte maduro y personal de procedencia italiana, y parece anular cualquier posible significado implícito en la locución "Toleti", en Toledo, alusivo a una situación anterior no "en Toledo", en Italia o en otro lugar, como por ejemplo El Escorial, Madrid o Sevilla, lugares que Tristán conoció según se deduce de sus anotaciones a las *Vitae* de Vasari<sup>15</sup>. Si el viaje a Italia lo hubiera realizado antes de 1609 su estilo lo habría acusado. El viaje a El Escorial y la Corte le pondría en contacto con el rico

mundo del naturalismo veneciano (Tintoretto, Tiziano, Bassano...), que El Greco ya conocía, y con el severo manierismo reformado de Federico Zuccaro y otros italianos, todo lo cual le habría impulsado a conocer directamente Italia.

### III

Hasta ahora ignorábamos lo que Tristán hizo entre noviembre de 1606 y octubre de 1611, un período de unos cinco años en los que todos los autores han intentado encajar el viaje del pintor a Italia, confirmado en el testimonio de Jusepe Martínez. Sin embargo, la *Crucifixión* firmada en Toledo en 1609 acorta considerablemente el período posible, pues el estilo derivado de El Greco, que aún muestra, induce a pensar en unas fechas probables entre 1609-10 y octubre de 1611, cuando aparece en Toledo alquilando una casa y contratando obras con un estilo desconocido, pero probablemente distinto<sup>16</sup>, en el que las alargadas figuras de El Greco se recubren con vestimentas de profundas sombras claroscúricas, en las que se quieren ver influencias lombardas de Tanzio de Varallo y romanas de Orazio Borgianni, según Angulo Iñiguez y Pérez Sánchez<sup>17</sup>, además del naturalismo veneciano que el pintor pudo conocer en El Escorial.

¿Cuándo realizó Tristán su viaje a Italia? Jusepe Martínez, pintor y escritor, autor de los *Discursos Practicables*, viajero Italia y de vuelta en España hacia 1630, bien informado sobre los pintores españoles que habían estado en Italia y que había tratado a José de Ribera en Nápoles, escribió que "Tristán estuvo mucho tiempo en Italia en compañía de nuestro Jusepe de Ribera, llamado el Españoleto, donde vino muy medrado en sus estudios"<sup>18</sup>. Algunas notas marginales de Tristán a las *Vitae* de Vasari, que pertenecieron primero a El Greco y luego a él mismo, confirman directamente este viaje, efectuado durante el pontificado de Paulo V (Borghese) (1605-1621), tomando como base una anotación a Jacopo Bassano: "en mi tiempo tenía el sobrino de el papa Paulo V un cuadro de el Basan en un salón lleno de todos los mayores...", sobrino que no es otro que el cardenal Scipione Borghese<sup>19</sup>. Se deduce de la nota que Tristán tenía conocimiento de la colección Borghese y que, por tanto, estuvo en Roma en el transcurso de su viaje. Otra nota testimonial de Tristán se refiere a un *Ecce Homo* de Tiziano que hubo en Santa Maria delle Grazie de Milán (hoy en París,

<sup>12</sup> *Ibidem.*, pág. 246.

<sup>13</sup> *Ibidem.*, pág. 251.

<sup>14</sup> *Ibidem.*, figs. 230, pág. 248 y 125, pág. 145.

<sup>15</sup> Las anotaciones de Tristán a las *Vitae* se encuentran en el ejemplar que fue de El Greco y han sido recientemente publicadas. (cfr. *El Greco y el arte de su tiempo. Las notas de El Greco a Vasari*. Textos de XAVIER DE SALAS y FERNANDO MARIAS. Madrid, 1992, págs. 141-142.

<sup>16</sup> MARIAS, art. cit., 1978, pág. 421. El 5 de octubre de 1611 Tristán recibía de manos de Gaspar de Vargas una casa en el Callejón de Don Gaitán. Y el 2 de octubre de 1612 cobraba 2.600 reales por 24 cuadros para la Compañía de Jesús de Toledo, con temas de mártires jesuita s.

<sup>17</sup> ANGULO IÑIGUEZ-PÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit.*, 1972, pág. 120. Las conexiones formales con Tanzio da Varallo son especialmente evidentes en el *San Juan Bautista*, no fechado, de la parroquia de San Marcos de Toledo.

<sup>18</sup> JUSEPE MARTÍNEZ. *Discursos practicables del nobilísimo Arte de la Pintura*. Ed. V. Carderera, Madrid, 1866, pág. 142.

<sup>19</sup> *El Greco y el arte de su tiempo. Las notas...*, pág. 142.

Louvre): "es cosa eçelentissima que yo e bisto"<sup>20</sup>. De otra cita a propósito de un *Retrato del Marqués de Pescara* de Tiziano sabía que había dos versiones, una en poder del Conde de Villamediana en Madrid y otra en la "corte de Florencia"<sup>21</sup>. Quizá llegó a Venecia en el transcurso de su viaje, pues alude al *Martirio de San Lorenzo* de los Gesuiti, recordando la versión de El Escorial, y a la *Anunciación* de Santa María de los Angeles de Murano, de la cual había otra versión en Aranjuez<sup>22</sup>. Sin embargo estas dos obras venecianas de Tiziano habían sido grabadas por Cornelis Cort y por Jacopo Caraglio respectivamente y por tanto eran conocibles a través de estampas<sup>23</sup>. Las restantes anotaciones de Tristán se refieren casi siempre a obra de Tiziano para las cortes de Carlos V o Felipe II, a través de las cuales evidenciaba su conocimiento de las colecciones reales y de otras particulares, como las del Conde de Villamediana en Madrid o la de D. Melchor Maldonado, Tesorero de la Casa de Contratación de Sevilla. La anotación en la vida de Baccio Bandinelli le da pie para hablar no de las obras de este escultor florentino, sino de las de Alonso Berruguete en Toledo y Gaspar Becerra en Astorga y en las Descalzas Reales en Madrid.

Las fechas del pontificado de Paulo V, 1605-1621, no ayudan gran cosa a precisar las del viaje de Tristán. Las hipótesis de Martín S. Soria (1960), Angulo Íñiguez-Pérez Sánchez (1972) y de F. Marías (1978) deben ser matizadas o corregidas a partir de la *Crucifixión* de 1609. Para Soria el viaje de Tristán habría tenido lugar entre 1607-1612, advirtiendo que, como Ribera no fue a Italia hasta 1610, sería en torno a esa fecha cuando Tristán hizo su viaje<sup>24</sup>. Angulo Íñiguez y Pérez Sánchez lo dataron antes del matrimonio de Tristán con Catalina de la Igüera,

ocurrido en 1614, y antes de su reaparición en Toledo en 1613<sup>25</sup>. Marías, que documentó la presencia de Tristán en Toledo desde octubre de 1611, consideró viable "un período de cinco años durante los que debió permanecer en Roma, probablemente, y más que suficientes para matizar su aprendizaje con El Greco en Toledo, al calor de las tendencias naturalistas, entonces vanguardistas en Italia"<sup>26</sup>.

La cuestión del viaje de Tristán a Italia puede replantearse ahora utilizando todos los datos a nuestro alcance, cruzando las fechas de Tristán con las de Ribera o con las de Orazio Borgiani, quien desde el 26 de febrero de 1604 estaba comisionado por el Arzobispado de Toledo para informar de las obras en un altar colateral de la iglesia parroquial de Colmenar de Oreja (Madrid), encargándose el 4 de marzo siguiente otro retablo en la misma iglesia que no excediera de 200 ducados<sup>27</sup>. Borgiani conocería a El Greco en Toledo y a Tristán, aprendiz en su taller en 1604. Sus estrechas relaciones con el mundo español pudieron favorecer que, de regreso a Roma y definitivamente afincado allí, se convirtiera en el contacto de Tristán en la Ciudad Eterna, un contacto que el estilo maduro de ambos pintores evidencia con toda claridad<sup>28</sup>.

El estilo pictórico de Tristán era hasta el presente muy coherente, aunque sólo nos era conocido desde 1613, año en que firmó la *Sagrada Familia* de la Colección Contini Bonacorsi, un estilo monumental, de canon grequiano, pero de colorido variado y claroscuro. La *Crucifixión* de 1609 muestra un estadio estilístico anterior, ajeno al naturalismo y deudor directo de El Greco. Parece lógico descartar que el viaje se realizara entre 1606 y 1609; por otro lado, Tristán sería muy joven, entre 14 y 16 años, si

<sup>20</sup> *Ibidem.*, pág. 142.

<sup>21</sup> *Ibidem.*, pág. 141.

<sup>22</sup> *Ibidem.*, págs. 142 y 141 respectivamente.

<sup>23</sup> La *Anunciación* fue copiada por Luis Tristán en la versión de la Sacristía de la catedral de Toledo (cfr. ANGULO ÍÑIGUEZ-PÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit.*, 1972, núm. 93, fig. 112).

<sup>24</sup> MARTÍN S. SORIA, "Velázquez and Tristán", en *Varia Verlaqueña*, Madrid, 1960, págs. 456-462.

<sup>25</sup> ANGULO ÍÑIGUEZ-PÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit.*, 1972, pág. 113. El desconocimiento de la cronología de las obras no documentadas, ni fechadas, de Tristán dificulta el estudio de su evolución estilística. En función de la cronología hacia 1616 del *San Luis dando limosna* (París, Louvre) sugieren otra posibilidad de viaje a Italia hacia 1616, que cada vez parece menos probable.

<sup>26</sup> MARIAS, *art. cit.*, 1978, pág. 421.

<sup>27</sup> GUTIÉRREZ GARCÍA-BRAZALES, *op. cit.*, 1982, pág. 150.

<sup>28</sup> Sobre la vida de Orazio Borgiani, la última síntesis que conozco es la de A.P.S. (ALFONSO PÉREZ SÁNCHEZ) en el catálogo de la exposición *The Age of Caravaggio*. New York, The Metropolitan Museum of Art, 1985, págs. 102 y siguientes. En ella actualiza sus escritos anteriores *Borgiani, Cavarozzi y Nardi* (Madrid, 1964) en función de la documentación de 1603, según la cual Borgiani participó en la creación de una Academia de Pintura en Madrid (cfr. "La Academia madrileña de 1603 y sus fundadores", en B.S.A.A., XLVIII (Valladolid, 1982), págs. 281-289. Los datos aportados por GUTIÉRREZ GARCÍA-BRAZALES fueron inmediatamente posteriores, pero no están recogidos en el catálogo *The Age of Caravaggio*, siendo como son importantes, pues de nuevo se entra en confrontación de fechas sobre el segundo viaje de Borgiani a España y su retorno definitivo a Italia antes de 1608.

Las estancias de Borgiani en España: la primera, entre 1598-1604 y la segunda desde enero de 1605 estarían separadas por la presencia del pintor en Roma en febrero de 1604, según los documentos de la Accademia de S. Luca, publicados por H. WETHEY: "Orazio Borgiani in Italy and Spain", en *The Burlington Magazine*, 1964, vol. CVI, págs. 146-159. Pero estos documentos se hallan físicamente en contradicción con los del Archivo de la Catedral de Toledo, que muestran al pintor en la Ciudad Imperial en febrero y marzo de 1604 (cfr. GUTIÉRREZ GARCÍA-BRAZALES, *op. cit.*, 1982, pág. 150). La superposición de fechas obliga a una revisión y confrontación de los documentos de la catedral de Toledo y de la Accademia de Roma.

Un dato disperso sobre Borgiani y nunca recogido en sus biografías, aunque está publicado en 1979, es la presencia del pintor en Pamplona en marzo de 1601 testificando a favor en el juicio contra un presbítero que en los Carnavales se había disfrazado de cardenal, porque aquellas ropas no podían confundirse con las de tal dignidad eclesiástica, que el conocía bien por haberlas visto en Roma. Con tal motivo, se declaró italiano y de 26 años, lo que situaría su nacimiento hacia 1575-76 (cfr. JOSÉ MARÍA JIMENO JURIO, "Martes de carnestolendas en Pamplona (1601)", en *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra*, XI, n.º 32, 1979, págs. 277-293. Agradezco al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez que me señalara este dato.



Fig. 1.—Luis Tristán *Crucifixión*. Madrid, mercado anticuario

lo pensamos nacido hacia 1590. Entre 1609 y fines de 1611 nos encontramos con un período de más de dos años, tiempo suficiente para un viaje largo por Italia, aunque el concepto "mucho tiempo" en Jusepe Martínez puede ser relativo tanto al viaje en sí, como a la permanencia con Ribera. ¿Cuál es la cronología de la llegada de Ribera a Italia? Para Soria, Ribera habría viajado a Italia en 1610<sup>29</sup>, pero en realidad los documentos nos permiten matizar algo en esta afirmación. Parece evidente que tanto Tristán como Ribera, que eran casi coetáneos o muy pocos años mayor que Tristán, viajaron a Italia por separado. Martínez sólo habla de *estancia* en Italia, no de viaje. Probablemente siguieron la ruta de Valencia u otro puerto mediterráneo (Alicante, Cartagena, Málaga de dónde saldría Velázquez en 1629) hacia Barcelona y Génova. Recorrido por Liguria y entrada en Lombardía, un territorio de gobierno español; quizá, encaminado por El Greco, también el Véneto e iniciación del descenso de la península Italiana hacia Florencia, Roma y Nápoles, donde Ribera se afincó definitivamente. ¿Dónde se encontraron los dos jóvenes pintores que les permitió estar juntos "mucho tiempo"?

El periplo de Ribera está parcialmente documentado y reflejado en las fuentes, especialmente en Mancini, quien nos informa en las *Considerazioni sulla Pittura* (c. 1617-1621) que este pintor estuvo "jovencito" en Lombardía y Parma. F. Benito Domenech ha señalado recientemente la coincidencia de que en 1610 se hallara en Génova Giovanni Bernardo Azolino, futuro suegro de Ribera<sup>30</sup>; y Michele Cordaro documentó el pago a Ribera en junio de 1611 de un cuadro de *San Martín partiendo la capa*, pintado para la iglesia de San Próspero de Parma, sólo conocido hoy por estampas y copias, señal de su estimación, y un encargo sorprendente para un joven extranjero de veinte años que, al decir de Mancini, suscitó la envidia de los pintores locales, obligando al Españolito a huir de Parma<sup>31</sup>. Su rastro se pierde hasta Roma, donde Ribera estaba antes del 27 de octubre de 1613, según un documento de la Academia de San Luca en el que se convocaba a varios pintores a una junta, entre ellos a "Josefo di Riviera", documento publicado en 1913 y recientemente exhumado e interpretado por Milicua<sup>32</sup>, siendo de fecha inmediatamente posterior los registros de Ribera en los *Status Animarum* de Santa María del Popolo de 1615 y 1616, según los cuales "Giuseppe Riviera di Valenza" vivía en Vía Marguta<sup>33</sup>.

Como se ve por la documentación Ribera se estableció en Roma desde 1613 al menos, donde se convirtió definitivamente al naturalismo tenebrista, anulando cualquier resto de estilo juvenil, ya fuera de Ribalta o de otros maestros. ¿Dónde coincidieron Tristán y Ribera? Quizá en el

barco que los condujo a Génova en 1610; quizá en Milán, donde estuvo Tristán, o en Parma, donde trabajó Ribera; quizá en Roma, cuyo ambiente conoció Tristán en 1610-1611, pero donde no consta la residencia de Ribera antes de 1613; quizá en alguna de las etapas desconocidas del viaje de ambos pintores. En realidad no lo sabemos y sólo podemos centrar el viaje de Tristán entre 1610 y 1611, por lo que la posibilidad de coincidencia con Ribera en Italia debió limitarse a algunos meses en esos años de 1610-1611. Lo que es evidente, siendo generosos con el carácter de las notas de Tristán a las *Vitae* de Vasari, es que el pintor estuvo en Milán, quizá en Venecia (Murano), en Florencia y en Roma. Mientras duró el viaje Tristán transformó su estilo juvenil grequiano en estilo maduro, con figuras de canon alargado que están en El Greco y en Tintoretto, pero también en la obra madura de Orazio Borgianni, y con una profunda iluminación tenebrista de poderoso efecto dramático que en Borgianni procede de Tintoretto y está presente también en Tristán. Cierta crispación en las expresiones del éxtasis de los santos ha sido puesta en relación por Angulo Fñiguez y Pérez Sánchez con la obra de Tanzio da Varallo, pintor lombardo que entre 1600 y 1611 trabajó en Roma, donde también desde 1607 —tras su segundo viaje a España y manteniendo su clientela española— estaba afincado Borgianni, una de cuyas etapas había transcurrido en Toledo. Es probable que Borgianni jugara un papel decisivo en la transformación del estilo de Tristán, fortaleciendo el claroscuro sin renunciar al canon alargado de El Greco, ni los detalles naturalistas de stirpe veneciana. Aunque hemos perdido muchas obras tempranas realizadas por Tristán tras su regreso a Toledo, como los Mártires jesuitas (1612) o las pinturas del monasterio de la Sisle (1613), la *Sagrada Familia* de 1613 (antes en Florencia, Col. Contini-Bonacorsi) no sólo es deudora de obras de Borgianni, como el *San Carlos Borromeo* (Roma, San Carlo alle Quatre Fontane, c. 1611-12), sino también de otros caravaggistas romanos como Carlo Saraceni, en cuya *Sagrada Familia con Santa Ana* (Roma, Galleria Nazionale, c. 1610), ésta coge por las alas un pichón que va a entregar al Niño del mismo modo como San José lo entrega al Niño en la *Sagrada Familia* Contini Bonacorsi. Se trata sin duda de una referencia muy superficial, pero interesante de la nueva orientación del pintor toledano, en la que parece recoger una novedad muy reciente en la pintura romana y directamente conocida. Por el contrario, el hecho de que Francisco Pacheco, que visitó a El Greco en Toledo en 1611, cite en el *Arte de la Pintura* a Fray Juan Bautista Maino y a Pedro de Orrente como presentes en Toledo, pero no a Tristán, reafirma las fechas de la estancia italiana de nuestro pintor.

<sup>29</sup> SORIA, art. cit., pág. 457.

<sup>30</sup> FERNANDO BENITO DOMÉNECH. *Ribera, 1591-1652*. Madrid, 1991, págs. 23-24.

<sup>31</sup> MICHELE CORDARO. "Sull' attività del Ribera giovane a Parma", en *Storia dell' Arte*, 1980, págs. 323-326.

<sup>32</sup> Véase JOSÉ MILICUA. "De Játiva a Nápoles, 1591-1616", en el catálogo de la exposición *Ribera, 1591-1652*, bajo la dirección científica de ALFONSO E. PÉREZ SÁNCHEZ y NICOLA SPINOSA, Madrid, 1992, pág. 19, donde recoge el documento publicado en 1913 por G. J. HOOGEVERFF, *Bescheiden in Italien omtrent Nederlantsche Kunst enaars en geleerden*. S'Gravenhage, 1913, págs. 40 y 108.

<sup>33</sup> MILICUA, art. cit., pág. 23, citando a JEANNE CHENAULT, "Ribera in Roman Archives", en *The Burlington Magazine*, CXI, 1969, pág. 561-562.

# Aportaciones a la obra de Luis Tristán

Fernando Collar de Cáceres  
Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte  
(UAM), Vol. V, 1993.

## RESUMEN

*Luis Tristán, pintor que ocupa un importante lugar en la transición de la pintura castellana de principios del siglo XVII hacia postulados naturalistas, es en la actualidad objeto de renovada atención. El propósito de estas páginas es dar a conocer cuatro pinturas inéditas y no documentadas de este artista toledano, localizadas en Santa Olalla, Toledo y Talavera de la Reina, que deben incorporarse al catálogo de su producción.*

## SUMMARY

*Luis de Tristán, a painter who stands out among the artists in the evolution of the Castilian painting in the early seventeenth century, is nowadays subject of renewed attention. The aim of this paper is to reveal the finding of four unknown paintings by this Toledan artist. The pictures have been found in Santa Olalla, Talavera de la Reina y Toledo, and although there is no provided document, they must be included into the catalogue of Tristán's works.*

La exposición *El Toledo de El Greco*, celebrada en 1982 y complementaria de la que bajo el título de *El Greco de Toledo* tuvo lugar paralelamente en el Museo del Prado, prestó particular atención a la figura del toledano Luis Tristán como más destacado de los discípulos del maestro candiota, dedicándole un importante apartado en la sección abierta en el templo conventual de San Pedro Mártir, subsele a efectos expositivos del Hospital Tavera<sup>1</sup>. A pesar de la sensible ausencia de algunas de sus más tempranas creaciones y de los grandes lienzos de sus principales retablos (Yepes, Santa Clara de Toledo y el ya desmembrado de las Cuatro Pascuas) —todo ello entre lo mejor de su arte—, fue ésta una ocasión excepcional para contrastar lo desigual de su obra, la diversidad de compo-

nentes estilísticos que concita su pintura y la insalvable dificultad en delimitar sus etapas artísticas y en definir su evolución.

Los estudios de Sabine Jacob y de los profesores Angulo Íñiguez y Pérez Sánchez<sup>2</sup> han facilitado, en este aspecto, una visión global y detallada de su personalidad y de su obra, con juicios no siempre coincidentes; pero subsisten importantes lagunas que sólo podrán ir cubriéndose en una paciente labor de investigación.

Quizá haya llegado el momento de avanzar algo en tal sentido. Comienza a hacerse luz, por ejemplo, sobre sus primeras creaciones y sobre su radical dependencia estilística inicial respecto a El Greco<sup>3</sup>, cuyos esquemas y modelos, asimilados en su taller, terminaría por entretejer

<sup>1</sup> *El Toledo de El Greco* (Catálogo de la exposición). Toledo, 1982, pp. 196-209.

<sup>2</sup> SABINE JACOB, *Luis Tristán*. Albert-Ludwig Universität zu Freiburg, 1961, 2 vols. (tesis doctoral); y más recientemente, "Ein Selbstbildnis von Luis Tristán?" en *Kunstgeschichtliche Studien für Kurt Bauch*, 1967. Deutsches Kunstverlag, 1967, y "Florentinische Elemente in der Spanischen Malerei der frühen 17 Jahrhunderts", en *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, Dic 1967. Y sobre todo DIEGO ÁNGULO ÍÑIGUEZ y ALFONSO E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Historia de la pintura española. Pintura toledana de la primera mitad del siglo XVII*. Madrid, CSIC., 1972, pp. 111-199). Son mínimas las aportaciones habidas desde entonces.

<sup>3</sup> GUTIÉRREZ PASTOR, ISMAEL, "El viaje a Italia de Luis Tristán. A propósito de una Crucifixión firmada (1609)". En las páginas de este mismo número del *Anuario del Departamento de Historia y teoría del Arte*, vol. V, 1993.

con ingredientes de procedencia dispar hasta la total desvirtuación de su esencia, en una personal y casi imposible síntesis que es fruto del difícil salto dado desde premisas manieristas hasta un naturalismo claroscuro. Y el antes borroso asunto de su viaje a Italia, ya referido por Jusepe Martínez y a veces analizado con ciertas cautelas, resulta plenamente confirmado a la luz de sus anotaciones marginales a las *Vidas de Vasari*<sup>4</sup>, por más que escuetas, lo que supone un dato primordial para la estimación de las fuentes estilísticas de su arte. En este plano habrá que considerar también lo relativo a su presencia en Sevilla, como parece derivarse asimismo de sus apostillas a la noticia vasariana sobre obras de Tiziano o Torrigiano, que, junto a la localización de antiguo de pinturas propias en la capital hispalense, ha de llevar al replanteamiento de la cuestión de su posible influencia en el joven Velázquez, ya abordada por Martín S. Soria<sup>5</sup>.

Con más modesto empeño, la razón de estas líneas es dar a conocer cuatro interesantes lienzos de tema religioso plenamente característicos de su estilo y que nada aportan, en consecuencia, al conocimiento de la evolución experimentada en los apenas once o doce años en que se comprime su abultada producción posterior a su estancia italiana.

En la iglesia de San Julián de la localidad toledana de Santa Olalla se conserva un notable lienzo de la *Inmaculada* (fig. 1), dotado de marco barroco y afectado de graves desgarros y burdas reintegraciones, que debe atribuirse sin reservas a Luis Tristán, a cuyo modelo del Museo de Bellas Artes de Sevilla responde por entero, con variaciones que en nada alteran el planteamiento general de la composición, y cuya particular factura y sentido del color exhibe en igual grado<sup>6</sup>.

Al igual que en ejemplar sevillano, María aparece en pie, en actitud orante y con gesto arrobado, sobre un creciente lunar con las puntas hacia arriba, en manifestación celestial, orlada de nubes con ángeles y querubines, que se completa en la parte inferior con un paisaje sembrado de símbolos letánicos entre los que se desliza la serpiente

de pecado. Se sigue en suma el esquema iconográfico inmaculadista usual en el período postrentino, especialmente popularizado en lo pictórico hacia 1600 por artistas como Giuseppe Cesare, Caballero de Arpino, y Francisco Pacheco —particular impulsor éste de su representación con la forma lunar invertida—, y que el toledano pudo conocer de su propio maestro<sup>7</sup> o a través de diversas estampas. Según la fórmula vigente, la Virgen viste túnica púrpura y manto azul, en lugar de los colores inmaculadistas que, de conformidad con la visión de doña Beatriz de Silva, no tardarían en imponerse.

En el aspecto estilístico es obra próxima a la espléndida versión hispalense perteneciente al momento de mayor brillantez creativa de Tristán<sup>8</sup>, por 1616, pero no deja de apreciarse una mayor sequedad en el tratamiento de las formas que, a tenor de lo que hoy conocemos de su evolución artística, ha de corresponder a un período algo posterior. Atrás queda pues la blanda y casi sensual factura de aquélla. Más distante aún resulta el rotundo sentido plástico y monumental de los trabajos inmediatos a su borrosa etapa italiana. Y probablemente habrá que desestimar una posible identificación con la *Inmaculada* que tenía Juan Domingo de Santa Águeda, si se entiende realizada por 1624<sup>9</sup>, pues habría de participar presumiblemente del reverdecido y un tanto áspero grequianismo de sus últimas creaciones, pero no está de más recordar que era obra de parecidas o iguales dimensiones ("dos varas").

En lo figurativo, y desde la inevitable comparación con la versión sevillana precedente, apenas es posible advertir otras diferencias en lo que toca a la Virgen que las derivadas de una menor fluidez pictórica —poco cuenta el irrelevante incremento en la longitud de extremo frontal del manto—, lo que afecta por igual a paños que a cabellos y aun a los propios rasgos de María, evidenciando una ejecución más seca y formularia. Se derivan de ello efectos nada convincentes en la disposición de los pies o en los pliegues de las ropas, sin que la apariencia general de la figura se resienta de manera ostensible. Mayores modificaciones hay en lo relativo a los querubines, con la

<sup>4</sup> Véase MARÍAS, FERNANDO, "Las anotaciones de Luis Tristán a las *Vidas de Vasari*", en X. de Salas y F. Marías, *El Greco y el arte de su tiempo. Las notas de El Greco a Vasari*. Toledo, 1992, pp. 139-142.

<sup>5</sup> SORIA, MARTÍN S., "Velázquez and Tristán," en *Varia Velazqueña*, Madrid, 1960, I p. 456-462. Analiza la influencia del toledano en obras como la *Adoración de los Magos*, *Cristo y los discípulos de Emaús* y el retrato de *Sor Jerónima de la Fuente*, entre otras pinturas del sevillano. Es estimación puesta en entredicho por autores como Lafuente Ferrari, Angulo y Pérez Sánchez, y anteriormente A. L. Mayer.

<sup>6</sup> Óleo sobre lienzo de 1,65 x 1,10 m.; hay que advertir la semejanza de estas medidas con el de Sevilla, que fue de D Juan de la Cámara Urzaiz. Existe una tercera pintura del mismo tema y composición localizada hace tiempo en Cataluña y expuesta en el Salón Macarrón de Madrid, en 1952 (ANGULO, D. "Algunas notas de Luis Tristán", *Archivo Español de Arte* XXVII—1956—, p. 271). Debe desestimarse no obstante la participación directa de Tristán en los muy distintos ejemplares de la iglesia de Santo Tomé, de taller, y del convento de San José, ajeno éste a su círculo inmediato.

El lienzo muestra un desgarrar a media altura, con pérdida de un fragmento en la zona de las rodillas de la Virgen; otro, algo menor, junto a su mano izquierda, con tosca reintegración; un tercero, arriba a la izquierda, que afecta a uno de los pequeños ángeles sentados entre nubes, junto a la corona de estrellas de María, y otro más en las ropas de ángel adorante situado en el lado derecho, amén de diversos desperfectos menos graves. Demanda, en suma, una urgente restauración.

<sup>7</sup> A este esquema obedece la *Inmaculada* de la colección Thyssen. Mucho más compleja resulta la de la capilla Ovalle en San Vicente, hoy en el Museo de Santa Cruz.

<sup>8</sup> El momento de la realización del retablo de Yepes y de la destruida pintura de la *Degollación de San Juan Bautista*, que fue de la iglesia de San Bartolomé de Sonsoles y luego de los Carmelitas de Toledo.

<sup>9</sup> Documentada por Francisco de Borja San Román ("Noticias nuevas para la biografía de Luis Tristán", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, núms. 20-21, 1924, p. 122 y 126), en relación con el testamento del pintor.



Fig. 1.—*Inmaculada*. Santa Olalla (Toledo) iglesia de San Julián.

supresión de la cabeza que en el lienzo sevillano aparece a la izquierda, entre dos zonas nubosas y el desplazamiento hacia abajo, en el plano equivalente de la que allí aflora junto al ángel adorante de lado derecho, así como la adición de algunos angelillos desnudos, sentados entre nubes a uno y otro lado de la cabeza de María. Hay que anotar también una notable proliferación de cabecillas entre las nubes altas, con cuyas hinchadas formas algodonosas y grisáceas se confunden en rasgos y coloración, disponiéndose en apretada orla, a modo de corona celestial. De otro lado, el encrespado cabello de los querubines está pintado como en algunas figuras infantiles del retablo de Yepes, de cuya *Ascensión* procede la cabeza que ocupa el espacio intermedio del margen derecho; todo lo cual no hace sino confirmar la incuestionable autoría de Tristán.

Pero es en el paisaje en lo que la *Inmaculada* de Santa Olalla aventaja a la de Sevilla, marcando las mayores diferencias, tanto por amplitud y espectacularidad como en lo que atañe a la ejecución pictórica, a pesar de la defi-



Fig. 2.—*Cristo en la cruz*. Convento de San José, Toledo.

ciente representación de algunos de los elementos simbólicos que lo conforman. Sobresale aquí el efecto de las masas arbóreas y de las verticales laderas que se suceden en la lejanía, junto a la suntuosa estampa de la galera mediterránea que surca las aguas y el destello crepuscular de las luces que proyectan sus rayos desde el horizonte. Y hay que subrayar el esfuerzo de Tristán por dotar de cierto grado de verosimilitud a un paisaje meramente simbólico que se estructura en una yuxtaposición de motivos enormemente dispares, entresacados de diferentes letanías marianas con más sentido recopilatorio que selectivo<sup>10</sup>.

Con mayor amplitud de lo habitual, y de izquierda a derecha, se distribuyen una veintena de elementos: la puerta ("janua Coeli"), la escalera ("scala Coeli"; "scala Jacob"), la torres ("turris eburnea" "turris davidica"), la ciudad ("civitas refugii" "civitas Dei"), la fuente ("fons signatus"), el jardín ("hortus conclusus"), la palmera ("quasi palma"), el árbol (lignum vitae), el ciprés ("quasi cipressus" "cipressus in Sion"), el vellocino ("vellus Gedeonis"), el lirio ("lilium inter spinas"; "Lilium conua-

<sup>10</sup> Una recopilación de esta época, anterior a la plena adopción única de las letanías lauretanas, puede verse en el *SACRAE LITANIAE VARIAE cum breui piaque quotidiana exercit*. Amberes, 1596.

lium"), las rosas ("rosa mystica"; plantatio rosae"), la azucena ("virga Jesse floruit"—?—), el espejo ("speculum sine macula"), el pozo ("puteus aquae viventium"), la zarza ("rubus ardens —?—), la galera ("navis iustioris"), la casa ("domus aurea, "domus sapientiae"), el monte ("mons Dei"), el cedro ("cedrus salomonis", "cedrus exaltata"), el templo ("templum Dei") e incluso el sol, emergente por el horizonte ("electa ut Sol"), echándose en falta otros motivos también habituales (luna, estrella, arca, olivo, vaso). Puerta y templo responden a planteamientos clasicistas; la mansión se adapta a una tipología popular, y el espejo es de diseño manierista, como de alguna forma el jardín, de elemental e irregular representación. En lo paisajístico cabe notar, por lo demás, una mayor afinidad con planteamientos flamencos que con lo italiano. El resultado es por todo ello más complejo y expresivo que las interpretaciones equivalentes de Pacheco, d'Arpino, Francisco Gutiérrez o Pereda, si no más convincente, y contribuye a realzar la mística representación mariana.

Obra también inédita es una excelente pintura de *Cristo en la cruz* perteneciente al convento toledano de San José, de las madres Carmelitas Descalzas<sup>11</sup>, que en la actualidad se encuentra en restauración debido a su defectuoso estado, con graves deterioros que en poco afectan por fortuna a la figura del crucificado (fig. 2)

El tema es uno de los más repetidos por Tristán, quien sigue en lo esencial en ello esquemas de El Greco, no sin observar cierta variedad interpretativa que atañe tanto al tono como a la forma. Hoy sabemos del estricto grequianismo de sus primeros trabajos gracias precisamente al *Cristo* firmado en 1609, pero es difícil establecer con precisión el sentido de su posterior evolución estilística y tipológica en la reinterpretación de este tema devocional. Versiones de claro ascendente manierista y especial belleza, con inequívocos acentos borgianescos y el recuerdo evidente de Miguel Ángel, hay en la parroquial de Santo Tomás y en el Museo del Greco, representativas de su mejor momento artístico allá por 1616). De mayor contención dinámica y parecidos rasgos es la principal de las del Museo de Santa Cruz, carente ya de toda referencia miguelangelesca. Nervudos y expresivos son, por el contrario, el *Cristo* del Museo Nacional de Caracas o el bastante más dramático de la catedral de Toledo, sin duda algo posteriores. Otros resultan más adustos y desabridos (M. de Santa Cruz, y *Calvario* de la Virgen de la Cabeza, Toledo), en el seco grequianismo de que hace gala por 1623; y los hay también de apariencia fría y convencional en exceso (col. Romero Rodríguez; Jerónimas de San Pablo, y uno del M. de Santa Cruz), probablemente en buena parte de taller. En franco contraste con el carácter místico y la filiación manierista de los *Crucifijos* de El Greco, todos estos últimos son en mayor o menor grado

de tono ascético y de un sentido pictórico naturalista, cuya plenitud parece corresponder a los años de su retorno de Italia, expresada en obras de especial intensidad plástica —quizá de entonces el vehemente *Calvario* de la colección Lafora—, para resurgir con fuerza hacia el final de su breve trayectoria estilística, asociado ahora a un renovado grequianismo figurativo de formas frágiles y nerviosas.

El de las carmelitas de San José, de singular nobleza tipológica, se sitúa a medio camino entre el mejor de los ejemplares del Museo de Santa Cruz (ca.1616) y el del Museo Nacional de Caracas. Atendiendo sin embargo a la disposición erguida de la cabeza, desprovista de todo giro, tiene que ver sobre todo con el de las jerónimas de San Pablo y el mayor de los del museo toledano, ambos de ejecución un tanto sumaria. Unos y otros se cuentan además entre los de mayor desarrollo paisajístico.

El Crucificado cobra aquí una dimensión triunfante, merced a su porte erguido y expresión, dentro de su contención emocional y sobriedad, y refleja el momento trágico en que son pronunciadas las palabras agónicas. Es figura de nervuda y bien proporcionada anatomía, ajena a la excesiva blandura de otros ejemplares y carente de las complacencias pietistas de aquellos de mayor componente dramático. Aparte de una incipiente torsión corporal y de la superposición de las piernas, con único clavo, sólo el nervioso plagar del paño de pureza, más menudo y agitado de lo usual en Tristán, aporta un mínimo elemento dinámico, bien que con cierta sequedad, acorde con la ascética valoración del tema, que dista de la aspereza figurativa y el retorcimiento de paños con profundos pliegues de sus muy tardías versiones del *Martirio de San Andrés* (Madrid, La Habana) o de las pinturas de Santa Clara.

En relación con el estado de conservación son de lamentar los recortes laterales que ha experimentado el lienzo, con la consiguiente mutilación de las manos de Cristo, difícilmente recuperables.

Un par de calaveras y otros tantos fémures yacen al pie de la cruz, rematada por un letrero escrito en tres lenguas (IESVS NAZARENVS REX IVDAEORVM, en el texto latino), según fórmula ya usada repetidamente por El Greco. Una vez más Tristán adopta la modalidad semidesbastada de santo madero que, salvada la temprana excepción de la *Crucifixión* de 1609, en él es norma, en un momento de renovado interés en torno a la naturaleza y forma de la vera cruz<sup>12</sup>; pero sólo aquí la burda talla frontal de los troncos se prolonga hasta los extremos, en pie y travesaño, que comunmente muestra sin desbastar. En cuanto a las calaveras, es notorio que la vieja leyenda medieval de que la cruz se erigió sobre la tumba de Adán, según noticia de Tertuliano aceptada por diversos Padres de la Iglesia, se mantuvo intacta, por lo que persistió la

<sup>11</sup> Óleo sobre lienzo; 2,04 x 1,29 m. Agradezco al grupo de profesores y alumnos de restauración de la facultad de Bellas Artes de Madrid las facilidades prestadas para su estudio.

<sup>12</sup> De 1616 es la monumental obra de Gretser *De Sancta Cruce*.



Fig. 3.—*San Jerónimo penitente. Talavera de la Reina (Toledo), colegiata.*

representación habitual, a pesar de la rotunda oposición contrarreformista de Molanus, fiel a la estimación de que Adán había sido enterrado en el Hebrón que transmitiera San Jerónimo<sup>13</sup>. Según el propio San Jerónimo, no obstante, el Gólgota era lugar de decapitaciones y estaba sembrado de calaveras y cráneos humanos, lo cual, y al margen de toda identificación, dejaba abierta la posibilidad de incrementar sensiblemente su número, como sucede en el *Calvario* de Antonello de Messina en el Museo de Amberes. El representar dos cráneos debe de entenderse probablemente como alusivo a las sepulturas de Adán y Eva, en la idea de mostrar de forma simbólica



Fig. 4.—*San José. Talavera de la Reina (Toledo), Colegiata.*

la dimensión redentora de la crucifixión de Cristo. No es cosa nueva. Una vez más Tristán se ciñe a El Greco, quien planteó esta modalidad iconográfica en diversas ocasiones, empezando por el pequeño *Crucificado* de la Wildenstein Galleries de Nueva York<sup>15</sup>. De estas versiones de candiota procede así mismo las ágiles y diminutas figuras de abanderados, soldados y jinetes retornando a Jerusalén que, en ya casi inverosímil salto espacial —también así en el lienzo de Caracas—, introduce aquí su discípulo jugando con la disposición convergente de dos grupos de

<sup>13</sup> MOLANUS, *De Historia Sacratissima Imaginum*. 1619, Lib. IV, XI; citado por E. Mâle *El Barroco*, Madrid, 1985, p. 249.

<sup>14</sup> San Jerónimo, ad. c. 26, citado por J. Interián de Ayala, *El pintor cristiano y erudito*, en reed. de Barcelona, 1883, t. 2, p. 149. En relación con la leyenda de la tumba de Adán, MIRCEA ELIADE, *Tratado de Historia de las Religiones*, Madrid, 1954, p. 279. El asunto gozó ya en la Edad Media de cierta difusión toledana (VÁZQUEZ DE PARGA, L., "La leyenda de la muerte de Adán en la catedral de Toledo", *A.E.A.*, XXX, 1957). Uno y otro aspecto son brevemente abordados por SANTIAGO SEBASTIÁN, *Contrarreforma y Barroco*, Madrid, 1981, p. 199.

<sup>15</sup> Otros ejemplares, en la colección Marqués de Motilla, de mayores dimensiones y obra de taller, y en la del Banco Hispanoamericano, así como en el Museo de Santa Cruz, de Toledo, en el Art Museum de Cincinnati y en la colección Johnson de Filadelfia.

personajes. La dependencia directa de modelos grequianos se deja ver en detalles como la grupa del caballo blanco que aparece a la izquierda.

Aspecto singular es el de la ciudad, cuyo amurallamiento, junto a las afiladas agujas de las construcciones religiosas, parece evocación de Ávila, como las de Toledo o las ya más dudosas de El Escorial habidas en composiciones análogas de El Greco.

De tan modestas pretensiones como notable calidad son un par de lienzos de *San Jerónimo penitente* y *San José* existentes en la Colegiata de Talavera de la Reina, hoy a los lados de retablo del Milagro de Santa Leocadia que pintara Blas de Prado<sup>16</sup>. Son pinturas de tamaño mediano y formato alargado, quizá realizadas para las calles laterales de un retablo, en las que Tristán desarrolla plenamente la pastosidad cromática de sus trabajos de madurez, usando del color como materia modeladora, y presentan oscuros barnices modernos que pudieran ser fruto de una restauración ya lejana. La falta de referencias escritas sobre su presencia en la Colegiata mueve a pensar en una posible procedencia de algún otro templo local<sup>17</sup>.

La de *San Jerónimo penitente* (fig. 3) es pintura que difiere de las muchas versiones del tema debidas a Tristán<sup>18</sup>. El anciano santo, de admirable anatomía y anhelante expresión, figura semidesnudo ante un escueto paisaje, con luz de amanecer, arrodillándose sobre una roca y volviendo sus ojos hacia una rústica cruz formada a partir de una frágil rama vertical reforzada. Lleva una piedra en la mano derecha y apoya la izquierda sobre una Biblia abierta, junto a la que descansan una calavera y un segundo libro. Y en un primer plano se distinguen el león, tendido en tierra, y el capelo cardenalicio.

Más allá de aspecto bassanesco de la imagen del santo, parece evidente el recuerdo de la versión de Tiziano existente en El Escorial, de representación más erguida y vehemente que la de la colección Thyssen, por más que la figura de león denote una parcial dependencia de esta última, en actitud y ubicación. Ello se concilia con un cromatismo veneciano que afecta sobre todo a tratamiento de

paisaje. En lo particular, las piernas de San Jerónimo proceden más probablemente del *Bautismo de Cristo* (M. del Prado) que realizó El Greco para el Colegio de doña María de Aragón por los días en que Tristán estaba en su taller (ca. 1597-1600), y que luego éste reproduciría en el retablo mayor del convento de Santa Clara; y la cabeza, expresiva y algo orrentesca, es la de uno de los apóstoles sentados junto a Cristo en la *Última Cena* de Cuerva (Toledo). La nobleza de sus rasgos, la intensa expresión y el espléndido estudio anatómico dan forma a una figura de gran fuerza y belleza.

La de *San José* es representación más estática y sencilla, pero de idéntica nobleza y calidad (fig. 4). El santo está de pie, envuelto en un manto de gran amplitud, con la vara florida y un gran libro en la mano, y dirige abiertamente su mirada al espectador, con dulce expresión. Detrás se abre un escueto paisaje de horizonte muy rebajado carente de elementos simbólicos y envuelto en una atmósfera de densa oscuridad. Siguiendo las nuevas pautas, de impulso en parte teresiano y alcantarino, San José es pintado como un hombre de mediana edad y gesto sereno<sup>19</sup>, con parecidos rasgos a los que muestra en la *Adoración de los pastores* de retablo mayor de Yepes. El *Santiago peregrino* de El Greco, en la versión de la Hispanic Society de Nueva York —con fondo paisajístico—, constituye en este caso el auténtico modelo figurativo, revestido por Tristán de una monumentalidad que se diría extraída de las parejas de apóstoles de El Escorial. A tenor de la disposición de las manos podría hallarse incluso una parcial dependencia del Santiago el Mayor de Navarrete —las anotaciones a Vasari evidencian la presencia del toledano en el monasterio—, pero la influencia ha de ser sólo genérica. La fortaleza de las extremidades contrasta además aquí con el tratamiento de la cabeza, carente de la solidez de las de riojano, dando lugar a una desproporción no perturbadora, muy de Tristán, que intensifica la presencia rotunda y a la par humilde del santo, plenamente acorde con la nueva estimación de sus virtudes.

<sup>16</sup> Ambos de 1,06 x 0,52 m.; en lienzo. Muestran un aceptable estado de conservación.

<sup>17</sup> Nada dicen Ponz o el Conde de Cedillo. Tampoco parece haber referencias en NICOLAU CASTRO, JUAN ("La Colegiata de Talavera de la Reina" *Anales Toledanos*, IV-V 1971 p 83 y ss), quien habla de un par de cuadros representando a San Jerónimo, en la capilla de Santa Leocadia, en términos que difícilmente pueden referirse a los de Tristán. Uno —señala— "Es cuadro de medianas proporciones, representa a San Jerónimo penitente de escuela de Ribera. Sigue casi al pie de la letra un grabado de pintor valenciano en la Hispanic Society de Nueva York, con la única diferencia de que el cráneo del grabado aparece en el cuadro reemplazado por un león. Desgraciadamente el estado de conservación de lienzo es deplorable. El otro cuadro se encuentra sobre la pared que hace frente al retablo que preside la capilla y colocado a considerable altura del espectador. De forma rectangular, representa al santo de medio cuerpo en la actitud tan frecuente de golpearse el pecho con una piedra". Estas pinturas no están hoy en la citada capilla.

<sup>18</sup> Desconozco la de la Escuela de Estudios Hispanoamericanos de Sevilla y la copia perteneciente a don Antonio Escudero que mencionan ÁNGULO, D. y PÉREZ SÁNCHEZ (*op. cit.*, núms. 199 y s.n., del catálogo de Tristán).

<sup>19</sup> En su *Mística Ciudad de Dios* (1670) SOF MARÍA DE AGREDA cifrará en treinta y tres años la edad de San José en el momento de los Desposorios.

# Arquitectura clasicista en Burgos: noticias documentales de la obra de Pedro Díaz de Palacios en San Pedro de Arlanza (1629-1659)

Eduardo Carrero Santamaría  
Vera González de Castro  
Universidad Autónoma de Madrid\*

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte  
(UAM), Vol. V, 1993.

## RESUMEN

*El monasterio de San Pedro de Arlanza en Burgos, bien conocido por los medievalistas, presenta, sin embargo, una importante fábrica moderna que normalmente ha pasado desapercibida para los historiadores del arte. Con este artículo se pretende llamar la atención sobre algunos aspectos de su arquitectura. Para ello, se aportan una serie de documentos que permiten establecer la autoría y la cronología de la obra, situada en la zona nororiental del monasterio, en la figura de Pedro Díaz de Palacios, maestro cantero, así como acreditar otras obras de acondicionamiento en el recinto, llevadas a cabo por artífices de la zona de Trasmiera (Cantabria), lugar de procedencia de numerosos maestros de la Edad Moderna dedicados a la arquitectura.*

## SUMMARY

*The Monastery of San Pedro de Arlanza (Burgos), well known by medievalists, has also an important modern work, usually unprepared for Art Historians. With this article we are trying to claim over some of its architectural aspects. In this way, we adduce documents that can establish credit and cronology of this work, in the North-eastern side of the Monastery, in the person of Pedro Díaz de Palacios, and we document other disposing works made by artificers from Trasmiera (Cantabria), Spanish location where many stone-masters were born during the Modern Age.*

Desde comienzos del siglo XVI, los maestros trasmeranos empiezan a configurarse como el más importante colectivo dedicado al arte de la cantería. Hasta la fecha, su presencia en el mundo de la construcción está documentada de forma puntual<sup>1</sup>, sin embargo, a partir de las últimas edificaciones góticas, es rara la obra que no cuente con la presencia de un cantero cántabro en su taller.

Dentro de este amplio grupo de hábiles operarios, destacan, tanto por la cantidad de su producción, como por la calidad de la misma, los maestros de la Junta de Voto, situada en la zona oriental de Cantabria. Auténticos clanes familiares que plasmaron la versatilidad de su arte en gran cantidad de intervenciones, abarcando desde labores arquitectónicas hasta labores de ingeniería.

\* Adscritos al proyecto I+D Corpus de Arquitectura Monástica Medieval, que dirige el Dr. Isidro G. Bango Torviso, en el Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid.

<sup>1</sup> Las noticias de su actuación se remontan a los siglos XI y XII en que se constata su participación en la erección de las murallas de Ávila, según citan SOJO Y LOMBA, F., *Los maestros canteros de Trasmiera*, Madrid, 1935, p. 18 y ALONSO RUIZ, B., *El arte de la cantería. Los maestros trasmeranos de la Junta de Voto*, Santander, 1991, p. 123.

Los Díaz de Palacios constituyeron una de estas cuadrillas pudiéndose constatar su participación en lugares tan distantes como Sevilla, Málaga, Burgos o Valladolid. Procedentes de San Miguel de Arás, la documentación es confusa a la hora de intentar establecer los vínculos de parentesco entre ellos.

Desde 1569 a 1659, están documentados, al menos, tres maestros diferentes con el mismo nombre. El primero aparece inicialmente trabajando como maestro mayor de la catedral de Sevilla en 1569, donde concluyó las obras en la Capilla Real. Sin embargo, sus relaciones con el Cabildo sevillano fueron conflictivas, hasta el punto de ser despedido<sup>2</sup>. Su ámbito de trabajo se centró en Andalucía, dedicándose preferentemente a la traza de retablos, no obstante, también se conocen datos sobre su actividad constructiva en Burgos y Soria. Muere entre 1598 y 1601, después de haber regresado a San Miguel de Arás, su lugar de nacimiento, donde realizó la sacristía de la iglesia parroquial<sup>3</sup>.

Otro Díaz de Palacios trabajó en Málaga, contratando numerosísimas obras que incluyen el coro de la catedral y reformas en iglesias locales. También llevó a cabo trabajos de ingeniería, localizados en los muelles del puerto de Málaga<sup>4</sup>.

Finalmente, conocemos a un tercer Pedro Díaz de Palacios cuya actividad laboral se limita al área castellana y, aunque la bibliografía específica no lo relaciona con su homónimo sevillano, fue con toda probabilidad su hijo<sup>5</sup>.

Las frecuentes pujas que realizó para conseguir contratos como las de Peñafiel (Valladolid), Aranda de Duero —infructuosa—, La Vid (Burgos), Sepúlveda (Segovia) o Soria<sup>6</sup>, vinculan sus empresas a la ingeniería fluvial. Sin embargo, también trabajó en arquitectura religiosa, dando las trazas de la capilla del Santo Cristo en la iglesia de Campillo (Burgos), edificando la sacristía de la iglesia parroquial de Gumiel de Hizán (Soria)<sup>8</sup>. Además, se suponía su intervención en el monasterio de San Pedro de

Arlanza dado que su sepultura se halla en la iglesia del mismo. Hasta la fecha, este ha sido el único dato para justificar la posible actuación del cantero en el monasterio<sup>9</sup>.

En estos momentos, estamos en condiciones de afirmar que su actuación en San Pedro de Arlanza constituye su trabajo más importante. Su relación con el cenobio está documentada desde 1629 a 1659, fecha de su muerte.

El monasterio benedictino de San Pedro de Arlanza fue fundado por el Conde Fernán González en el siglo X<sup>10</sup>, constituyéndose como uno de los centros fundamentales de la Reconquista castellana. En algunos momentos superó en importancia a monasterios como Silos o Cardaña, de hecho, fue elegido panteón de la familia condal aunque sus sucesores, si bien colmaron al monasterio de donaciones, prefirieron otros lugares como ámbito de enterramiento.

De la primitiva fundación no quedan restos, pero los conservados de época medieval, aunque se limitan a la iglesia, la torre de ésta y la sala capitular, dejan patente el esplendor que llegó a alcanzar entre los siglos XI y XIII. Tras un período de crisis, agravado por el problema de las encomiendas, el monasterio recupera su equilibrio económico y acomete nuevas obras a finales del siglo XV, con una supuesta intervención de los Colonias, que actuarían sobre las cubiertas de la iglesia, el coro y el refectorio<sup>11</sup>. Después de esta etapa, no será hasta las postrimerías del XVI y a lo largo del XVII, cuando se realicen otros trabajos de entidad en el monasterio.

Sabemos que en 1617, según una inscripción que se conserva en la panda este, se había concluido la construcción del Claustro Procesional —adyacente a la iglesia—. Existen noticias acerca de la participación de Juan de Ribero Rada en Arlanza<sup>12</sup>, no obstante, estilísticamente no se aprecia su personalidad ni en el claustro (fig. 2), demasiado pesado, debido quizás a problemas de estabilidad, ni en ninguna otra parte del monasterio. Queda patente que la abadía está inmersa en una importante acti-

<sup>2</sup> Entre 1574 y 1588, su labor como tracista de retablos le apartó de la obra catedralicia, que había dejado en manos de Pedro de la Cantera. No debió convencer al Cabildo la calidad de su obra, pues fue puesto a prueba y despedido. Tras un largo pleito, llegaron a un acuerdo por el que cobraría trescientos ducados vitalicios, a pesar de abandonar su responsabilidad a cargo de la fábrica. (GONZÁLEZ ECHEGARAY, M. C. y ARAMBURU ZABALA, M. A., *Artistas cántabros de la Edad Moderna*, Salamanca, 1991, p. 201.

<sup>3</sup> GONZÁLEZ ECHEGARAY y ARAMBURU ZABALA, *op. cit.*, p. 201.

<sup>4</sup> CAMACHO MARTÍNEZ, R., *Málaga barroca*, Málaga, 1981, pp. 62, 75 y 85.

<sup>5</sup> El maestro que trabajó en Sevilla casó a su hija María Fernández de Palacios con el cantero Gonzalo Gil de Alvear (según referencian GONZÁLEZ ECHEGARAY y ARAMBURU ZABALA, *op. cit.*, p. 201). Posteriormente, en un documento fechado el 16 de agosto de 1647 (A. H. P. de Burgos, Protocolos de Covarrubias, Caja 1914, f. 206 r.), aparece Pedro Díaz de Palacios "hijo" dando un poder a su sobrino Pedro Díaz de Alvear para la reparación de unos puentes en Roa (Burgos). Parece claro que María Fernández de Palacios y Pedro Díaz de Palacios eran hermanos e hijos ambos del maestro mayor de la Catedral de Sevilla. González EcheGARAY y Aramburu Zabala recogen además a un tal Antonio Díaz de Palacios (*op. cit.*, p. 201) al que se demanda el 10 de abril de 1666 por unos puentes que había reparado en Roa en 1656, pero en realidad debe tratarse, según el documento comentado, de Pedro Díaz de Palacios.

<sup>6</sup> GONZÁLEZ ECHEGARAY y ARAMBURU ZABALA, *op. cit.*, pp. 202-203.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

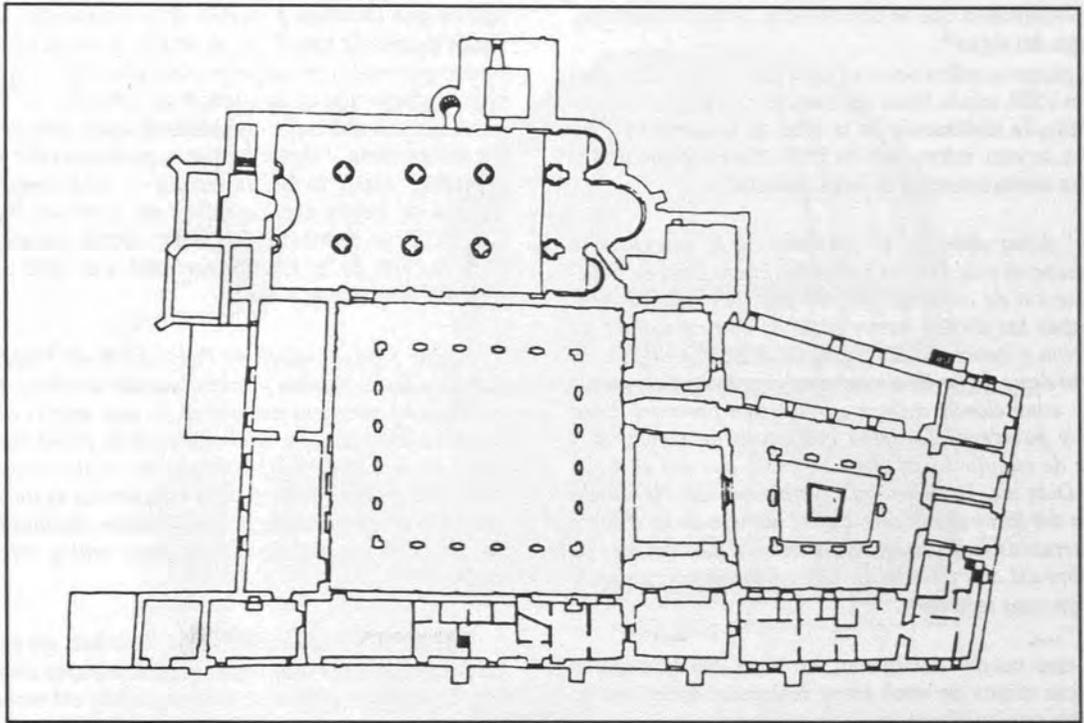
<sup>8</sup> S. F., "Breve descripción de la iglesia de Santa María de la villa de Gumiel de Izán", *Boletín de la Institución Fernán González*, n.º 100 (1947), pp. 479-490.

<sup>9</sup> ALONSO RUIZ, B., *op. cit.*, pp. 110-111 y GONZÁLEZ ECHEGARAY y ARAMBURU ZABALA, *op. cit.*, p. 203.

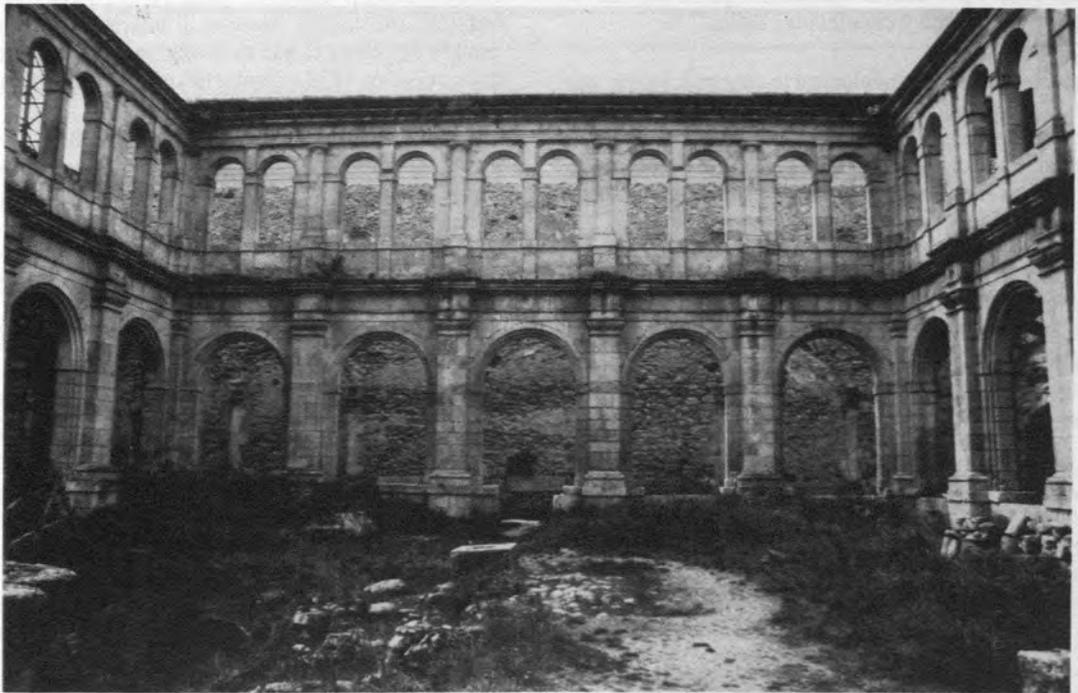
<sup>10</sup> LINAGE CONDE, A., *Los orígenes del monacato benedictino en la Península Ibérica*, 3 vols., León, 1973, vol. III, p. 62-63.

<sup>11</sup> HUIDOBRO Y SERNA, L., "El monasterio de San Pedro de Arlanza y su primer compendio historial inédito", *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Histórico-Artísticos de Burgos*, n.º 7 (1924), pp. 199-207.

<sup>12</sup> GÓMEZ MARTÍNEZ, J., "Obras en San Benito el Viejo de Valladolid y San Zoilo de Carrión (1583-1594). Buenas y malas artes en el foco clasicista", *B.S.A.A.*, vol. LVIII (1992), pp. 334-341.



*Fig. 1.—Esquema de la planta del monasterio (según J. Sancho Roda).*



*Fig. 2.—Panda Oeste del Claustro Procesional.*

vidad constructiva que se acrecentará, como ya veremos, a lo largo del siglo<sup>13</sup>.

Las primeras referencias a Pedro Díaz de Palacios aparecen en 1629, con la firma del contrato por el que se comprometía a la realización de la obra de la sacristía. Este contrato, se verá refrendado en 1633, año en el que se elabora una nueva escritura de confirmación:

*"...el dicho abbad y el convento de la sonna parte como dicho es y de la otra y el dicho Pedro Diaz de Palacios maestro de canteria decimos que por quanto entre nos ambas las dichas partes hicimos una escriptura de transacion y concierto en raçon de acer y reedificar la sacristia deste dicho Real convento con ciertas clausulas traça y condiciones della y por ciertos prescios como consta y parece de la dicha escriptura de concierto y fiança de cumplir lo en ella contenido que dio el dicho Pedro Diaz de Palacios por testimonio de Hernando Marron del Rey nuestro señor y del numero de la villa de Cuevasrubias su fecha en ella a catorce dias del mes de novienbre del año pasado de mill y seiscientos y veinte y nueve que nos referimos..."<sup>14</sup>.*

En este mismo documento, se hace una interesante referencia acerca de otras obras realizadas en el mismo convento, que justifican la nueva escritura:

*"...que yo el dicho Pedro Diaz de Palacios e ydo cumpliendo con la dicha escriptura y boy aciendo la obra en ella contenida y ademas de lo que estoy obligado e echo otras cosas a sastisfacion del dicho convento y por mandado suyo y por aberse mudado en parte algo de la dicha escriptura traça y condiciones della..."<sup>15</sup>.*

Tales obras pueden vincularse a la construcción de una escalera monumental situada en lo que habría sido la sala capitular, sala que pierde su razón de ser y pasa a convertirse en una zona de tránsito. La escalera se compuso de cuatro tramos que circundaban la estancia —hoy en estado ruinoso— y comunicaba la antesacristía con las dependencias ubicadas en la panda norte del claustro menor, así como con las salas existentes en el límite de unión entre ambos claustros. La cubierta de antiguo capítulo también es modificada en este momento.

Vemos que la sacristía (fig. 3), considerada tradicionalmente obra del siglo XVI por el clasicismo de su trazo, se puede fechar definitivamente a partir de 1633,

año en que las obras deberían estar encauzadas. Situada detrás del ábside lateral sur, se accede a ella desde el presbiterio por medio de un paso en esviaje (fig. 4), que favorece la adaptación de la estancia al hemiciclo de los ábsides. Presenta dos espacios cuadrangulares diferenciados. La antesacristía —desde la que se podía acceder a la sala capitular, como se ha explicado—, está cubierta por bóveda de cañón con casetones en punta de diamante (fig. 5). Este elemento decorativo debió encarecer sin duda el coste de la obra que ascendió a un total de diecisiete mil trescientos reales:

*"...dar y pagar al dicho Pedro Diaz de Palacios y a quien su poder tubiere por la obra que a echo y añadido en la dicha sacristia ademas de lo que estaba obligado por las dichas traça y condiciones de la dicha escriptura antes de esta cinco mill y trescientos reales que con los doce mill reales en que estaba concertada la dicha obra por toda ella y por todo lo nuebamente añadido le emos de dar y paga en todo diez y siete mill y trescientos reales..."<sup>16</sup>.*

La sacristía propiamente dicha, se cubre, sin embargo, con una cúpula nervada sostenida por trompas aveneradas (fig. 6), en cuyo centro, se sitúa el escudo del monasterio, circundado por almohadillado. La aparición de estas trompas, en lugar de pechinas, solución lógica en la adaptación de espacio cuadrangular al cupular, pudo venir motivada por un cambio en la traza. Las trompas indican la evolución hacia un espacio ochavado que fue alterado con la introducción de la cúpula, esto explicaría la aparición de las ménsulas —de perfil un tanto extraño—, para imbricar este cuerpo superior al inferior. Quizás sea este cambio de planes el que motivó la redacción de un nuevo documento en 1633 y la alusión en éste a la alteración en la traza primera<sup>17</sup>.

La manufactura de la obra indica el trabajo de un cantero que domina el corte de la piedra, si bien emplea soluciones retardatarias, como la profusión de molduras en los nervios de la cúpula. Esto lo sitúa en un contexto inercial algo apartado de las tendencias del momento. Sin embargo, no estamos sino ante un ejemplo más de monumentalización del espacio de la sacristía, hecho que se puede constatar en la evolución de todas las fábricas monásticas en esta época.

Las siguientes obras de envergadura que encontramos son las del Claustro Nuevo —como es denominado en la

<sup>13</sup> Desestimamos los datos aportados por Luciano Huidobro, de procedencia indeterminada, en los que se afirma que, la construcción del Claustro Procesional se ejecutó bajo la dirección del lego fray Andrés de Leyva en 1647, que se añadió un cuerpo nuevo de edificio donde se situó la entrada, además de un claustro y su fuente, en 1640. En primer lugar, el tal fray Andrés de Leyva, no aparece en ningún documento de esta fecha, siendo bastante poco probable que el claustro concluido, según el epígrafe, en 1617, fuera dirigido por alguien en 1647; en segundo lugar, la construcción del claustro menor sí puede ser datada hacia 1640, pero resulta totalmente ilógico que se adose un claustro a algo que, siempre según Huidobro, aún no estaba construido (HUIDOBRO, L., *op. cit.*, p. 214, nota 4).

<sup>14</sup> A. H. P. de Burgos, Protocolos de Covarrubias, caja 1910, f. 128 r.-v.

<sup>15</sup> A. H. P. de Burgos, Protocolos de Covarrubias, caja 1910, f. 128 v.

<sup>16</sup> A. H. P. de Burgos, Protocolos de Covarrubias, caja 1910, f. 129 r.

<sup>17</sup> Véase nota 14

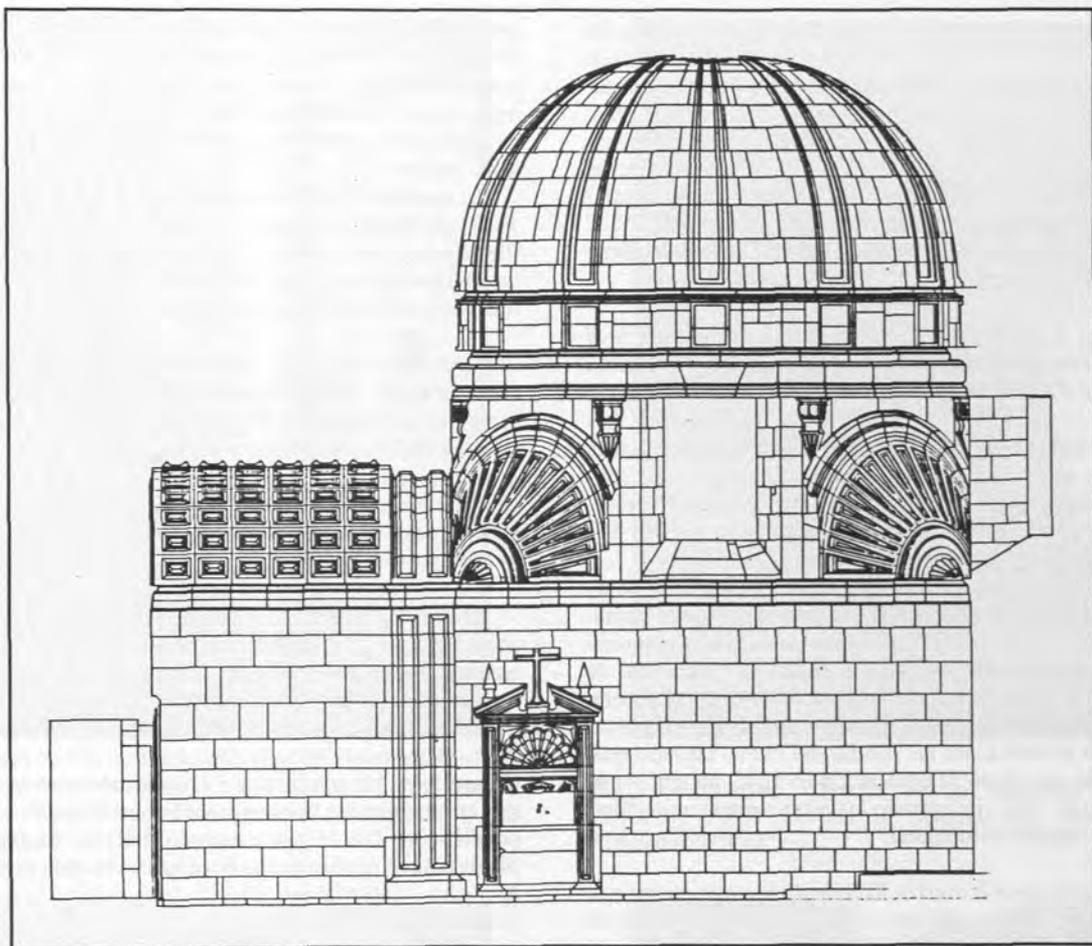


Fig. 3.—Sección Oeste-Este de la Sacristía (según S. Pérez Arroyo).

documentación— y las de la fachada principal del monasterio, ambas concluidas en 1643, según el epígrafe de la portada (figs. 7 y 8). Creemos que deben ser atribuidas a Pedro Díaz de Palacios, según se deduce de los protocolos conservados entre los años 1633 y 1655, en los que el cantero aparece como testigo de numerosas escrituras de diversa índole, relacionadas con el monasterio<sup>18</sup>. Este dato se ve corroborado por la ausencia absoluta de referencias a otros maestros de cantería, a no ser él y sus colaboradores, en los documentos comprendidos entre las fechas mencionadas.

Otro detalle que denota la importancia del cantero, se manifiesta en un protocolo fechado el 3 de marzo de 1647 en el que, al acordarse las condiciones de manutención del maestro carpintero Pedro López de Pierre-

donda, que va a trabajar en el claustro nuevo, se estipula que:

*"...dandole los mantenimientos por dicha cuenta asta el día que se aya de ir y acabada la obra cuenta con pago y se a de adreçar la comida en el conbento como se a echo con Pedro Diaz de Palacios maestro de canteria y en el orno del conbento, se le a de dar un cuarto sin cama ni ropa sobre..."*<sup>19</sup>.

Es significativo que en este documento, en el que también firma como testigo nuestro maestro, no se generalice en cuanto a las condiciones de manutención de los canteros, sino que se especifique en la persona de Pedro Díaz de Palacios como habitual del monasterio.

<sup>18</sup> A. H. P. de Burgos, Protocolos de Covarrubias, caja 1913, ff. 105-107, 186-187, 190, 205-206; caja 1914, ff. 8 y 70; caja 1915, ff. 95-96; caja 1916, ff. 55-56, 57-58.

<sup>19</sup> A. H. P. de Burgos, Protocolos de Covarrubias, caja 1914, f. 69 v.

A esto hay que añadir la ubicación de la sepultura del cantero en la nave central de la iglesia, en la que no sólo se enterró él, sino que se encontraron en la campaña de excavaciones de 1982-83, los restos de otro adulto y un niño, seguramente de su familia<sup>20</sup>. Esto demuestra el establecimiento del cantero en el monasterio de forma permanente como tracista y supervisor de las obras, mientras contrataba y realizaba encargos en otras zonas de la provincia<sup>21</sup>.

A este respecto hay que resaltar, además, la leyenda de su epitafio que dice:

*"Aquí hace P Diez D Palacios maestro architecto d canteria buenechor desta real casa fue natural y ve(cin) del lugar d S. miquel de Aras Fallecio ano de 1659"* (fig. 9)

Con todos estos testimonios, podemos deducir que la labor de Díaz de Palacios en el monasterio fue de suficiente importancia y de destacado reconocimiento profesional y social, lo que apoya la hipótesis de que fue él y no otro el autor del Claustro Nuevo.

En cuanto a las motivaciones que llevaron a la construcción de nuevas dependencias, sabemos que la comunidad en este momento debía gozar de una etapa de crecimiento vocacional, puesto que, según el documento de petición de permiso para la realización de obras al general de la Orden de San Benito, se insiste en la imperiosa necesidad de acondicionar las pandas del nuevo claustro que, habiendo concluido su edificación en 1643, no tenían uso definido en 1647, peligrando las estructuras arquitectónicas y la misma comunidad:

*"...suplicamos a vuestra Reverendisima que atento esta cassa tiene començada una obra de mucha importancia como es la de la porteria y no acabandose queda abierta, sin defensa y con mucho riesgo dicha cassa, y al presente no tener posibilidad para proseguirla por pocas fuerças por las necesidades que padece y grandes aprietos en que se halla ocasionados de las malas cobranças de rentas y quita de juros (su principal hacienda) por su Magestad que Dios guarde; se sirva de dar su lizenzia para que dichos cinco mill Reales se gasten en proseguir la susodicha obra pues acabada sera de grande aumento para la cassa y no pequeña comodidad para sus conbentuales que no tienen zeldas en que vivir sino se acaba y prosigue que en ello recibiremos particular favor"*<sup>22</sup>.

Los cinco mil reales referidos en este documento fueron conseguidos de la donación "pro anima" realizada por el Obispo de Badajoz, don José de la Cerda, para él y su familia<sup>23</sup>. Los monjes realizaron sucesivos ruegos al

general de la Orden de San Benito, para poder aceptar esta donación e invertirla en la fábrica del monasterio. Aunque la cantidad no sea excesiva, hay que tener en cuenta que no se trata de un trabajo de cantería, sino de la adecuación de un espacio arquitectónico mediante una labor de carpintería, intervención de coste sensiblemente inferior.

La concreción de estas peticiones se hace efectiva en 1647, año en que se firma el contrato con Pedro López de Pierredonda, maestro de carpintería, también natural de San Miguel de Arás, para efectuar la obra interior y habilitar las pandas de dicho claustro menor:

*"...yo Pedro Lopez de Pierredonda maestro de carpinteria del lugar de San Miguel de Aras en la Junta de Boto merindad de Trasmiera decimos que estamos conbenidos y concertados en la forma y manera siguientes: que pro quanto se a de acer la obra de carpinteria que de nuevo se ace en los tres quartos nuevos del dicho Real conbento y en el biexo donde caen los graneros y caballeriças que se a de acer de nuevo..."*<sup>24</sup>.

El claustro presenta una planimetría bastante irregular, adaptada a la preexistencia de estructuras de cronología anterior y a condicionamientos topográficos —el terreno no permitió el desarrollo en extensión, lo que obligó a construir en altura, hecho que se vio favorecido por el enorme desnivel que existe hacia la zona del río—. Es de pequeñas dimensiones, las pandas este y oeste se articulan mediante dos arcos, mientras la norte y sur lo hacen en tres, correspondiéndose con el planteamiento del piso superior. La planta baja está cubierta con bóvedas de crucería realizadas en piedra —material que, además de abundar en la zona, no planteaba problemas a nuestro artista—. La total desigualdad entre los tramos requeriría el empleo de este tipo de cubierta, ya que las peculiaridades planimétricas comentadas, harían dificultosa la adaptación de otro tipo de bóveda. En el piso superior, la cubrición debió realizarse en madera, ya que no se conserva ningún resto de soporte pétreo.

Llama la atención la austeridad de este claustro, con una casi total ausencia de moldurajes y cualquier tipo de decoración arquitectónica. También destaca el gran tamaño de las arquerías en comparación con las reducidas medidas del patio. Probablemente esto responde a una práctica decisión del arquitecto, que buscaba la mejor forma de solucionar y conjugar las limitaciones del espacio con el máximo aporte de luz. En este contexto se debe interpretar la aparente falta de ritmo de las arcadas, si las comparamos con el ejemplo del Claustro Procesional, mucho más dinámico, que también está motivada por la necesidad de no saturar un espacio de por sí exiguo.

<sup>20</sup> MOREDA BLANCO, J., y NUÑO GONZÁLEZ, J., "Excavaciones en el monasterio de San Pedro de Arlanza (Hotigüela, Burgos)", *Actas del II Congreso de Arqueología Medieval*, t. III, Madrid, 1987, pp. 557-570. Cabe la posibilidad de que la sepultura se reutilizara, pero nos parece dudoso que esto se realizase en una tumba nominativa en el interior de la iglesia.

<sup>21</sup> GONZÁLEZ ECHEGARAY y ARAMBURU ZABALA, *op. cit.*, p. 202-203

<sup>22</sup> A. H. P. de Burgos, Protocolos de Covarrubias, caja 1914, f. 190 r.

<sup>23</sup> A. H. P. de Burgos, Protocolos de Covarrubias, caja 1914, f. 190 v.

<sup>24</sup> A. H. P. de Burgos, Protocolos de Covarrubias, caja 1914, f. 68 r.

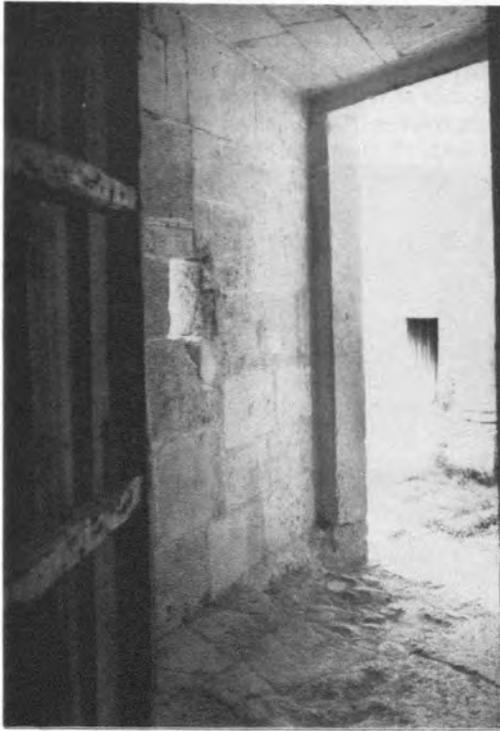


Fig. 4.—Entrada en esviaje a la Sacristía, vista hacia el ábside. Foto: Corpus de Arquitectura Monástica Medieval, U.A.M.



Fig. 6.—Sacristía. Detalle de la cubierta. Angulo Noroeste. Foto: Corpus de Arquitectura Monástica Medieval, U.A.M.

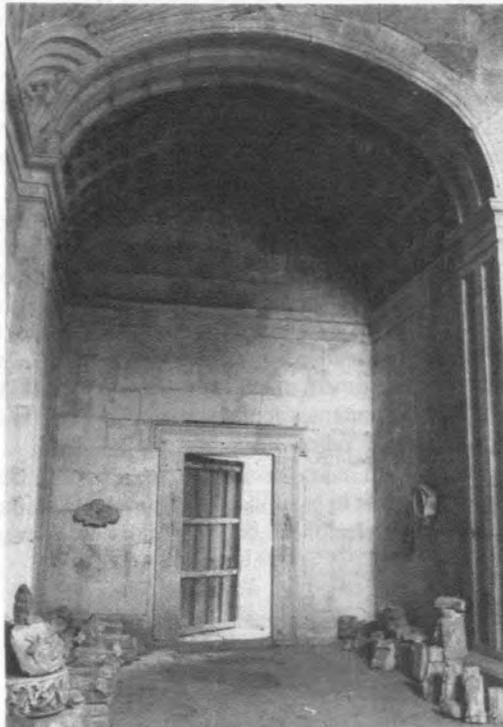


Fig. 5.—Antesacristía. Foto: Corpus de Arquitectura Monástica Medieval, U.A.M.

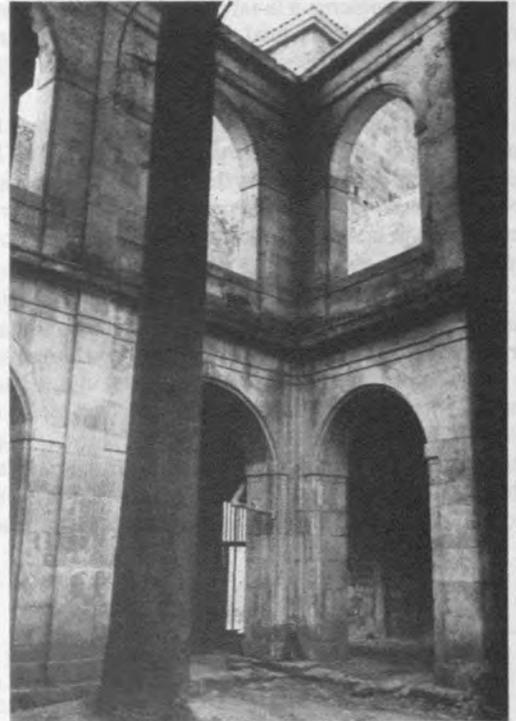


Fig. 7.—Claustro Nuevo. Angulo Noroccidental.



Fig. 8.—Fachada principal del monasterio.

Las obras de acondicionamiento de Pedro López de Pierredonda en el claustro menor, se verían complementadas con otras intervenciones. Juan de Ugarte y su hijo, tejeros, firman un contrato bajo estrictas condiciones, en el que se comprometen a la fabricación de las tejas necesarias para la cubrición total del claustro, en un tiempo limitado, comprendido entre los meses de marzo y junio de 1647<sup>25</sup>.

Años antes, en 1641, bajo el gobierno del abad fray Juan de Oxalbo, se encarga al maestro carpintero San Juanes de Ondaro la construcción de la presa y de la casa del molino, situados junto a las dependencias del lado sur del conjunto, en la margen del río Arlanza, en el lugar donde se encontraba el molino en uso<sup>26</sup>.

El 5 de julio de 1647, Juan Otero, Domingo de Regato, Pedro de la Herrería y Francisco de Isla, son contratados para la realización de la cerca que circundaba el monasterio —desde los huertos en la zona suroriental, hasta la fuente frente a la fachada principal— a la cual tenían que hacer una abertura grande para desaguar en caso de crecida del río<sup>27</sup>. Pedro de la Herrería y Francisco de Isla ya habían trabajado en Lerma en el Convento de San Francisco a comienzos del siglo; el segundo, además, fue apa-

rejador de la obra de Diego Gómez de Sisniega en el Seminario de Segovia<sup>28</sup>.

Por último, en octubre de 1664, en el testamento del novicio fray Bartolomé de San Pelayo, aparecen como testigos los canteros Domingo de Truxeda y Francisco de Diargo oriundos de Trasmiera y el Valle de Arás respectivamente<sup>29</sup>, lo que implica que las obras en el monasterio continuaron durante la segunda mitad del siglo XVII y aún ocuparán buena parte del siglo XVIII, trabajándose en distintas zonas de la cocina<sup>30</sup> y la panda sur.

Con estas noticias no hemos pretendido sino aportar una serie de datos que permitan definir la personalidad artística del cantero Pedro Díaz de Palacios, personalidad desconocida hasta el momento, que creemos pueden contribuir al estudio de la arquitectura clasicista en el área castellana. Así mismo, hemos querido destacar la obra, realizada en la primera mitad del siglo XVII, incluida en la órbita de importantes monumentos como el convento de San Benito de Valladolid<sup>31</sup>.

Arlanza es un monasterio que destaca por su relevancia histórica y por lo significativo de su fábrica medieval, estrechamente relacionada con la génesis del románico.

25 A. H. P. de Burgos, Protocolos de Covarrubias, caja 1914, f. 71 r.

26 A. H. P. de Burgos, Protocolos de Covarrubias, caja 1912, ff. 177-178

27 A. H. P. de Burgos, Protocolos de Covarrubias, caja 1914, ff. 192-193

28 ALONSO RUIZ, B., *op.cit.*, p. 56, 150 y 153

29 A. H. P. de Burgos, Protocolos de Covarrubias, caja 1909, ff. 55-56

30 A este respecto existe un epigrafe en la puerta sur de la cocina atestiguando la fecha de construcción a mediados del siglo XVIII.

31 BUSTAMANTE, A., *La arquitectura clasicista del foco vallisoletano (1561-1640)*, Valladolid, 1983

Sin embargo, su obra moderna, pese a no encontrarse entre las manifestaciones arquitectónicas más significativas de su época, no estaba documentada ni había recibido la atención de los historiadores, quizá por el vacío de su autoría. Su ubicación geográfica, aislado de los centros de creación, y la disminución efectiva tanto de donaciones particulares, como de privilegios reales, sitúan al monasterio en un segundo plano que condiciona directamente la posibilidad de contratación de artistas de primer orden. Esto explica, en gran medida, la inercia formal de la fábrica moderna del monasterio de San Pedro de Arlanza.

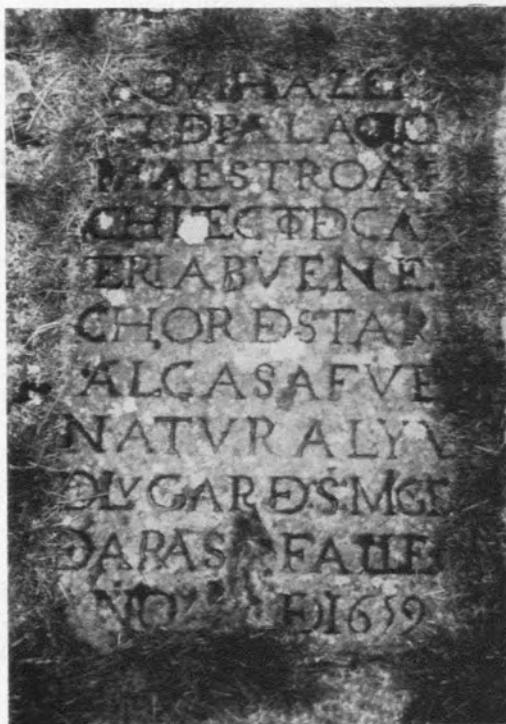


Fig. 9.—Lápida sepulcral de Pedro Díaz de Palacios, 1659.

# En torno a los llamados "presidios menores", o plazas de Melilla, Peñón de Vélez de la Gomera y Alhucemas, en el siglo XVIII\*

Aurora Rabanal Yus

Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte  
(UAM), Vol. V, 1993.

## RESUMEN

*Este artículo analiza la arquitectura militar de los tres "presidios menores", o plazas de Melilla, Peñón de Vélez de la Gomera y Alhucemas, a través de diversos informes inéditos, emitidos, a lo largo del siglo XVIII, por diferentes comisiones, en las que participaron prestigiosos miembros del Real Cuerpo de Ingenieros Militares, realizados con el fin de decidir su abandono o conservación.*

*Las tres plazas fueron excelentes ejemplos de la aplicación de los principios de la fortificación irregular a terrenos particularmente abruptos, así como de la elasticidad con que se adoptaron los nuevos criterios modernos defensivos a enclaves con amplios recursos naturales. Siendo poblaciones creadas para la guerra, en ninguna se desarrolló un programa urbanístico regulador; estando integradas primordialmente por conjuntos de edificios destinados al acuartelamiento de hombres y almacenamiento de armas, víveres y agua, que se acompañaron de los indispensables servicios religiosos y sanitarios.*

*Las reducidas dimensiones y su abrupta orografía provocaron en Vélez de la Gomera y en Alhucemas una super-saturación funcional de sus escasos espacios libres, utilizándose como baluartes los ángulos naturales de sus peñones. La península sobre la que está situada Melilla, dió origen a unos recursos de fortificación más complejos, que dominaron progresivamente el territorio próximo con el fin de conseguir una mejor defensa de la población desde el frente de tierra.*

## SUMMARY

*This article analyses the military architecture of the three "presidios menores", or strongholds of Melilla, Peñón de Vélez de la Gomera and Alhucemas, through different unpublished reports issued by several commissions along the XVIII century, in order to decide either to maintain or to abandon them. Distinguished members of the Royal Body of Military Engineers took part in these commissions.*

*The three strongholds were excellent examples of the application of irregular fortification to rugged areas. They also showed elasticity in adapting the new modern defensive principles to places with wide natural resources. Although they were towns created for warfare, no regular urbanistic programme was foreseen. They were mainly made up by groups of buildings aimed to the storage of men, arms, food and water. The indispensable religious and sanitary facilities were also provided.*

*Because of the small dimensions and rugged orography of Vélez de la Gomera and Alhucemas, there was an oversaturation of their scarce free spaces. Therefore, the natural angles of their rocks were used as bastions.*

*The peninsula on which Melilla is settled allowed more complex fortification resources, which eventually led to the occupation of the nearby territories so as to provide a better defence to the population from the land front.*

\* Este artículo, sobre el que se han hecho actualmente algunas variaciones, se presentó como ponencia en el II Seminario Nacional sobre "Arquitectura y Ciudad", organizado por el Ministerio de Cultura, celebrado en Melilla en el mes de septiembre de 1990.

El extenso debate que se desarrolló a lo largo del siglo XVIII sobre la conveniencia de conservar o abandonar los llamados "presidios menores", o plazas de Melilla, Peñón de Vélez de la Gomera, y Alhucemas, aparte del interés que encierra la polémica en sí, nos permite conocer con minuciosidad el estado de estas posesiones en aquellas fechas, ya que los informes elaborados para tal fin, se acompañan de amplias descripciones e interesantes planos<sup>1</sup>.

Especial mención merece el dictamen emitido, en 1765, por Pedro de Lucuze y Pedro Martín Zermeño, prestigiosos miembros del Real Cuerpo de Ingenieros Militares de España<sup>2</sup>, como respuesta a una anterior comisión en la que habían participado otros dos Ingenieros Militares, Mateo Vodopich y Segismundo Font, que se había inclinado hacia la propuesta de su abandono y demolición<sup>3</sup>. Lucuze y Zermeño apoyaron vehementemente su conservación, argumentando que, con los llamados presidios mayores de Orán y Ceuta, garantizaban el libre comercio mediterráneo y la tranquilidad de nuestras costas; sus puertos eran beneficiosos a nuestra navegación, y siendo "naturalmente fuertes", pocos hombres podían "defenderse de muchos". En caso de abandonarlos, otras potencias se beneficiarían, como el Reino de Marruecos, que rehabilitaría sus puertos, o la propia Inglaterra, que podría abastecer el peñón de Gibraltar con mayor libertad. Aunque ambos ingenieros opinaban que "el Estado no debe empeñarse en mantener más fortalezas que aquéllas pre-

cisas a su conservación con proporción a las fuerzas del Reino", estimaron necesario preservar éstas para la defensa nacional, alegando que "si toda la España se considera como una Plaza fuerte, y que ... tiene por foso de agua el Mediterráneo: los cinco Presidios harán otras tantas Plazas de Armas en el camino cubierto formado por la Costa de África que son importantísimas para que el foso y frente de España esté bien defendido"<sup>4</sup>.

Como se desprende de las descripciones y planos que inmediatamente se analizarán, ninguna de las tres plazas se puede considerar ejemplo de aplicación de los principios de la fortificación regular moderna, como lo fueron el Fuerte de la Concepción y el de San Fernando de Figueras, o las ciudadelas de Barcelona y Pamplona, muestras perfectas de la rigurosa geometría y precisión matemática del arte militar<sup>5</sup>, sino que la abrupta orografía de sus enclaves naturales dió lugar a unas soluciones mucho más sencillas y anticuadas, que se mantuvieron a lo largo del siglo XVIII. Solamente en el frente de tierra de Melilla aparecieron baluartes ortodoxamente construidos, elementos claves en el sistema de fortificación moderna, sustitutorios de los viejos torreones<sup>6</sup>. En el Peñón de Vélez y en Alhucemas se dió a los ángulos de la roca carácter y valor de baluartes sin serlo propiamente; en Melilla, la cerca de la población mantuvo sus antiguas torres, que lejos de ser demolidas, fueron conservadas y renovadas.

Estamos pues ante tres excelentes ejemplos de la apli-

<sup>1</sup> Los diferentes informes emitidos entre 1729 y 1790, que se prolongan a lo largo del siglo XIX, se guardan en el Servicio Histórico Militar de Madrid, Sección de Documentos, Serie n.º 4-5-6 (microfilm, rollos 50 y 51). En torno al tema de la polémica, y las diferentes posturas adoptadas, FELIU DE LA PEÑA, F.: *Leyenda Histórico-Política-Militar-Administrativa-Religiosa del Peñón de Vélez de la Gomera y Memoria sobre la conservación o abandono de los presidios Menores*, Valencia, Cabrero, 1846.

El término "presidio" ha de entenderse como "Ciudad o fortaleza que se puede guarnecer de soldados" o bien como "guarnición de soldados que se pone en las plazas, castillos y fortalezas para su custodia y defensa", según definición del *Diccionario de la Lengua Española*, Madrid, Real Academia Española, 1970, pág. 1060.

<sup>2</sup> Pedro de Lucuze (1692-1779) fue director de la Real y Militar Academia de Matemáticas de Barcelona desde 1750 hasta su muerte, siendo el organizador del Curso Matemático en ella impartido. En 1733 firma un proyecto para el fuerte de la Isleta del Peñón de Vélez de la Gomera, y en 1772 edita unos importantes *Principios de Fortificación*, Barcelona, Piferrer, 1772. Sobre su figura informan, SUÁREZ INCLÁN, J.: *El Teniente General D. Pedro de Lucuze: sus obras e influencia que ejerció en la instrucción militar de España*, Madrid, 1903, y CAPEL, H. (y otros autores): *Los Ingenieros Militares en España. Siglo XVIII. Repertorio biográfico de su labor científica y espacial*, Barcelona, Universidad, 1983, págs. 274-277.

Pedro Martín Zermeño, documentado entre 1744 y 1792, realizó importantes proyectos para Cataluña y Galicia, entre ellos, los del barrio de la Barceloneta y el fuerte de San Fernando de Figueras, siendo nombrado Académico de Mérito por la Real Academia de San Fernando, en 1768. (CAPEL, H., y otros autores: *Los Ingenieros Militares*, op. cit., págs. 314-316).

Hacen referencia al dictamen aludido, ARAGONÉS, A.: *Alhucemas*, Toledo, Garijo, págs. 123-5, y RAMOS CHARCO-VILLASEÑOR, A.: *El Peñón de Vélez de la Gomera*, Toledo, 1933, pág. 54.

<sup>3</sup> El Ingeniero Militar Mateo Vodopich, documentado entre 1736 y 1786, trabajó en Málaga y en Murcia (CAPEL, H., op. cit., pág. 486), ocupándose de la dirección de las obras del Arsenal y fortificaciones de Cartagena (RUBIO PAREDES, J. M. y PIÑERA RIVAS, A.: *Los Ingenieros Militares en la construcción de la base naval de Cartagena. Siglo XVIII*, Madrid, E.M.E., 1988, págs. 175-9. Aluden a esta comisión, ARAGONÉS, A.: op. cit., pág. 122, y RAMOS CHARCO-VILLASEÑOR, A.: op. cit., pág. 53. Font, documentado entre 1743 y 1794, desarrolló sus actividades en Andalucía, Cataluña y San Sebastián (CAPEL, H.: op. cit., pág. 186). Como se verá más adelante, las descripciones del mencionado informe se han utilizado para la realización del presente artículo.

<sup>4</sup> "Discurso de los Brigadieres D. Pedro de Lucuze y D. Pedro Zermeño sobre conservar o abandonar los tres Presidios menores. Melilla, Peñón y Alhucemas", Barcelona, 4 de marzo de 1765, Servicio Histórico Militar, Madrid, Sección de Documentos, n.º 4-5-6-9, y ML-R-54-A; las citas proceden de los folios 23 y 31 del primer ejemplar mencionado. Opinión semejante había mantenido el Rey Católico sobre su valor estratégico, según el testimonio del ingeniero Antonelli, recogida por CÁMARA MUÑOZ, A.: "El sistema de fortificación de costas en el reinado de Felipe II: la costa norte de África y la fortificación de Melilla en el siglo XVI", en *Melilla en su Historia: sus fortificaciones*, Actas del Seminario (1988), Melilla, Ministerio de Cultura, 1991, pág. 31.

<sup>5</sup> Sobre los ejemplos fortificados aludidos, RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F.: *El Fuerte de la Concepción y la Arquitectura Militar de los siglos XVII y XVIII*, Salamanca, diputación, 1987, DIAZ CAPMANY, C.: *El Castillo de San Fernando de Figueras. Su Historia*, Barcelona, Generalitat, 1982, y MARTINEA RUIZ, J. J.: *La ciudadela de Pamplona*, Pamplona, 1987.

<sup>6</sup> El baluarte es una flecha pentagonal situada en cada ángulo del polígono fortificado, entre dos tramos de muralla. Su aparición se considera inicio de la llamada fortificación moderna; según Pedro de Lucuze, en sus *Principios de Fortificación*, op. cit., pág. 31, es la "parte principal de una Fortaleza, porque de su disposición, figura, magnitud, y construcción, depende la buena defensa de la Plaza". En torno a los cambios efectuados en la manera de fortificar tras su creación, ZASTROW, A.: *Histoire de la fortification permanente*, París, Tenere, 1856, LLAVE Y GARCIA, J. de la: *Leciones de Fortificación*, Madrid, 1894, VILLENOSY, C. de: *Essay historique sur la fortification*, París, Dumaine, 1869, y ZAPATERO, J. M.: "Síntesis histórica de la fortificación abaluartada", *Revista de Historia Militar*, VII, n.º 13, 1963.



Fig. 1.—Plano de la Plaza del Peñón de Vélez de la Gomera, 1729 (S. H. M., 4665).

cación de los principios de la fortificación irregular a terrenos particularmente abruptos, así como de la elasticidad con que se adoptaron los nuevos criterios modernos defensivos a plazas con amplios recursos naturales. Tampoco se desarrolló en ninguna de ellas ningún programa urbanístico regulador riguroso, seguramente por las dificultades que ofrecía su abrupta orografía, a la que se adaptaron los edificios construidos, que principalmente se dedicaron al acuartelamiento de hombres y al almacenamiento de armamento, agua, y víveres, sin olvidar los indispensables servicios sanitarios y religiosos.

El Peñón de Vélez de la Gomera, situado a veinticinco leguas de Ceuta y siete de Alhucemas, es descrito, en 1732, como "un peñasco asperísimo, (y) aislado", en pendiente hacia la tierra firme y escarpado hacia el mar, formado por dos promontorios, que le conferían una peculiar silueta de camello, cuya cabeza era sugerida por el castillo de la Isleta (Fig. 1).

Su conquista se produjo en los primeros años del si-

glo XVI, ya que el lugar se había transformado en "una madriguera de ladrones corsarios que hacían notable daño en las costas de España". Posteriormente perdido, se recuperó en el reinado de Felipe II, dándose entonces las oportunas "providencias para reparar el Castillo y ponerlo en estado de defensa", permaneciendo en él una guarnición de trescientos soldados y cuarenta artilleros bajo el mando de un gobernador.

Sus obras de fortificación se adaptaron a "la disposición, y alineamiento que permitió la naturaleza de la Plaza, de suerte, que desde que tuvo principio su construcción, que fue el año 1508 (conforme al dictamen del conquistador Pedro Navarro), siempre se atendió a la dirección del terreno", consistiendo aquéllas "en una muralla débil que circunda la Isla por la parte superior", considerándose como baluartes los ángulos, de cierta extensión, delimitados por la roca, "aunque en realidad aún no merecen el (nombre) de torreones", que presentaban "baterías hacia la campaña y Montañas de los Moros"<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> Descripción de la Plaza del Peñón de Vélez de la Gomera en la costa de África, en que se exponen las cosas más notables para el conocimiento de este presidio, según su estado en 30 de Junio de 1732", S.H.M., Documentos, n.º 4-5-7-8; las citas proceden de los folios 1, 7, 8 y 8 v.º.

Informan sobre su historia y geografía, FELIÚ DE LA PEÑA, F.: op. cit., MOYA, F.J. de: "Los Peñones de Vélez de la Gomera y Alhucemas", en *Memorial de Artillería*, serie IV, tomo I, 1894, págs. 131 a 141, RAMOS CHARCO-VILLASEÑOR, A.: op. cit., CARCAÑO, F.: *Los menores de África. Peñón de Vélez. Alhucemas. Chafarinas*, (s.a., s.ed.), ARQUES, E.: *Las adelantadas de España. Las plazas españolas del litoral africano del Mediterráneo*, Madrid, C.S.I.C., 1966. Describe brevemente sus fortificaciones y edificios SANTILLANA, M.: "Costa Norte de África. Memoria descriptiva de las Posesiones Españolas. Melilla, Alhucemas, y Peñón de Vélez de la Gomera" (manuscrito, B.N., África 14.256, fechado en Granada, 1845).

El plano reproducido procede de S.H.M., Sección de Planos, n.º 4665, "Plano de la Plaza y Presidio del Peñón de Vélez de la Gomera, situado en la costa de África en el Mediterráneo, octubre 18 de 1729". Sobre la riqueza de imágenes gráficas de las plazas españolas en el norte de África, véase la reciente publicación de VILAR, J. B.: *Mapas, Planos y Fortificaciones Hispánicas de Marruecos. Siglos XVI-XX*, Madrid, 1992.

En la zona más escarpada, hacia el mar abierto, se encontraban los "pseudo-baluartes" de la Corona, "en la mayor altura de la peña", Santiago, y San Miguel; éste último se utilizaba, por su amplitud, como plaza de armas, "en donde se forman, y distribuyen las guardias". El baluarte de San Antonio ocupaba el ángulo más oriental de este frente al mar; por el lado de la Isleta se encontraban los de San Francisco, San José y la Trinidad. En la zona que miraba al continente se hallaban los de San Juan y Santo Tomás, y en la parte más occidental, el de la Galera o San Julián, reconstruido en 1731.

Hacia el este se proyectaba la Isleta, en forma de "garganta o cuello estrecho, y bajo, en cuyo término al modo de cabeza está un castillo totalmente arruinado", que necesitaba en aquel momento una "total reedificación".

El peñón contaba con siete cuarteles diversos; aquél destinado al "Destacamento de Voluntarios" consistía en una "gruta o cueva abierta a barrenos en la peña misma, por lo cual está bien defendido del estrago de las bombas"; situado en las cercanías de la puerta principal, hacía posible "tener la tropa a mano para cualquier accidente". Otros dos cuarteles, en muy mal estado de conservación, albergaban a "las dos compañías de Dotación de la Plaza", y un tercero se destinaba a los "Desterrados". Los marineros tenían el suyo "fuera del baluarte de San Juan", y los artilleros en el de San Miguel; el destacamento de la Isleta se alojaba en un "cubo" totalmente arruinado.

Un almacén de pólvora, con capacidad para cuatrocientos quintales, se erigía en el baluarte de la Corona, y repuesto de ella había en el de San Miguel, "Guardia del Varadero", y castillo de la Isleta. Las "armas y pertrechos" se recogían en "dos cañones de bóveda muy buenos", situados en la "Veeduría", edificio que compartían con tres almacenes de víveres, guardándose el vino y vinagre en "dos grietas abiertas en la peña".

Tres construcciones se consagraban a los servicios religiosos; la iglesia principal estaba dedicada a Nuestra Señora del Rosario, la ermita de la patrona de la plaza, Nuestra Señora de la Peña, se encontraba en el baluarte de la Corona, y otra dedicada a la Purísima Concepción, en el de San Julián. El hospital se considera, en 1732, "muy reducido y capaz sólo de doce camas, sin separación para enfermedades contagiosas, ni otras oficinas correspondientes".

Formaban la población del peñón sesenta y seis casas, que se hallaban "muy maltratadas, y algunas próximas a total ruina de suerte que se debían construir de nuevo. Su fábrica es de piedra, y barro, y por su debilidad han padecido mucho, no sólo con las baterías enemigas, sino con el estremecimiento de los cañones de la Plaza misma, son todas muy estrechas, y bajas, que merecían mejor el nombre de chozas".

Las cisternas eran imprescindibles para la subsistencia de los habitantes de la plaza, que carecía de "Río, Fuente y Pozos", en ellas se recogía "el agua que llueve en esta pequeña Isla, como asimismo la que se conduce desde España". Dos de ellas estaban situadas en la casa del gobernador; una tercera, formada por un "paralelepípedo cubierto con un cañón de Bóveda rebajado", se localizaba en el baluarte de San Juan, lugar en el que además se estaba construyendo otra mayor, compuesta por "dos paralelepípedos iguales", cubiertos con "cañones de bóveda semicilíndricos", comunicados entre sí. Cerca de la Veeduría había otros dos aljibes cilíndricos, cubiertos con "medias naranjas"<sup>8</sup>.

En 1773 se observa que "todas las casas del vecindario, y demás edificios Militares ..., están fabricados en forma de anfiteatro hacia la parte que mira a la campaña", comentando que sus fortificaciones se reducían a "unas baterías hechas en diferentes parajes, ... dominando las unas a las otras", en buen estado para la defensa del peñón. En la Isleta se había construido un fuerte "capaz de seis cañones", y se había mejorado el hospital, que ahora resultaba "cómodo y bien ventilado y capaz de cincuenta camas", con bótica, médico y cirujano, estimándose necesaria la excavación de "seis cuevas" en la roca que pudiesen albergar "víveres, hospitales, y tropa... en caso de sitio" así como la construcción de un nuevo almacén de pólvora<sup>9</sup>.

De ambas descripciones, y de la observación del plano reproducido, fechado en 1729, se desprende que las construcciones del Peñón de Vélez se extendían en dos zonas diversas, que se acoplaban orgánica e irregularmente a la roca escarpada que lo configuraba. Frente al mar abierto, y en el triángulo formado por los baluartes de la Corona, Santiago, y San Miguel, se encontraban los edificios destinados a los servicios religiosos (iglesia, ermitas) y sanitarios (hospital, cementerio), almacenamiento de pólvora, víveres y agua, viviendas de altos cargos de la plaza (gobernador, veedor), y cuarteles de soldados y artilleros. En el sector opuesto, más próximo al continente, entre los baluartes de San Antonio, la Trinidad y San Juan, se hallaban construidos el resto de los cuarteles, dos cisternas, y las casas del vecindario.

Es interesante considerar cómo el reducido espacio del escarpado peñón provoca la superutilización de sus "pseudo-baluartes" no solamente como espacios defensivos, sino también como lugares idóneos para albergar la plaza de armas del presidio, ermitas, cisternas y algunos de sus cuarteles, que al ser numerosos, se distribuyen en ambos sectores, llegando a estar uno de ellos excavado en la roca. También los almacenes de pólvora se dispersan en sus dos áreas básicas, erigiéndose asimismo dos de ellos en los espacios de los baluartes, tratados aquí como elementos multifuncionales, debido a la escasez de espacios libres, y a la necesidad de diseminar edificios de almace-

<sup>8</sup> "Descripción de la Plaza del Peñón de Vélez... 1732", S.H.M., docs., n.º 4-5-7-8; a los baluartes se dedican los folios 8 v.º a 11, a los cuarteles, del f.º 13 v.º al 14 v.º; a los almacenes, f.º 14 v.º a 15; a los templos y casas, f.º 15 a 16 v.º; y a las cisternas, f.º 16 v.º a 17 v.º De ellos están sacadas las citas.

<sup>9</sup> S. H. M., Documentos, n.º 4-5-6-11, "Reconocimiento de la Plaza del Peñón", 10 agosto 1733, Luis de Urbina, Juan Caballero y Ricardo Aylmer; citas de los folios 57, 59, 60 v.º y 63.



Fig. 2.—Plano de la Plaza de Alhucemas, 1775 (S. H. M., 4714).

namiento y de defensa en los dos frentes por los que se podía producir el ataque.

El presidio y plaza de **Alhucemas**, localizado a siete leguas al este del de Vélez de la Gomera, y dieciocho al oeste de Melilla, estaba formado por una isla de "roca viva" e "irregular figura", situada en la bahía delimitada por los cabos Quilates y del Morro (Figs. 2 y 3)<sup>10</sup>.

Su castillo, que se había concluido en 1668, había sido construido por un "Ingeniero francés", por encargo de un "moro rico" de Nencor. En 1673, el Príncipe de Monte Sarcho, "Comandante de la Armada de España", lo conquistó el día de San Agustín, "por cuya razón se le puso este título al Presidio, con el de San Carlos, en honor y memoria del Rey de España que era el segundo de este nombre". La Corte no aprobó en principio una conquista que no había sido ordenada, hasta que se consideraron sus buenas condiciones, como refugio de las embarcaciones que navegaban entre Melilla y el Peñón de Vélez, decretándose entonces aumentar sus fortificaciones y restaurar su castillo<sup>11</sup>.

Siendo inaccesibles los frentes del norte y del este por lo escarpado y la altura de la roca, el peñón no presentaba, según el reconocimiento efectuado en 1764, ningún recinto formal en aquellas zonas, consistiendo sus defensas en "algunas baterías, cubiertas con un sencillo parapeto todas a barbata, para ofender la costa enemiga". Las del norte, que defendían la entrada al fondeadero, recibían los nombres de San Juan, San José, San Agustín y de las Animas; en el frente este, las de San Carlos y Santa Lucía protegían el varadero. En el sur, los baluartes de Santa Bárbara, el Pilar y San Luis, defendían la isla por la parte del continente.

En la zona más elevada del peñón se alzaba el castillo, cuya "figura es la de un cuadrado, con una torre cilíndrica en cada ángulo, que llaman cubos, de las que, la una, llamada Nuestra Señora de Atocha, sirve de Atalaya, para señalar las embarcaciones que se avistan", edificación que en aquel momento albergaba la vivienda del gobernador.

<sup>10</sup> S.H.M. Documentos, n.º 4-5-7-10, "Plaza de Alhucemas. Su descripción sobre la situación, circunstancias de la Costa de África, calas, surgideros, etc.", Cartagena, 14 enero 1764, Mateo Vodopich. Este extenso documento forma parte del informe realizado sobre los presidios menores, mencionado en la nota 3 de este artículo. Las citas proceden de los folios 1 y 7 v.º. El plano reproducido en la figura 2 procede de S. H. M., Sección de Planos, n.º 4714, fechado en 27 enero 1775.

Informan sobre la historia del peñón, MOYA, F. J.: *op. cit.*, ARAGONÉS, A.: *op. cit.*, CARCAÑO, F.: *op. cit.*, y ARQUES, E.: *op. cit.* Breve descripción de sus fortificaciones y edificios, en SANTILLANA, M. de: *op. cit.*

<sup>11</sup> S. H. M., Docs. n.º 4-5-7-10, f.º 11 v.º a 14.

Los cinco cuarteles que existían en 1764, estaban situados al sur de la Isla, en una localización perimetral; tres de ellos, capaces de albergar más de trescientos cincuenta hombres, se encontraban próximos al baluarte o batería de San Luis, destinándose a la "Guarnición extraordinaria", "Voluntarios", y "desterrados". El de marineros se erigía "arrimado a la cortina", entre los baluartes del Pilar y Santa Bárbara, y el de artilleros, en sus inmediaciones, así como un gran almacén de pólvora, existiendo además un repuesto de ella en el baluarte de Santa Lucía; los "efectos y pertrechos de artillería" se guardaban "en medio de la población".

Bajo la plaza de armas del castillo se almacenaban, en varias bóvedas, los víveres; el vino y la leña, en las proximidades de los efectos de artillería. El castillo contaba con una cisterna de agua llovediza en el patio; otras dos estaban situadas al este de aquél y en el baluarte de Santa Bárbara.

La iglesia, dedicada a Nuestra Señora de la Peña, al suroeste del castillo, no era un edificio aislado, sino flanqueado por viviendas y un almacén de artillería; el hospital, "con todas sus oficinas correspondientes", próximo a los cuarteles del ángulo suroeste, poseía ventiséis camas. Además había cuarenta y cinco "casas o habitaciones para los empleados en este Presidio, cuya propiedad es del rey", que no llegaban a formar una población de trazado regular, aunque sí delineaban algunas calles rectilíneas, aglutinándose en torno a los diferentes almacenes que encerraba la población.

Habitado el peñón en aquellos años por trescientas sesenta y cuatro personas, su gasto anual ascendía a 445.677 rs. v.<sup>12</sup>.

En un nuevo reconocimiento, fechado en 1773, se señala que las construcciones de Alhucemas se alzaban "en forma de anfiteatro hacia el Campo del Moro, totalmente descubiertas a sus fuegos", añadiendo que "la circunferencia de esta población es en todo irregular, y determina la Peña en que está fundada su configuración, formando varios ángulos entrantes y salientes, sin que haya figura alguna que se aproxime a regular en toda su extensión". Para defender sus edificios "como la Iglesia, Hospital, Almacenes, cuarteles, casas, del daño que pueden recibir del mar", sería necesario "arruinar todo lo hecho y volver a reedificarlo con sumo gasto por el gran coste que tienen las obras en aquella Plaza, a donde es preciso llevar de España hasta la arena"<sup>13</sup>.

A pesar de estas afirmaciones, si comparamos con lo expuesto en relación al peñón de Vélez, encontramos en Alhucemas un proyecto arquitectónico, y urbanístico, mucho más maduro y ambicioso. Si las defensas de ambos se polarizan en los baluartes no ortodoxos establecidos en los ángulos naturales de sus abruptas rocas, resultan más elaborados los de Alhucemas que los de

Vélez, que además no presentan la saturación de funciones de aquéllos, aunque se siguen situando en su superficie almacenes de pólvora y cisternas. Edificios esenciales son, en ambos, los cuarteles, almacenes y hospital, pero en Alhucemas los cuarteles parecen estar situados con un criterio más regulador, agrupándose los cinco al sur de la isla, frente al continente, próximos a los baluartes de mayor desarrollo, al hospital, y a la puerta principal del peñón. Nueva importancia toman los almacenes, tanto aquéllos destinados a la artillería como los de víveres; repartidos en el centro de la población, son elementos aglutinadores y generadores de las viviendas, que se distribuyen a su alrededor, compartiendo su privilegiada situación con la iglesia y el castillo.

Como en el caso de Vélez de la Gomera, en Alhucemas tampoco existe un proyecto urbanístico regulador de las diferentes construcciones que integraban el peñón, tan grato a la mentalidad ilustrada del siglo XVIII, pero estamos sin embargo ante un nuevo ejemplo de la persistencia de un urbanismo orgánico que surge espontáneamente según las necesidades defensivas y de almacenamiento de la plaza, condicionado, además, por la abrupta orografía sobre la que se tuvieron que construir los edificios.

Melilla, el más oriental e importante de los tres presidios menores, situada a venticinco leguas de Peñón de Vélez y dieciocho de Alhucemas, en una península del continente africano, fue ciudad rica y densamente poblada desde sus orígenes. En 1496 fué conquistada por la armada española, reconstruyéndose sus fortificaciones "con mucha menos extensión que tenían antes", y erigiéndose entonces "una Fortaleza, en lo más eminente del recinto, ... (que) consiste en una Batería, llamada ... La Concepción, en donde antiguamente estaba el Castillo".

En 1764, la plaza presentaba un recinto "irregular de fortificación antigua con torreones circulares, o cilíndricos y Baterías últimamente añadidas", que cercaba la superficie de la población, encontrándose su "principal frente, llamado Cortina Real" sobre el istmo que la une al continente (Figs. 4 y 5).

En el ángulo más elevado de la península, al noroeste, estaba situada la mencionada "batería a barbata de la Concepción", que dominaba todas las obras y fuertes exteriores, excepto las Victorias. El frente norte de la plaza, "inaccesible, por lo escarpado, y altura de la Peña", sólo presentaba una batería, la del Bonete; el este, sobre el mar abierto, poseía un torreón "de figura elíptica". Otros dos torreones circulares, llamados de las Cabras y la Florentina, defendían el frente sur, junto con la batería de San Felipe.

Por la parte del istmo dos cortinas o murallas cerraban el lado oeste; la primera de ellas, llamada Real, incluía

<sup>12</sup> *Ibidem*, f.º 9 a 23 v.º.

<sup>13</sup> "Reconocimiento de la Plaza de Alhucemas", 21 de julio de 1773, Luis de Urbina, Juan Caballero y Ricardo Aylmer, S. H. M., Docs., n.º 4-5-6-11, f.º 43 a 55.

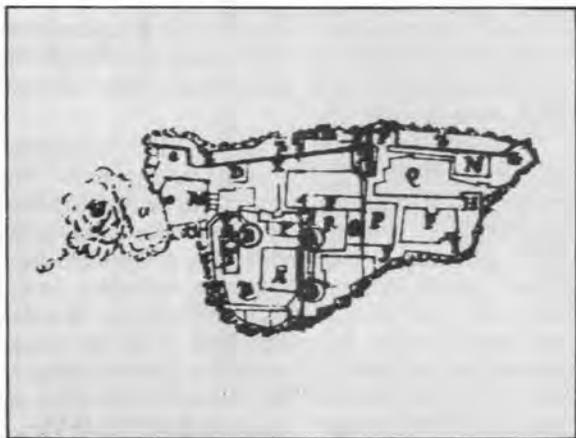


Fig. 3.—Detalle del plano anterior, con la planta de los edificios y defensas que integraban el peñón de Alhucemas (S. H. M., 4714).

una batería de siete cañones y dos torres circulares en los extremos. La segunda poseía "otra batería con diferentes ángulos entrantes, acomodados a la irregularidad del terreno". Más allá, hacia el continente, estaban situadas las "obras exteriores, y accesorias, ...(que) consisten en una especie de hornabeque doble, llamado San Fernando, con otro simple en retrincheramiento". Este último estaba integrado por un tramo de cortina o muralla y dos baluartes, San Pedro y Santa Ana, recibiendo el nombre de Plaza de Armas "el vacío entre este hornabeque y foso del frente de la Plaza".

El hornabeque doble estaba compuesto por tres baluartes, que recibían los nombres de Cinco Palabras, San Fernando y San José. Sobre el segundo de ellos se encontraba el luneto de San Felipe, comunicado por una galería con el fuerte cuadrado de San Miguel, que defendía las huertas, junto con la torre de Santa Bárbara.

Al norte de este fuerte, en la falda del monte, se encontraba el reducto destacado de San Carlos, de forma trapezoidal, comunicado con aquél y con el hornabeque doble. Más arriba aún se erigía la flecha del fuerte de la Victoria vieja, y junto a éste, el de la Victoria nueva, "en la mayor

altura, dominante, a todas las obras exteriores de la Plaza", mar y "Campo del Moro", armado con once cañones y dos pedreros, y dotado de bóvedas para almacenar material de artillería y albergar hombres. Todavía más al norte se encontraba, sobre el mar, el reducto del Rosario, encontrándose todos estos fuertes exteriores comunicados subterráneamente "de unos a otros, y con la Plaza, por un ramal que sale al foso del Hornabeque doble"<sup>14</sup>.

Además de estas complejas obras de fortificación, poseía Melilla un interesante conjunto de edificios militares, como eran seis cuarteles, cuya situación se dispersaba en tres puntos diferentes; dos de ellos se encontraban en las inmediaciones de la batería de la Concepción, otros dos próximos a la Plaza de Armas, y los dos restantes, cerca del hornabeque. En el interior de la población se hallaba el almacén de víveres "suficientes para seis meses de abastecimiento", tres aljibes, una noria y dos pozos, disfrutando las "cuarenta y dos huertas... en la inmediación del recinto" de recursos hidráulicos suficientes. Tres edificios se dedicaban a almacenar artillería, y otros tres a los efectos de marina. Los tres repuestos de pólvora se encontraban dispersos en la contraescarpa y torre norte de la Cortina Real, y en el torreón de las Cabras. El hospital, "distribuido en tres cuadras", reunía setenta y cinco camas, "todas en el segundo piso y en el primero... las oficinas correspondientes", y se encontraba "frente de la Iglesia en su misma Plazuela". Esta "única y parroquial... con la vocación de Nuestra Señora de la Concepción", presentaba una planta con tres naves, divididas "por columnas y arcos de orden toscano".

La plaza poseía en 1764 una guarnición de cuatrocientos sesenta y tres hombres, y un total de mil cuatrocientos habitantes, estando defendida, además, por un jabeque, una falúa, venticinco cañones de bronce y cincuenta y siete de hierro, siendo necesario un presupuesto anual de 1.198.823 rs. v. para mantenerla<sup>15</sup>.

En un nuevo reconocimiento efectuado en 1773, se comenta la anticuada y heterodoxa disposición de las fortificaciones del recinto de su población, "ocupado de trecho en trecho... con torreones y baterías de arbitraria figura; distantes los unos de los otros según las circunstancias del terreno o voluntad del artífice, pero de bastante solidez y permanencia". Se encontraba entonces en proceso de construcción un nuevo hospital, con ciento

<sup>14</sup> "Reconocimiento de la Plaza de Melilla, efectuado por Felipe Caballero, Coronel y Teniente del Rey en Cartagena, Mateo Vodopich, Coronel de Ingenieros, Pedro Justiniani, Capitán de Navío, y Segismundo Font, teniente coronel de Ingenieros, según Real Orden de 23 de Julio de 1763", firmado por Vodopich, en Cartagena, 14 de enero 1764, S.H.M., Documentos, n.º 4-5-7-10, f.º 9 a 19. El plano de Melilla reproducido en las figs. 4 y 5 procede también de S. H. M., Sección de Planos, n.º 4693 (sin fechar, obra, sin duda, de la segunda mitad del siglo XVIII).

Informan sobre la historia de Melilla, SEBASTIÁN DE MIRANDA, F.: *El sitio de Melilla de 1774 a 1775*, Tánger, Instituto General Franco, 1939, MIR BERLANGA, F.: *Resúmen de Historia de Melilla*, Melilla, Ayuntamiento, 1965, y *Melilla en los pasados siglos y otras historias*, Madrid, Ed. Nacional, 1977, ARQUES, E.: *op. cit.*

<sup>15</sup> S. H. M., Docs. n.º 4-5-7-10, Vodopich, Cartagena, 14 enero 1764, f.º 19 a 21 y 43 a 46 v.º. Sobre las iglesias de Melilla, MOYA CASALS, E.: *Melilla piadosa y tradicional. Descripción histórica y artística de los templos de la ciudad*, Melilla, 1954, y FERNÁNDEZ DE CASTRO, R.: *Resúmen Histórico del patronazgo de María Santísima de la Victoria... y Breve historial de las antiguas iglesias y ermitas de la ciudad de Melilla* (s. XVI al XX), Tánger, Instituto General Franco, 1941.

ochenta camas, y se estaban renovando la muralla y el foso<sup>16</sup>.

Todas las obras de fortificación mencionadas se habían erigido y reformado a lo largo de un lento proceso que comenzó después de la conquista de la plaza, activándose en la segunda mitad del siglo XVII y primera del XVIII.

En el siglo XVI, el Capitán Tadino de Martinengo construyó las defensas del llamado primer recinto fortificado, compuesto por la muralla y torreones que rodeaban la villa establecida sobre el promontorio, obras que se continuaron en la segunda mitad del siglo, edificándose entonces la Puerta Principal, o de Santiago, y dos magníficos aljibes, fechados en 1571, estableciéndose además, al parecer, unos primeros fuertes exteriores, posteriormente destruidos<sup>17</sup>.

Entre 1656 y 1659 se construyó la muralla del frente oeste de la villa, o Cortina Real, y poco después el pequeño fuerte o reducto destacado de San Lorenzo, reedificándose los torreones de San Juan y la Florentina "y todas las Murallas, del frente del sur de la Plaza". Los frecuentes ataques y bloqueos ocurridos hacia mediados del siglo XVII, provocaron la renovación del reducto destacado, exterior, de Santo Tomás, y la construcción del de San Pedro. En 1675 se comenzó la obra de la muralla de "la Alephía" o Plaza de Armas, y en el inicio de la década de los ochenta, se excavaron los fosos de aquella, de la puerta principal, y de la de "la Marina", edificándose el torreón de Santiago y la muralla "que hoy es el Hornabeque doble, su camino cubierto y foso". En la última década del siglo, se levantaron los fuertes de San José "el bajo" y de Santiago<sup>18</sup>. Es decir, que a lo largo del siglo XVII, las obras de defensa de la plaza se concentraron, primordialmente, en la construcción de nuevos fuertes exteriores, para conquistar las alturas del monte inme-

diato, y en el hornabeque, defensa exterior a la muralla de la villa, donde se detecta por vez primera en la historia de las fortificaciones de Melilla, la introducción de baluartes ortodoxamente construidos<sup>19</sup>.

En los primeros años del siglo XVIII, continuaron mejorándose las obras de defensa de la plaza; en 1717 se crearon las "fortificaciones accesorias al frente de tierra a lo moderno", y siendo "Gobernador D. Antonio de Villalba y Angulo y Teniente del Rey, el ingeniero Juan Martín Zermeño, desde 1732, se hizo de madera, provisionalmente... el fuerte de la victoria Vieja", que se construyó posteriormente en mampostería, "a fin de ocupar aquella altura del cubo", ejecutándose además, entre la citada fecha y el año 1757, los cuarteles de la Plaza de Armas, diversos "lunetos", el elevado "Fuerte de la Victoria Nueva", el reducto del Rosario, y un almacén de víveres "a prueba de bomba", situado junto al torreón de San Juan, en el frente sur de la plaza. Entre 1757 y la década de los años sesenta, se levantaron el reducto de San Carlos y la torre de Santa Bárbara<sup>20</sup>.

Si la conquista de la plaza tuvo como consecuencia inmediata la construcción de sus defensas, que se polarizaron primordialmente, en esta primera fase, a lo largo del siglo XVI, en la erección de la muralla, accesos, baterías y torreones en torno al promontorio donde se extendía la villa, en la segunda mitad del siglo XVII, se desarrolló una gran actividad edilicia. Nuevamente se intervino en la muralla y torreones de aquel primer recinto, creándose entonces la Cortina Real e introduciéndose sistemáticamente, por vez primera, baluartes, en la construcción del hornabeque del frente de tierra, obra ésta de fortificación exterior, cuyo origen se remonta a los recursos utilizados en la Escuela Holandesa desde el siglo XVI, adoptados, posteriormente, en Francia y en España<sup>21</sup>. El reforza-

<sup>16</sup> "Reconocimiento de los tres presidios menores", 15 julio 1773, Urbina, Caballero y Aylmer, S. H. M., Docs., n.º 4-5-6-11, f.º 4, 10 v.º, 17 y sigs.

<sup>17</sup> MIR BERLANGA, F.: *Resumen de la historia de Melilla*, op. cit., pág. 11, y las recientes publicaciones de BRAVO NIETO, A. y SÁEZ CAZORLA, J. M.: *Melilla en el siglo XVI a través de sus fortificaciones*, Melilla, Ayuntamiento, 1988, y BRAVO NIETO, A.: *Ingenieros Militares en Melilla*, Melilla, UNED, 1991.

<sup>18</sup> S. H. M.: Docs. n.º 4-5-7-10, "Reconocimiento de la Plaza de Melilla", Vodopich, Cartagena, 14 enero 1764. Todas las noticias sobre el proceso de construcción de las fortificaciones proceden de los folios 25 a 36 del informe.

Según los mencionados *Principios de Fortificación*, op. cit., de Pedro de Lucuze, un "fuerte es una pequeña fortaleza, que suele tener cuatro baluartes y se construye para ocupar un puesto de importancia, o guardar el paso de un río, o montaña" (pág. 10). El hornabeque es definido como la mejor entre todas las obras exteriores, "pués presenta a la campaña un frente fortificado, compuesto de una cortina y dos medios baluartes" (pág. 55). Reducto es "un pequeño fuerte de figura cuadrada, o rectángula... sin otra defensa que la de frente" (pág. 69).

<sup>19</sup> El proceso de fortificación descrito en el informe coincide con las fases desarrolladas a lo largo del XVII expuestas por BRAVO NIETO, A.: *Ingenieros Militares en Melilla*, op. cit., pág. 51 y sigs.

<sup>20</sup> S. H. M., Docs. n.º 4-5-7-10, "Reconocimiento de la Plaza de Melilla", Vodopich, Cartagena, 14 enero 1764, f.º 25 a 36. El ingeniero Juan Martín Zermeño (documentado entre 1719 y 1773), padre de Pedro, anteriormente mencionado, estuvo destinado en Melilla al inicio de su carrera; después de intervenir en las obras del puerto de Málaga y en la campaña de Italia, realizó diferentes proyectos para diversas plazas catalanas, del norte de España, e incluso de América, llegando a ocupar el cargo de ingeniero General en 1769. Sobre sus interesantes actividades, LLAVE, J. DE LA: "D. Juan Martín Zermeño, Teniente General e Ingeniero General", *Memorial de Ingenieros*, tomo XXVIII, 1911, págs. 161-164, CAPEL, H. (y otros autores): *Los Ingenieros Militares...*, op. cit., pág. 309, RABANAL YUS, A.: *Las Reales Fundiciones Españolas del siglo XVIII. Arquitectura y vida militar en la España del siglo de las Luces*, Madrid, E.M.E., 19, págs. 284 a 286, y BRAVO NIETO, A.: *Ingenieros Militares en Melilla*, op. cit., pág. 126.

Sobre las fortificaciones de Melilla en el siglo XVIII, véase, BRAVO NIETO, A.: *Ingenieros Militares en Melilla*, op. cit., pág. 81 y sigs., y en torno a la intervención del Ingeniero Militar Juan Caballero, ANGULANO DE MIGUEL, A.: "Melilla en el reinado de Carlos III", en *Melilla en su Historia*, op. cit., págs. 13 a 28.

<sup>21</sup> En torno al uso del hornabeque, y otras obras exteriores en la Escuela Holandesa del siglo XVI, ZASTROW, A. de: op. cit., VILLENOISY, C. de: op. cit., y LLAVE GARCIA, J. de la: *Lecciones de Fortificación*, op. cit.



Fig. 4.—Plano de la Plaza de Melilla en la segunda mitad del siglo XVIII (S. H. M., 4693).

miento de las defensas del istmo se complementó con la construcción de dos nuevos fuertes exteriores y otros tantos reductos destacados.

En la primera mitad del siglo XVIII continuaron concentrándose los trabajos en el frente de tierra, transformándose el antiguo hornabeque en un complejo frente abaluartado, que conformó los sectores conocidos como segundo y tercer recintos de fortificación. Se construyeron además cuarteles en la Plaza de Armas, un almacén de víveres, y un nuevo hospital, en la población, concentrándose ahora el interés en reforzar definitivamente la defensa en los puntos más elevados del terreno circundante, que tuvo como consecuencia la edificación de tres importantes fuertes destacados o avanzados: las dos Victorias, y San Miguel, y otros menores, sin descuidar la vigilancia del valle del río, mediante la construcción de la torre de Santa Bárbara<sup>22</sup>.

Si observamos atentamente el plano de Melilla, vemos que sus interesantes fortificaciones, conservadas en gran parte en la actualidad, se pueden dividir en tres sectores básicos; el primero de ellos, y más oriental, es el de la población, abrazada y protegida por su muralla y torreones, elementos supervivientes del sistema de fortificación "antiguo", respetados ambos, seguramente por su adaptación al enclave natural, su calidad de vigías, y por las difi-

cultades orográficas, y económicas, que hubieran provocado su sustitución por baluartes y una cerca más moderna. Estos anticuados elementos defensivos protegían a la población, establecida en el promontorio rocoso, así como al resto de los edificios militares, religiosos, sociales, y de almacenamiento que se incluyeron en ella. Al oeste de este núcleo, se extiende una segunda zona, el "frente de tierra", dividida en dos recintos, que poseía una funcionalidad exclusivamente defensiva, desplegándose desde la Cortina Real hasta el comienzo de la montaña, con sus modernos hornabeques y baluartes, plaza de armas y cuarteles. En el valle, y sobre todo en la altura del monte vecino, se articuló un complejo sistema de fuertes y reductos avanzados, que se pueden considerar tercer sector básico de fortificación, o cuarto recinto, integrado por el conjunto de obras más exteriores, entre ellas las dos elevadas Victorias y el fuerte de San Miguel, despliegue estratégico que transparenta un claro deseo de trasladar la defensa, y el desarrollo de la lucha, al exterior del recinto de la población, y que hay que relacionar, por esta razón, con los principios de fortificación practicados por el Mariscal Vauban en su etapa de plena madurez<sup>23</sup>.

Los tres presidios menores fueron, como queda expuesto, ejemplos de la aplicación de los principios de la fortificación irregular moderna, y buena muestra de cómo

<sup>22</sup> Información más detallada sobre las obras de fortificación construidas en el siglo XVIII, y sobre los Ingenieros Militares que en ellas intervinieron, en los estudios, recientemente publicados, de BRAVO NIETO, A.: *Ingenieros Militares en Melilla*, op. cit., pág. 81 y sigs., y ANGUIANO DE MIGUEL, A.: *Melilla en el reinado de Carlos III*, op. cit.

<sup>23</sup> Sobre el paralelismo y sin duda inspiración en la tercera "manera" de Vauban, véanse las citadas obras de VILLENOSY (pág. 179), y ZASTRO, W (pág. 23 y sigs.).

la práctica, y la naturaleza abrupta de estos enclaves, creados exclusivamente para la defensa, se impusieron a la teoría de la abundantísima tratadística de fortificación existente. En ellos se conservaron, y renovaron, murallas y torreones, que se combinaron con plataformas de tiro o "pseudo-baluartes", capaces de defender poblaciones que se entendieron básicamente, como conjuntos de edificios destinados al almacenamiento de hombres, agua, víveres y armas. Si en los casos del Peñón de Vélez de la Gomera y Alhucemas se produjo un claro fenómeno de condensación espacial por las reducidas dimensiones y abruptas condiciones de los peñones, Melilla, por su calidad de península, presentó un sistema de fortificación mucho más complejo, que se intensificó y modernizó exclusivamente por la parte del continente, con el fin de dominar el istmo y las zonas próximas más elevadas, soluciones que coinciden, en gran medida, con las que se proponen, para la defensa de "plazas situadas en la falda de un monte, en pantanos, o Puertos de Mar", en las páginas del *Tratado de Fortificación* enseñado en la Real y Militar Academia de Matemáticas de Barcelona a los futuros Ingenieros Militares, texto en el que se aconseja "comprender la mayor altura con la muralla de la plaza", de no ser posible, a causa de la distancia, "se ocupará con un hornabeque, u otra obra exterior, según lo permitiere el terreno". Si la "plaza tuviere la montaña o Roca en distancia del tiro del cañón, se habrá de ocupar esta altura con un fuerte", añá-

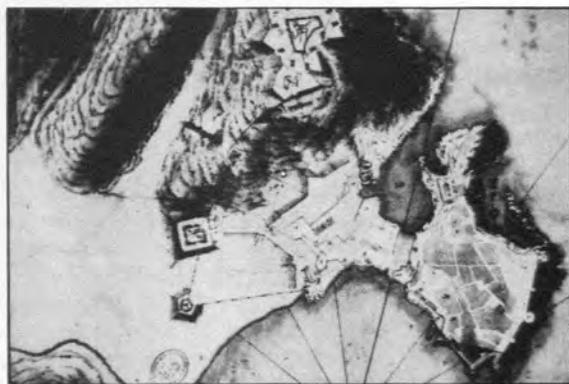


Fig. 5.—Detalle del plano anterior, en el que se distinguen las defensas de la población, el frente de tierra, y los fuertes exteriores (S. H. M., 4693).

diendo además que "en la Fortificación de una Plaza marítima por la parte que corresponde al mar, no se hacen los Baluartes de la magnitud, y robustez que los de tierra, pues por ella sólo puede ser ofendida de los bajeles de guerra, y para esto bastan algunos pequeños Baluartes Planos, o Plataformas, que no son otra cosa que unas pequeñas Baterías avanzadas"<sup>24</sup>.

<sup>24</sup> *Tratado IV de la Fortificación*, manuscrito, sin foliar, fechado en 28 de febrero de 1775, ejemplar transcrito por Pedro Antonio de Barruchi, alumno del mencionado centro, S. H. M., Biblioteca, Ings. G-9.º-10 (vol. IV), Libro II, *De la Fortificación Irregular*, Capítulo Segundo, 7.º Problema, "Fortificar las plazas situadas en la falda de un monte, en pantanos, o Puertos de mar".

# Los dibujos wagnerianos de Egusquiza existentes en la Biblioteca Nacional de Madrid

Patricia Carmena de la Cruz

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte  
(UAM), Vol. V, 1993.

## RESUMEN

Hacia 1876, la afición a la música y la literatura llevan al pintor de asuntos de género y retrato, Rogelio de Egusquiza (1845-1915), a entrar en contacto con el wagnerismo y entablar amistad con el compositor alemán Ricardo Wagner. A partir de ese instante, su vida y obra se transforman, dando lugar a una última etapa pictórica —más personal—, dominada por la iconografía wagneriana. Su obra —ajena al gusto imperante en España— sólo puede comprenderse por su estrecha vinculación al mundo francés y, muy especialmente, a la capital parisina, donde residió la mayor parte de su vida. Los dibujos presentados en el artículo, pertenecen a esta última etapa. Se trata de estudios realizados para los aguafuertes y la tercera y última serie de óleos de este tema que el autor donó a la Biblioteca Nacional de Madrid.

## SUMMARY

Around 1876, Rogelio de Egusquiza (1845-1915) —a genre and portrait painter— was led by his love for music and literature to get in touch with wagnerism and became friend of the German composer Richard Wagner. From that moment on, his life and work were transformed, and he starts his last and most personal pictorial stage, which is dominated by Wagnerian iconography. His work —strange to the dominant taste in Spain— can only be understood in the context of his close linkage to the French world and specially the parisien capital where he lived most of his life. The drawings shown in this article belong to this last stage. They are a series of studies for the etchings and the third and last group of wagnerian oil-paintings, which he gave to the Biblioteca Nacional of Madrid.

## EL WAGNERISMO EN ESPAÑA

Bayreuth, agosto de 1876. Todo un acontecimiento. Por primera vez se ejecuta el ciclo de *El anillo del Nibelungo* en el "Teatro de los Festivales". Entre los asistentes a la tercera representación se encuentra un joven pintor fran-

cés. Si su presencia había sido motivada un tanto por el azar, la impresión que le causará el espectáculo dará un giro vertiginoso a su trayectoria artística: Fantin-Latour se convertirá a partir de ahora en el pintor wagneriano por excelencia<sup>1</sup>. No fue el único, sin embargo, en experimentar la poderosa atracción del festival. Wagner arrastraba

1 Hacia 1857-58, Fantin-Latour había entrado en contacto con los círculos musicales alemanes a través de su amigo Scholderer. Es aquí donde, seguramente, oíría por primera vez la música de Wagner, surgiendo ya entonces la idea de crear —a semejanza de la música del compositor alemán— una "pintura del porvenir". Este objetivo le llevará a fundar —junto a Legros y Sinet— la efímera "Société des Vrais Bons" (otoño de 1858). El grabado litográfico —como medio idóneo de expresión anímica— con los temas de fantasía e imaginación, comienzan a poblar su producción (envíos a los Salones entre 1863-1869). Entre éstos, la música de Wagner (*Tannhäuser*) se convierte en uno de sus primeros motivos temáticos (vid. Catálogo *Fantin-Latour*. Editions de la Réunion des Musées Nationaux. París, 1982, p. 145 y ss.).

Fue, sin embargo, su asistencia al Festival de Bayreuth lo que verdaderamente le impactó. Desde su primera composición (Primer acto de "El Oro del Rhin"), inspirada en dicho Festival (20-11-1876) y hasta 1899, se consagrará a la litografía de temas wagnerianos, siendo estos grabados la fuente de inspiración de gran parte de sus pasteles y de la totalidad de sus óleos (*Idem.*, pp. 271-72).

multitudes, e incluso la reciente guerra franco-prusiana con las poco consideradas declaraciones del "Maestro" hacia la nación francesa, no pudieron evitar que el "wagnerismo" se convirtiera en todo un fenómeno socio-cultural que haría de Bayreuth la nueva meca de peregrinación de fines del siglo XIX.

A España —si bien con cierta demora— llegó también el "wagnerismo". Durante la segunda mitad del siglo XIX, nuestros intelectuales más cosmopolitas fueron atraídos por la novedosa y polémica música del compositor alemán, siendo Barbieri quien introducirá en España sus primeras interpretaciones musicales en 1862 ("Marcha de Tannhäuser" programada dentro de los conciertos populares de los coros Euterpe, dirigidos por Anselmo Clavé). En Barcelona se inicia en 1866 la publicación de *La España Musical* que se convertirá en elemento divulgador y defensor por antonomasia del wagnerismo (en ella empiezan ya a entablarse acaloradas discusiones entre los defensores-detractores del músico alemán)<sup>2</sup>, mientras que en 1873, Castro y Serrano (bajo el pseudónimo de "Un caballero español"), anima desde Viena al público español a conocer la *música del porvenir*<sup>3</sup>. A partir de 1876 (estreno de *Rienzi* en Madrid), podemos hablar ya de representaciones completas de la obra wagneriana en nuestro territorio.

No fue, sin embargo, sino hasta el fin de siglo cuando el wagnerismo se asentó definitivamente en España. La

figura de Wagner —asociada a la irrupción de la *modernidad*— fue vista siempre con recelo entre un público tradicional, amante de la ópera italiana. Hubo que esperar a la última década de la centuria para que se pudiera afirmar la exaltada pasión hacia el compositor alemán: los modernistas catalanes harían de Barcelona la ciudad wagneriana por excelencia, al tiempo que los conciertos de Mancinelli y la actividad de los "boticarios de Nüremberg", determinaron el asentamiento del fenómeno en la capital española<sup>4</sup>. De esta forma, lo que antes se repudió, cobra ahora fuerza precisamente en el momento en que en Europa comienza a declinar la atracción por el tema. La inmediatez del cambio de gusto suscitaba comentarios como los de Durand-Vignau para quien "El triunfo de Wagner ha sido idéntico al fenómeno electoral español, que de la noche a la mañana convierte a la nación de sagastina en silvelista; con Bretón se injuriaba a Wagner y con Mancinelli se le idolatró"<sup>5</sup>.

De hecho, el efecto de lo "wagneriano" en España —exceptuando el área catalana— fue efímero, y su significación estética mal comprendida en la mayor parte de las ocasiones. Es por ello que no contamos con una tradición que, como la simbolista francesa, viniera a adueñarse de sus imágenes musicales, siendo excepcional la presencia de una pintura figurativa wagneriana en el ámbito español como la de ROGELIO DE EGUSQUIZA<sup>6</sup> que solamente cabe explicar por su estrecha vinculación a la capital francesa.

<sup>2</sup> Aspectos citados en la tesis de Alfonsina JANÉS I NADAL, *L'obra de Richard Wagner a Barcelona*. Barcelona, 1983. A diferencia del resto de España, en Cataluña arraigaría y se difundiría con gran rapidez el wagnerismo. Como señala la citada autora, en 1874 se crea en Barcelona una "Sociedad Wagner" que se cartea con el compositor y desde donde se divulga mayormente el credo wagneriano a través de dos figuras claves como Letamendi y Marsillach. Dentro de los estudios relativos a la influencia del wagnerismo en el área catalana, resulta significativa la recopilación de escritos wagnerianos realizada por Ediciones del Cotal (*Wagner i Catalunya. Antologia de textos i grafics sobre la influencia wagneriana a la nostra cultura*. Barcelona, 1983.). Cabe destacar, igualmente, el gran desarrollo que este tema ha experimentado en el área de los estudios musicales y de las artes gráficas (vid. artículo de PILAR VÉLEZ, "Imagen gráfica de las Asociaciones musicales del Modernismo Catalán", *Fragmentos*. Madrid, 1986, pp. 38-55, así como *El Modernismo* (exposición celebrada en el Museu d' Art Modern, Parc de la Ciutadella, Barcelona, 10-10-1990/13-1-1991), especialmente el T. I (artículos de Xosé Aviñoa, Ana Muntada y Teresa M. Sala, pp. 119-163), ambos con abundante bibliografía al respecto.

<sup>3</sup> Vid. *La Ilustración Española y Americana*, 8 de diciembre de 1873 ("Viaje alrededor de la Exposición Universal de Viena (XIII). WAGNER", pp. 742-44).

<sup>4</sup> A Madrid llegó también el wagnerismo. Si bien el fenómeno careció de la resonancia que obtuvo en el ámbito catalán, no por ello dejó de tener su importancia. La música fue uno de los componentes más característicos del Madrid de la Restauración (vid. Catálogo *La época de la Restauración*. Madrid, 1975, pp. 31 y ss., donde se describe el "Panorama musical" existente entre 1868 y 1902), y los conflictos entre las posturas de los wagneristas—antiwagneristas, contribuirían a dar forma a toda una época caracterizada por los altercados "partidistas". El director italiano Luigi Mancinelli, fue el que dió a conocer y contribuyó a implantar el género wagneriano en Madrid durante las tres temporadas que se desarrollaron de 1890 a 1893. Al frente de los propagadores y fervientes "wagnerómanos" se hallaba el farmacéutico Félix Borrell. La trastienda de su botica se convirtió en uno de los puntos comunes de reunión de los partidarios de Wagner, determinando el apodo de los mismos a raíz de los altercados que se produjeron en el Teatro Real en 1893. (vid. DURAND-VIGNAU, "El wagnerismo en España", en *Recuerdos de España*. San Sebastián, 1892; FÉLIX BORRELL, *El wagnerismo en Madrid*, Madrid, 1912; JOSÉ BORRELL, *Sesenta años de música (1876-1936)*. Ed. Dossat, s. f., R. SALVAT C., *La música del presente (estudio filosófico-musical del wagnerismo)*, Barcelona, 1892).

<sup>5</sup> DURAND-VIGNAU, *op. cit.*, p. 54. El maestro Bretón dirigía las audiciones de la Sociedad de Conciertos. Mancinelli le sucedería en el cargo en la temporada que se abre en el año 1890, ofreciendo un programa que —como ya señalamos— pretendía dar a conocer el género wagneriano en Madrid.

<sup>6</sup> ROGELIO DE EGUSQUIZA Y BARRENA (Santander, 20-7-1845/ Madrid, 10-2-1915).

Procedente de una familia acomodada, desde temprano siente una inclinación hacia la música —que le inculca su madre— y la pintura. En 1859, presenta a una exposición local el cuadro *La Virgen del Rosario*. Al año siguiente marcha a París a completar su educación, viajando como acompañante de su padre en un viaje de negocios por Inglaterra, Bélgica, Holanda y Alemania, en 1862. A partir de ese momento se dedica por completo a la pintura bajo la dirección de su primer maestro León Bonnat (ingresa como discípulo en su taller en 1866). Sus primeros cuadros siguen las líneas distintivas trazadas por la tradición española (*El herido*, *Un filósofo*, *Disputa de D. Quijote y el cura en casa de los duques*, *Miguel Ángel postrándose delante del cadáver de Vittoria Colonna*, *La jura del príncipe Carlos en Valladolid*,...). Instalado en París, aprende la técnica del grabado de Bonnat. La atracción que comienza a sentir hacia Fortuny, le lleva a abandonar el género de la pintura hasta entonces desarrollado. Regresa a Santander (*Retrato de caballero en un paisaje* —1874—, donde aparece ya una pincelada más suelta). Al finalizar el año, marcha a Ita-



Fig. 1.—N. 313, B. 3642. (*Tristán e Isolda*).

## EL WAGNERISMO DE EGUSQUIZA

Aunque nacido en Santander (1845), un carácter cosmopolita perfilará su personalidad, siendo la presencia de lo francés la que ya desde unos primeros momentos defina su educación. El propio Egusquiza en la primera entrevista que mantuvo con Wagner pone de relieve ese desinterés por los asuntos referentes a España que tanto sorprenderán al compositor:

"Volvió la conversación de nuevo sobre París con motivos concernientes a los reflejos de la obra wagneriana en dicha ciudad; pareció fastidiar al Maestro tanto hablar de Francia, y así, interrumpiéndome vivamente, me replicó: "Vous nous parlez toujours de Paris... parlez nous de l'Espagne". Lógica que me desconcertó, y le contesté que habiendo salido muy joven de mi patria, poco podía contar de allí; que me había educado en París, adonde me llevó mi padre para que me perfeccionara en la pintura,

por cuyo arte sentía gran entusiasmo, y allí tuve ocasión de oír por primera vez los fragmentos musicales de sus obras"<sup>7</sup>.

Así, si sus primeros derroteros artísticos lo ligaron a la trayectoria característica desarrollada por los pintores españoles en París y Roma, sus inquietudes personales no lograron verse satisfechas sino a través de los contactos que estableciera dentro del medio parisino.

La afición por lo musical había despertado en él desde su infancia a instancias de su madre, y no es de extrañar que en París, donde "lo wagneriano" comenzaba a aparecer como respuesta a la nueva tabla de valores propuesta por las filosofías vitalistas, se determinara el cambio de rumbo de la pintura del santanderino. Hacia 1876 —fecha clave, como hemos visto, para la difusión del credo wagneriano—, Egusquiza decide seguir la estética de Schopenhauer, propugnada por el músico alemán, "viviendo para la pintura y no de la pintura"<sup>8</sup>. Será, no obstante,

lia (asiste a las clases de dibujo de la Academia Española). Viaja a Venecia, donde se hace continuador de Raimundo de Madrazo como antes lo fuera de Fortuny. Egusquiza triunfa y viaja. Sus cuadros de género invaden los mercados de Italia, Francia, Inglaterra y E.E.U.U. (como "pintor de asuntos de género y retrato" se define Egusquiza ante Wagner en la entrevista que mantuvo con éste en 1879). Su afición a la música y la literatura le llevarán, sin embargo, hacia 1876, a entrar en contacto con la filosofía wagneriana. Aún realizará, no obstante, pequeños cuadros como *El Concierto de familia* (Exposición Universal de París, 1878). El seguimiento y entrevistas con Wagner (Bayreuth, 1879/ Venecia 1880/ Berlín, 1881/ Bayreuth, 1882), le llevan a desarrollar una nueva concepción del arte más personal, ligada al credo del alemán. Desde 1882, no vuelve a exponer pintura de género en la galería G. Petit, adoptando a partir de ahora una estética simbolista. La guerra del 14 le obliga a abandonar París. Su establecimiento en España vendrá acompañado de una serie de donaciones que se repartirán, esencialmente, entre su tierra y la capital. Su muerte (1915) pasará prácticamente desapercibida sin dejar sentir su eco en la prensa española. (De entre la escasa bibliografía existente referente a Egusquiza, sigue siendo fundamental para su estudio la biografía que de éste realizara AURELIANO DE BERUETE Y MORET (*Rogelio de Egusquiza pintor y grabador*. Madrid 1918). La llamada de atención hacia el olvido al que había quedado relegado este autor, fue dada por SONIA BLANCO GRASSA ("Un pintor cántabro injustamente olvidado: ROGELIO DE EGUSQUIZA". *Revista de Santander para la familia montañesa*. Santander, 1983).

El entusiasmo wagneriano de Egusquiza sería transmitido a Coco Madrazo y sobre todo a Mariano Fortuny y Madrazo ("Notre ami Egusquiza, en tant que peintre et musicien, voulut se rendre à Bayreuth et en rentra complètement transformé et fasciné. Il n'entendait et ne voyait plus que des harmonies simples, de lignes sévères, des intonations grises et austères. Pendant cet hiver-là, il ne fit que me rabâcher les mythes et les héros de la tétralogie. Jeune adolescent, je me trouvai complètement immergé dans ces fantaisies", citado por ANNE-MARIE DESCHODT, *Mariano Fortuny. Un Magicien de Venise*. Editions du Regard, 1979, así como por SILVIO FUSCO y SANDRO MESCOLA ("Entorn i dimensió de Mariano Fortuny" en *El Fortuny de Venecia*. Museu Textil de la Indumentaria. Desembre 1984-Gener 1985, p. 21). La relación Egusquiza-Fortuny aparece igualmente señalada en el libro de GUILLERMO DE OSMA, *Mariano Fortuny: his life and work*. Aurum Press, London, 1980, p. 46).

<sup>7</sup> AURELIANO DE BERUETE Y MORET, *op. cit.*, p. 16. (cursiva nuestra).

<sup>8</sup> *Idem.*, p. 14.

como para Fantin-Latour, la asistencia a uno de los festivales (Munich, septiembre de 1879), la que le cause una honda impresión<sup>9</sup>, trasladándose a Bayreuth para conocer personalmente a Wagner, con quien simpatizaría manteniendo posteriormente otras tres entrevistas<sup>10</sup>.

A partir de entonces, su "wagnerismo" se acentúa. Intima con miembros del círculo de Bayreuth<sup>11</sup> o con los españoles que comienzan a ser atraídos por "la música del porvenir"<sup>12</sup> y, cuando a la muerte de Wagner (1883) los redactores de las *Bayreuther Blätter* decidan publicar un

<sup>9</sup> Hemos subrayado el paralelo existente entre dos artistas como Fantin-Latour y Egusquiza. El modo de aproximarse a la iconografía wagneriana, sin embargo, difiere entre ambos. Si Wyzewa hizo de Fantin "el pintor wagneriano por excelencia" ("Peinture wagnérienne. Le Salon de 1885", *Revue Wagnérienne*, 8 Jun 1885, pp. 154-56) y como tal sería consagrado en los cenáculos simbolistas, lo cierto es que el artista nunca quedó satisfecho con este calificativo, justificando la elección de temas wagnerianos en sus obras en función de su carácter poético. Este —señala José Francés— es el rasgo que le hace diferenciarse de Egusquiza quien "confiesa y se enorgullece de la plenaria sumisión espiritual a Wagner y al wagnerismo" (vid. "Una obra notable: Rogelio de Egusquiza", *El Año Artístico*, diciembre 1918, p. 374), llegando hacer de lo wagneriano en su obra un trasunto verdaderamente obsesivo.

<sup>10</sup> En Venecia —septiembre 1880—; Berlín —mayo 1881— y Bayreuth —julio 1882— (A. DE BERUETE, *op. cit.*, pp. 14 y ss.). Más que con los músicos, Wagner prefería relacionarse con los científicos, pintores, ... como él mismo señala en su "Esbozo autobiográfico" (1843), en RICHARD WAGNER, *Escritos y confesiones*. Edit. Labor. Barcelona, 1975, capítulo III, p. 104.

<sup>11</sup> A raíz de la representación de la *Tetralogía* en 1876, Antoine Lascoux organiza "Le Petit Bayreuth", constituido por intelectuales admiradores de la obra wagneriana (entre éstos se hallaban Léon Leroy, Vicent d'Indy, Gabriel Fauré, o el director de orquesta Charles Lamoreaux (*Fantin-Latour, op. cit.*, p. 272), éste último —gran amigo de Egusquiza— llevaría la dirección de las veladas musicales celebradas en el domicilio parisino del pintor (A. DE BERUETE, *op. cit.*, p. 27).

<sup>12</sup> Así los "wagnerómanos" catalanes Marsillach y Letamendi:

Joaquín Marsillach y Lleónt (Barcelona, 1-3-1859/ Caldetas (Barcelona), 11-8-1883) era hijo de un prestigioso cirujano. Estudió medicina con D. José de Letamendi (1828-1897) a quien transmitiría su entusiasmo wagneriano. A los dieciocho años, aparecen los primeros síntomas de la enfermedad (tuberculosis) que ocasionaría su muerte temprana. Marcha a Suiza para recibir una cura, siendo aquí donde entrará en contacto por primera vez (conciertos del Parque Inglés —Ginebra—) con la música de Wagner. El "impacto" causado por ésta le lleva a conocer más en profundidad su obra (recorre las ciudades más filarmónicas, asiste a importantes audiciones musicales, estudia las partituras del maestro y las obras de sus comentaristas, ...), convirtiéndose, a su regreso a España, en uno de los más celosos propagadores del credo wagneriano. Es ahora cuando inicia su actividad como crítico musical, en un momento en el que van apareciendo los enfrentamientos entre los defensores de la ópera italiana y los de la "música del porvenir". Lo que nos interesa destacar dentro de la biografía de este autor, es la realización del libro *Ricardo Wagner. Ensayo biográfico-crítico*. Texeido y Parera, 1878, una de las primeras biografías escritas en Europa acerca del compositor alemán. En 1880, sería traducida al italiano por Filippo Filippi y publicado en Milán con notas y comentarios del traductor. El prólogo del libro, realizado por Letamendi, sería publicado en las *Bayreuther Blätter* y muy elogiado por Wagner. Se inicia así una estrecha relación con los miembros del "Círculo de Bayreuth". Su actividad periodística se intensifica, colaborando en diversas revistas (tanto catalanas como madrileñas) y realizando numerosos viajes. A través de éstos, llega a conocer personalmente a Wagner y, en su segunda estancia en Bayreuth, con motivo del estreno de *Parsifal* (julio de 1882), conoce a Egusquiza por mediación del músico alemán (A. DE BERUETE, *op. cit.*, p.19). Publica numerosos artículos vinculados a la música wagneriana. Al regreso de uno de sus viajes, disponiendo de precaria salud, se retira al pueblo de Caldetas donde morirá pocos meses más tarde que el propio compositor alemán (13-2-1883). (vid. JOAQUIM PENA, "En Joaquim Marsillach" (conferencia dada el 9-10-1903, recogida en el libro *XXV Conferencias donades a l'Associació Wagneriana*. Barcelona, 1908 y recopilada en el libro *Wagner i Catalunya*, citado); véase también la obra citada de Alfonsina Janés i Nadal; varios datos biográficos son recogidos en el estudio literario de uno de sus relatos llevado a cabo por CAROLYN RICHMOND ("Las dos cajas de Clarín y otras dos de Marsillach: una fuente literaria desconocida". Reprinted from *Hispanic Review*, Vol. 52, N. 4, Autumn, 1984).

José de Letamendi y Manjarres (Barcelona, 11-3-1828/Madrid, 6-7-1897). De origen humilde, consigue progresar en el campo de la medicina llegando a obtener la cátedra de anatomía en la universidad de Barcelona (1857) y, en 1878, la de patología general de San Carlos, lo que determina su traslado a Madrid, donde vivirá a partir de entonces. Fue un gran humanista que consagró su vida al estudio y a la enseñanza. Llevado por su insaciable sed de conocimientos cultivó una variada gama de disciplinas (fue médico pero también destacó como escritor, músico, poeta y pintor —vid. CARLOS REYERO HERMOSILLA, "Las pinturas del gran anfiteatro del Colegio de San Carlos en Madrid" en "Varia", A.E.A. 1986, N. 234—). Nos interesa subrayar, especialmente, la faceta musical "wagneriana". A instancias de su discípulo Marsillach, escribe el prólogo para su obra acerca del compositor alemán que se publicaría en las *Bayreuther Blätter* (septiembre 1878). La entusiasta recepción de su escrito, determinará una estrecha relación con los círculos wagnerianos. A la muerte de Wagner, escribe el artículo "Juicio postrero de Ricardo Wagner" en la revista catalana *Hojas musicales y literarias* (mayo 1883) y, en el número especial internacional dedicado al músico (*Bayreuther Festblätter*), representa (junto con Egusquiza) a España con su artículo "La música del porvenir y el porvenir de mi patria" (que sería traducida al alemán en las *Bayreuther Blätter*). En 1885, nuevamente publica en las *Bayreuther Blätter* un artículo ("Una cláusula negativa del testamento de R. Wagner"), seguida de un comentario del Barón de Wolzogen). Tuvo gran amistad con Egusquiza, aunque —debido a sus dolencias (de los diecinueve años que pasó en Madrid, puede decirse que pasó dieciséis enfermo)—, nunca pudo realizar su deseo de ir a visitar con éste personalmente a Wagner. (De entre la extensa bibliografía existente sobre Letamendi, podemos citar como más representativos los estudios biográficos realizados por sus colegas LUIS COMENGE y FERRER (*Boceto del Dr. D. José de Letamendi*. Madrid, 1893) y ÁNGEL PULIDO y FERNÁNDEZ (*Datos para la biografía del Dr. Letamendi y Manjarres*. Madrid, 1898), así como las *Obras completas de José de Letamendi*, publicadas en cinco tomos (Madrid, 1899-1907) por su discípulo el Dr. Forns).

Este creciente entusiasmo que suscita el wagnerismo entre los españoles que se desplazan a Bayreuth, es comentado por Chamberlein en el prólogo a la edición catalana de su libro *El drama wagneriano*, donde relata su primer encuentro con éstos: "...Tenía devant per devant a n'en Joaquim Marsillach ab alguns de sos amichs, y per vehí a Roger d'Egusquiza, acompanyat també de varis compatriotas. Resumint, me trobava en mitj de la reunió internacional, dins d'una illa espanyola y me trobava á gust. L'entusiasme d'aquest homes —alguns d'ells esvedinguts á causa d'aixó mos amichs— tenia l'escalf vibrant del mit-jorn, però llur independència masclera estava intacta y altívola. En ells hi havia una armonía entre la admiració emocional que no he trobat masses vegades; y mercès á semblant armonía, llur entusiasme per l'obra de Wagner era magnífich, sens que per'xó perdessin may l'equilibri. Aytal actitud me fou - y encara m'ho es profundament simpática, y desde llavors he cercat sempre a Bayreuth la companyia dels espanyols y he sostingut ab ells continua correspondència sobre las questions d'art y de estética" (Houston STEWART CHAMBERLEIN, *El Drama Wagneriá*, traducció de Joaquim Pena. Barcelona, 1902).

Fig. 2.—N. 314, B. 3643. (*Tristán e Isolda*).

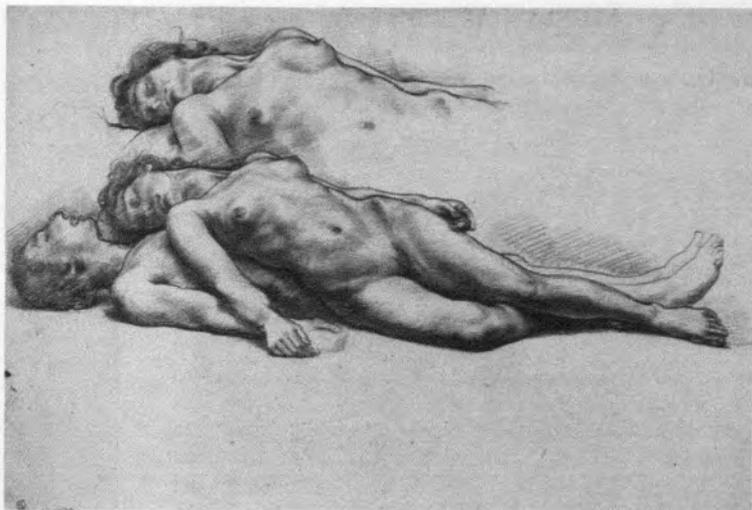
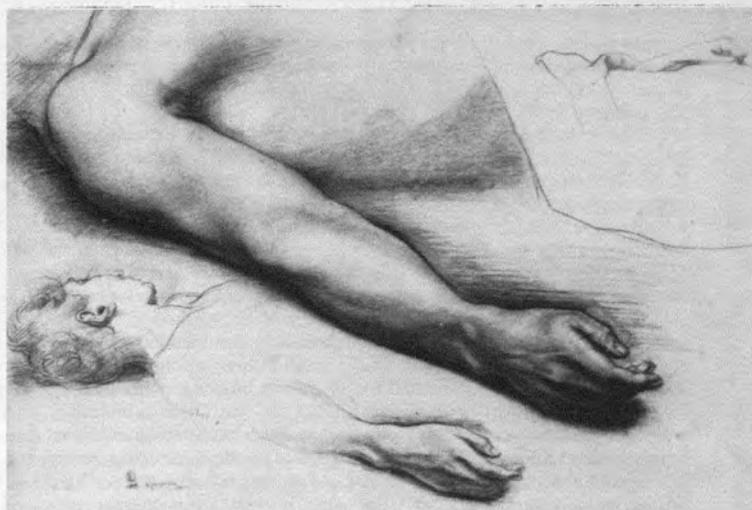


Fig. 3.—N. 315, B. 3644. (*Tristán e Isolda*).

Fig. 4.—N. 316, B. 3645. (*Tristán e Isolda*).



número conmemorativo internacional a la memoria del Maestro, será Egusquiza quien figure como representante artístico español del homenaje<sup>13</sup>. La vida y la producción del artista se transforman, absorbidos por la figura del músico alemán. Su gran estudio parisién (rue Copernic, 32) decorado en estilo Luis XVI, pasa a convertirse en austero refugio carente de ornatos, con paredes oscuras y lisas, mobiliario indispensable y un torno que comunica con la cocina proporcionándole un total aislamiento. En este peculiar marco será donde realizará sus series wagnerianas<sup>14</sup>.

Es ahora cuando comienza a desarrollar su nuevo estilo pictórico<sup>15</sup>, extraño a las corrientes españolas pero que conectaba muy directamente con los ideales estéticos del músico alemán. Los formatos se vuelven grandes, la línea suelta, vibrante... expresión de ese sentimiento vital tan opuesto a la preocupación formal y preciosista del "tableutin" francés. Comienza la realización de un gran número de dibujos para una serie de cuadros wagnerianos de los que expondrá en París, a fines de siglo, *Tristán e Iseo*. Descontento de esta primera serie "falta de color", y por consejo de Bonnat, la destruirá. Lo mismo ocurriría con la serie siguiente, siendo finalmente la tercera la que expondría en la Société National des Beaux-Arts (París) con gran elogio de la crítica<sup>16</sup>. Durante todo este tiempo, el *misticismo wagneriano* de Egusquiza se intensifica,

atrayéndose las simpatías de Sâr Péladan quien le acogerá en su peculiar y "selecto" Salón Rose+Croix<sup>17</sup>, en cuyos conciertos musicales Wagner constituiría el "plato fuerte". Paralelamente a su actividad pictórica, desarrollaría la del grabado al aguafuerte (en la Exposición Universal de París de 1900 participaría con una serie de éstos que le valdrían la Medalla de Plata<sup>18</sup>), y el modelado (bustos de Wagner). Toda esta colección "wagneriana" quedó dispersa por nuestro territorio a través de distintos legados que el autor realizó a diversas entidades.

## LOS DIBUJOS WAGNERIANOS DE EGUSQUIZA\*

Uno de los beneficiarios del legado Egusquiza fue la Sección de Estampas de la Biblioteca Nacional de Madrid (actual Servicio de Bellas Artes). Diecinueve fueron los dibujos donados por el autor<sup>19</sup>, todos ellos estudios preliminares para sus composiciones de tema wagneriano (centrados en torno a *El Anillo del Nibelungo*, *Parsifal* y *Tristán e Isolda*). Los dibujos se encuentran realizados sobre papel de gran tamaño, blanco o de color (azul claro y amarillo oscuro) con la tradicional técnica francesa de *les trois crayons* (lápiz negro —fino y carbón—, lápiz rojo —sanguina— y tiza blanca —clarión—), predominando en éstos los estudios de desnudo y ropaje (reflejo de

<sup>13</sup> En el homenaje figura con el dibujo "Amfortas" (*Bayreuther Festblätter in wort und bild: Gesammelte Beiträge deutscher, französischer, belgischer, schweizerischer, spanischer, amerikanischer und italienischer Schriftsteller und Künstler mit Facsimiles aus den Original-Partituren Richard Wagners*. Zum Bester der Bayreuther Festspiele herausgegeben von der Central-Leitung des Allgemeinen Richard Wagner-Vereines. München, 1884-86, p. 51) acompañando al texto del Dr. Letamendi, "La música del porvenir y el porvenir de mi patria". Entre los artistas que figuraron en este homenaje, podemos citar, entre otros a los alemanes Franz von Lenbach y Max Klinger, el suizo Arnold Böcklin, el americano John Sirgent Sargent ó los franceses Charles Toché y Fantin-Latour.

Egusquiza, aunque residente en París, mantuvo una estrecha conexión con el Círculo de Bayreuth. Fue el único español, junto con Letamendi, que escribió para las *Bayreuther Blätter* (un artículo referente al alumbrado en la escena "Ueber die Beleuchtung der Bühne", Juni, 1885, pp. 183-86) y al que la *Revue Wagnérienne* —como artista— dedicó algún comentario.

<sup>14</sup> A. DE BERUETE, *op. cit.*, p. 21.

<sup>15</sup> No volvió a exponer en la Galería G. Petit obras de género desde 1882. Su obra simbolista quedaría, sin embargo, ligada al contexto francés: en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes españolas, sólo expuso por estas fechas "retratos" (1887/1906).

<sup>16</sup> A. DE BERUETE, *op. cit.*, p. 24.

<sup>17</sup> Philippe Jullian señala las declaraciones de Peladan a este respecto: "Monsieur de Egusquiza alone has understood how Wagner and his 'leit-motiven' could carry on Delacroix's passionate art. One day he will unveil the astonishing fruit of his mysterious labours. His vocation as a great painter was determined at Bayreuth, as was my genius as a tragedian" (Jullian, Philippe, *Dreamers of Decadence*, London, 1971, p. 143; citado por Guillermo de OSMA, *op. cit.*, nota 17).

<sup>18</sup> Vid. *Exposición Universal de París de 1900. Catálogo de los Expositores de España*. Madrid, 1900, p. 42 (en la Clase octava —"Grabados y litografías"— figuran tres grabados al aguafuerte: "Kundry", "Ricardo Wagner" y "Amfortas"). Esta medalla de plata le supuso el alcance de la Legión de Honor en París y ser correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid (vid. Archivo de la Academia, signatura 101-1/ 5).

\* Agradezco las facilidades prestadas para el estudio de los dibujos al Servicio de Bellas Artes de la Biblioteca Nacional de Madrid, especialmente a su directora Dña. Elena de Santiago. La numeración (N) de nuestra clasificación se corresponde con la de este servicio (*Mesetón 14. Caja 2*). Le sigue a ésta la establecida por Barcia (en su *Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional de Madrid*, Madrid, 1906), que en adelante indicamos con su inicial (B), exceptuando los cuatro dibujos que el autor dejó sin numerar (s/n). Hemos mantenido el carácter descriptivo de los títulos de las obras siguiendo, igualmente, el utilizado por el Servicio de Bellas Artes. A éste añadimos —cuando no aparece apuntada por el propio artista en la obra— la identificación del personaje tratado. En el caso de verse imposibilitada esta identificación, el dibujo queda adscrito a uno de los tres grandes bloques temáticos apuntados (*Tristán e Isolda*, *El Anillo del Nibelungo* y *Parsifal*), en función de sus mayores afinidades con éstos. Tras el título de la obra, exponemos el soporte, procedimientos y medidas del dibujo, anotando finalmente las firmas ó inscripciones autógrafas que aparecen en éste. Como ya indicamos, todos estos dibujos son estudios realizados para los aguafuertes y óleos de tema wagneriano. Sus motivos responden a momentos cruciales del drama en los que se revela el conflictivo mundo interior del personaje donde el autor trata de plasmar el momento tratado en el drama musical con toda su autenticidad.

<sup>19</sup> Primeramente, donaría los cuatro dibujos que no fueron numerados por Barcia en el catálogo citado. Vid. *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* (enero-junio 1902, p. 507). Los quince restantes serían donados con posterioridad (*Idem.*, 1903, p. 311).



Fig. 5.—N. 308, S/N. (*El Anillo del Nibelungo*: "El Oro del Rhin": "Wellgunde").



Fig. 7.—N. 310, S/N. (*El Anillo del Nibelungo*: "El Oro del Rhin": "Flosshilde").



Fig. 6.—N. 309, S/N. (*El Anillo del Nibelungo*: "El Oro del Rhin": "Woglinde").



Fig. 8.—N. 318, B. 3647. (*El Anillo del Nibelungo*: "El Oro del Rhin": "Alberico").

la formación académica francesa de Egusquiza). En otros dibujos, por el contrario, hallamos un trazo suelto y vibrante (N. 308, N. 310...), combinándose, en ocasiones, con un dibujo de tintas nítido, afiligranado, como en los más acabados N. 311 y N. 312 preparatorios para los respectivos aguafuertes de *Parsifal*. El lápiz adquiere en estos últimos un carácter expresivo y nervioso, al tiempo que los contrastes ofrecidos por la fina línea de las tintas y los efectos *espejeantes* del clarión, contribuyen a crear el ambiente irreal y misterioso donde se producen las *iluminaciones* de *Parsifal* (N. 311) y *Titirel* (N. 312)<sup>20</sup>. Son estos dibujos en los que se percibe el carácter más personal y simbólico de Egusquiza.

El carácter sincero y directo del dibujo, le convirtió rápidamente en el elemento predilecto de los simbolistas para comunicar los *estados del alma*<sup>21</sup>. Para Fantin-Latour, el dibujo siempre constituyó el mejor medio para trasladar los ensueños a la realidad<sup>22</sup> —lo que le llevó a desarrollar preferentemente la técnica del grabado litográfico—. Egusquiza vió, igualmente, las posibilidades más poéticas de traducir el alma del artífice a través del dibujo. La afinidad hacia este medio más *puro*, tal vez explique la ausencia de color en las dos primeras series de óleos que el artista destruyó, así como su aproximación a la técnica del aguafuerte en la que, como pintor—grabador, gozaba de la libertad de *dibujar* directamente sobre la lámina como pudiera hacerlo con el lápiz, de manera que se estableciera una relación fluida entre el pensamiento del artista y su materialización.

Durante sus últimos veinte años, Egusquiza realizó una intensa labor centrada especialmente en la realización de su tercera y definitiva serie de óleos y aguafuertes wagnerianos. Se trata de temas recurrentes, a los que dedica numerosos estudios (por lo que muchos dibujos realizados para una misma serie, presentan fechas distantes) en un continuo afán de alcanzar una fórmula idónea con la que desarrollar una "pintura del porvenir", capaz de dar expresión a los momentos musicales más intensos de la obra del compositor alemán. Aunque consciente de que *la pintura podía llegar a obtener la misma fuerza que la música*, su bagaje académico —como a tantos otros simbolistas franceses— le impidió alcanzar una *visión de*

*futuro* similar a la que, con el despuntar del nuevo siglo, se abriría en los círculos artísticos alemanes alentada por las figuras de Shoenberg y Kandinsky en la búsqueda de una "obra de arte total".

Exponemos a continuación los dibujos existentes en la Biblioteca Nacional de Madrid, clasificados en los tres grandes bloques temáticos antes apuntados :

### 1. *TRISTAN E ISOLDA*\*:

— N. 313, B. 3642.

Desnudo masculino tendido/ torso/ brazo.

Papel Ingres. Lápiz negro. 43,5 x 59 cm.

Angulo superior derecho: monograma/ fecha ("1899") y firma del artista ("Egusquiza").

— N. 314, B. 3643.

Desnudos masculino y femenino. Parte superior : estudio cuerpo femenino.

Papel Ingres. Lápiz negro. 42 x 58 cm.

Angulo inferior izquierdo: monograma/fecha ("1901") y firma del artista ("Egusquiza").

— N. 315, B. 3644.

Estudio de torso y brazo femeninos.

Papel Ingres. Lápiz negro y rojo. 42 x 58,2 cm.

Area inferior izquierda: monograma/ fecha ("1899") y firma del artista ("Egusquiza").

— N. 316, B. 3645.

Estudio de brazo masculino.

Papel Ingres. Lápiz negro y rojo. 42,2 x 57,4 cm.

Area inferior izquierda: monograma/fecha ("1899") y firma del artista ("Egusquiza").

### 2. *EL ANILLO DEL NIBELUNGO*\*\*:

— N. 308, s/n.

Cabeza de mujer (perfil).

Papel amarillo. Lápiz negro/ Clarión. 53 x 37,3 cm.

Area inferior izquierda.: identificación del personaje —lápiz— ("Wellgunde"); más abajo: monograma del artista y fecha ("1893"). Area inferior derecha: numeración ("13").

<sup>20</sup> En estos casos, lo que se pretende no es otra cosa que "crear un estado de ánimo oscilante entre la realidad y la irrealidad. Este juego nos lleva a pensar en la música: el surgimiento de un tema concreto, su disolución y su paulatina recurrencia" (HANS H. HOFSTÄTTER, *Gustave Moreau*. Ed. Labor, 1980, p. 150). La interpretación de la música por la pintura, se convertiría en uno de los objetivos prioritarios de Egusquiza, dentro de ese ideal de arte unitario y global propugnado por los simbolistas.

<sup>21</sup> Vid. RENÉ HUYGUE-PHILIPPE JACCOTTET, *Le dessin français au XIX<sup>e</sup> siècle*. Editions Mermod, Lausanne, 1948, p. XIX.

<sup>22</sup> *Idem.*, pp. 155-56.

\* Estudios para el óleo de la tercera y definitiva serie (*Muerte de Tristán e Isolde*). La escena muestra el tema del alcance del amor por la muerte (Schopenhauer), con el que culmina el tercer acto del drama lírico. El rostro masculino (N. 313, B. 3642) semeja un autorretrato del artista (aspecto que no se manifiesta en el óleo).

\*\* Todos los que acudieron a Bayreuth a la representación de la *Tetralogía* reconocían que el prólogo de *El Anillo del Nibelungo* ("El Oro del Rhin"), con sus escenas bajo el agua, causaba una gran impresión. (Fantin-Latour, *op. cit.*, p. 277), convirtiéndose estas imágenes en las predilectas de los repertorios de los pintores wagnerianos. La escena muestra el final del primer acto en el que el nibelungo Alberico, despreciado por las ondinas (las Hijas del Rhin: Wellgunde, Woglinde y Flosshilde), decide cumplir la profecía ("solamente el que renuncie al amor podrá dominar el mundo"), robando el oro que éstas custodian. Con él forjará el anillo sobre el que lanzará la maldición, desencadenándose el conflicto que se desarrollará a lo largo de la *Tetralogía*. Los dibujos son estudios para el óleo que de este tema realizara el artista.



Fig. 9.—N. 319, B. 3648. (*El Anillo del Nibelungo*: "El Oro del Rhin": "Alberico").

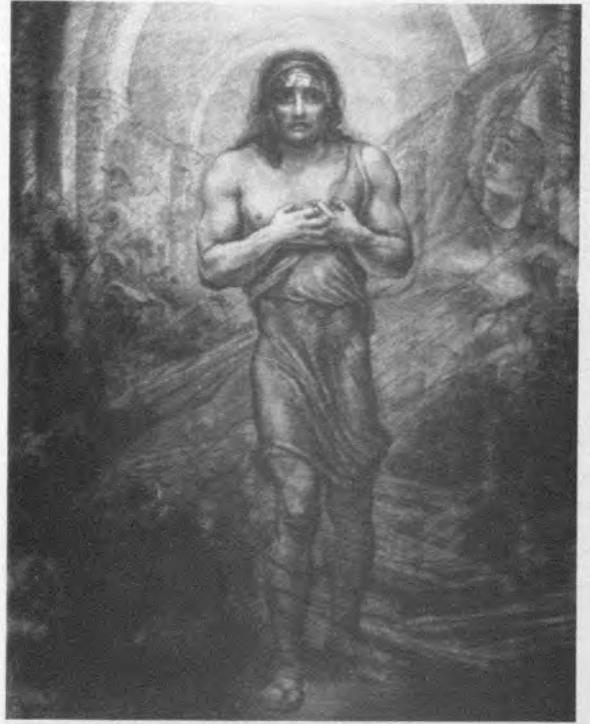


Fig. 11.—N. 311, B. 3640. (*Parsifal*: "Parsifal").



Fig. 10.—N. 320, B. 3649. (*El Anillo del Nibelungo*: "El Oro del Rhin": "Las hijas del Rhin").



Fig. 12.—N. 312, B. 3641. (*Parsifal*: "Titirel").



Fig. 13.—N. 317, B. 3646. (Parsifal: "Kundry").



Fig. 14.—N. 325, B. 3654. (Parsifal: "Titirel").

— N. 309, s/n.  
Cabeza de mujer (perfil).  
Papel blanco. Lápiz negro y rojo. 43,2 x 33,2 cm.

Angulo inferior derecho: identificación del personaje —lápiz—. "Woglinde"; más abajo: monograma del artista y fecha ("1896"), así como numeración ("12").

— N. 310, s/n.

Cabeza de mujer (perfil).

Papel blanco. Lápiz negro. 48,7 x 35,2 cm.

Angulo inferior derecho: monograma y fecha ("1896"); más abajo: identificación del personaje —lápiz—. "Flosshilde", y numeración ("14").

— N. 318, B. 3647.

*Varios estudios de una misma figura. (Desnudo masculino. Brazos alzados): "Alberico".*

Papel azul claro. Lápiz negro. 51,8 x 37,7 cm.

Angulo inferior derecho: monograma/ fecha ("96") y firma del artista ("Egusquiza").

— N. 319, B. 3648.

*Estudios para la misma figura del N.318 ("Alberico"). (Cambio en la posición de los brazos: uno alzado, el otro apuntando hacia el frente).*

Papel amarillo. Lápiz negro. / Clarión. 49,1 x 31,4 cm.

Angulo superior derecho: monograma, fecha ("1896") y firma del artista ("Egusquiza").

— N. 320, B. 3649.

*Estudios de desnudo femenino (para "Las Hijas del Rhin").*

Papel blanco. Lápiz negro. 51,8 x 39,1 cm.

Area inferior derecha. : monograma, fecha ("1895") y firma del artista ("Egusquiza").

### 3. PARSIFAL\*\*\*:

— N. 311, B. 3640.

*Parsifal (estudio para el aguafuerte que grabó el autor).*

Papel sobre cartulina. Lápiz negro/ tinta/ clarión. 47,5 x 34,5 cm.

\*\*\* *Parsifal* no viene a ser sino una manifestación cristiana de los símbolos de la *Tetralogía*, donde el Santo Grial constituye el punto central del drama (reemplazando a la lucha por el Oro de la anterior). El argumento del drama nos muestra la lamentable situación en que se encuentra el reino de Monsalvat (donde caballeros puros custodian el Grial y la Lanza con que el centurión Longinos hirió al Redentor), al haber violado su rey Amfortas los votos de la orden (seducido por la hechicera Kundry), y serle arrebatada la Lanza sagrada por el mago Klingsor. El mago hiere con la lanza en el costado a Amfortas, cuyo dolor por la herida recrudece cada vez que oficia por lo que, aterrado, se resiste a hacerlo, cediendo solamente a instancias de las súplicas de sus caballeros y su padre Titirel. Sólo un ser puro, "el sapiente por compasión" que señala la profecía, podrá vencer la magia de Klingsor y llevar nuevamente al reino de Monsalvat la normalidad. Este será Parsifal.

El dibujo N. 311, B. 3640 muestra una escena perteneciente al II acto de *Parsifal* ("El castillo encantado de Klingsor"). El encuentro con Kundry en el jardín del mago Klingsor y la pasión despertada por ésta, hace experimentar a Parsifal el recuerdo de la herida de Amfortas que siente en su propio corazón. Todo él tiembla y se estremece. El tema escogido por Egusquiza responde al segundo momento en que Parsifal "adquiere la sabiduría por la compasión". El entorno muestra la exuberante vegetación del jardín de Klingsor, mientras que al fondo surge la arquitectura orientalizante de su morada.

El N. 312, B. 3641, muestra a Titirel, el héroe al que los ángeles confiaron el Grial y la Sagrada Lanza. Para custodiarlas fundó el templo-fortaleza de Monsalvat y la orden de caballeros del Grial del que se convierte en Maestre-Rey hasta que, ya anciano, delega su sucesión en su hijo Amfortas.

El estudio N. 317, B. 3646, representa a Kundry (nuevamente perteneciente al II acto: "El castillo encantado de Klingsor"), personaje que recreará Egusquiza al óleo y al aguafuerte.

Respecto al dibujo N. 325, B. 3654, a pesar de no aparecer indicación alguna acerca del personaje, la corona de laurel y la existencia de un dibujo más avanzado, perteneciente al Museo del Prado, en el que se identifica el personaje (Casón-Dib.: D-493, fechado en 1890), evidencian el estudio realizado para Titirel.

Finalmente, incluimos el dibujo N. 321, B. 3650 y los restantes dentro de este grupo por su posible vinculación al tema (Caballeros del Grial asociados al Guerrero armado ó a los Estudios de ropaje —posiblemente ligados al carácter religioso de la orden—); únicamente la Cabeza de hombre resulta de más difícil atribución.



Fig. 15.—N. 321, B. 3650. (*Parsifal*).

Area inferior izquierda —lápiz—: monograma/ fecha ("1904") y firma del artista ("Egusquiza").

— N. 312, B. 3641.

**Titirel** (estudio para el aguafuerte que grabó el autor).

Papel sobre cartulina. Lápiz negro/tinta/clarión. 50,3 x 37,3 cm.

Area inferior derecha.: monograma/fecha ("1894") —a lápiz—; y firma del artista ("Egusquiza").

— N. 317, B. 3646.

**Kundry** (cabeza—torso).

Papel blanco. Lápiz negro. 33 x 47, 4 cm.

Angulo inferior derecho.: monograma/ fecha ("1898") y firma del artista ("Egusquiza").

— N. 325, B. 3654.

**Estudios de corona de laurel** ("Titirel").

Papel amarillo oscuro. Lápiz n./ clarión. 30, 6 x 44 cm.

Area inferior derecha.: monograma / fecha ("1899") y firma del artista ("Egusquiza").

— N. 321, B. 3650.

**Guerrero armado.**

Papel amarillo oscuro/ tinta china. 57 x 37,8 cm.



Fig. 16.—N. 322, B. 3651. (*Parsifal*).

Area inferior izquierda: monograma/ fecha ("1895") y firma del artista ("Egusquiza").

— N. 322, B. 3651.

**Estudios para guerrero armado.**

Papel azul claro. Lápiz negro/clarión. 53, 5 x 37, 5 cm.

Area inferior derecha: monograma/ fecha ("1895") y firma del artista ("Egusquiza").

— N. 323, B. 3652.

**Estudios de paños para una figura.**

Papel blanco. Lápiz negro. 47,2 x 33 cm.

Angulo inferior derecho: monograma/ fecha ("1898") y firma del artista ("Egusquiza").

— N. 324, B. 3653.

**Estudios de paños para una figura** (idem. N. 323).

Papel blanco. Lápiz rojo. 47, 9 x 35, 1 cm.

Angulo inferior izquierdo.: monograma/ fecha ("1898") y firma del artista ("Egusquiza").

— N. 307, s/n.

**Cabeza de hombre.**

Papel Ingres. Lápiz negro y rojo. 45 x 34, 1 cm.

Area inferior izquierda: monograma y fecha ("95"); área inferior derecha: numeración ("18").



Fig. 17.—N. 323, B. 3652. (*Parsifal*).



Fig. 18.—N. 324, B. 3653. (*Parsifal*).



Fig. 19.—N. 307, S/N. (*Parsifal*?).

# La Academia de Roma y la tardía modernización de la pintura en España (1900-1915)

Carlos Reyero

Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte  
(UAM), Vol. V, 1993.

## RESUMEN

*La Academia Española de Bellas Artes de Roma tuvo un papel importante en el desarrollo de la pintura moderna en España a comienzos del siglo XX, a pesar de su tradicional reglamento. Los pensionados (en su mayoría pintores de historia, aunque también hubo paisajistas), estaban obligados a realizar un dibujo de estatua clásica, una pintura original con estudios de desnudo de tamaño natural, la copia de un cuadro antiguo y una gran pintura de asunto. Sin embargo, estuvieron conectados con tendencias post-impresionistas: unos estuvieron interesados en temas simbolistas y otros en la percepción visual de la realidad. El presente trabajo, basado en una investigación documental en Roma, muestra su actividad artística durante el periodo de pensión entre 1900 y 1915.*

## SUMMARY

*The Spanish Fine Arts Academy of Rome had an important contribution to the development of Modern Painting in Spain in the beginning of the twentieth century, in spite of its traditional regulation. The scholarship-holders (mostly history painters, although there were also landscape painters) were forced to execute a drawing from a classical statue, an original canvas with life-size nude studies, the copy from an old master and a great narrative painting. Nevertheless, they were connected to post-impressionist trends: some painters were interested in symbolist subjects and some others in the visual perception of reality. The present work, based on a documental research in Rome, shows their art activity during the scholarship period between 1900 and 1915.*

La asimilación de experiencias renovadoras afines al postimpresionismo dentro de las instituciones oficiales, que, herederas de una práctica más antigua, constituyeran todavía a comienzos del siglo XX un elemento importante para la promoción del pintor en España, se produjo con significativo retraso respecto a los primeros testimonios aparecidos fuera de estos círculos. Ello se refleja en la actividad pictórica de los entonces pensionados españoles en Roma, que se esforzaron por hacer compatible un sistema de enseñanza regido por principios tradicionales con los cambios que irremediablemente tendían a su destrucción. Dado que el papel representado por estos pintores en el contexto español de su tiempo, así como por la institución que los acogió, fue, como se sabe, muy considerable, y sus trabajos de indudable interés, este desfase cronológico no resta valor a un argumento habitualmente margi-

nal cuando se analizan los orígenes del arte moderno en España.

A pesar de las críticas que recibió la publicación del reglamento de 1894 —por el que se rigieron los pintores pensionados en Roma durante este período—, incluso por parte de pintores nada sospechosos de revolucionarios como Martín Rico y Raimundo de Madrazo, en él quedó perpetuado un riguroso sistema de trabajos anuales que debían ser juzgados por los académicos de San Fernando según unos principios casi idénticos a los que habían soportado las promociones anteriores. Así, los pintores de paisaje debían tratar distintos temas de la naturaleza a lo largo de sus cuatro años de estancia, con estudios de animales y figuras, hasta llegar al cuadro definitivo; y los pintores de figura —o de historia, como todavía se les denomina— continúan el mismo proceso "ascendente" que

pasa por el ejercicio de desnudo, la copia de pintura antigua, el boceto de tercer año y el gran cuadro que los consagraba en el último<sup>1</sup>. Aunque un pie forzado de tal calibre parece radicalmente reñido con cualquier práctica artística contemporánea merecedora de algún interés, los pintores pensionados en Roma durante estas primeras décadas del siglo XX están definitivamente más próximos a los nuevos problemas del arte de su tiempo que sus inmediatos antecesores quienes, aunque fuera bajo idénticos principios, habían ejecutado pinturas muy distintas. Ello viene a demostrar que las corrientes internacionales del gusto eran más fuertes que los organismos oficiales que aún aspiraban a regirlas.

Una revisión de la documentación conservada, en su mayor parte conocida, aunque con algunas importantes novedades<sup>2</sup>, junto a la localización de gran parte de los trabajos realizados por los pensionados, permite, por vez primera, hacer un seguimiento global bastante preciso de las tareas llevadas a cabo por los pintores en la antigua Academia Española de Bellas Artes de Roma, de tal manera que queda fijado su papel en el proceso global de modernización de la pintura en España que, si bien constituye un fenómeno tardío, no merece ser ignorado.

#### CHICHARRO, BENEDITO Y SOTOMAYOR

La primera promoción de pintores de figura del siglo XX, que disfruta su pensión entre 1900 y 1904, está compuesta por estos tres artistas, los cuales obtuvieron sus plazas el 20-X-1889, tomando posesión el 12 de enero del año siguiente. Formados en el realismo decimonónico, sus trabajos reglamentarios incorporaron enseguida intereses luminosos que los alejan de prácticas anteriores.

Así, los ejercicios de primer año, que obligaban a la realización de un desnudo para que su autor demostrara su habilidad en la representación anatómica, tienen sólo en parte que ver con lo que hasta entonces se había hecho:

Eduardo Chicharro y Aguera (1873-1949) eligió el tema de *Pigmalión*<sup>3</sup>; Manuel Benedito y Vives (1875-1963), la *Infancia de Baco*<sup>4</sup> y Fernando Álvarez de Sotomayor (1875-1960) un *Baño Pompeyano*<sup>5</sup>. Las obras de Benedito y Sotomayor no sólo están definitivamente alejadas de las aspiraciones de representación de un desnudo ideal, sino también de las connotaciones narrativo-realistas que habían adquirido para la generación anterior, demostrando una preocupación por los modernos problemas del punto de vista y encuadre, así como por una valoración autónoma de los colores y un énfasis en aspectos luminosos, mientras revelan cierto desinterés hacia la trascendencia de lo representado, aunque, en apariencia, lo mitológico e histórico de sus argumentos enmascare, en cierto modo, esas novedades.

Durante el segundo año de su pensión Benedito y Sotomayor pasaron una temporada en Chioggia, junto a la laguna de Venecia, aunque, como su compañero Chicharro, realizarían en el Vaticano, las copias reglamentarias: Benedito, un fragmento del fresco de Rafael *El incendio del Borgo*; Sotomayor, otro del *Moisés* de Signorelli en la capilla Sixtina; y Chicharro, que lo entregaría algo después como consecuencia de diversas contrariedades sufridas, un detalle de *La misa de Bolsena*, de Rafael. A pesar de las calificaciones honoríficas que merecieron, todo parece indicar que estas copias de pintura antigua se habían convertido ya un mero trámite. De un tamaño mucho más reducido que las del siglo anterior, no ocupaban a sus autores más que un mínimo tiempo de ese segundo año, durante el cual aprovechaban para hacer diversos viajes y dirigir sus aspiraciones hacia otros objetivos<sup>6</sup>.

En ese sentido, es especialmente interesante el testimonio de Eduardo Chicharro, el cual, durante ese segundo año, pasó una temporada en Cerdeña, antecedente de la que realizaría después Ortiz Echagüe. Aunque, a diferencia de éste, el entusiasmo por la isla no traerá consigo un cambio en el espíritu del reglamento,

<sup>1</sup> Se prescinde de incluir aquí toda la bibliografía relativa a la Academia de Roma, exhaustivamente recogida hasta la fecha de publicación por CASADO ALCALDE, E.: *La Academia Española en Roma y los pintores de la primera promoción*, Madrid, Universidad Complutense, 1987, ni tampoco otras investigaciones posteriores ya reseñadas en mi reciente trabajo "El mundo clásico y la pintura en la Academia Española de Roma (1900-1936)", *El mundo clásico en el arte español*, VI Jornadas de Arte del Instituto Diego Velázquez (C.S.I.C.), Madrid, 1992, nota 1.

<sup>2</sup> La documentación citada procede del Archivo de la Academia de Historia, Arqueología y Bellas Artes de Roma [AR], carpeta de pensionados [EP], correspondencia directores [CD] y correspondencia oficial [CO]. Por primera vez se hizo referencia sistemática a ella en BRU ROMO, M.: *La Academia Española de Bellas Artes de Roma (1873-1914)*, Madrid, 1971. Las principales novedades están relacionadas con la existencia también en el citado Archivo de un gran número de fotografías y cartas del pintor José Ramón Zaragoza. Quiero agradecer al Ministerio de Asuntos Exteriores, y en particular a la encargada del patrimonio artístico, doña María José López, todas las facilidades recibidas para la realización de este trabajo, en especial la información y reproducciones fotográficas de las obras de los pensionados que se conservan en la colección del citado Ministerio.

<sup>3</sup> Como parte de ese primer envío también entregó un dibujo, copia del antiguo, titulado *Apolo* (Madrid, Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense). El jurado de académicos de San Fernando le concedió mención honorífica cuando lo juzgó el 21-IV-1902 (AR/CO).

<sup>4</sup> Su envío de primer año fue juzgado el 21-IV-1902 y recibió mención honorífica por lo que se benefició de la correspondiente subvención (AR/CO). Estaba compuesto, además de por el citado cuadro (Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores), por un dibujo, copia del antiguo, que representaba el *Torso de Belvedere*.

<sup>5</sup> Su envío de primer año fue juzgado también el 21-IV-1902. Estaba compuesto, además de por el citado cuadro (México, Embajada de España) por un dibujo copia del antiguo que representaba el *Fauno de los platillos*. Recibió calificación honorífica por lo que se benefició de la correspondiente subvención (AR/CO).

<sup>6</sup> Las tres copias, conservadas en el Ministerio de Asuntos Exteriores, merecieron calificación honorífica cuando fueron juzgadas el 3-III-1993. A pesar del retraso en su entrega, la de Chicharro fue juzgada en la misma fecha (AR/CO).



Fig. 1.—F. ALVAREZ DE SOTOMAYOR: *Baño pompeyano*, 1901 (México, Embajada de España).

sino sólo una inquietud artística paralela y compatible, resulta muy significativa la comunicación que hizo al director el 1-X-1901 desde Atzara, una localidad del centro de la isla, sobre el estado de sus trabajos. Se refiere a un cuadro que representa "el regreso de una fiesta sarda. El asunto creo que ha de gustar, especialmente por lo bonito de los trajes (...). Me extraña que los pintores de verdad no hayan explotado esta misma original belleza (...). Pinto el cuadro en un cementerio (...), con luz de sol, esa luz dorada del tramonto; en el cuadro hay dos carros de bueyes, caballos, hombres, mujeres, chiquillos..."<sup>7</sup>. Por consiguiente, las posibilidades regionalistas y luminosas de un argumento típico interesan a Chicharro más que los habituales lugares de la Italia clásica.

Pero la tradición era todavía muy fuerte para romper con "el gran argumento". Así, como trabajo de tercer año Chicharro realizó un cuadro al óleo titulado *Reinaldo en el bosque encantado*, parte central del tríptico *Armida y Reinaldo*, correspondiente al canto XVIII de *La Jerusalén*



Fig. 2.—F. ALVAREZ DE SOTOMAYOR: *Rincón de Brujas*, 1903 (Madrid, MNCARS).

liberada. Su cuadro de último año, al que correspondía este boceto, se tituló *El poema de Reinaldo y Armida*<sup>8</sup>. En cuanto a Benedito, realizó entonces un boceto que representaba el canto VII de *El Infierno* de Dante, tema del cuadro que ejecutaría durante el cuarto<sup>9</sup>. Sotomayor entregó también un boceto titulado *Orfeo atacado por las bacantes* (10). Sin embargo, en un viaje que realizó entonces a Holanda entró en contacto directo con la pintura de Franz Hals que tanto influiría en la suya. Ello revela la doble vía que los pintores mantenían: junto al tema trascendente que Roma imponía, Bélgica y Holanda se convertirían —como para muchos pintores españoles de su tiempo<sup>11</sup>— en el

<sup>7</sup> AR/CD/José Villegas.

<sup>8</sup> El envío de tercer año (Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores), mereció calificación honorífica para el jurado académico el 10-VIII-1903 (AR/CO). El cuadro definitivo fue adquirido por el Estado (30-12-1908) y pasó al antiguo Museo de Arte Moderno, siendo depositado en el Museo de Jaén (O.M. 24-III-1975). Había obtenido primera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1904. Junto a la memoria reglamentaria, fue juzgado por los académicos de San Fernando el 31-I-1905, quienes le otorgaron calificación honorífica (AR/CO).

<sup>9</sup> El boceto (Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores) recibió el 10-VIII-1903 la calificación honorífica (AR/CO). Su cuadro de último envío (Santiago de Chile, Museo Nacional) mereció la primera medalla en la Exposición Nacional de 1904 y la calificación honorífica para el tribunal de académicos de San Fernando quienes, junto a la memoria, lo juzgaron el 31-I-1905 (AR/CO). Después figuró también en el Salón de París de 1907 y en la Exposición Internacional de Santiago de Chile de 1910.

<sup>10</sup> El boceto (Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores), juzgado el 10-VIII-1903, recibió calificación honorífica (AR/CO). Su cuadro de último año (Santiago de Chile, Museo Nacional) fue segunda medalla en la Exposición Nacional de 1904. Junto a la memoria, fue juzgado por los académicos de San Fernando el 31-I-1905, mereciendo la calificación honorífica (AR/CO). Después figuró en la Exposición de Lieja de 1905 y en la Internacional de Buenos Aires de 1910.

<sup>11</sup> MIGUEL EGEA, P. de: "Bélgica y Holanda, fuentes de inspiración de pintores españoles", VI C.E.H.A., *Los caminos y el Arte*, Santiago de Compostela, 1986, pp. 21-28.

destino "moderno" más importante de su formación en el extranjero, donde, Sotomayor en concreto, produciría obras exquisitas, como el *Rincón de Brujas* (Madrid, MNCARS).

## ORTIZ ECHAGÜE Y ZARAGOZA

Aunque tanto Ortiz Echagüe como Zaragoza también habían obtenido las plazas de pensionados con cuadros del más típico realismo social a la moda, ambos optaron en sus primeros trabajos por la vía escapista. El envío de primer año de Antonio Ortiz Echagüe (1883—1942), que ocupó la plaza de pensionado entre 1904 y 1908, aunque ya había vivido en Roma con anterioridad, se tituló *Lady Godiva*, obra adscrita a un cierto decorativismo de reminiscencias modernistas, donde el trasfondo sugestivo del argumento se expresa a través de una extraordinaria viveza de color. José Ramón Zaragoza Fernández (1874-1949), cuyo período de pensión tuvo la misma duración, presentó *Orfeo en los infiernos*, pintura en la que, como se ha señalado, "el color se exaspera en una luminosidad artificiosa y descarga una tormenta de pinceladas cortas que refuerzan esta sensación de movimiento y torbellino"<sup>12</sup>.

Como trabajos de segundo año, Ortiz Echagüe presentó una copia de *La Escuela de Atenas* de Rafael y Zaragoza *La Crucifixión* de Fra Angélico. Cuando se encontraba en Florencia trabajando en ella, el 2-XI-1906 Zaragoza informa al director que espera terminarla para entregarla "en tiempo oportuno"<sup>13</sup>.

Para el trabajo de tercer y cuarto año Ortiz Echagüe se interesó por un tema de costumbres locales, trasgresión al

reglamento que se produce por vez primera (y única mientras estuvo vigente la obligación de pintar un asunto literario, mitológico o histórico para cumplir con este envío). Es verdad que desde la fundación de la Academia todos los pintores se habían fijado más o menos en aspectos de su entorno, pero ninguno cambió sus compromisos oficiales hasta que Ortiz Echagüe realizó *La fiesta de la patrona en un pueblo de Cerdeña*<sup>14</sup>. Precisamente, el 24-IV-1907 escribía desde Mamoiada, en Cerdeña justificando que ya había residido en París, para que así se le permitiera trabajar en la isla con objeto de ejecutar allí su envío ajeno por completo al espíritu de la academia, cuyos objetivos eran, naturalmente, otros<sup>15</sup>. El 16-X-1908 firma en Roma un escrito para el director en el que solicita la prórroga de la pensión y se explica en estos términos: "quisiera completar el tríptico que dejé cojo en Cerdeña y para el que no cuento con fondos"<sup>16</sup>. También viajó a Holanda, donde realizó retratos y cuadros de tema holandés, todo lo cual permite encuadrar a Ortiz Echagüe, como se ha dicho, dentro de un regionalismo de carácter internacional de raíces muy personales<sup>17</sup>.

Zaragoza, en cambio recurrió nuevamente a un argumento escapista extraído de la mitología, el tríptico de *Prometeo*, obra de ritmos cerrados y tensos, donde los personajes se sitúan en un clima misterioso y fantástico de raíz miguelangelesca. Para conocer el proceso de ejecución resultan especialmente interesantes las fotografías conservadas en el Archivo de la Academia de Roma donde se ven los modelos masculino y femenino en las poses que aparecen representados Prometeo, Epimeteo y Pandora<sup>18</sup>. Con anterioridad, el 14-VI-1907 se le había autorizado la solicitud que había hecho para "poder repartir los seis meses que el Reglamento fija de residencia en

<sup>12</sup> GALÁN MARTÍN, B.: *El pintor José Ramón Zaragoza (1874-1949)*, Oviedo, 1984, p. 61. Tanto el cuadro de Ortiz Echagüe como el de Zaragoza se conservan en el Ministerio de Asuntos Exteriores. Junto al dibujo del antiguo, fueron juzgadas el 18-V-1906 y merecieron calificación honorífica (AR/CO). Ambas obras fueron presentadas a la Exposición Nacional de 1906, donde fueron premiadas, la de Zaragoza con segunda medalla y la de Ortiz Echagüe con tercera.

<sup>13</sup> AR/EP/José Ramón Zaragoza. Ambas obras se conservan en el Ministerio de Asuntos Exteriores.

<sup>14</sup> El boceto es propiedad del Ministerio de Asuntos Exteriores (Embajada de España en Pretoria). El cuadro de último año, habitualmente titulado *Fiesta de la cofradía en Atzara* (San Sebastián, Museo de San Telmo) fue juzgado el 10-VI-1909 y mereció calificación honorífica (AR/CO). También obtuvo una medalla de segunda clase en la Exposición Internacional de Munich de 1909. Realizó varios cuadros de temas sardos como las *Mujeres de Cerdeña* (San Sebastián, Museo de San Telmo) y la *Campesina sarda* (Roma, Academia de Bellas Artes).

<sup>15</sup> "Teniendo ya V.E. conocimiento del objeto de mi residencia en Cerdeña y siendo mi propósito el realizar en mi envío de último año un asunto cuyos hechos tuvieran desarrollo en esta isla a V.E., me dirijo solicitando me conceda permutar la obligación de residencia en París durante seis meses por la residencia aquí, percibiendo el abono de casa y estudio que me facilitaría los estudios que proyecto hacer. / Habiendo el que suscribe residido ya en París durante tres años como consta en el certificado adjunto y proponiéndose visitar en aquella capital el salón de Otoño y en Venezuela la Exposición Internacional de Arte Moderno, en nada se perjudicaría el estudio y conocimiento de las modernas tendencias pictóricas por lo cual, Excmo. Señor ruego a V.E. que si está en sus facultades me conceda lo que pido por ser más favorable a mis trabajos" (AR/EP/Antonio Ortiz Echagüe). El asunto no debió de resolverse inmediatamente porque Ortiz Echagüe contesta al secretario, Estevan, en una fecha indeterminada desde la localidad de Arezzo en estos términos: "recibí su carta pidiéndome el asunto del boceto que será 'Una fiesta en Hongale', pero creo que para mandar este título necesita acompañarlo el Director de su permiso, concedido a mí por palabra, de poder prescindir del reglamento que creo exige sea histórico o de algún gran poema. El Director me prometió cuando llegase el caso escribirlo a Madrid y me dijo poder hacerlo sin cuidado y en el caso contrario me haría el favor de avisármelo" (*Ibidem.*).

<sup>16</sup> AR/EP/Antonio Ortiz Echagüe.

<sup>17</sup> Véase el catálogo de la exposición *Antonio Ortiz Echagüe (1883-1942)*, Madrid, Centro Cultural Conde Duque, 1991. Para los años de estancia en la Academia es especialmente importante el trabajo allí incluido de FORNELLS, M.: "Antonio Ortiz Echagüe. El hombre y su obra", pp. 63-77.

<sup>18</sup> GALÁN, *op. cit.*, pp. 62-65. El boceto es propiedad del Ministerio de Asuntos Exteriores. La obra definitiva, compuesta por los cuadros *Prometeo encadenado*, *Prometeo y el fuego* y *Epimeteo y Pandora* (Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias), fue juzgada, junto a la Memoria reglamentaria, el 18-XI-1911 y recibió la calificación honorífica (AR/CO). Entre los papeles que el pintor dejó en la Academia se encuentran los negativos fotográficos que permiten conocer al modelo masculino que posó para esta obra.

Fig. 3.—A. ORTIZ ECHAGÜE: *Lady Godiva*, 1905  
(Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores).



Fig. 4.—A. ORTIZ ECHAGÜE: *La fiesta de la patrona en un pueblo de Cerdeña*, boceto, 1907 (Pretoria, Embajada de España).

París, entre esta con otras de las principales ciudades de Europa"<sup>19</sup>. Durante ese viaje se le pide que dé el título de su envío y, con bastantes dudas, contesta el 10-IX-1907 desde Bruselas diciendo: "fijamente no se aún qué asunto elegiré entre los que estoy amasando pero puede V. decirles 'Sancho Panza y la duquesa' o 'Sancho Panza en casa de los duques', como mejor le suene porque es igual"<sup>20</sup>, lo que muestra su primera inclinación por otro argumento.

Al igual que habían hecho otros pensionados, Zaragoza realizó entonces diversas obras ajenas a sus obligaciones, como la *Vista de Taormina* (Madrid, colección particular) o la *Cabeza con velo* (Madrid, colección particular), que representa el modelo femenino que tenía en Roma<sup>21</sup>. También debió de realizar durante su etapa de pensionado, en concreto a raíz de su viaje por Bélgica y los Países Bajos, del que existen numerosas fotografías en el Archivo de la Academia de Roma, el cuadro *Campesinas de Flandes*, asimismo conocido por fotografía.

## LABRADA Y TUSET

Fernando Labrada (1888-1977) ocupó la plaza de pensionado entre 1909 y 1913, mientras su compañero Salvador Tuset y Tuset (1883-1951) lo hizo entre 1911 y 1915, con lo cual sólo durante dos años coincidieron como compañeros de promoción. Dada la tardanza en la incorporación de este último sus trabajos fueron necesariamente diversos.

Labrada ejecutó como envío de primer año un tríptico titulado *Crequesento*<sup>22</sup>. Para cumplir con la obligación de segundo año copió en Florencia, a donde volvería después de terminar la pensión, un *Retrato masculino* de Tiziano<sup>23</sup>. Durante el tercer año trabajó en París en su envío correspondiente, titulado *Las hijas de Lot*, según comunica desde allí al director el 1-II-1912<sup>24</sup>, aunque finalmente cambió de tema porque como boceto reglamentario de ese año presentó una obra titulada *Alaart y Felve*. En el envío definitivo de cuarto año especifica que estaba inspirado en un pasaje de la obra de Cervantes *Persiles y Segismunda* cuyo título pasa a ser *El robo de Auristela*, también conocido por *El dragón y la bella*<sup>25</sup>. Todo ello revela el interés de Labrada hacia temas literarios cuya misteriosa melancolía intimista le aproximan a la vertiente fantástica y sugerente del simbolismo.

Tuset, que estuvo pensionado desde el 10-III-1911, ejecutó durante el primer año su cuadro de desnudo, titulado *En el baño*<sup>26</sup>. Durante el segundo viajó a Venecia y Florencia. En esta última ciudad ejecutó la copia reglamentaria correspondiente a un fresco de Ghirlandajo en la iglesia de Santa María Novella que representaba *La visitación de Santa Isabel*<sup>27</sup>. Antes de comenzar a trabajar en su tercer envío, durante el año 1913, se ocupó también de un cuadro titulado *Una orquesta de señoritas*<sup>28</sup>. El 14-VIII-1913 se encuentra ya en París, según preveía el reglamento, desde donde se comunica periódicamente con la dirección de la Academia<sup>29</sup>. Los distintos "partes" trimestrales de la dirección lo sitúan en la capital francesa todo ese año, durante el cual ejecuta el boceto correspondiente al gran cuadro de envío titulado *Venus* y

<sup>19</sup> AR/EP/José Ramón Zaragoza.

<sup>20</sup> Señala también que en Amberes espera encontrar "noticias perras" (AR/EP/José Ramón Zaragoza).

<sup>21</sup> Los negativos fotográficos en los que se ve esta modelo posando para el pintor, así como otros relativos a los viajes del artista por Italia y Europa se conservan en el Archivo de la Academia de Roma. Sobre el cuadro, véase GALÁN, *op. cit.*, p. 71 y 138 (n.º 11).

<sup>22</sup> También, según era reglamentario, un dibujo de una estatua griega, todo lo cual mereció la calificación honorífica cuando fue juzgado el 7-VI-1911 (AR/CO).

<sup>23</sup> Se conserva en el Ministerio de Asuntos Exteriores. El 27-VII-1911 se le había autorizado para copiarlo en la Galería Pitti de Florencia y mereció calificación honorífica cuando fue juzgado el 25-VI-1912 (AR/CO).

<sup>24</sup> Con anterioridad había enviado una comunicación a la Academia el 22-XI-1911 (AR/CD/José Benlliure).

<sup>25</sup> El boceto de tercer año, con el título *Alaart y Felve*, mereció calificación honorífica cuando fue juzgado el 10-VI-1913. El envío de cuarto año mereció calificación honorífica el 6-IV-1915 (AR/CO). El 16-VII-1913 se le había concedido prórroga para su entrega, según señala un borrador del informe de la dirección, porque los modelos estaban fuera de Roma en verano (*Ibidem.*). Véase también: LABRADA, M. A.: "En el centenario de Fernando Labrada", *Goya*, 1988, nums. 205-206, pp. 76-85.

<sup>26</sup> Propiedad del MNCARS, mereció la calificación honorífica cuando fue juzgado el 25-VI-1912 (AR/CO). Véase: KURTZ MUÑOZ, J. A.: *El pintor Salvador Tuset (1883-1951)*, Madrid, 1978, p. 29; REYERO, "Art. cit.", nota 10).

<sup>27</sup> En una fecha indeterminada de ese segundo año de pensión comunica al secretario, Estevan, que tras un mes en Venecia sale para Florencia a hacer la copia de Ghirlandajo (AR/CD/José Benlliure). Propiedad del Ministerio de Asuntos Exteriores, mereció la calificación honorífica cuando fue juzgado el 10-VI-1913 (AR/CO).

<sup>28</sup> El informe del director (borrador del 3-V-1913) informa con bastante precisión del cuadro, lo que es un tanto extraño no tratándose de un envío reglamentario (AR/CO). Ello puede interpretarse como un síntoma más de la relativa importancia que se concedía ya al cumplimiento estricto del reglamento. El propio pintor se muestra también muy protocolario en las notas manuscritas en las que informa al director de la marcha de sus trabajos: "hago estudios de composición sobre distintos asuntos para realizar el trabajo de tercer año de pensión que consiste en un boceto sobre el cual me he de regir para realizar el último envío" (AR/EP/Salvador Tuset). El 21-VI-1913 recibe un informe favorable para ir a Valencia antes de viajar a París (AR/CO).

<sup>29</sup> El 28-VII-1913 escribe, por ejemplo, desde un hotel de Place Clichy: "Me encuentro en París cumpliendo el segundo mes de los que me obliga el Reglamento de residencia en esta Capital; y actualmente me ocupo en conocer y estudiar el arte antiguo como contemporáneo que en sus diversos Museos existe" (AR/EP/Salvador Tuset).



Fig. 5.—A. ORTIZ ECHAGÜE: *Campesina sarda* (Roma, Academia Española).



Fig. 7.—José Ramón Zaragoza pintando al aire libre (Fotografía Archivo de la Academia de Roma. Carpeta José Ramón Zaragoza).



Fig. 6.—*Campesina sarda* (Fotografía Archivo de la Academia de Roma. Carpeta José Ramón Zaragoza).



Fig. 8.—Modelo masculino de José Ramón Zaragoza (Fotografía Archivo de la Academia de Roma. Carpeta José Ramón Zaragoza).



Fig. 9.—Modelo masculino de José Ramón Zaragoza (Fotografía Archivo de la Academia de Roma. Carpeta José Ramón Zaragoza).

*Adonis*<sup>30</sup>. También realizó, sin embargo, un breve viaje por Bélgica y Holanda en el mes de setiembre de 1913<sup>31</sup>. Regresó a Valencia en el verano del año siguiente e inmediatamente continuó trabajando en su último envío<sup>32</sup>.

#### LOS PAISAJISTAS: LLORENS, NOGUÉ Y MURILLO

La incorporación de los paisajistas a la Academia durante estos primeros años del siglo XX se produce con un cierto retraso respecto a los pintores de figura de la respectiva promoción a la que pertenecen. Ello es debido a que la muerte de José Alea en el segundo año de su pen-



Fig. 10.—Modelo femenino de José Ramón Zaragoza (Fotografía Archivo de la Academia de Roma. Carpeta José Ramón Zaragoza).

sión (1901) provoca un desfase en la convocatoria de la plazas que se arrastra todo el período.

Como detalle anecdótico se sabe que una "señorita" tuvo en 1901 la intención de presentarse a una de las plazas de pensión, lo que hizo que el Ministerio enviase el siguiente telegrama al director: "Presentada señorita solicitando plaza pensionada pintura en esa Academia siendo primera que lo solicita señor Ministro antes resolver me pregunta si sabía opinion usted sobre admisión. Agradecería me la dijese particularmente. Gutierrez Ossa". En la parte posterior, manuscrito, puede leerse: "No reglamento prohíbe ni creo sea solicitante obstáculo su admisión"<sup>33</sup>.

<sup>30</sup> El Ministerio había recordado al Director que no se habla de dicho envío en los informes del año 1913 en los que sólo se dice que "continúa en París visitando Museos y sus cercanías" (17-X-1913) y que "tiene adelantado su trabajo de último envío" (4-II-1914). Por eso el 14-IV-1914 el director señala: "En las anteriores comunicaciones trimestrales (...) no se decía nada (...) porque dado el carácter del envío de tercer año de los pensionados por la pintura que es un trabajo cuya entidad consiste en la elección del asunto objeto del mismo y en el estudio de esta elección pasa el pensionado una buena parte del año, pues una vez decidido, la ejecución del cartón o boceto no exige el trabajo de un mes" (AR/CO). No fue juzgado hasta el 6-IV-1915, mereciendo la calificación honorífica (*Ibidem*).

<sup>31</sup> El 1-IX-1913 escribe a Estevan: "Me encuentro en Brujas unos diez días y pienso aún estar cuatro o cinco días para ver si termino unas cosas que empecé". / No me ha gustado esto lo que esperaba pues aunque no suelo nunca hacerme ilusiones, esta vez me he engañado por completo. De aquí continuaré Dios mediante hacia el norte en busca de mejor suerte pues el tiempo aquí no me ha favorecido" (AR/EP/Salvador Tuset). El 26/IX/13 dice desde París que ya tiene intención de volver a Roma y sigue haciendo estudios para el trabajo de tercer año y visitando museos" (*Ibidem*).

<sup>32</sup> Antes se le concedieron seis meses de prórroga para que hiciera un retrato del rey, según se lee en un borrador del informe trimestral del director (AR/CO). Cuando termina su cuadro *Venus y Adonis* (Valencia, colección particular) se le autoriza a exponerlo en la Nacional (22-II-1915), donde no fue premiado, aunque mereció la calificación honorífica para los académicos de San Fernando cuando fue juzgado junto a la Memoria el 20-V-1915 (*Ibidem*).

<sup>33</sup> AR/CD/José Villegas.



Fig. 11.—Villa Adriana en Tivoli, fotografía tomada por José Ramón Zaragoza (Fotografía Archivo de la Academia de Roma. Carpeta José Ramón Zaragoza).



Fig. 13.—J. R. ZARAGOZA: Cabeza con velo (Madrid, colección particular).



Fig. 12.—José Ramón Zaragoza rodeado de algunas de sus pinturas (Fotografía Archivo de la Academia de Roma. Carpeta José Ramón Zaragoza).



Fig.—14. Modelo femenino de José Ramón Zaragoza (Fotografía Archivo de la Academia de Roma. Carpeta José Ramón Zaragoza).



Fig. 15.—J. R. ZARAGOZA: Campesinas de Flandes (Paradero desconocido. Fotografía Archivo de la Academia de Roma. Carpeta José Ramón Zaragoza)

En la convocatoria efectuada tras la muerte de Alea es nombrado, el 22-II-1902, pensionado por la pintura de paisaje Francisco Llorens Díaz (1874-1948), quien tomó posesión, tras un mes de prórroga, el 25 de marzo, ocupando la plaza hasta 1906. De su estancia en Roma hay un conocimiento bastante detallado gracias a las cartas remitidas a los periódicos gallegos y a su diario<sup>34</sup>. El paisaje de Llorens se encuadra en las nuevas visiones modernas del entorno contemplado con satisfacción romántica. Como envió de primer año realizó un paisaje al óleo titulado *Tramonto en Umbria* y dos dibujos al carbón<sup>35</sup>. En 1903 viajó primero por el norte de Italia y después llegó hasta París, Bélgica y Holanda, donde realizaría, aparte de sus trabajos reglamentarios, el importante cuadro *Campe-sinas de Flandes*<sup>36</sup>. Los cuadros correspondientes al segundo año llevaron los siguientes títulos: *Estudio de animales*, *Encajera de Flandes* y *Estudio de mujer*<sup>37</sup>. En el tercer año pintó, sobre todo, en Capri, presentando finalmente tres cuadros al óleo, una *Marina piccola de Capri*, *La costa de Capri* y *Crepúsculo*. Su gran cuadro de último año llevaba por título *Sol poniente en Pontecorvo*<sup>38</sup>.

El segundo pensionado de paisaje fue José Nogue Massó (1880-1973), que ocupó su plaza como pensionado entre 1907 y 1911. Sus inquietudes artísticas se dirigen hacia un paisaje más poetizado y misterioso, de colores planos, aunque luminosos, que se alejan de lo real hasta resultar casi decorativos. Como trabajos de primer año presentó los siguientes: dos óleos, que tituló *Paisaje de la villa Cobo (Castelgandolfo)* y *La villa Médici*, y dos dibujos al carbón<sup>39</sup>. En el segundo año realizó tres obras que tituló *Dos perros*, *Estudio de hombre y caballo* e *Interior con figuras*<sup>40</sup>. Durante el tercer año Nogue realizó su viaje reglamentario por Europa. Así, el 13-I-1910 informa desde París al director y al secretario donde manifiesta su intención de cambiar Holanda —donde habían estado sus compañeros como preveía el reglamento— por la Bretaña francesa, para realizar allí sus trabajos de tercer año<sup>41</sup>. Lo hace de nuevo el 20-V-1910 desde Roscoff comunicando el final de parte de los trabajos iniciados<sup>42</sup>. Los cuadros que formaban parte de ese tercer envío eran los siguientes: *Pequeño puerto en Bretaña*, *Lago de Albano*, *Marea baja en Bretaña* y *Villa Falconieri, Frascati*<sup>43</sup>. El cuadro de último año llevaba por título *Roma antigua*<sup>44</sup>.

<sup>34</sup> Véase: Catálogo de la *Exposición Antológica Llorens (1874-1948)*, Madrid, M.E.A.C., 1972 [Textos de Enrique Lafuente Ferrari]; LLORENS, E.: *Llorens*, La Coruña, Atlántico, 1981; LUNA, J.J.: *Francisco Llorens y su tiempo*, La Coruña, 1988.

<sup>35</sup> El *Tramonto umbro*, pintado en Spoleto, ha sido puesto en relación con el *Paisaje montañoso* (Prado, n.º 5738, firmado y fechado en Roma en 1902). Véase: LUNA, *op. cit.*, p. 26. Los trabajos fueron juzgados el 10-VIII-1903 y merecieron calificación honorífica (AR/CO).

<sup>36</sup> Documentada su adquisición por el rey Víctor Manuel de Italia (LLORENS, *op. cit.*, p. 54; LUNA, *op. cit.*, pp. 53-54), aunque en paradero desconocido, se conocen dos estudios a través de los cuales parece posible relacionar una reproducción fotográfica del Archivo de la Academia de Roma, presumiblemente perteneciente a una pintura de José Ramón Zaragoza, con esta obra, el cual, naturalmente, conocía el trabajo de Llorens, compañero suyo.

<sup>37</sup> *La encajera de Flandes*, propiedad del MNCARS, está depositada en el Museo de Bellas Artes de Huelva (JIMÉNEZ-BLANCO CARRILLO DE ALBORNOZ, M. D.: *Aportaciones a la historia de los fondos del Museo Español de Arte Contemporáneo*, Madrid, Universidad Complutense, 1988, p. 929). Las pinturas fueron juzgadas el 31-I-1905 y recibieron la calificación honorífica (AR/CO).

<sup>38</sup> Los envíos de tercer y cuarto año, junto a la memoria sobre la pintura de paisaje, fueron juzgados el 18-V-1906 y recibieron la calificación honorífica (AR/CO). Algunos de estos cuadros fueron presentados a la Exposición Nacional de 1906 donde el pintor fue galardonado con tercera medalla.

<sup>39</sup> Fueron juzgados el 1-VI-1909 y recibieron la calificación honorífica (AR/CO). Los dibujos se conservan en la colección del Ministerio de Asuntos Exteriores, aunque no las pinturas, que deben de ser las tituladas *Paisaje* y *Paisaje en la villa Médici*, envíos del Ministerio de Estado (O.M. 17-VII-1930) al antiguo Museo de Arte Moderno. Véase: JIMÉNEZ-BLANCO, *Op. cit.*, pp. 344 y 1665. El primero fue depositado en el Ministerio de Comercio (O.M. 29-IV-1953), después Secretaría de Estado de Comercio del Ministerio de Economía y Hacienda (1987); el segundo, con el título *Cipreses*, fue depositado en la Diputación Provincial de Alicante (O.M. 12-I-1932).

<sup>40</sup> El *Estudio de hombre y caballo* pertenece a la colección del Ministerio de Asuntos Exteriores. Los *Perros* fueron enviados por el Ministerio de Estado al antiguo Museo de Arte Moderno (O.M. 17-VII-1930). Véase: JIMÉNEZ-BLANCO, *op. cit.*, p. 1664. Los trabajos merecieron la calificación honorífica cuando fueron juzgados el 30-V-1910 (AR/CO).

<sup>41</sup> "Durante mi primera permanencia en esta, además del estudio consiguiente de los Museos, indispensable como estudio comparativo para la 'Memoria' que debo mandar el último año, he pintado un paisaje en el Sena, otro en las Tullerías y otro en Fontenay (alrededores de París), donde tengo establecido mi estudio, además un estudio silueta de Nôtre-Dame. / Después del día 15 y afirmativamente aconsejado por V. saldré para Bretaña recorriendo los más importantes centros marítimos pues siendo mi envío de tercer año de "dos marinas y un paisaje" es evidente para el mejor estudio y resultado del mismo, la conveniencia de dicha región. Cuando esté instalado ya se lo comunicaré pues ahora sólo sé que irá con billete hasta Doumanenez o Brest y por el camino me irá deteniendo" (Carta de Nogue a José Benlliure desde París el 13 de enero de 1910). Al secretario, Estevan, le dice en una postal con la misma fecha: "decididamente los alrededores son preciosos (...) húmedos". La instancia en la que solicita el cambio de residencia fue redactada el día 15 en estos términos: "El que suscribe (...) expone que habiendo terminado con esta fecha los cinco primeros meses del tercer año de su pensión y debiendo ir reglamentariamente seis a Holanda, siendo poco favorable esta época para la realización de las marinas que constituyen su envío en esa nación, creyendo de mayor interés artístico hacerlas en Bretaña, solicita a V.E. le autorice para permanecer durante cuatro meses en dicha región y el resto para estudiar los museos de Holanda donde podrá pintar el paisaje que también debe acompañar al envío" (AR/EP/José Nogue).

<sup>42</sup> "Ha llegado pues ya la fecha en que tengo terminadas mis marinas, lo que le participo con gran satisfacción, pues el trabajo ha sido bastante duro. He hecho lo que he podido, lo que ya sea ya se verá. Ahora sólo espero que se sequen bien para salir enseguida hacia París, a ver los salones y después a recorrer Holanda para ver si encuentro un buen asunto de paisaje" (AR/EP/José Nogue).

<sup>43</sup> El *Lago de Albano* se conserva en la colección del Ministerio de Asuntos Exteriores. El *Paisaje de villa italiana* (San Salvador, Embajada de España), catalogado como anónimo en el inventario del Ministerio, puede corresponder con el titulado *Villa Falconieri, Frascati*. El MNCARS tiene depositado en el Museo de Bellas Artes de Badajoz un cuadro titulado *La Abadía* que tal vez corresponda con otro de los realizados durante la pensión en Roma (Véase: JIMÉNEZ-BLANCO, *op. cit.*, pp. 936 y 1633). Para el jurado que juzgó los trabajos el 7-VI-1911 el pintor se había limitado a cumplir las obligaciones reglamentarias (AR/CO).

<sup>44</sup> Junto a la memoria sobre la pintura de paisaje mereció calificación honorífica cuando fue juzgado el 25 de junio de 1912 (AR/CO).



Fig.—16. J. R. ZARAGOZA: *Retrato de F. Aznar* (Roma, Academia de España).



Fig.—18. S. TUSET: *En el baño*, 1912 (Madrid, MNCARS).

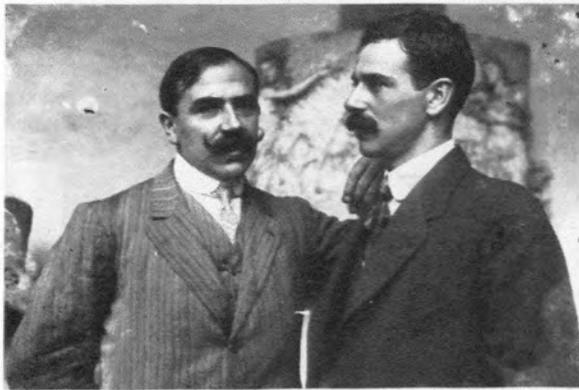


Fig.—17. El pintor J.R. Zaragoza (izquierda) y el arquitecto F. Aznar (derecha). (Fotografía Archivo de la Academia de Roma. Carpeta José Ramón Zaragoza).



Fig. 19.—S. TUSET: *Venus y Adonis*, 1914 (Valencia, colección particular).

El tercer paisajista incorporado en este período es Tomás Murillo Rams (1888—1934), cuya toma de posesión tiene lugar en 1913, año en el que, por otra parte, se publica un nuevo reglamento que trae consigo importantes innovaciones, en especial para los pintores de paisaje, con un definitivo reconocimiento de la revolución impresionista<sup>45</sup>. Se inicia así un nuevo período en la historia de la institución. Con todo, la trayectoria académica de Tomás Murillo, que sufre las vicisitudes de la Primera Guerra Mundial, está claramente más relacionada con los pensionados que le precedieron, en especial con una visión sorollesca de la naturaleza, que con los que le sucedieron. Según los informes del Director, tras tomar posesión y visitar "Museos, Iglesias y Monumentos", como era habitual, se le concedió permiso el 14-X-1913 para ir a Anticoli-Corrado y realizar allí su envío de primer año, de donde regresó el 17 de Octubre. Sin embargo el tema de dicho envío será la vista de *Roma desde la Academia de España*, que ya había entregado el 4-II-1914. Unos días antes, el 17 de enero, se le había concedido permiso para viajar a España<sup>46</sup>.

Los sucesivos informes del Director se refieren a su segundo envío: en el del 25-VIII-1914 se indica que ya ha hecho el *Estudio de animales*, primera parte de dicho segundo envío; y en el de 18-XI-1914 se dice que "ya tiene terminados el lienzo de animales y uno de naturaleza muerta, de los de segundo año"<sup>47</sup>.

Durante el tercer año, época en la que, según el reglamento debía residir seis meses en Holanda y otros seis en París, quedó autorizado, a causa de la Gran Guerra, a realizar los trabajos correspondientes —las dos marinas— en Baleares y Marruecos. A ese respecto, puede leerse lo siguiente en el informe de la dirección: "Esta dirección no puede menos que aceptar como suyas las observaciones hechas por el pensionado ya que en realidad no es posible obligarle al cumplimiento de los deberes que el Reglamento le impone de pasar seis meses en París y otros seis en Holanda para estudiar sus museos, y en la parte que se refiere a la ejecución de sus cuadros de envío, además de que las costas de nuestras posesiones en Africa, como las

de las Baleares, son artísticas o más que las de aquellos países, tienen la ventaja de ser menos conocidas y por lo mismo [poseen] el encanto de la novedad, razón por la cual el artista tiene necesariamente que ser más personal en la interpretación de aquella naturaleza"<sup>48</sup>. Sin embargo, después debió de aplazarse ese permiso hasta el año siguiente, de tal manera que se le aconsejó que permaneciera ese año en Italia, quedando autorizado a realizar el trabajo reglamentario de cuarto año durante el tercero y a la inversa. Así, en el informe del 30-XII-1915 se dice que ya ha entregado el paisaje de cuarto año, es decir el lienzo de tres metros, último trabajo reglamentario, que lleva por título *Apenino abrucese*, dejando las marinas de ese año para el siguiente<sup>49</sup>.

Para el último año le quedaban por hacer, pues, dos marinas. El informe del 5-VI-1916 señala, tal y como se había justificado con anterioridad, que estaba ejecutando ese envío en Galicia; y el del 6-XI-1916 indica que el pintor se encontraba en Levante "haciendo el envío de último año"<sup>50</sup>.

#### ENTRE EL REGIONALISMO LUMINISTA Y EL ESCAPISMO DECORATIVO

Pese a la rigidez impuesta por el Reglamento y la caduca filosofía que lo inspiraba, parece demostrado que los pintores pensionados en la Academia Española de Bellas Artes de Roma durante los primeros años del siglo XX no estuvieron aislados en el convento del Gianicolo ni se dedicaron a repetir miméticamente el arte antiguo (si exceptuamos, obviamente, las copias). Por el contrario, la institución, fiel a sus orígenes, trató de constituirse en un centro de proyección internacional de los artistas españoles, gracias no sólo al propio prestigio académico que ya había adquirido (lo que incitaba a los pintores a una confrontación de sus trabajos en diversas exposiciones, tanto en España como en el extranjero), sino, sobre todo, a causa de la posibilidad abierta en el propio reglamento que promovía los viajes por Europa de los pensionados,

<sup>45</sup> El artículo 51 del reglamento de 1913, que se refiere a los pintores de paisaje, señalaba que estos debían realizar, durante el primer año, "tres estudios pintados de un metro en que se represente el mismo motivo en tres momentos diferentes de luz"; en el segundo estudios de animales y de naturalezas muertas; en el tercero de marinas; y en el cuarto un paisaje, "de no menos de tres metros", además de la memoria. Por otra parte, debían residir en Roma el primero y cuarto año de la pensión y viajar durante el segundo y tercero, período durante el cual residirían al menos seis meses en París y otros seis en Holanda.

<sup>46</sup> Los tres paisajes al óleo que constituían el envío de primer año —tres vistas de Roma desde la Academia en otros tantos momentos del día, como imponía el reglamento académico— merecieron calificación honorífica cuando fueron juzgados el 6-IV-1915 (AR/CO). Uno de ellos, catalogado como anónimo, permanece en la colección del Ministerio de Asuntos Exteriores. Otro, fue depositado, una vez incorporado a los fondos del antiguo Museo de Arte Moderno con el título *Perspectiva de ciudad*, en la Sociedad Económica de Amigos del País de Murcia (O.M. 3-III-1932). El tercero, con el mismo título, fue enviado por el Ministerio de Estado al antiguo Museo de Arte Moderno (O.M. 17-VII-1930) y depositado en la Audiencia Territorial de Albacete (O.M. 26-II-1932). Véase: JIMÉNEZ-BLANCO, *op. cit.*, pp. 182 y 694.

<sup>47</sup> El envío de segundo año estaba compuesto por el óleo sobre tabla *Dos caballos en la playa* y dos naturalezas muertas que fueron enviados desde Génova el 25-VI-1915 y premiados con calificación honorífica cuando fueron juzgados el 4-III-1916 (AR/CO).

<sup>48</sup> AR/CO.

<sup>49</sup> Este paisaje de las montañas de los Apeninos, "de poco más de tres metros en su lado mayor", llevaba por título *Sol Poniente* y fue remitido a Génova el 5-VI-1916. Mereció calificación honorífica cuando fue juzgado el 5-II-1917 (AR/EP/Tomás Murillo).

<sup>50</sup> AR/CO, AR/EP. Las obras forman parte de la colección del Ministerio de Asuntos Exteriores.

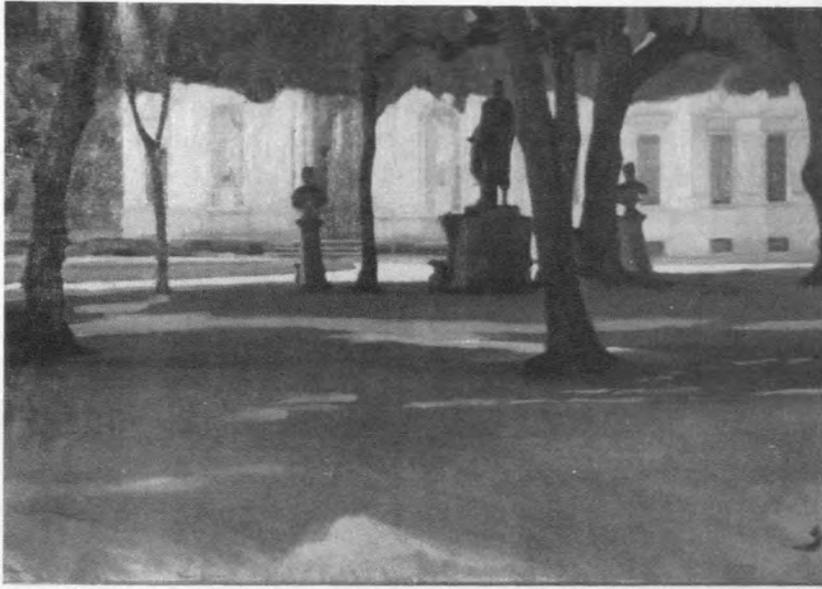


Fig. 20.—J. NOGUÉ: *Paisaje de villa italiana*, 1908 (San Salvador, Embajada de España).



Fig. 21.—J. NOGUÉ: *Paisaje*, 1908 (Belgrado, Embajada de España).

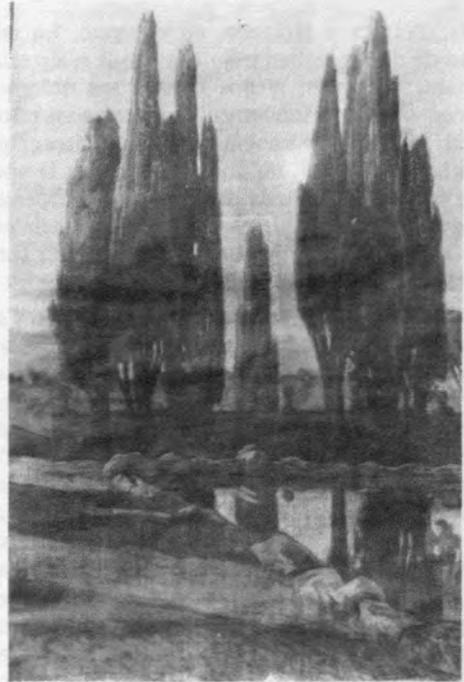


Fig. 22.—J. NOGUÉ: *Paisaje*, 1908 (Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores).



Fig. 23.—T. MURILLO: *Acantilado y playa: costa de Galicia* (Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores).

a París, Bélgica y Holanda, en concreto. La relativa libertad de que gozaban trajo consigo la realización de importantes trabajos, ajenos unos a sus obligaciones reglamentarias y profundamente transformados otros con respecto a lo que Roma había significado hasta entonces. De no haber sido así, no podría explicarse la apertura que se produce en su actividad que, con independencia de su desigual interés y alcance posterior, revela un elogiado empeño por abrir nuevos caminos de expresión artística.

Esencialmente son dos las corrientes bajo las cuales pueden quedar agrupados: una, en apariencia más simple, se basa en la percepción de la realidad; y, otra, supuestamente más culta y compleja, profundiza en la atracción emotiva por el argumento trascendente. La tendencia empírica se fundamenta en la popularización de las experiencias impresionistas, que, sin embargo, no se institucionalizan hasta el reglamento de 1913 (cuando se obliga a los pintores a tratar el mismo motivo en distintos momentos del día). Las pinturas susceptibles de ser adscritas a esta corriente parecen más condicionadas que otras por la realidad histórica española y por los problemas regionalistas—aunque naturalmente descubren interés en todo tipo de temas locales, lo que otorga a los artistas una mayor o menor dosis de internacionalismo, que, en ocasiones, como en Ortiz Echagüe, llega a alcanzar una autonomía plástica de difícil parangón. En este mismo sentido, esta corriente está fuertemente influida por Sorolla: no hay que olvidar que es el más prestigioso

pintor español del momento en círculos oficiales. Además, tres de los diez pintores aquí tratados —Benedito, Tuset y Murillo— son valencianos directamente vinculados a él, y su influencia alcanza a otros como Llorens o Sotomayor. A veces significó una sumisión estéril (Murillo) o una difícil adaptación al convencional reglamento (Tuset), cuyo resultado son obras poco sentidas.

Los pintores interesados, en cambio, por los argumentos trascendentes se presentan, en principio, como más respetuosos con el espíritu del reglamento, que incitaba a tratar grandes asuntos capaces de conmover el espíritu. Sin embargo, y a pesar de las también más evidentes dosis de academicismo en la forma, pinturas como las de Chicharro o Zaragoza poseen una buena carga del mejor simbolismo sobrecogedor y alucinante (aunque roce lo kitsch) que se hizo entonces en la pintura española, y las de Labrada y Nogue sugieren una misteriosa vida interior fuertemente conectada con raíces internacionales.

En definitiva, aunque hay que reconocer que ni el regionalismo luminista ni el escapismo decorativo son tendencias generadoras de cambios profundos (la Academia por definición no podía serlo) y, por consiguiente, tienen, en conjunto, un carácter tardío que desembocó después en múltiples convencionalismos, en la institución romana se sostuvo a comienzos del siglo XX un eclecticismo relativamente abierto, al amparo del cual se produjeron obras cuyo menosprecio global no parece justificado.

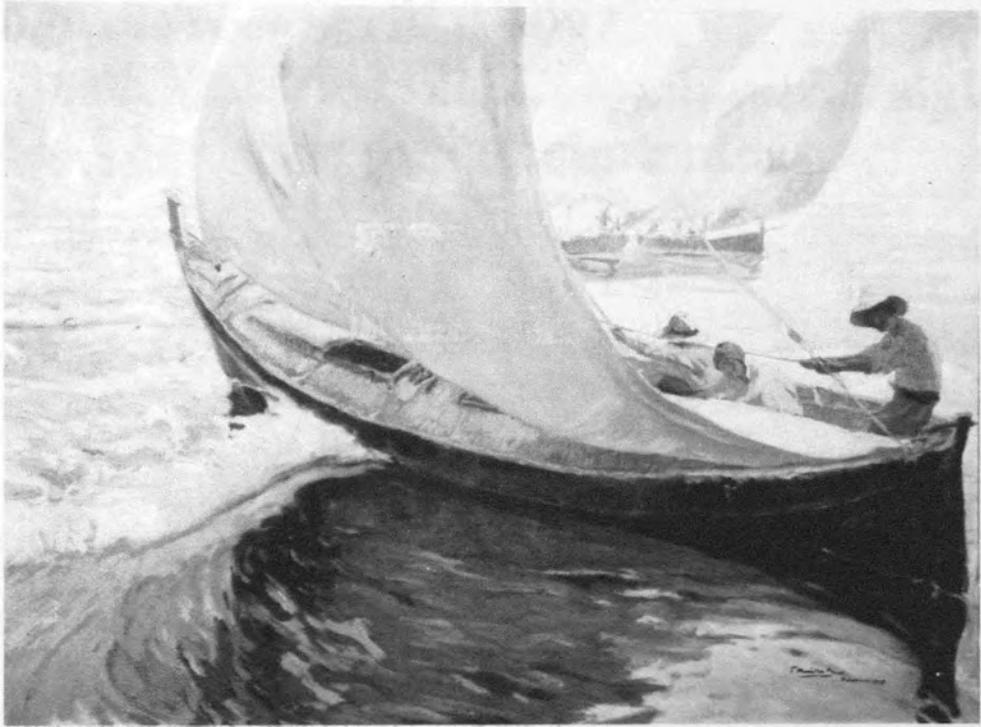


Fig. 24.—T. MURILLO: *Pescadores en barca: costa de Levante* (Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores)

# Chicago, 1893 - Sevilla, 1992.

## La Exposición Universal Colombina del siglo XX sobre la era de los descubrimientos

Ángel Urrutia Núñez

Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte  
(UAM), Vol. V, 1993.

### RESUMEN

*La Exposición Universal de Sevilla (1987-1992), realizada para conmemorar el V Centenario del Descubrimiento de América con el lema La Era de los Descubrimientos, tuvo su precedente más inmediato en la Exposición Universal Colombina de Chicago (1890-1893). Los planteamientos diferentes de sus organizaciones, pero también la aparición de problemas semejantes, hacen deseable un enfoque que tenga en cuenta esta referencia. Un estudio balance de la Exposición de Sevilla, que sin duda se integrará también en la Historia de las Exposiciones Universales, se presenta en este Anuario con la intención de beneficiar a futuros investigadores.*

### SUMMARY

*Expo'92, The World Fair in Sevilla (1987-1992), held to commemorate the Fifth Centenary of Discovery of America whose slogan was The Age of Discovery, was not the first of its kind -the World Fair in Chicago (1890-1893) was also dedicated to Columbus. While the organizations differed in approach, the problems experienced were similar. This fact calls for a closer study with this comparison in mind. The results of a study of the Expo of Sevilla, which without doubt will also be included in the History of World Fairs, are presented in this Anuario in order to help future researchers.*

Cuando los reyes de España don Juan Carlos y doña Sofía, junto con el presidente don Felipe González, inauguraron la *Exposición Universal* de Sevilla el 20 de abril de 1992, los aires de incertidumbre creados y los malos presagios hacían difícil suponer un éxito final. Como en Chicago 1893, se conmemoraban en esta ocasión los quinientos años del descubrimiento de América por Cristóbal Colón, pero reconsiderando España su papel histórico en

el Nuevo Mundo y bajo el lema de La Era de los Descubrimientos. El acto inaugural, en una época de las telecomunicaciones próxima ya al siglo XXI, fue sobrio y carente de imaginación. En la apertura del 1 de mayo en Chicago, el presidente Cleveland pudo oír entre otros himnos gloriosos la *Oda* de G. W. Chadwick y H. Monroe<sup>1</sup>, en Sevilla prevaleció el discurso rutinario de los discursos de rigor, aunque también sonaran las campanas

<sup>1</sup> "La ceremonia de la apertura verificóse el 1.º de Mayo. Delante del palacio de las Oficinas habíase levantado una gran plataforma, a la que subió el presidente de la República, Sr. Cleveland con las personas que formaban su comitiva, entre los que figuraba el Duque de Veragua. Después de una breve oración, leyóse un poema del periodista Sr. Croffut, referente a Colón y titulado *La Profecía*. Tras esta lectura vino la de la Memoria de los trabajos de la Exposición, terminada la cual, el Presidente pronunció algunas palabras, y oprimiendo un botón eléctrico puso en movimiento todas las máquinas, hizo brotar todas las fuentes y tocar todas las campanas. Las naciones representadas en el certamen izaron sus pabellones en los respectivos edificios, los cañones de los buques surtos en el puerto saludaron con estruendosas salvas, y un numeroso coro entonó el *Alleluia* de Haydn. Fue un espectáculo maravilloso." (Los lectores españoles pudieron imaginarse la inauguración a través de este relato de *La Ilustración Española y Americana*. Año XXXVII. N.º XX. 30 de mayo de 1893. Págs. 350-351).

de la ciudad en el momento final más emocionante. Televisión Española realizaba un seguimiento desastroso hasta la irritación, hecho que contrastará con el excesivo esplendor de la inauguración de los Juegos Olímpicos de Barcelona 1992. Sin embargo, aun reconociendo la labor de TeleExpo y de la televisión andaluza, el éxito de público de la *Exposición* sevillana se irá generando por el comentario verbal del visitante hacia otro visitante futuro. La inercia del pueblo venció sin duda a los medios de opinión generalmente desfavorables, contradiciendo a los detractores que —salvo quienes en verdad no quisieron visitarla por los vergonzosos precios abusivos de estancia— se negaron a ir; bien por considerar la obra superflua ante otros problemas acuciantes de España, o por adjudicar el desatino a un gobierno socialista que, en realidad, se había propuesto iniciar en tiempos de bonanza económica, resolver con precisión y sin posibilidad de vuelta atrás, una ingente empresa solicitada sencillamente por el Rey<sup>2</sup>.

## CHICAGO-SEVILLA

Las grandes obras urbanísticas y arquitectónicas de la Historia fueron normalmente objeto de crítica, con razón o sin ella, pero pocas veces se realizaron sin una necesidad mayor por satisfacer en sus correspondientes países. Aun considerando que un gobierno justo debe mantener con rigor un orden de prioridades, debe reconocerse también que, según este criterio, la Historia del Arte comprendería hoy fundamentalmente esculturas, pinturas u otras obras menos costosas de realizar. Bien es verdad que parece ser distinta la obra efímera, el gasto "inútil", pero la humanidad parece regirse a veces por leyes de inexorable cumplimiento y, confiada en el progreso, siempre avanza hacia el futuro mientras en la retaguardia lleva el lastre de revoluciones pendientes. No obstante, Sevilla no queda igual tras su *Exposición Universal 1992* que Valencia tras sus *fallas*, donde, año tras año, el amor por el fuego y lo efímero devora un gran caudal monetario. Memoria y testimonio suelen estar presentes en las exposiciones universales; de hecho, quiérase apreciar o no, la de Sevilla contribuirá a hacer Historia, empezando por la de su ciudad.

Chicago, encargada de organizar la anterior *Exposición Colombina (1890-1893)*, era una de las cuatro gran-

des ciudades de unos Estados Unidos inmersos en una crisis económica acentuada precisamente durante 1893 y que tal acontecimiento parecía soslayar. La financiación, que no podía ser exclusivamente ciudadana, fue comparada con el gobierno. La llamada ciudad del *laissez faire* soportaba tensiones sociales y laborales -1 de Mayo difícil de olvidar- puesto que, como lugar privilegiado a orillas del lago Michigan, venía además recibiendo abundante flujo de emigrantes. La *Exposición* permitía la ocupación de mano de obra en paro, pero que volvía a quedar en paro tras la clausura. El pasado de la ciudad era demasiado breve: 1804-1893, con un antes y un después del devastador incendio de 1871. Estratégicamente situada en la corriente Este-Oeste, la especializada industria de la carne y el gran comercio de su puerto convertíanla pronto en una ciudad de masas. Ésta, que tenía ya a finales de siglo más de un millón y medio de habitantes, demandaba edificios específicos como grandes almacenes u oficinas, consiguiéndose de este modo una agresiva terciarización del sector próximo al lago Michigan. Venía a ser el producto de una reconstrucción vertiginosa en la que se integraban por norma un promotor pragmático y un arquitecto/técnico deseosos de prosperar. En vísperas de la *Exposición*, Chicago era una ciudad presentada al mundo como un gran escaparate que exhibía por sí misma grandes adelantos tecnológicos a través de su arquitectura: perfeccionamientos en la cimentación, en los ladrillos incombustibles, pero sobre todo en la estructura metálica y en el ascensor, elementos imprescindibles para la elevación del edificio. En ella actuaban prestigiosas firmas de arquitectos que por costumbre trabajan cada vez más en equipo: eran los protagonistas de la llamada *Escuela de Chicago*; con los Le Baron Jenney, Richardson, Burnham & Root, Holabird & Roche o Adler & Sullivan. Pero el espectáculo de la ciudad resultaba salvajemente nuevo, con edificios recién hechos y otros a medio hacer, delimitados estrictamente por las rectilíneas calles, alzados por los aires sin orden ni medida, sin apenas apoyatura académica, hasta que uno de los más geniales arquitectos de todos los tiempos cree la funcional tipología del rascacielos moderno, Sullivan. Europa, con una tradición rica en estilos arquitectónicos, procuraba manifestar algún avance tecnológico en sus exposiciones universales, desde el *Crystal Palace* de J. Paxton (Londres, 1851) hasta la polémica *Tour* de G. Eiffel (París, 1889). Por el contrario, la imagen que Chicago iba a dar al mundo con

<sup>2</sup> Ténganse en cuenta las palabras del comisario Emilio Cassinello en su discurso de inauguración el día 20 que, aun siendo difícil precisar su intencionalidad y si bien pasaron desapercibidas en los medios de opinión pública, hablaban de entregar al Rey su *Exposición*. El 31 de mayo de 1976, a los pocos meses de ser el nuevo monarca de España, don Juan Carlos había anunciado en Santo Domingo la celebración de una *Exposición Internacional Ibero-Americana*. Cuando, en diciembre de 1981, Estados Unidos solicita al Bureau International des Expositions el registro de una *Exposición Universal* para conmemorar el V Centenario del Descubrimiento de América, don Manuel de Prado y Colón de Carvajal -descendiente de Cristóbal Colón y Presidente de una Comisión Nacional para la Celebración del V Centenario del Descubrimiento de América- potencia esta empresa junto con otras personas próximas a la Casa Real. Idea asumida en primera instancia por el gobierno de la UCD y que, tras el 28 de octubre de 1982, debe ser materializada por el nuevo gobierno del PSOE. Ya el 3 de marzo de 1982, España había manifestado al Bureau International des Expositions su deseo de organizar una *Exposición Universal* en Sevilla con el lema de *El Nacimiento de un Nuevo Mundo*. El 7 de diciembre de 1983, el Bureau aprueba las dos iniciativas: Sevilla, profundizando en sus relaciones históricas con América; Chicago, con el lema *La Era del Descubrimiento*, especializándose en los avances de la humanidad.

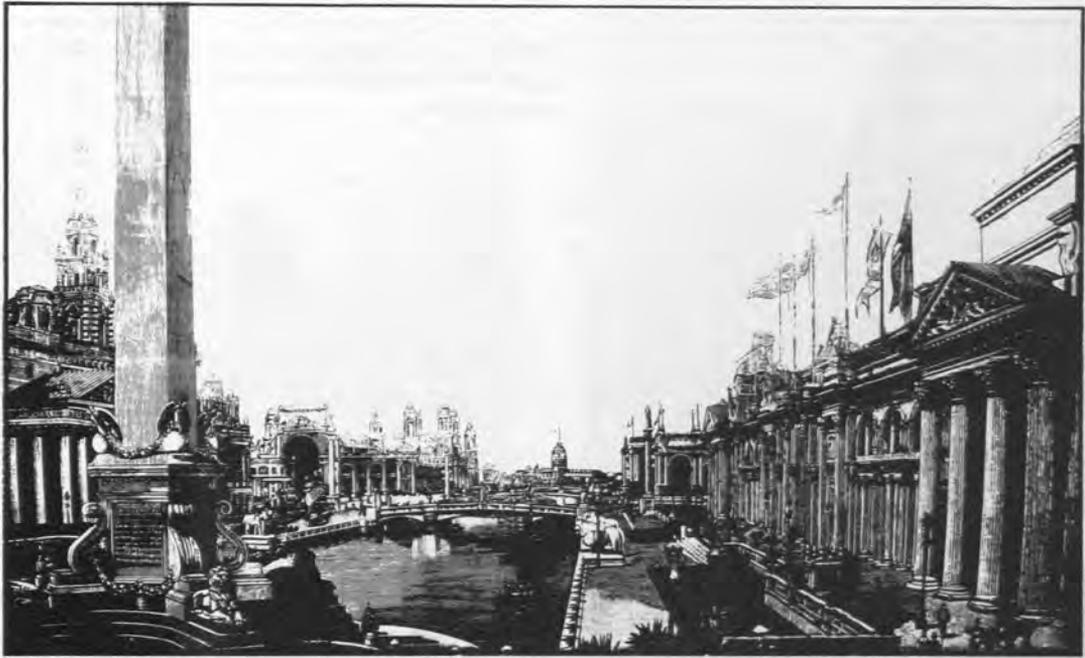


Fig. 1.—Daniel H. BURNHAM y Frederick LAW OLMSTED: *Exposición Universal Colombina Chicago 1893*. Grabado de *La Ilustración Española y Americana*. 1893.

su *Exposición* era deliberadamente y paradójicamente otra muy distinta, la de una ciudad efímera de porte clasicista, pretendiendo así demostrar la doble capacidad de hacer una ciudad moderna real (Chicago) y además recrear sintéticamente para la ocasión otra de intemporal estilo academicista. Por una parte se demostraba la operatividad de los arquitectos americanos para hacer tradición ficticia de usar y tirar, al tiempo que por otra parte suponía una bienvenida con decoro a los participantes y visitantes. La estructura metálica, la madera y el estuco al servicio esta vez de un inmenso decorado. Chicago no tenía un pasado como el de las ciudades europeas, pero se improvisaba y se imponía un estilo anacrónico bajo el control de

Burnham, comisario de la *Exposición*. Aun estando situada la ciudad en el río Chicago, a orillas del lago Michigan, la estructura urbana se había desarrollado bajo postulados puramente mercantiles y especulativos, con máximo aprovechamiento del solar, sin una conciencia definida para el disfrute de la ciudad. Era necesario por tanto presentar también ante el mundo un parque con un lago, inspirado en el propio lago Michigan pero también a imagen y semejanza de la eterna Venecia, que sugiriese un nuevo estilo de vida más libre y placentero, siendo en este caso encargado del proyecto el paisajista Olmsted, autor del *Central Park* de Nueva York<sup>3</sup>.

El proceso en Sevilla será hasta cierto punto inverso.

<sup>3</sup> Para una mejor comprensión del apasionante y fascinante fenómeno de la ciudad americana en esta época, de Chicago, de su arquitectura y de la *Exposición Colombina*, pueden consultarse por sus distintos enfoques: *Dedicatory and Opening ceremonies of the World's Columbian Exposition*. Stone Kastler and Painte. Chicago, 1893; *La Ilustración Española y Americana*. Año XXXVII. N.º XVIII, XX, XXI, XXII, XXIV, XXV, XXVIII, XXXIV, XXXVI. 1893 Y N.º III, 1894; *Exposición Universal de Chicago de 1893. Catálogo de la Exposición Española*. Imp. de Ricardo Rojas. Madrid, 1893; *A portfolio of photographic views of the World's Columbian Exposition*. John McGovern. Chicago, 1894; *Exposition's Commissioners, A History of the World's Columbian Exposition*. Rossiter Johnson. New York, 1897-1898; CH. MOORE, *Daniel H. Burnham, Architect Planner of Cities*. Houghton Mifflin. Boston-New York, 1921. Reed. por Da Capo Press. New York, 1968; L. H. SULLIVAN, *The Autobiography of an Idea*. W.W. Norton and Company. New York, 1924. Reed. por P. Smith. New York, 1949 y *Kindergarten Chats and Other Writings*. New York, 1947. Trad. castellano Ed. Infinito. Buenos Aires, 1956; H.S. MORRISON, *Louis Sullivan: Prophet of Modern Architecture*. Museum of Modern Art. New York, 1935. Reed. por Greenwood Press. Westport, 1971; H.-R. HITCHCOCK, *The Architecture of H.H. Richardson and His Times*. Museum of Modern Art. New York, 1924. Reed. por Anchor Books. Hamden, 1961; T. E. TALLMADGE, *Architecture in Old Chicago*. University of Chicago Press. Chicago, 1941; F. A. RANDALL, *History of the Development of Building Construction in Chicago*. University of Illinois Press. Urbana, 1949; J. P. NOFFSINGER, *The Influence of The Ecole des Beaux-Arts on the Architects of the United States*. Catholic University of America Press. Washington, 1955; J. BURCHARD y A. BUSH-BROWN, *The Architecture of America: A Social and Cultural History*. Boston, 1961. Trad. castellano. Ed. Letras. México, 1963; C. W. CONDITT, *The Chicago School of Architecture*. University of Chicago Press. Chicago, 1964 y *Chicago 1910-20. Building, Planning and Urban Technology*. University of Chicago Press. Chicago, 1973; J. BACH y R. FORREY, *Chicago's Famous Buildings*. University of Chicago Press. Chicago, 1965; A. T. BROWN, *A History of Urban America*. The McMillan Co. New York, 1967; J. G. FABOS, G. T. MILDE, V. M. WEINMAYR, *Frederick Law Olmsted Sr. Founder of Landscape Architecture in America*. University of Massachusetts Press. Amherst, 1968; A. FEIN, *Frederick L. Olmsted and the American Environmental Tradition*. Braziller. New York, 1972; D. HOFFMANN, *The Architecture of John Wellborn Root*. Johns Hopkins University Press. Baltimore, 1973; T. S. HINES, *Burnham of Chicago: Architect and Planner*. Oxford University Press.



Fig. 2.—Richard MORRIS HUNT: *Administration Building en la Exposición Universal Colombina Chicago 1893. Grabado de La Ilustración Española y Americana. 1893.*

Se halla situada a orillas del río Guadalquivir, testigo de una larga historia de siglos. En vísperas de su *Exposición* es ya una ciudad muy desgastada, con apenas setecientos mil habitantes, pero con un sedimento original e inconfundible. Su *Giralda* y adjunta *Catedral* poseen más valor objetivo hoy que el hermoso *Auditorium* de Sullivan en el Chicago de entonces. Su *Parque de María Luisa* —debido en gran parte a Jean C.N. Forestier— o su misma *Plaza de España* —obra de Aníbal González y testimonio de la *Exposición Ibero-Americana 1929*—, representan ya partes esenciales de la ciudad, incorporadas a una trama antigua salpicada de plazuelas y rincones<sup>4</sup>. Podría

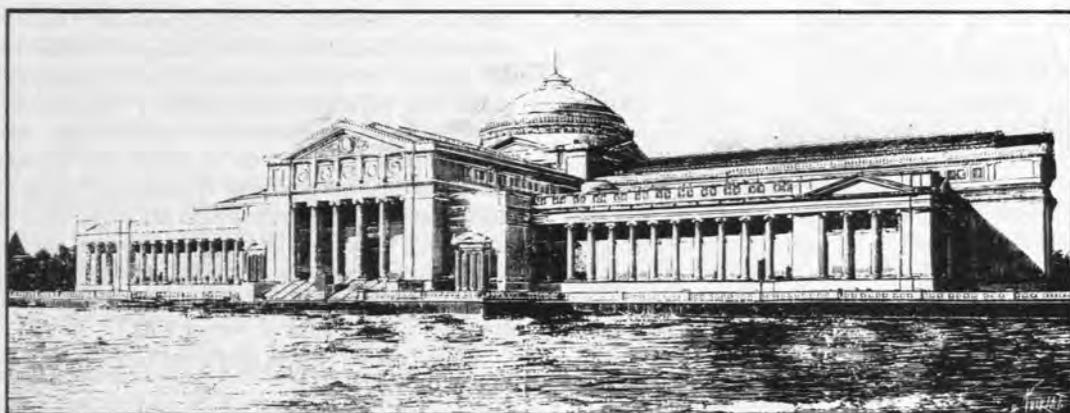


Fig. 3.—Charles ATWOOD: *Fine Arts Building. Unico edificio perdurable de la Exposición Universal Colombina Chicago 1893. Grabado de La Ilustración Española y Americana. 1893.*

New York, 1974; L.W. Roper, *A Biography of Frederick Law Olmsted*. Johns Hopkins University Press. Baltimore, 1974; G. CIUCCI, F. DAL CO, M. MANIERI-ELIA, M. TAFURI, *La città americana*. Roma-Bari, trad. castellano Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1975; D. BURG, *Chicago's White City of 1893*. University of Kentucky Press. Lexington, 1976; AA.VV., *A Guide to 150 Years of Chicago Architecture. (1830-1985)*. Museum of Science and Industry-Chicago Review Press. Chicago (s.a.); J. ZUKOWSKY (Ed.): *Chicago Architecture. 1872-1922*. The Art Institute of Chicago and Prestel-Verlag. Munich, 1987.

<sup>4</sup> Para una visión más completa de la Sevilla contemporánea, de sus parques, de la *Exposición Ibero-Americana* y de Aníbal González, de la incidencia de la *Expo'92*, véase: J. M. SUÁREZ GARMENDIA, *Arquitectura y Urbanismo en la Sevilla del siglo XIX*. Sevilla, 1986; A. VILLAR MOVELLÁN, *Arquitectura del regionalismo en Sevilla. 1900-1935*. Sevilla, 1979; M. TRILLO DE LEYVA, *La Exposición Ibero-americana 1929-30. La transformación urbana de Sevilla*. Sevilla, 1980; L. MARÍN DE TERÁN, *Sevilla: centro urbano y barriadas*. Sevilla, 1980; E. RODRÍGUEZ BERNAL, *La Exposición Iberoamericana en la prensa local: génesis y primeras manifestaciones (1905-1914)*. Sevilla, 1981; E. LEMUS LÓPEZ, *La Exposición Iberoamericana a través de la prensa (1923-1929)*. Sevilla, 1987; AA.VV., *La Exposición Iberoamericana de 1929. Fondos de la Hemeroteca Municipal de Sevilla*. Catálogo Exposición. Sevilla, 1987; V. PÉREZ ESCOLANO: *Aníbal González, arquitecto (1876-1929)*. Sevilla, 1973 y "El Parque de María Luisa de Sevilla". *Fragmentos*. N.º 15-16. 1989. Págs. 106-122; AA.VV., "Sevilla 1992". A & V. Monografías de Arquitectura y Vivienda. N.º 20. 1989; AA. VV., *Sevilla Universal*. Sevilla, 1992; AA.VV.: *Sevilla. Paisaje transformado*. Demarcación en Sevilla del C.O.A.A.Oc. Sevilla, 1992; MANUEL CASTELL y PETER HALL (Dir.): *Andalucía. Innovación tecnológica y desarrollo económico. Espasa-Calpe/Expo'92*. Madrid-Sevilla, 1992 (2 vols.); J. CAU y A. DECAUX: *Sevilla, reina del mundo*. Paris Match. París-Sevilla, 1992.. Bibliografía complementada con la que se relaciona en nota posterior.



Fig. 4.—Aníbal GONZALEZ: Plaza de España en la Exposición Iberoamericana Sevilla 1929.



Fig. 5.—Emilio AMBASZ: 1er. Premio *ex aequo* en el Concurso Internacional de Ideas para la Ordenación del Recinto de la Cartuja en Sevilla. 1986.

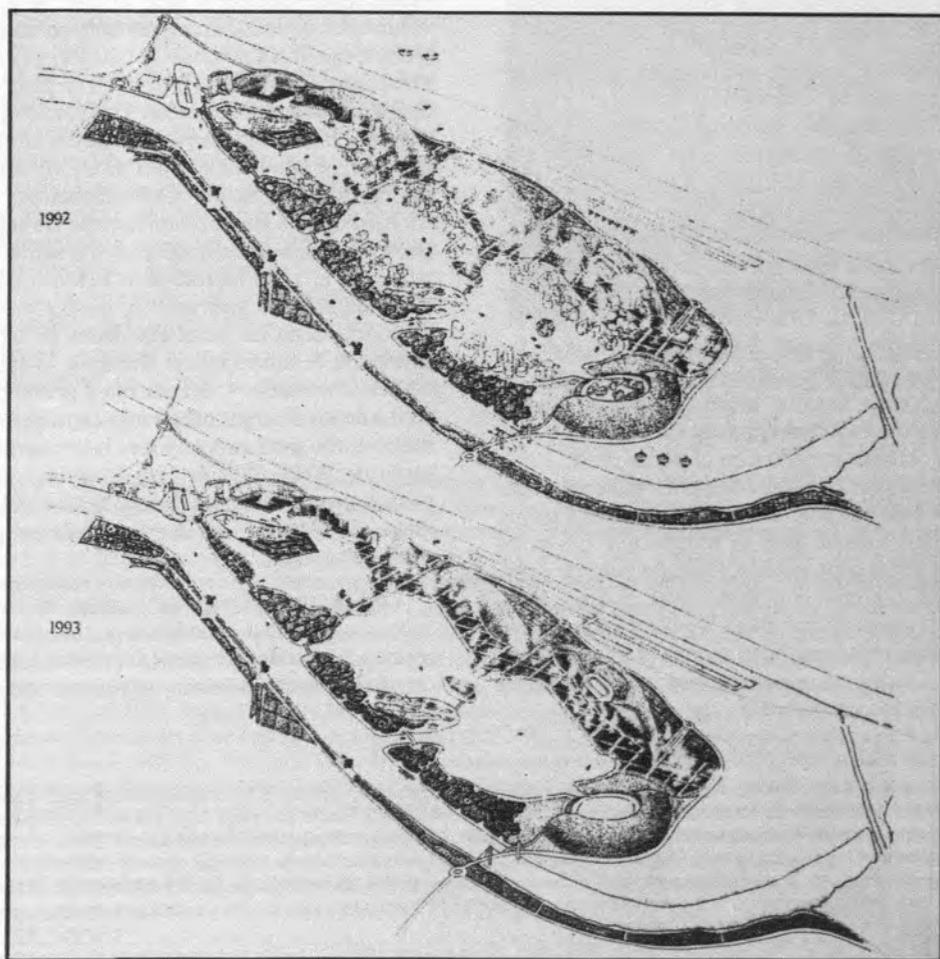


Fig. 6.—Emilio AMBASZ: Propuesta presentada al Concurso, detalles del paisaje durante y después de la Exposición. 1986.



Fig. 7.—José A. FERNÁNDEZ ORDÓÑEZ (ing.), Jerónimo JUNQUERA y Estanislao PÉREZ PITA: 1.º Premio *ex aequo* en el Concurso Internacional de Ideas para la Ordenación del Recinto de La Cartuja de Sevilla. 1986.

encontrarse también entre las cuatro ciudades más grandes y prósperas de España, pero se haya inmersa en una Andalucía que tiene pendiente aún su auténtica revolución agrícola. Sevilla se elige como sede sin mirar a su presente, ni tampoco demasiado a su futuro (aunque acabe beneficiándose de infraestructuras y medios de transporte con tal ocasión), sino recurriendo con oportunidad a su pasado relativamente próspero durante los siglos XVI-XVII y a su significado en la Historia de España y América. En Chicago había una actividad arquitectónica trascendental para la Historia de la Arquitectura, en Sevilla se habla tíbiamente durante los años ochenta de escuela andaluza debido a la coherencia de arquitectos como Antonio Cruz y Antonio Ortiz, Gonzalo Díaz Recasens y Fernando Villanueva, o Guillermo Vázquez Consuegra, algunos de los cuales actuarán con motivo del nuevo acontecimiento.

La Exposición de Sevilla, impulsada por la Monarquía, es llevada a término con grandes dificultades y premura por un gobierno socialista en el poder desde 1982, si bien los esfuerzos oficiales se comparten materialmente con los privados en una empresa común española a través de una Sociedad Estatal para la Exposición Universal Sevilla 92 S.A. En el siglo pasado, Chicago hubo de competir para la organización con Nueva York, S. Luis, Boston y Filadelfia, mientras que ahora Sevilla puede prosperar solitariamente en su candidatura ante el abandono de una ciudad de Chicago dispuesta en principio a ser nueva

sede de la Exposición Colombina<sup>5</sup>. Entonces, el lugar elegido era Jackson Park-Washington Park-Midway Plaisance, con zonas boscosas preexistentes. Se partió de Jackson Park, donde se instaló la Court of Honor, para distribuir los restantes pabellones internacionales o el obligado parque de atracciones a través de Washington Park y Midway Plaisance. Pero si en estas dos últimas zonas las imágenes ofrecidas eran por necesidad variadas, según la oferta arquitectónica de los países participantes, en la primera se decidía imponer un estilo unitario. Se llegaba al establecimiento de un equilibrio entre decorado eficaz para una Exposición efímera y ordenación del paisaje más perdurable. En este último platillo de la balanza se hallaba Frederick Law Olmsted, que acababa por recrear una nueva Venecia con canales y gondoleros; en el primero, un Daniel Hudson Burnham cada vez más convencido tras la muerte de su socio John W. Root por un Charles F. McKim retardatario, coordinando desde las procedencias diversas de los arquitectos hasta la imposición de un estilo genérico academicista en la parte constructiva, fuese de inspiración Beaux Arts o neoclásico florentino como se llegaba a comentar, pero en definitiva un monumental eclecticismo común y ante el que debían sacrificarse voluntades de estilo excesivamente personales. La arquitectura, que iba a pintarse de colores, gustaba tanto en el estado de preparación a base de yeso blanco, que se decidía dejar así definitivamente. Uniformidad total. En Chicago por tanto acababa por prevalecer un fuerte control y un orden jerárquicos, que iría de un impacto visual general y grandilocuente (Administration Building, de Richard Morris Hunt; Manufactures Building, de George Brown Post), manteniéndose en los edificios más importantes de la zona representativa (Music Hall, Fine Arts Building —único gran edificio perdurable—, de Charles Atwood), hasta las particularidades de otros pabellones temáticos (Transportation Building —único destacable edificio coloreado—, del discoloro y genial Louis H. Sullivan) o de los diversos pabellones extranjeros. Nacía así un nuevo estilo para exposiciones internacionales, el concepto de White City, la City Beautiful, presente en los nuevos proyectos para Chicago y remodelaciones inmediatas de Washington u otras ciudades por mano del mismo Burnham.

La Exposición Universal Sevilla 1992 —que es observada con relativa desconfianza por la opinión pública, los medios de comunicación y las revistas especializadas<sup>6</sup>— canaliza otras inquietudes y sus consecuencias son impre-

<sup>5</sup> El 4 de diciembre de 1987, Chicago renuncia a su organización. Se debe fundamentalmente a los enfrentamientos entre el alcalde de la ciudad (demócrata) y el gobernador del Estado de Illinois (republicano). Existen además fuertes presiones de grupos ecologistas para no desecar parte del Lago Michigan, donde de nuevo habría de ubicarse la Exposición de este siglo. Sevilla quedaba sola ante el mundo —con la excepción poco relevante de una conmemoración llena de frustraciones por parte de Génova—, debiendo limar asperezas también entre gobierno central y autonómico (aun siendo del mismo signo político socialista), incluso con el nuevo alcalde Alejandro Rojas Marcos del Partido Andalucista, quien al final decide colaborar ante la importancia de tal acontecimiento para Sevilla. El Bureau International des Expositions concede pues a la Exposición de Sevilla el rango de *Exposición Universal*. Categoría A.

<sup>6</sup> La *Exposición Universal Sevilla 1992* (1987-1992; 20 de abril -12 de octubre 1992), conocida popularmente como *Expo'92*, tiene una acogida irregular en la prensa diaria: desde noticias referidas a las tensiones entre el primer comisario Manuel Olivencia y el entonces consejero delegado Jacinto Pellón, hasta el desarrollo dificultoso de las obras, pasando por reportajes generales sobre las instalaciones: "El Gobierno pretende dinamizar la Expo 92 al asignar las funciones ejecutivas a un nuevo gestor" (Jacinto Pellón, ingeniero de caminos). *El País*, 2-VI-1987; "Puentes sobre Sevilla". *Artes*. *El País*, 28-X-1989; "Expo 92. Comienza la cuenta atrás". *El Sol*, 20-X-1991; "La arquitectura de la Expo a debate". *ABC Cultu-*



Fig. 8.—José A. FERNÁNDEZ ORDÓÑEZ (ing.), Jerónimo JUNQUERA y Estanislao PÉREZ PITA: Propuesta presentada al Concurso, perspectivas. 1986.



Fig. 9.—José A. FERNÁNDEZ ORDÓÑEZ y Rafael TRÉ-NOR: Esfera Armilar. 1986.

visibles todavía con la recién creada, tras la clausura, *Sociedad Estatal Cartuja'93 S.A.*: la demostración de eficacia al hacer una obra con suficiente precisión tecnológica —aun teniendo en cuenta el esfuerzo de la simultánea organización para la Olimpiada en Barcelona—, en claro contraste con el pasado de una ciudad vieja y mal comunicada o equipada —frente a una treintena de líneas férreas y más de mil cuatrocientos hoteles de Chicago en 1893—, pero que es dotada ahora circunstancialmente de servicios para la ocasión; la creación de un espectacular marco de encuentros, de entendimiento y de diversión, con todos los pueblos de la Tierra y en especial con los americanos; la previsión, en definitiva, de que España reluzca ante el mundo y, a poder ser, que Sevilla se beneficie en el futuro con unas infraestructuras.

En Chicago, las tensiones sociales y los conflictos provocaban que el alcalde de la ciudad Henry Harrison fuera asesinado sin poder participar en la clausura de la *Exposición*. Afortunadamente, no sucede lo mismo en Sevilla



Fig. 10.—Gabinete Técnico de la Sociedad Estatal: *Ordenación de la Exposición Universal Sevilla 1992*. 1987-1992.

ral. N.º 25., 24-IV-1992.. En otro ámbito universitario y profesional, la Cátedra de Urbanística I, Curso 1984/85, de La Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid realiza por AA.VV., *Las Exposiciones Universales*. Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. Madrid, 1986; el Departamento de Urbanismo de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla realiza una serie de propuestas por AA.VV., *La Exposición Universal de 1992 en Sevilla*. Curso 84/85. Expo'92-Universidad de Sevilla. Sevilla, 1987; la misma E.T.S.A.S. y la Cooperativa de Arquitectos Guadalquivir, editan *La Arquitectura del 92. Pabellones de Comunidades Autónomas*. Sevilla, 1991 y, en colaboración con la E.T.S.A.S., *La arquitectura del 92. Pabellones internacionales*. Sevilla, 1991.. La Comisaría General de España para la Exposición Universal Sevilla'92 publica las propuestas presentadas al Concurso, *Exposición Universal Expo'92 Sevilla. Ideas para una Ordenación del Recinto*. Sevilla-Madrid, 1986.. Algunas revistas especializadas acaban entrando valientemente en el recinto con el fin de editar números monográficos de indudable calidad y valor testimonial para investigadores futuros: *Diseño Interior*. N.º 15. Mayo, 1992; *A & V. Monografías de Arquitectura y Vivienda*. N.º 34-35, 1992; *On. Diseño*. N.º especial, 1992.. Radio Televisión Española, en colaboración con Expo'92, encarga a Luis Calvo Teixeira la realización de una serie de programas documentales sobre *Exposiciones Universales (1851-1992)*. TVE. 1992, que resume en la publicación *Exposiciones Universales. El mundo en Sevilla*. Ed. Labor. Barcelona, 1992.. Trabajos sobre actuaciones concretas, balance de obras realizadas con motivo de la Expo, o sobre perspectivas de futuro para Sevilla: AA.VV.: *Espacios escénicos. Entertainment venues*. Sociedad Estatal Expo'92. Sevilla, 1990; AA.VV.: *Cartuja'93. Un espacio abierto al futuro*. Sociedad Estatal Expo'92. Sevilla, 1991; *Exposición Universal Sevilla 92. Una isla para el mundo*. Sociedad Estatal Expo'92. Sevilla, 1991; AA.VV., *Expo'92. Sevilla. Proyectos y obras*. Diciembre 1988. Sociedad Estatal Expo'92. Sevilla (s. a.); AA.VV.: *Urbana. Línea de mobiliario Expo'92. Urbana. Expo'92 Street Furniture*. Sociedad Estatal Expo'92. Sevilla, 1991; AA.VV.: *Control climático de los espacios abiertos en Expo'92*. Sociedad Estatal Expo'92. Sevilla, 1991; Pedro M.º Garrido (Coord.), *Proyecto pérgolas. Un intento de control bioclimático*. Ediciones de Horticultura S.L. Expo'92. Sevilla-Reus, 1992; Michel Pétuaud-Létang: *Sevilla 2012*. Celeste Ediciones. París-Madrid, 1992.. Para terminar la divulgación con una *Guía Oficial Expo'92*. Sevilla, 1992; *Plano Guía de Arquitectura Expo'92*. Globus Comunicación-Mies Bar der Rohe-Expo'92. Madrid-Sevilla, 1992; como libro general, AA.VV., *Expo'92 Sevilla. Arquitectura y Diseño*. Electa-Expo'92. Milano-Sevilla, 1992; a manera de balance, AA.VV.: *Sevilla. Paisaje transformado*. Demarcación de Sevilla del C.O.A.A.Oc. Sevilla, 1992; sobre el futuro de La Cartuja, *Quaderns*. Talleres Workshops After Expo. N.º 198. 1993.. Y como trabajo de conjunto de la gestión, AGESA, empresa receptora de la Sociedad Estatal para la Exposición Universal Sevilla 92 S.A., publica la *Memoria* (1993).

con el alcalde Alejandro Rojas Marcos, pero sí se toman precauciones ante posibles atentados terroristas. La *Exposición* sevillana soporta además en su organización todo el vértigo del desarrollo de acontecimientos históricos: la incertidumbre por la desmembración de la U.R.S.S., de tal modo que cuando Gorbachov viene a visitar su pabellón, lo será ya de Rusia; el temblor reciente de la caída del muro de Berlín, por lo que habrá un pabellón de una sola Alemania reunida; el impacto de la toma de Kuwait por Irak y la Guerra del Golfo Pérsico; la chispa del infierno en la antigua Yugoslavia, con los consiguientes cambios de denominación en su pabellón; el conflicto con Cuba, que finalmente consigue tener también pabellón propio<sup>7</sup>; o el no de Dinamarca a Europa, vislumbrándose así la inminente crisis económica.

Chicago conseguía en 1893 tener representados a todos sus países invitados, con las excepciones de Portugal e Italia; mientras que Sevilla, gracias a una intensa labor diplomática y a la considerable imagen de España en el mundo, logra reunir el mayor número de países participantes en una Exposición<sup>8</sup>. España misma, aun existiendo en 1893 una relación enconada con Estados Unidos por el asunto de Cuba, pudo estar representada en Chicago con un *Pabellón*, obra del arquitecto valenciano residente en Nueva York Rafael Gustavino, pero carente de creatividad, reproduciendo desde un punto de vista historicista distinto la *Lonja de la Seda* de Valencia, según la línea tradicional de los Gándara, Álvarez Capra, Ortiz de Villajos, Mérida o Urioste en otras exposiciones anteriores<sup>9</sup>. En la Sección de productos españoles del *Manufactures Building*, el arquitecto Joaquín Pavía recreaba la *Mezquita* de Córdoba. Pero Estados Unidos tampoco estará a la altura de las circunstancias en Sevilla,

con un *Pabellón* discreto —polémico proyecto de Barton Myers & Associates y Carlos Langdon en dirección de obras— de nuevo para usar y tirar<sup>10</sup>.

## LA LLAMADA ISLA DE LA CARTUJA

El paso de un siglo y el desarrollo de los acontecimientos condicionan por fuerza un resultado diferente en Sevilla. El 15 de junio de 1985 se toma la decisión firme de ubicar la *Exposición* en los terrenos abandonados de La Cartuja. Aislados por dos brazos del río Guadalquivir, se hallan sin embargo en la misma ciudad de Sevilla y ofrecen un inmenso solar donde actuar en las 300 hectáreas que se percibirán para la obra entera<sup>11</sup>. Contienen las ruinas del Monasterio de Santa María de las Cuevas, donde se dice que reposaron algún día los restos mortales de Colón (argumento que se encuentra oportuno para dar más sentido a una *Exposición Colombina*), además de la vieja Fábrica Pickman de cerámica, obras todas a reconstruir e integrar en el proyecto común.

Pero el proceso aquí es radicalmente diferente al de Chicago 1893. Entonces existía un concepto de comisario distinto, si consideramos así el papel desempeñado por el acreditado Burnham, en colaboración con el paisajista Olmsted y con arquitectos como Atwood, incluso con un director escenográfico como Frank D. Millet o artistas escultores como A. Saint Gauden's. El extraordinario ejercicio de equilibrio que Burnham hacía para reunir a arquitectos del Este, Oeste o de otras zonas de Estados Unidos, queda eclipsado por la sucesión lamentable de acontecimientos en Sevilla. Aquí se decide desde instancias oficiales el nombramiento de un comisario arquitecto

<sup>7</sup> El *Pabellón de Cuba*, de Orestes del Castillo y José Ramón Moreno, será una cúbica y digna obra mínima, de carácter doméstico y significativamente vacía de contenido, de tal modo que cuando Castro la visita sólo puede ver las paredes revestidas con fotografías alusivas a su revolución. El pabellón es costeado con ayuda de la organización —pese a los sucesos de la Embajada de España en la Habana, donde se refugiaban disidentes del gobierno cubano—, al no querer Cuba integrarse en obras comunitarias como el *Pabellón del Caribe* o el *Pabellón de América* ó *Plaza de América*, donde participan conjuntamente algunos países que, debido a sus economías delicadas, no desean levantar pabellón propio, pero sí consienten en estar representados. Paradójicamente, en una *Exposición Colombina* como esta, la representación de los países latinoamericanos resulta pobre —aunque emocionantemente digna— si se tienen en cuenta los ostentosos gastos exhibidos. Es la gran injusticia del acontecimiento.

<sup>8</sup> Las intensas gestiones diplomáticas por parte del comisariado, consiguen reunir a 111 países de todos los continentes, más las 17 comunidades autónomas españolas; 6 organizaciones internacionales y 7 participantes corporativos, cuyos pabellones todos, además de sus autores, serán especificados más adelante.

<sup>9</sup> Para el estudio de los pabellones españoles en las exposiciones del siglo XIX, véase M.ª JOSÉ BUENO FIDEL: *Arquitectura y nacionalismo. (Pabellones españoles en las exposiciones universales del siglo XIX)*. Universidad de Málaga-Colegio de Arquitectos. Málaga, 1987; "Arquitectura y nacionalismo. La imagen de España a través de las exposiciones universales". *Fragmentos*. N.º 15-16. 1989. Págs. 58-70.

<sup>10</sup> El *Pabellón de Estados Unidos*, aun teniendo en cuenta el valor relativo de las dimensiones en arquitectura —tal como ha demostrado Estados Unidos en otras exposiciones mediante pabellones colosales de dudoso gusto, o tal como veremos más adelante que demostrará Finlandia en Sevilla con un atractivo *Pabellón* de dimensiones reducidas—, supondrá sin duda una de las grandes sorpresas negativas para el público. Una obra dispersa, sin carácter unitario y muy mediatizada por su reducido presupuesto a última hora, factores que en principio no deberían ser condicionantes si el genio y la buena voluntad persisten. Tres empujados mástiles como los de las tres carabelas de Colón que señalizan con la bandera de los Estados Unidos el *Pabellón* desde lejos; un muro de agua y niebla, único elemento unificador, para simbolizar el Océano que separa América de Europa; un patio dedicado al deporte y a la gimnasia, actividades propias del enérgico y dinámico pueblo norteamericano; una casa estadounidense *prefabricada*; más dos circenses cúpulas geodésicas para exposición y proyección. Todo envuelto con murales pop alusivos en estilo comic a la era de los descubrimientos y a la integración de pueblos (obra de Peter Max); edulcorado con una película documental que idealiza hasta lo increíble la realidad de la vida en Estados Unidos; pero con apoyo más firme en los temas exhibidos sobre la Declaración de Derechos Humanos y en el lema Libertad (muestra de la Carta de los Derechos), valores más convincentes por sí mismos y por los que sería deseable identificar al pueblo americano.

<sup>11</sup> Las superficies se repartirán del siguiente modo: *Recinto*, 168 ha; *Aparcamientos exteriores*, 110 ha; *Area de servicio*, 12 ha; *Otros espacios*, 8 ha. Total: 300 ha. Datos de la *Memoria*, 1992-1993.



Fig. 11.—Exposición Universal Sevilla 1992: Vista general que excluye los pabellones de las comunidades autónomas.



Fig. 12.—Exposición Universal Sevilla 1992. Vista general que incluye los pabellones de las comunidades autónomas, de derecha a izquierda: Euskadi, Cataluña, Galicia, Asturias, Cantabria, La Rioja, Murcia, Comunidad Valenciana, Aragón, Castilla-La Mancha, Canarias, Navarra (oculto), Extremadura, Baleares, Madrid, Castilla-León y Andalucía. Al fondo derecha del lago, España.



Fig. 13.—Exposición Universal Sevilla 1992: Avenida de Europa.



Fig. 14.—Juan J. ARENAS y Marcos J. PANTALEÓN: Puente de la Barqueta.

que se piensa, sin profundo conocimiento de causa, es el más famoso o prestigioso dentro y fuera de España, Ricardo Bofill Levi. La designación de un arquitecto catalán —origen irrelevante en realidad a la hora de afrontar cualquier empresa que ha de valorarse por otros parámetros, gestión y eficacia— hiere la sensibilidad de una Andalucía que, por lo visto, además posee ya sus propios arquitectos con marchamo. En parte del sector profesional, se desconfía de este arquitecto, quien, por otra parte acabará por no sentirse demasiado incentivado para la organización de tal acontecimiento. Ante tan absurda polémica, el nombre de Bofill desaparece fulminantemente de la escena y, el 7 de noviembre del mismo año de 1984, se toma la decisión, más discutible todavía, de nombrar como Comisario General de la Exposición a Manuel Olivencia Ruiz, el que fuera profesor de Derecho del pre-

sidente Felipe González y persona de su máxima confianza. La gestión de Olivencia se canaliza fundamentalmente hacia una programación general de carácter diplomático, no pudiendo ser de otra manera y de acuerdo con el Real Decreto 487/1985 sobre una delimitación de funciones, con el fin de conseguir una buena participación de países. Las dificultades de gestión propias de un acontecimiento de tales dimensiones y los enfrentamientos continuados entre sectores de las distintas administraciones presentes en la organización, terminan por debilitar la figura de Olivencia. La pérdida consciente de tiempo en el año avanzado de 1987, provoca que el 29 de mayo se nombre al ingeniero Jacinto Pellón como Consejero-Delegado de la Sociedad Estatal para la Exposición de Sevilla 92. Su misión será la de controlar las obras y garantizar el acabado para 1992. Los inevitables roces con Olivencia, se resuelven con el cese de éste el 19 de julio de 1991 y el nombramiento dos días más tarde de un nuevo comisario, el embajador Emilio Cassinello Aubán.

Llegados a este punto, cabe la reflexión acerca del papel equívoco e impredecible que hubiese podido desempeñar Ricardo Bofill en este escenario, en caso de haber prosperado su nombramiento, toda vez que es el

único personaje nombrado capaz de enlazar a finales del siglo XX con la figura del Burnham activo en el Chicago de entresiglos. Lo más seguro es que, de contar con una improbable definición anticipada del programa, una precisión acerca de los países participantes para la distribución de espacios (pabellón efímero o permanente) y una facultad específica en la ordenación de las obras, hubiese propiciado una estructura más representativa y monumental que acaso rememorara la *ciudad blanca y bella* de la *Exposición Colombina 1893*. Con toda seguridad una obra para marcar época, bien por ser escandalosamente provocativa e irresponsable, o quizás por ser un producto muy digno de pasar a la Historia. Pero cabe pensar que, ante tal acontecimiento, nunca una obra mediocre. No obstante, la realidad consiguiente y los modos de proceder actuales (convocatoria de Concurso Internacional de Ideas), invalidan cualquier conjetura o hipótesis. El tipo de categoría máxima asignado por el Bureau International des Expositions, hace de *Expo'92* una organización fundamentalmente de infraestructuras y de entrega de espacios para que cada país se construya su característico pabellón. Pero hasta en semejante planteamiento, propenso al caos, puede establecerse un orden orgánico y coherente si se quiere. Sin embargo, esta tendencia se ve perturbada de nuevo por el desarrollo de los acontecimientos: tres comisarios nombrados, en realidad dos sucesivos al frente de la organización y con cargos deslindados del ámbito operativo controlado por un ingeniero; más dos proyectos premiados simultáneamente para la ordenación, lo peor que podía suceder.

El 15 de julio de 1986 se falla el *Concurso Internacional de Ideas para la Ordenación del Recinto de La Cartuja*<sup>12</sup>, con el siguiente resultado *ex aequo*: 1.º Premio para el Anteproyecto del arquitecto argentino, activo en Estados Unidos, Emilio Ambasz; 1.º Premio para el Anteproyecto del ingeniero José Antonio Fernández Ordóñez y de los arquitectos Jerónimo Junquera y Estanislao Pérez Pita; 2.º Premio para Vittorio Gregotti; entre los demás equipos de arquitectos participantes, como Pablo Arias, Oriol Bohigas, Antonio Cruz y Antonio Ortiz, Félix Escrig, Enrique Haro, Robert Krier, Rafael Moneo, Francisco J. Sáenz de Oíza, Alvaro J. M. Siza Vieira y Manuel Trillo. Con las propuestas a la vista y ante la imposibilidad real de fundir dos anteproyectos premiados antitéticos (Ambasz y Fernández Ordóñez llegan a intentarlo durante muchas horas), se piensa incluso en recurrir al arquitecto canadiense Arthur Ch. Erickson y al mexicano Pedro Ramírez Vázquez con el fin de obtener alguna viabilidad, pero ambos recursos se frustran. Se propone a Julio Cano Lasso —autor luego del *Pabellón de*

*España*— el fuerte compromiso de una solución de síntesis, para, jugando el tiempo en contra, elaborarse finalmente un Plan Director por parte del equipo de Ginés Aparicio —ingeniero y director de la División de Proyectos y Obras de la Sociedad Estatal Expo'92— y diseñarse un plano definitivo —que toma un poco de todo— bajo el control del también ingeniero Jacinto Pellón como Consejero-Delegado de la Sociedad Estatal. Por tanto, la autoría no puede ser más confusa. Se puede decir que la *Expo'92* no tiene autor, siendo acaso el producto cambiante sobre la marcha de un colectivo que lucha desesperadamente contra el tiempo.

La diferencia radical entre la propuesta de Ambasz -a la que se opone el entonces alcalde de Sevilla, presente en el Jurado, Manuel del Valle- y la del equipo español consiste en que aquélla modifica espectacularmente el solar de La Cartuja, con montañas artificiales y lagos concatenados, mientras que la española tiene en cuenta el paisaje llano de la isla y el desarrollo futuro del entorno metropolitano.

En el primer caso, Ambasz pone énfasis en el agua, los lagos y canales, elementos que quizás pueden recordar más la *Exposición Colombina* de Chicago. De hecho toma como referencia el Jackson Park que finalmente perdura en esta ciudad. Su concepción es organicista, con tres grandes lagos salpicados de pabellones efímeros flotantes en sus orillas, para, una vez desmontados éstos, permanecer los temáticos y demás instalaciones en suelo firme, con el fin de posibilitar un uso futuro universitario o de servicios dentro de un gran parque para Sevilla. La tierra procedente del vaciado de lagos, serviría para crear también montañas artificiales que dieran sombra y permitieran una mejor disposición de las instalaciones deportivas. Vaporizadores aéreos enfriarían la atmósfera. Los transportes se realizarían por agua con *ferries* o *vaporettis*, lo cual representa el más alto grado de incertidumbre en esta idea, dada la masificación de público previsible (realmente, cuarenta y un millones ochocientos catorce mil quinientas setenta y una visitas computadas al final) y teniendo en cuenta los problemas ya planteados en Chicago (con sus veintisiete millones de visitantes), por la excesiva limitación de circulaciones libres en un paisaje que recreaba Venecia y donde el agua era un obstáculo constante.

En el segundo caso, el equipo de Fernández Ordóñez atiende problemas de mayor alcance futuro y propone un elemento emblemático de gran categoría transcendental, muy consustancial con una *Exposición Universal*, *La Esfera Armilar*. "La propuesta se inspira en un entendimiento decididamente territorial del problema, superando

<sup>12</sup> El problema endémico en la Historia de los Concursos, volvía a estar presente de nuevo. El Jurado se componía por un número insuficiente de profesionales con reconocida solvencia, a saber: Presidente, el Comisario Manuel Olivencia; Vocales, Jaime Montaner (Consejero de Política Territorial), Manuel del Valle (Alcalde de Sevilla), Emilio Cassinello (entonces Presidente de la Sociedad Estatal), Rafael de la Hoz (como Presidente del Consejo Superior de Arquitectos de España), Alejandro de la Sota (Vocal elegido por los concursantes) y Rafael López (Director del Área Técnica de la Oficina del Comisario General). Téngase una visión general del conjunto de los trabajos presentados en *Exposición Universal Expo'92 Sevilla. Ideas para una Ordenación del Recinto*. Sevilla-Madrid, 1986.



Fig. 15.—José A. FERNÁNDEZ ORDÓÑEZ y Julio MARTÍNEZ CALZÓN: *Puente del Centenario*. Estructura en fase de construcción.



Fig. 16.—José A. FERNÁNDEZ ORDÓÑEZ y Julio MARTÍNEZ CALZÓN: *Puente del Centenario*.

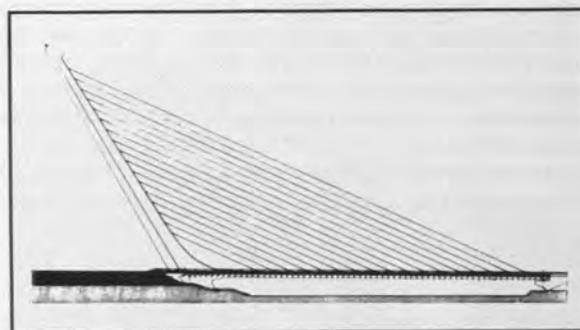


Fig. 17.—Santiago CALATRAVA: *Puente del Alamillo*.

la visión exclusivamente atada a la vieja ciudad tal como se contempla en otras propuestas. Esto significa fundamentalmente una propuesta que contempla Sevilla y la Expo'92 dentro del entorno metropolitano a una escala territorial completa, con una visión tan urbana como suburbana, con la seguridad de que es mejor para el futuro de la Cartuja y de Sevilla una decidida 'colonización' planificada de la zona que alternativas tímidas pegadas al casco que nunca podrán resolver satisfactoriamente el futuro de la ciudad en esta gran zona.. Una disminución de la importancia excesiva que hoy tiene el tráfico de entrada y salida a Sevilla por Chapina (eje Patrocinio-Plaza de Armas) casi exclusivas desde el Oeste, reduciendo al mismo tiempo los problemas que se derivan de esta penetración que concentra el tráfico hacia (y desde) la Plaza de Armas, problema que no se resolverá sin afrontar la continuación por el Norte de la avenida del Tamarguillo, tal como nosotros proponemos". Estas palabras de la *Memoria* (1986) acreditan ya entonces la preocupación del equipo español por el futuro desarrollo urbano de la ciudad y de su isla tras la *Exposición*. De hecho, se contempla en la misma zonificación de su propuesta: zona de construcciones permanentes ubicadas próximas al nudo del Patrocinio, con la consiguiente ordenación viaria y descongestión del mismo; zona de

construcciones efímeras, sobre una trama ortogonal en el Norte de La Cartuja; zona verde en el Este, que junto con la más definida anterior pueda convertirse después en gran área de esparcimiento; zona para parque de atracciones hacia el Norte y, finalmente, zona de aparcamientos entre el muro de defensa y un nuevo cauce de la Corta. La *Esfera Armilar*, obra ideada por Fernández Ordóñez, en colaboración con Rafael Trénor, destacaría en el conjunto. Esta metáfora del Universo, con sus 92 m de altura y 80 m de diámetro (intencionadamente respetuosa con la altura de la *Giralda*), se remontaría en su concepto a Platón, recordaría a Posidonio de Rodas, aludiría a la esfericidad de la tierra comprobada por Colón y al instrumental utilizado por otros investigadores, enlazaría con la utopía visionaria de Boullée, perpetuaría en definitiva el respeto por el pasado y el anhelo de futuro, es decir, como aquel proyecto no realizado de Alberto de Palacio en forma de gigantesco globo metálico para un *Monumento a Cristóbal Colón* (aparecido en *La Ilustración Española y Americana*. 1891), a situar en El Retiro de Madrid. La obra también esférica prevista para Sevilla, sería visitable mediante ascensores de directriz curva ascendente por los meridianos. En el eje tocan aros semicircunferenciales que suspenden los planetas, teniendo sus dimensiones, junto con la del Sol, una relación simple con las reales: es

decir, sus diámetros son proporcionales a la raíz cúbica de aquéllos, por lo que el de la Tierra es de 1.492 mm. Un mecanismo oculto en el eje, mueve los aros de tal modo que las vueltas son proporcionales a la raíz cuadrada de las reales, equivaliendo una hora de la esfera a 250 años. Sin embargo, este monumento al hombre que aspira a confundirse con el cosmos —símbolo de los viajes antiguos marítimos y de los modernos espaciales—, no se hará realidad y La Cartuja carecerá de un elemento emblemático significativo e identificador.

El diseño unitario del conjunto, siquiera en una zona representativa como en Chicago, queda descartado. Ideas que proponían un orden riguroso en las circulaciones (Krier, Moneo) o un potente control emblemático (*El Sol y El Mundo* del equipo de Félix Escrig), ya se habían desestimado en el Concurso. Ante el inconsistente programa de necesidades, igual que el incógnito número de países participantes o de visitantes, se opta por empezar de una vez con las obras de infraestructura y teniendo como referencia el *Proyecto* de síntesis de Julio Cano. Éste avanza algunas pautas esclarecedoras: asume el elemento del lago presente en la propuesta de Ambasz, que prosperará redefinido; propone un primer esquema de estructura y ordenación viaria, que pudiera recordar la praxis de la propuesta del equipo español; llegando a ser aprobado por el Ayuntamiento, la Junta de Andalucía y el Gobierno (10 de enero de 1987). Se opta por un espacio lo suficiente-

mente articulado (Camino de los Descubrimientos, Norte-Sur; Avenida de Europa, Oeste-Este), pero flexible a la hora de ubicar las obras (con el consiguiente riesgo de dejar huecos dispersos una vez se desmonten los pabellones efímeros). Se toman puntos referenciales para que al menos exista cierta coherencia dentro de la diversidad: el río como límite, o nuevo puerto de navegación; los puentes y las puertas de acceso, como elementos señalizadores; el lago, como corazón de la *Exposición*; avenidas, con los solares alineados para pabellones; focos de diversión, música, iluminación; acondicionadores del clima, esfera, pérgolas; esculturas integradas, mobiliario urbano; servicios, etc. No existe zona representativa recreada en Sevilla —a no ser que se caiga en la tentación de considerar como tal los puntos históricos del Monasterio y de la Fábrica—, la espectacularidad y el impacto proviene por tanto de la multiplicidad de imágenes, algunas de ellas de gran atractivo, integradas en un todo de aspecto caótico pero de fundamento controlado por la organizadora. Es consecuencia de, al final, haberse concebido la *Exposición* en sí misma como un gran *parque de atracciones*, a diferencia del orden jerárquico establecido en Chicago 1893 o en otras exposiciones universales, donde el parque de atracciones propiamente dicho se ubicaba aparte. El espectáculo se garantiza por las obras de estilos variados aportadas por la colectividad universal, españolas y extranjeras<sup>13</sup>. No obstante, al no existir un

<sup>13</sup> Las obras realizadas con motivo de la *Exposición Universal Sevilla 1992*, entre 1987 y 1992 (de una infraestructura y ejecución insólitas en la Historia de las Obras Públicas Españolas, valor de inversión de ciento treinta mil nueve millones de pesetas sólo en la Isla de La Cartuja), con beneficiarios reales para la ciudad de Sevilla, más pabellones de países y organizaciones participantes (realizados entre 1991-1992), con sus correspondientes autores, son: EN TORNO A LA ISLA DE LA CARTUJA: *Aeropuerto*, de Rafael Moneo; *Centro Regional de Televisión Española*, de Gerardo Ayala; *Estación de Autobuses Plaza de Armas*, de Juan Cuenca; *Estación ferroviaria de Santa Justa*, de Antonio Cruz y Antonio Ortiz; *Puente del Alamillo*, de Santiago Calatrava; *Puente de la Barqueta*, de Juan J. Arenas y Marcos J. Pantaleón; *Puente de El Cachorro*, de José Luis Manzanares; *Puente de La Cartuja*, de Fritz Leonhardt y Luis Viñuela; *Puente de Las Delicias*, de Leonardo Fernández y Javier Manterola; *Puente del V Centenario*, de José A. Fernández Ordóñez y Julio Martínez Calzón; *Teatro de La Maestranza*, de Luis Marín y Aurelio del Pozo; LA ISLA DE LA CARTUJA: *Plan de Ordenación del Recinto de la Exposición*, Emilio Ambasz (1er. Premio Concurso) / Jerónimo Junquera, Estanislao Pérez Pita, José A. Fernández Ordóñez y la colaboración de Julio Martínez Calzón (1er. Premio Concurso) / Julio Cano Lasso (Propuesta de síntesis) / Gabinete Técnico de la Sociedad Estatal; *Avenida 1*, de Fernando Carrascal y José M<sup>o</sup> de la Puente; *Avenida 4*, de Gerardo Ayala; *Avenida 5*, de SITE; *Avenida de Europa*, de Jean Marie Hennin y Georg Lippsmeier; *Avenida de las Palmeras*, de Manuel Álvarez, Antonio Cano y Pedro Silva; *Jardín del Guadalquivir*, de Javier Garrido y Jorge Subirana; *Pasarela del Lago*, de Juan J. Arenas y Marcos J. Pantaleón; *Paseo del Lago / Camino de los Descubrimientos*, Enrique Álvarez, César Ruíz-Larrea y Carlos Rubio/Alfonso Giménez y Pedro Rodríguez; *Plaza del Agua*, de Eduardo Canals; *Puerta Barqueta y Puerta Itálica*, de Harald Mühlberger; *Puerta Cartuja*, de Francisco Ribas y Juan Ovejero; *Puerta Triana*, de Guillermo Vilches; *Auditorio*, de Eleuterio Población; *Cartuja de Santa María de las Cuevas*, por Francisco Torres (Ordenación general), Oscar Gil Delgado (Coordinación Obras de rehabilitación del Monasterio), Fernando Mendoza y Roberto Luna (Pabellón Real, Conjunto de Afuera), José Ramón Sierra y Ricardo Sierra (Zona Conventual Central), Guillermo Vázquez Consuegra (Zona fabricil), Jorge Subirana (Parque de La Cartuja); *Centro de Prensa*, de Alberto López; *Centro de Remo*, de Salvador Camoyán; *Cine Expo*, de Félix Pozo; *El Palenque*, de José Miguel de la Prada Poole; *Hotel Príncipe de Asturias*, de Javier Carvajal; *Teatro Central-Hispano*, de Gerardo Ayala; *Torre Triana*, de Francisco J. Sáenz de Ota; *World Trade Center Expo'92*, de Antonio Vázquez de Castro; PABELLONES DIVERSOS: *Pabellón de las Artes*, de Egecon SRL; *Pabellón del Banco Central-Hispano*, de Enrique Colomé; *Pabellón del Comité Olímpico Internacional*, de Pedro Ramírez Vázquez; *Pabellón de Cruzcampo*, de Miguel de Oriol; *Pabellón de la Cruz Roja y de la Media Luna*, de Miguel Martínez; *Pabellón del Este* (no realizado finalmente), de Dennis Adams; *Pabellón de Fujitsu*, de José A. Aguinaga y Sergio Casado; *Pabellón Mies Bar der Rohe*, de Daniel Freixes; *Pabellón de la ONCE*, de Gilbert Barbany y Sebastián Mateu; *Pabellón de la Promesa*, de Christopher Allan Boyce; *Pabellón de Rank Xerox*, de Manuel Carrilero; *Pabellón de la Red Eléctrica (REDESA)*, de Mariano Bayón; *Pabellón de Siemens*, de Gunter R. Standke, Bertrand Engel y Christian Hartmann; *Pabellón Tecnología de la Televisión*, de Horacio Domínguez; *Pabellón Tierras del Jerez*, de Ramón González de la Peña e Ignacio de la Peña; PABELLONES TEMÁTICOS: *Pabellón de los Descubrimientos*, de Javier Feduchi y Alfredo Lozano; *Pabellón del Futuro*, de Oriol Bohigas, Josep Martorell, David Mackay, Jaume Freixa y Peter Rice (ing.) de Ove Arup & Partners; *Pabellón de la Naturaleza*, de Luis F. Gómez-Stern; *Pabellón del Siglo XV*, de Francisco Torres; *Pabellón de la Navegación*, de Guillermo Vázquez Consuegra; PABELLONES DE PAÍSES Y COMUNIDADES: *Plaza de Africa*, de Miguel Martínez de Castilla y Alvaro Navarro, pabellón que integra a Angola, Cabo Verde, Camerún, Congo, Costa de Marfil, Gabón, Guinea Bissau, Guinea Ecuatorial, Kenia, Mozambique, Nigeria, Santo Tomé y Príncipe, Senegal, Zambia, Zimbabwe; *Plaza de*

*Crystal Palace* como en Londres'1851, una *Tour Eiffel* como en París'1889, un *Administration Building* como en Chicago'1893, o un *Atomium* como en Bruselas'1958, el *Pabellón de España* es sin duda el núcleo permanente de referencia. Siendo el frío corazón cúbico de la *Exposición*, gravita orgánicamente alrededor del lago toda la constelación de pabellones de las comunidades autónomas, también con distinta atracción visual, como el *Pabellón de Andalucía* con una torre inclinada que rivaliza con el gran cubo percibido casi constantemente en el recinto.



Fig. 19.— Guillermo VÁZQUEZ CONSUEGRA: *Pabellón de la Navegación*.



Fig. 20.— Javier FEDUCHI: *Pabellón de los Descubrimientos*. Maqueta.



Fig. 18.— O. BOHIGAS, J. MARTORELL, D. MACKAY, J. FREIXA y P. RICE: *Pabellón del Futuro*.

*América*, de Jesús Castañón Díaz, Eduardo Gómez García y Ernesto Sánchez Zapata, pabellón que integra a Argentina, Bolivia, Brasil, Colombia, Costa Rica, Ecuador, El Salvador, Guatemala, Haití, Honduras, Nicaragua, Panamá, Paraguay, Perú, República Dominicana, Uruguay y Sistema Interamericano; *Pabellón de Alemania*, de Harald Mühlberger, Lippsmeier und Partners/Peter Birke/IPL Ingenieurplanung Leichtbau GmbH; *Andalucía*, de Juan Ruesga Navarro; *Arabia Saudí*, de Fitch Benoy y SITE; *Aragón*, de José Manuel Pérez Latorre; *Argelia*, de Agustín Prudencio Díaz; *Asturias*, de Ramón Muñoz y Antonio Sanmartín; *Australia*, de Philip Page y David Renton; *Austria*, de Volker Giencke; *Baleares*, de Miguel Vicens Coll; *Bélgica*, Driesen/Meersman/Thomaes; *Bulgaria-Polonia*, de Fernando Mendoza Castells; *Canadá*, de Bing Thom & Associates; *Canarias*, de José M<sup>a</sup> Barrio y César Vicente; *Cantabria*, Alain Pelissier, Arnaud Sompairac y Ricardo Piqueras; *Caribe*, de Jesús Castañón, Eduardo Gómez y Ernesto Sánchez, pabellón que representa a Bahamas, Jamaica, Trinidad y Tobago y la OECS (que a su vez integra a Antigua y Barbuda, Dominica, Granada, Montserrat, San Cristóbal y Nieves, San Vicente y Las Granadinas y Santa Lucía); *Castilla-La Mancha*, de Manuel de las Casas, colab. de Ignacio de las Casas y Jaime Lorenzo; *Castilla y León*, de Darío Álvarez, Félix Cavallero, Josefina González, Miguel Ángel de la Iglesia, José Manuel Martínez, Yolanda Martínez; *Cataluña*, de Pere Llimona y Xavier Rufé, con pintada de Tapies; *Comunidad Europea*, de Karsten K. Krebs; *Corea*, Hak-Sun Oh; *Cuba*, de Orestes del Castillo y José Ramón Moreno; *Checoslovaquia*, de Martin Nemeč y Jan Stempel; *Chile*, de José Cruz Ovalle y Germán del Sol; *China*, de Wang Song Jiang y Joaquín Rodríguez; *Chipre*, de Christos Theodorou; *Dinamarca*, de Krohn & Hartvig Rasmussen, Svend Akelson, Knud Holscher y Jan Sonalergaard; *Emiratos Arabes Unidos*, de Eulalia Marqués, Garcés y Asociados; *España*, de Julio Cano Lasso; *Estados Unidos*, de Barton Myers & Associates y Carlos Langdon Rufé; *Euskadi*, de Luis Angoloti y Apolinario Fernández de Sousa; *Extremadura*, de Tomás V. Curbelo y J. García Viondi; *Filipinas-Indonesia*, de Fernando Mendoza Castells; *Finlandia*, de MONARK (Juha Jääskeläinen, Juha Kaakko, Petri Rouhiainen, Matti Sanaksenaho y Jari Tirkkonen; que luego forman el equipo ARKKITEHTUURITOIMISTO 92 -Estudio Arquitectura 92-); *Francia*, Jean Paul Viguier, Jean François Jodry y François Seigneur; *Galicia*, de José Antonio Franco Taboada; *Grecia*, de Mariano Vilallonga y Luis Leirado Campo; *Holanda*, de Peter J. Trimp, Fred A. Temme, Rein Jansha y Moshe Zwartz; *Hungría*, de Imre Makowecz; *India*, de Cristina García-Rosales y Julio Pellicer Zamora; *Irlanda*, de James O'Connor; *Islas del Pacífico Sur*, de Stuart Hugget, pabellón incendiado accidentalmente días antes de la inauguración y que integra a Islas Fidji, Islas Salomon, Karibati, Samoa Occidental, Tonga, Tuvalu y Vanuatu; *Israel*, de Uri Shaviv; *Italia*, de Gae Aulenti y Pierluigi Spadolini; *Japón*, de Tadao Ando Architect & Associates; *Kuwait*, de Santiago Calatrava; *La Rioja*, de Raúl Gonzalo Zarandona y Julián Torres Castillo; *Luxemburgo*, de M. Bohdan Paczowski y Paul Fritsch; *Madrid*, de Ricardo del Amo, Pilar Briales y José L. Ramón Solans; *Malasia*, de Is Nin Hsrahim; *Marruecos*, de Michel Pinseau; *Mauritania*, de Eulalia Marqués, Garcés y Asociados; *México*, de Pedro Ramírez Vázquez; *Mónaco*, de Fabrice Notari; *Murcia*, de Vicente Martínez Gadea; *Naciones Unidas*, de José R. Rodríguez Gautier; *Navarra*, de Fernando Redón Huici; *Noruega*, de

En el enlace La Cartuja-casco de la ciudad preexistente, existen también puntos de referencia orientadores, las avenidas, las puertas y los puentes. El *Paseo del Lago* —obra de Enrique Álvarez, Carlos Rubio y César Ruíz Larrea— tiene una gran presencia por su dilatado contorno, aunque los autores pretenden conciliar suavemente la idea de tradicional jardín orgánico en ladera con las plataformas y los graderíos que permitan ver el espectáculo nocturno del lago. Por contraste, destaca la *Avenida de Europa* (donde se sitúan los diferentes pabellones de países integrados en la Comunidad), de Jean Marie Hennin y Georg Lippsmeier, cuajada de relevantes y blancas figuras troncocónicas, inspiradas en las chimeneas de la Fábrica y de entre las que sobresale la del imponente y icodólico *Pabellón de la Comunidad Europea* (50 m), de Karsten K. Krebs. Estas formas son emblemáticas pero, sobre un jardín acuático, funcionan como filtros del calor. Igual sucede con la esfera vaporizadora (22 m de diámetro) de la *Avenida de las Palmeras* —obra de Manuel Álvarez, Antonio Cano y Pedro Silva—, donde se utilizan micronizadores capaces de enfriar el caluroso espacio ambiental.

Quizás la minimalista *Puerta Cartuja*, de Juan Ovejero y Francisco Ribas, o la estructuralista *Puerta Triana* de Guillermo Vilches, subrayen con discreción la salida o entrada al recinto. Pero, por el contrario, las tensas lonas de las gaudianas *Puerta Barqueta* y sobre todo *Puerta Triana*, de Harald Mühlberger, se despliegan y cuelgan de altos mástiles bien visibles.

Significan el tránsito hacia las obras de mayor impacto entre La Cartuja y Sevilla, los puentes. Estos representan sin duda una gran aportación histórica al desarrollo urbano de la ciudad. No obstante, el registro de formas es también diverso: el sobrio y esbelto por imperceptible *Puente de La Cartuja*; el airoso y festivo *Puente de El Cachorro* (220 m), de José L. Manzanares; o el arqueado y tenso *Puente de la Barqueta*.

El elegante *Puente de La Cartuja* (238 m; 170, luz vano central), de Fritz Leonhardt, pasa sobre el río como leve cinta que casi roza el agua en paralelo. Consigue

mediante la viga cajón metálica, lo que Freyssinet experimentara hace más de cuarenta años con el hormigón pretensado en su *Puente de Luzancy*, es decir, abrir y estirar el arco —tal como se venía haciendo progresivamente desde tiempos de los romanos— hasta hacerlo plano. La altísima tensión, no por invisible es inexistente.

El *Puente de la Barqueta* (168 m), de Juan J. Arenas y Marcos J. Pantaleón, funciona en realidad como pasarela sobre el meandro de San Jerónimo y es de uso exclusivo para el viandante que transita por la puerta del mismo nombre. Enlazando con los modernos puentes arqueados y atirantados (Staten Island, New York; Fehmarnsund y Regensburg, Alemania), o con alguna propuesta de Santiago Calatrava (Felipe II-Bach de Roda, Barcelona), depura no obstante el diseño hasta el punto de alinear los tirantes en un solo plano imperturbable. Éstos, a manera de auténtica espina dorsal, penden de un arco (cuya directriz circular es de 120 m y su clave se eleva a casi 30 m sobre el puente), que se bifurca para apoyarse en fustes de hormigón laterales y de este modo suspender limpiamente el tablero. La predilección por la estructura de acero, a pesar de su necesaria pintura de mantenimiento, posibilitaba su montaje en la ribera del río y su giro posterior hasta ser instalado en su sitio<sup>14</sup>.

Sin embargo, tanto el *Puente del V Centenario* —más alejado del recinto— como el *Puente del Alamillo* —vinculado al recinto y omnipresente en toda Sevilla—, vienen a convertirse por distintos motivos en dos significativas imágenes testimonio de esta *Exposición Universal*.

El *Puente del Centenario* (2.018 m entre estribos; 564 m en estructura atirantada; 265 m luz en vano central y 57 m de altura), de José Antonio Fernández Ordóñez y Julio Martínez Calzón<sup>15</sup>, es por sus dimensiones el más grande, no sólo de Sevilla sino también de España, acordando sobre el canal Alfonso XIII el tramo Suroeste de la autovía sevillana S-30. En este caso, los autores beben en las fuentes y, tras una sólida actividad profesional que les acredita, hacen un planteamiento genuino: por una parte, formulan una tercera vía entre las dos elegidas por los grandes ingenieros del pasado que ellos tanto admiran, es decir, entre la de los puentes de hierro (Eiffel) o la de los

Pal Henry Engh/LPO Arkitektkontor; *Nueva Zelanda*, Peter Hill; *Omán*, de Terence J. Cooks & Associates; *Países Arabes*, de de Jesús Castañón, Eduardo Gómez y Ernesto Sánchez, pabellón que integra a Egipto, Jordania, Liga de Estados Árabes y Siria; *Pakistán*, de Architectural Clinic; *Papúa Nueva Guinea*, de David Richardson; *Portugal*, de Manuel Graça Dias y Egas José Vieira; *Puerto Rico*, de Segundo Cardona, Alberto Ferrer y Luis Sierra; *Reino Unido*, de Nicholas Grimshaw & Associates; *Rumanía*, de Alberto Cababié Martín; *Rusia*, de Yuris Poga y Aigars Sparans; *Santa Sede*, de Miguel de Oriol; *Singapur*, de Michel Ng, Conrad Design, Pacific Ltd; *Sri Lanka*, de Nimal de Silva, Development Consultants, Lanka Private Ltd; *Sudáfrica*, de Reiner Kohl; *Suecia*, de Jonas Ahlund, Stefan Alenius y Magnus Silfverhielm; *Suiza*, de Wirth Architekten A.G.; *Tailandia*, de Projade Thiravat, Ayman Hamouda; *Túnez*, de Abdelhamid Ayadi; *Turquía*, de Holusi Gonul, Oner Tockan y C. Ilder Tockan; *Valencia*, de Emilio Giménez Julián; *Venezuela*, de Enrique Hernández y Ralph Ermyny; *Yugoslavia*, de Koni Consulting; ARTE AL AIRE LIBRE: *Sin título*, de Stephan Balhenhol; *Edificio para un vacio*, de Anish Kapoor y David Connor; *Reloj acústico sobre el lago*, de Juanello; *Sin título*, de Ilya Kavakov; *Sin título*, de Per Kirkeby; *No ma dejado*, de Eva Lootz; *Decret n.º 1*, de Rogelio López Cuenca; *Sin título*, de Roberto Matta; *Sin título*, de Matt Mullican; *1/2 Esfera azul y verde*, de Jesús Rafael Soto; *Sin título*, de Ettore Spalletti; DISEÑO DE MOBILIARIO URBANO: *bancos*, Gabriel Teixidó; *construcciones modulares*, José C. de Goyeneche; *empalizada del recinto*, Javier Garrido; *fuentes de agua potable*, Daniel Nebot y Nacho Lavernia; *farolas y puntos de iluminación*, Perri A. King y Santiago Miranda; *papeleras y ceniceros*, Pedro Miralles; *pérgolas vegetales*, Ginés Aparicio, Félix Escrig, Alberto García y Jesús de Vicente; *vallas móviles*, Gemma Bernal y Ramón Isern.

<sup>14</sup> Sobre la obra de Juan J. Arenas y Marcos J. Pantaleón, véase *Puente de la Barqueta sobre el meandro de San Jerónimo en Sevilla*. Sociedad Estatal para la Exposición Universal de Sevilla 1992 (s.a.). 1990.

<sup>15</sup> Sobre la obra de José A. Fernández Ordóñez y Julio Martínez Calzón, véase *Revista de Obras Públicas*. Julio, 1992

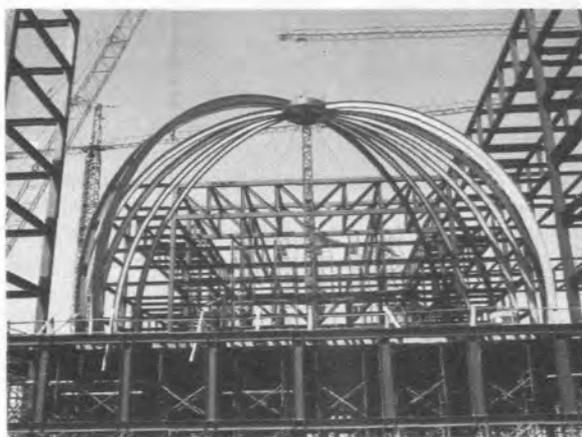


Fig. 21.—Javier FEDUCHI: *Pabellón de los Descubrimientos*. Estructura en fase de construcción.



Fig. 22.—Javier FEDUCHI: *Pabellón de los Descubrimientos* durante el incendio de 18 de febrero de 1992.

puentes de hormigón (Freyssinet)<sup>16</sup>; por otra, empalman con el concepto clásico de puente, sólo que resuelto mediante una tecnología actual (rigurosa prefabricación). Crean una obra de estricta y precisa funcionalidad, pero no exenta de una cierta altura poética: de nuevo la reflexión sobre la belleza funcional. En vez de apuntar hacia el alarde formalista, se alinean entre los ingenieros que más sabiamente supieron salvar con lógica un obstáculo acuático, a saber: dos grandes pilares a manera de puerta, que soportan un puente mediante tenso tirantes y lo amarran frente a posibles empujes. Surgen entonces en la memoria los nombres de J. Roebling (*Puente de Broo-*



Fig. 23.—Eduardo ARROYO: *Intervención en el Pabellón de los Descubrimientos* tras el incendio. Febrero-abril de 1992.



Fig. 24.—Imre MAKOVECZ: *Pabellón de Hungría*.

klyn), Joseph Strauss (*Golden Gate*), Othmar H. Ammann (*Puente Whitestone*, East River, New York) -quien también interviene en el anterior puente de San Francisco-, o espectaculares obras como el *Puente del Humber* en Inglaterra; sólo que en el *Puente del Centenario* se reduce a mínimos el esquema estructural gracias al manejo prudente de tecnología punta y se avanza propuestas estéticas contemporáneas muy sugerentes, de ahí que esta obra escape a cualquier referencia historicista. Papel primordial juegan los elementos estructurales y los materiales empleados, como las grandes piezas pretensadas de cuidado diseño y preciso montaje *in situ* para el tablero del puente (con juntas secas), o el hormigón y el acero *cortén* integrados en pilares de 110 m de altura como homenaje a los ingenieros de trayectorias irreconciliables. Podría

<sup>16</sup> De hecho existe una monografía de J.A. Fernández Ordóñez: *Eugène Freyssinet*. 2C Ediciones. Barcelona, 1978.

aplicarse la conocida ecuación *estructura = función = belleza*, porque no hay ornamento. La obra es todo, pudiendo ser utilizada, pero también apreciada no sólo por el ingeniero, sino también por el arquitecto, el escultor o el pintor. Los planos paralelos de tirantes que se anclan directamente en el tablero cada 12 m, sí se perturban en este caso para generar bien irisaciones que hubiesen interesado a Sempere, bien rasgos expresivos y tensiones a gusto de Chillida, por citar a dos artistas cercanos a los autores. En una mayor aproximación, otros artistas como Tapies han allanado el camino para captar la insuperable sutileza, *elegancia pura*, en la confrontación del acero *cortén* de refuerzo, que se convierte en siena oscuro al autooxidarse y autoprotgerse, con el hormigón bruto que a su vez valora a aquél obteniendo calidades de textura muy atractivas. Valoración mutua, contrapeso estético al simple hecho constructivo y confirmación de un análisis crítico que al mismo Fernández Ordóñez viene preocupando desde hace tiempo, cuando dice: "A los que hoy proyectamos y construimos obras se nos exige el hormigón desnudo y gris. Pero algunos gustamos del siena corpóreo y sensual, del acero *cortén* y de la cristalina transparencia del hormigón blanco. También se nos exige funcionalidad y eficacia —lo que, traducido, significa solamente resistencia, plazo de construcción y precio— en vez de calidad, en vez de otras funciones más complejas e importantes, como el placer, la belleza, la adaptabilidad, o la propia expresión del ingeniero"<sup>17</sup>.

El *Puente del Alamillo* (200 m), del arquitecto e ingeniero Santiago Calatrava, se convierte, por su situación equidistante entre La Cartuja (Paso del Alamillo) y la ciudad, en la obra de referencia más poderosa en toda Sevilla.

Arquitectura, ingeniería, escultura, incluso con cierta ironía *totem* para los sevillanos, son condiciones inequívocas y presentes en esta obra<sup>18</sup>. Calatrava pone énfasis en el alarde estructural y en el efecto estético, a costa de desequilibrar su propuesta con más de diez mil millones de pesetas, debido a la dificultad de cálculo y construcción de un pylon inclinado (140 m). Rompe por tanto con la clásica armonía entre presupuesto-resistencia-función-estética avalada por maestros de la ingeniería como Eduardo Torroja. Fija aquí un esquema absolutamente depurado y simplificado respecto al más complejo avanzado para su *Puente* (1985) sobre el río Segre (Lleida). En éste, Calatrava proponía también un mástil inclinado y con tirantes —recordando, los que sujetaban el tablero, la experiencia del ingeniero Paduart en *La Flèche du Génie Civil* de la *Exposición Universal Bruselas 1958*—, sin embargo se amarra por detrás con otros que garantiza-

ban la estabilidad. La experiencia del *Viaducto* (526'5 m) y del *Puente del Alamillo* en concreto es espectacular, simplificando la estructura mixta y siendo los haces de tirantes posteriores los que se estiran ahora para sujetar el tablero. El balanceo entre el peso del pylon inclinado (58 grados) con discurso circular y el del puente horizontal con caída vertical, se detiene en un punto de máxima tensión que desafía las leyes de la gravitación universal. Hay sólo esfuerzo titánico y levedad, invariantes en las grandes obras de todos los tiempos. Es difícil encontrar argumentos de peso suficiente, hoy día, hágase el análisis crítico que se haga, para invalidar una obra capaz de planear como *ave* amenazante sobre el río, irrumpir visualmente como un *buque fantasma* a la deriva en el casco antiguo, fondear y velar con pavor la figura intocable de la *Giralda*, crear con audacia la imagen del *arpa* más desconcertante en toda la *Exposición Universal Sevilla 1992* y erigirse al tiempo con genio en auténtica memoria de la ciudad.

## LOS PABELLONES TEMATICOS

El tema de la Exposición, no debe olvidarse, es el de La Era de los Descubrimientos, por lo que la Sociedad Estatal u organizadora tiene la ineludible obligación de exponer a través de cinco pabellones temáticos los conocimientos y las aportaciones de la Humanidad a la Civilización. Desechado también el estilo unitario, en un ámbito donde se podría haber intentado, afortunadamente se crean obras muy interesantes con estilos consustanciales al medio expositivo y debido a la actuación de diferentes arquitectos de reconocida solvencia. El Pabellón de la Naturaleza y Nuevo Mundo, de Luis F. Gómez-Stern, se limita a recrear, tras el recurso a la necesaria burbuja climatizada y al simple jardín, los ambientes naturales iberoamericanos y los sistemas de intercambios botánicos tras el descubrimiento de América. El Pabellón del siglo XV, de Francisco Torres, se incorpora con suavidad y discreción al Monasterio de Santa María de las Cuevas. Los espacios se articulan teniendo en cuenta los conceptos de patio y pasadizo, dentro de la tradición árabe-andaluz, hasta culminar en un prisma octogonal ciego para gran sala de exposiciones, reforzado con pequeñas semipirámides de transición hacia los volúmenes apaisados. Los elementos del jardín, zona de espera, o espectáculo de la exposición, con escenografía del artista Guillermo Pérez Villalta, se tienen en cuenta para dar una visión del mundo hasta y en torno a 1492, con una muestra de arte sin duda estrella en esta Exposición Universal<sup>19</sup>.

<sup>17</sup> J. A. Fernández Ordóñez: *El pensamiento estético de los ingenieros. Funcionalidad y belleza*. Discurso ingreso Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 25-III-1990. Pág. 61.

<sup>18</sup> Sobre el conjunto de la obra de Santiago Calatrava, véanse: Santiago Calatrava, Gustavo Gili, Barcelona, 1989; *El Croquis*, N.º 38, 1989; Santiago Calatrava, Verlag fur Architektur, Zurich, 1991; ROBERT HARRISON: *Creatures from the mind of the engineer. The Architecture of Santiago Calatrava*, Artemis Verlag, Zurich, 1992.

<sup>19</sup> Véanse AA.VV.: *Siglo XV y AA.VV.: Arte y Cultura en torno a 1492*. Sociedad Estatal Expo'92. Sevilla, 1992.



Fig. 25.—J. F. JODRY, F. SEIGNEUR y J. P. VIGUIER: *Pabellón de Francia*, en cuya fachada-espejo se refleja el *Pabellón de España*.



Fig. 26.—Santiago CALATRAVA: *Pabellón de Kuwait*.



Fig. 27.—Nicholas GRIMSHAW & PARTNERS: *Pabellón del Reino Unido*.



Fig. 28.—Manuel GRAÇA DIAS y Egas José VIEIRA: *Pabellón de Portugal*.

El Pabellón del Futuro —obra de Oriol Bohigas, Josep Martorell, David Mackay, con la colaboración de Jaume Freixa y el ingeniero Peter Rice (de Ove Arup & Partners)—, se plantea como una nave o gran espacio contenedor dividido en dos plantas indefinidas (25.019 m<sup>2</sup>), dada la común imprecisión del programa expositivo (altas tecnologías actuales con proyección hacia el siglo XXI) y la incertidumbre de su destino a largo plazo<sup>20</sup>. No obstante, los autores presentan la obra con dos imágenes muy elocuentes y diferenciadas, dentro de la tradición avalada por Venturi: por el frente E, una fachada postiza bien visible desde la Expo y la ciudad, donde se une la gran precisión tecnológica (difícil cálculo de una esbelta estructura metálica de 36 m), con el tradicional granito de Porrño (piezas engastadas conformando arcos emblemáticos de recuerdo local); por la trasera O, unas costillas metálicas trianguladas cubren el edificio en caída hacia el canal, generando energía al ondularse irregularmente, como hiciera en su día Casto Fernández-Shaw (Salto del Jándula, 1929) o el artista Eusebio Sempere (Cascada en el Museo de Escultura al Aire Libre de La Castellana, Madrid).

<sup>20</sup> Entre la abundante bibliografía, véase la obra última en *On*, N.º 141 y en *La arquitectura de Martorell/Bohigas/Mackay*. Catálogo Expo. MOPU (Madrid, abril-mayo de 1993) y Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1993. Interiorismo del *Pabellón*, Lluís Pau. Sobre los contenidos de la Exposición, véanse los libros-catálogos *Medioambiente*, *Energía*, *Telecomunicaciones*, *Universo*. Editados por la Sociedad Estatal Expo'92. Sevilla, 1992.

## UN NUEVO PUERTO PARA SEVILLA 1992: PABELLÓN DE LA NAVEGACIÓN

Una ondulación, aunque continua y con distinto signo, cubre también el *Pabellón de la Navegación*, de Guillermo Vázquez Consuegra. Es quizás una de las obras concebidas con mayor responsabilidad en el recinto, por su situación junto al Guadalquivir milenario y por su destino futuro para Museo de la Navegación. Al no ser deseable un simple contenedor, establece un equilibrio entre la antigua señal de identidad portuaria y un depurado diseño actual. El edificio se concibe como un hangar a orillas del muelle, a imagen y semejanza de un viejo navío volcado por el tiempo voluble, pero perforado en su panza por una secuencia rota de miradores rectilíneos que delatan su vida interior. La cubierta permite salvar con suavidad el desnivel entre cotas, estirándose desde el bajo muelle hacia la alta Plaza de los Descubrimientos, donde se prolonga a manera de visera. Se genera aquí una imagen complementaria más urbana. La oscura cubierta cobriza, que adquiere una potente calidad plástica al contrastar con los hermosos miradores acristalados, oculta en realidad grandes vigas curvadas de madera. Este material, consustancial a la idea expresada y contrapuesto al insuperable tratamiento del hormigón en exterior, adquiere su mayor sentido sincero al dejarse visto en el interior, salvando una luz de 40 m y uniformando espacios matizados por plataformas fluidas a distintos niveles. Al apacible discurso horizontal de esta obra, corroborado perimetralmente con calados de fragmentos porticados, se contrapone una constructivista torre-mirador exenta de hormigón y acero (60 m), es el punto de referencia para este recreado puerto de Sevilla<sup>21</sup>.

## LA CONSTANTE DEL FUEGO: PABELLÓN DE LOS DESCUBRIMIENTOS

Una obra de gran proyección expositiva, de rara belleza y perfección formal, es el Pabellón de los Descubrimientos de Javier Feduchi. Este acreditado arquitecto interiorista, experimentado en muchas exposiciones de carácter efímero, crea ahora una obra permanente. Destinada al doble uso de Exposiciones y Domorama-planenario, se piensa destinar a nuevo Museo de la Ciencia y la Técnica. Se parte de una planta rectangular y de un planteamiento puramente estructuralista. La estructura pasa a ser la protagonista, creándose a su vez estructura arquitectónica y estructura urbana (quince torres interrelacionadas por puentes, determinadas por una planta que posibilita dosificar circulaciones superpuestas y vaciar cubos para espacios abiertos o para insertar la esfera del Domorama-planenario). Esta flexibilidad, permitía incluso

variar sobre la marcha el concepto de exposición tal como recoge la Memoria: "La ambiciosa manera de exhibir su programa, fue el origen del proceso de diseño del Pabellón de los Descubrimientos. En él, se narraba el modo cómo los hombres van dominando los diferentes contenidos que luego darán lugar a las áreas de conocimiento científico-técnico. Se presentaban los descubrimientos más importantes, que tuvieron lugar desde el siglo XVI hasta nuestros días, poniendo de manifiesto cómo permiten ir aumentando nuestro poder sobre lo que nos rodea. Constaba de ocho secciones temáticas correspondientes con las áreas de conocimiento más importantes consolidadas en el período histórico considerado. El flujo de los visitantes tenía que ser controlado e intermitente. Las entradas y salidas de los recintos debían ser sincronizadas, mientras que las técnicas de exhibición convertían a éstos en espacios-espectáculo cerrados. La respuesta arquitectónica se supeditó por un lado al número de recintos y a sus comunicaciones entre ellos. El edificio de planta rectangular de 126 X 66 m, se proyectó surgiendo de su huella por medio de tres filas de cinco torres estructurales metálicas separadas entre sí, y unidas por puentes, determinando ocho espacios cuadrados. En estos espacios, se realizarían los diferentes recintos con diferentes formas, condicionadas por su propia demanda tecnológica, pero siempre como recintos ciegos, con un control total de la luz solar. En contraste, las circulaciones entre ellos, se realizaban por torres y puentes con cerramientos permeables a la luz y servían como plataformas de introducción a los siguientes espacios-espectáculo. Aceptado esto como base de proyecto, se realizó éste y se comenzó su construcción. Dentro de la dinámica programática de la Expo, se pasó del concepto de espacios-espectáculo al recorrido a través de ambientes, por medio de símbolos e impactos escenográficos, que crease un estado de ánimo en el espectador, a partir de una información clara, precisa y nada ambigua del mundo de los descubrimientos. Esto, unido a una reducción de superficie, condujo a una revisión total del proyecto, eliminando dos de los espacios, convirtiéndolos en un gran atrio. Uno de ellos, mantuvo su expresión primitiva, albergándose en una esfera el cine espacial. En los otros cinco se desarrollaba la exposición...". De este modo, Feduchi, al contrario que Vázquez Consuegra en el Pabellón de la Navegación situado enfrente, propone entonces la arquitectura anónima, la anti-imagen. Una obra sin autor abierta y adaptable a cualquier uso (proyección y exhibición); pero al mismo tiempo, aun siendo un contenedor clásico que no se materializa con tecnología demasiado avanzada -acaso similar a la naval, recordando en este caso los depósitos de libros de las bibliotecas decimonónicas (Labrouste), inspirados en los suelos emparrillados de las salas de máquinas-, genera una trama modular realizada con limpia pre-

<sup>21</sup> Sobre la obra de Guillermo Vázquez Consuegra, véase PETER BUCHANAM: *Vázquez Consuegra*. Gustavo Gili, Barcelona, 1992; *Quaderns*. N.º 181-182. Abril-septiembre, 1989. Interiorismo del *Pabellón*, Daniel Freixas. Sobre el contenido de la Exposición véase el libro-catálogo, AA.VV.: *Navegación*. Sociedad Estatal Expo'92. Sevilla, 1992.



Fig. 29.—Tadao ANDO: Pabellón de Japón.



Fig. 31.—Gae AULENTI y Pierluigi SPADOLINI: Pabellón de Italia.

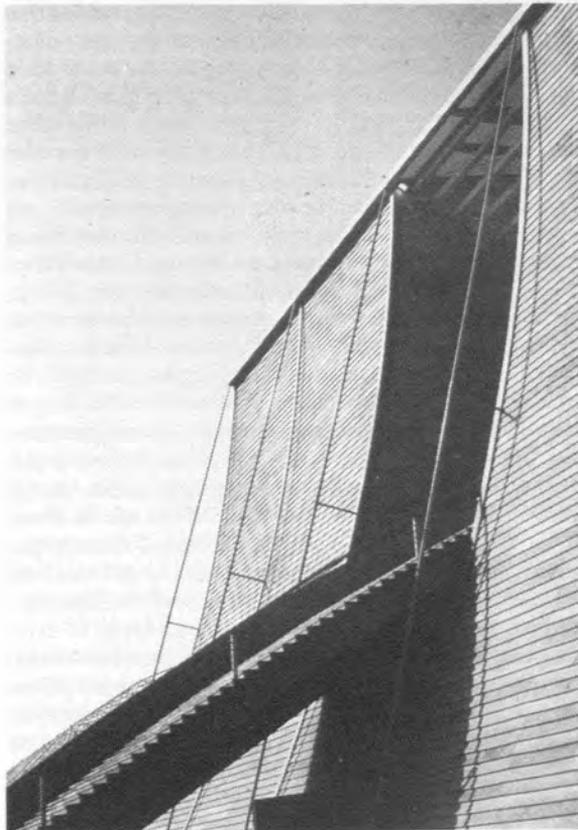


Fig. 30.—Tadao ANDO: Pabellón de Japón. Detalle de la fachada.



Fig. 32.—Gae AULENTI y Pierluigi SPADOLINI: Pabellón de Italia. Interior.

cisión y desde luego adelantada a su tiempo. Sin caer en una pintoresca imagen de ciencia-ficción, vislumbra y prelude grandes espacios anónimos de siglos futuros, dominados por arquitectos también anónimos que seguramente habrán de actuar con sumo rigor -si no cartesiano, con distintos parámetros-, pero en metrópolis que dejarán pequeña a la imaginada por Fritz Lang. En este sentido, la obra se destaca de cualquier referencia metabolista años 60 y se convierte entonces en la obra más futurista de toda la Exposición Universal Sevilla 1992, pues no reclama precedente formal alguno, ni mucho menos el del barco, sino que resuelve de facto por lógica una necesidad inminente y la explicita con claridad o nitidez. No produce impacto alguno propenso a la polémica, pues predomina la silenciosa línea de fuerza horizontal y no la estridente o imponente provocadora vertical de una Tour Eiffel. A la marginación sometida por público y crítica, contribuye también el incendio casual que destruyó, tan solo dos meses antes de la inauguración (18 de febrero), la parte destinada a exposiciones. La constante del fuego -que hace recordar obras devastadas como el Palacio de la Feria Mundial de Nueva York 1853; o la misma Casa-almacén del Frío en plena Exposición de Chicago 1893, donde lamentablemente llegaron a morir bomberos- se mantiene también en Sevilla, aunque por fortuna sin desgracias personales. Este suceso -que parecía hacer realidad algún escrito incalificable, en el que se imaginaba la Exposición Universal feneciendo bajo las llamas-, sirve en su momento incluso de regocijo para aquellas personas de mentalidad totalitaria que, sin conocimiento, condenaban el proyecto total de La Cartuja antes de la inauguración. Por el contrario, el artista Eduardo Arroyo pone su ingenio al servicio del pueblo y, a través de su mismo lenguaje, quiere restañar las heridas mediante escaleras y figuras trepadoras, transformando el drama en amable comic<sup>22</sup>.

#### CAOS, MIMESIS, EMBLEMA: TRADICION Y FUTURO EN LOS PABELLONES.

Sin embargo, la naturaleza misma de toda Exposición Universal hace que la obra de Feduchi pase más desapercibida. Se trata de un gran festival de las imágenes. En el recinto se pueden ver edificios con voluntad de perdurar, junto a otros verdaderos pabellones que delatan su existencia efímera; unas obras que recurren al pasado para traer a colación alguna cita vernácula -bien sea del país propio o del país anfitrión-, otras que tratan de ofrecer algún avance tecnológico o propuesta conceptual para seguir revalorizando la Historia de las Exposiciones. Son muchos los pabellones que, protegiéndose del clima caluroso de Andalucía y de la luz deslumbrante de Sevilla, proponen deseables circuitos de exhibición cerrados y oscuros -¡es sin duda la Exposición Universal de las catacumbas, a decir del visitante!-, donde pueden relucir los más sofisticados medios de televisión y vídeo. Estos

sistemas audiovisuales intentan compensar la carencia de obras revolucionarias y se convierten en los auténticos protagonistas.

No obstante, hay valores estimables en medio del caos que lucen ya desde el exterior: unos, reinterpretando nuevos modos de exhibición, pero con apoyatura en elementos tradicionales; otros, fundamentándose en la tecnología avanzada y mirando hacia el futuro. En el primer caso, sorprende el *Pabellón de Hungría*, de Imre Makovecz, que de ningún modo cae en el fácil y falso estilo folklórico. Con gran dosis onírica, recupera el concepto ancestral de arca-refugio a construir en madera y funde con magia una serie de formas emblemáticas de Hungría (campanarios que anuncian y jalean grandes gestas de antaño, división espacial según las zonas oriental y occidental del país, muestra del roble en raíz bajo cristal como símbolo de trascendencia universal, etc.).

En el segundo caso, el *Pabellón de Francia* -obra de Jean François Jodry, François Seigneur y Jean Paul Viguier-, manifiesta una arquitectura de signo común a la hecha en el país vecino durante la llamada *Era Mitterrand*. Recurso a la tecnología punta para la solución limpia de problemas actuales, cuando en realidad los materiales flamantes no pueden por sí mismos hacer arquitectura de vanguardia. El planteamiento es pulcro e interesante, pero también equívoco. En realidad, Mies ya había experimentado con mayor sinceridad mediante líneas de investigación mucho más trascendentes que las planteadas aquí y en tantas cajas de espejos reflectantes generalizadas por toda Norteamérica desde hace años. Un gran palio de esbeltos soportes y gran eficacia funcional para el fatigado público, acoge al visitante tras ascender por una corta escalinata que no le permite ver un suelo posterior inexistente. Este es de cristal y se presenta como novedad, se pisa (dureza material) y no se pisa (transparencia que induce a la levitación), hasta llegar a una fachada-espejo también inexistente. Esta refleja el *Pabellón de España* situado enfrente, por lo que el *Pabellón de Francia* desaparece. Es decir, se oculta tras la careta, ofreciendo entonces la más monumental de todas las catacumbas del recinto, incluido un *pozo de las imágenes* que se convierte en la mayor atracción popular. Una contrapropuesta, a escala menos grandilocuente, donde a cambio se piensa en una arquitectura no anulada por los materiales, puede ser el *Pabellón de la Red Eléctrica (REDESA)*, de Mariano Bayón. Es edificio de exquisita sobriedad formal, que juega con el milenarismo mármol como si del también milenarismo pergamino se tratara. Los leves muros mármoleos, aparecen discretamente opacos desde el exterior, pero son translúcidos desde un interior difusamente iluminado y tan ingrátidos como el agua pulverizada que se integra en la obra (simbólico elemento de energía). No reclama la atención, es sencillamente arquitectura.

<sup>22</sup> Sobre la intervención de Arroyo en el *Pabellón de los Descubrimientos*, véase *El fuego y el arte*. Sociedad Estatal Expo'92. Sevilla, 1992.



Fig. 33.—Grupo MONARK: *Pabellón de Finlandia*.

#### ORIENTACIONES DIFERENTES Y COMPLEMENTARIAS: LOS CASOS DEL PABELLÓN KUWAIT Y DEL PABELLÓN DEL REINO UNIDO

Esta reflexión acerca de si una Exposición Universal es el ámbito idóneo para la muestra de una arquitectura válida y con visión de futuro en los albores del siglo XXI, se intensifica cuando se contemplan dos obras, en verdad críticas, pero con planteamientos diferentes y complementarios.

El *Pabellón de Kuwait*, de Santiago Calatrava, presenta a su vez la disyuntiva existente en la formación de su autor (arquitecto/ingeniero). El edificio ofrece una limpieza espacial y una nitidez estructural extraordinarias; una planta inferior (exposiciones), una planta superior (plaza pública) y una simbólica cubierta móvil que se abre al Universo. La perfección formal de la estructura (hormigón, mármol de Macael y madera en segmentos de cubierta) deviene en arquitectura, o viceversa. Aunque es en realidad el esquema de un tablero más de sus puentes, esta vez existe la transformación hacia la arquitectura con carácter. El desequilibrio es a favor del arquitecto.

Enfoque diferente presenta otra de las obras estelares de esta *Exposición*, como es el admirado *Pabellón del Reino Unido*, de Nicholas Grimshaw & Partners. La oferta sigue siendo también emblemática, sólo que en el fondo nostálgica de la ingeniería, pues aparece en el recuerdo el J. Paxton triunfador en su momento durante la primera *Exposición Universal de Londres 1851*. Una vez

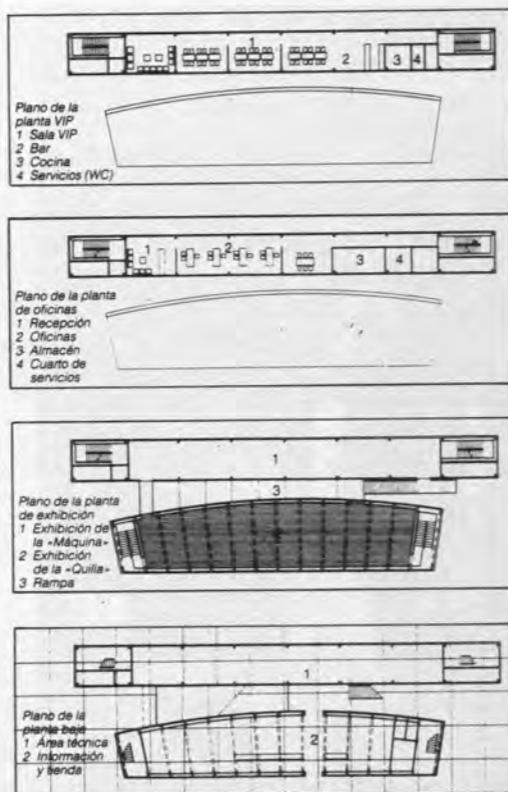


Fig. 34.—Grupo MONARK: *Pabellón de Finlandia*. Plantas de *La Máquina* y de *La Quilla*.

más la persistencia de los prefabricados desmontables, el lenguaje del acero y el cristal. Ahora se opta por suprimir cualquier recuerdo historicista, proponiendo el concepto de mecano más actual y montado con alta precisión. Se trata de una caja-artefacto-frigorífico que se resguarda del clima caluroso con parasoles distintos según sus fachadas, una de las cuales (18 m) es puro vidrio bañado constantemente por agua que resbala y se bombea con la energía de placas solares en cubierta. Se emite por tanto un mensaje a favor de las energías alternativas. Todo para crear un interior fresco ante el sol de Sevilla, una ajetreada sala de exposiciones (20 × 16 m) —servida por puentes suspendidos o pasarelas mecánicas— y muchos espacios muertos. ¿Y la Arquitectura? La obra no deja de ser deudora del avance hecho en su día por Richard G. Rogers, con R. Piano, en el *Centre Pompidou* (1971-1977) de París.

Otros pabellones hacen referencias diversas a la historia del país y sus circunstancias de progreso: la solvencia de una firme ingeniería y la expresividad de los nuevos materiales en el *Pabellón de Alemania*; el calor de la madera y el frío del iceberg en el *Pabellón de Chile*; el velero y la tecnología actual, en el *Pabellón de Dinamarca*; la X y la pirámide como unión de culturas en el *Pabellón de México*; el estanque, el pórtico de hielo, el tubo y el muelle, en el *Pabellón de Noruega*; la montaña-escalera-bandera como símbolos de esfuerzo-conocimiento-identidad, en el *Pabellón de Rusia*. También con



Fig. 35.—Grupo MONARK: *Pabellón de Finlandia*. Interior de *La Quilla*, con esculturas de Kain Tapper, Esa Laurema y Stefan Lindfors.

estridente y metafórico discurso deconstructivo, como en el *Pabellón de Portugal*, de Manuel Graça Dias y Egas José Vieira. Esta obra se divide en estratos y fallas que se tratan como elementos compositivos simbólicos: un subótano que reproduce el Condado Portucalense, origen de la nacionalidad portuguesa; un entresuelo con muros defensivos y saeteras que apuntan hacia España, significando el período medieval conflictivo; dos niveles siguientes ciegos, que aluden al distanciamiento con España y la orientación hacia Brasil y África; para rematar con plantas inconclusas contemporáneas, símbolo de apertura hacia el mundo y hacia la tolerancia.

No se presentan en Sevilla espectaculares pabellones que puedan pasar fácilmente a la posteridad por sus revolucionarias propuestas tecnológicas, ni siquiera los de Francia y Reino Unido. Existe alguna obra que valora con sumo equilibrio la aportación de nueva tecnología y el diseño permeable que una Exposición Universal requiere, como es el caso del *Pabellón de Austria*, de Volker Giencke. Existe también el vano empeño del recuerdo nostálgico, caso del *Pabellón de la Santa Sede*, donde Miguel de Oriol rememora el mítico *Crystal Palace* de

Paxton, pero sin superar sus propias y características estructuras presentes ya en la entrada de la misma *Torre Europa* de Madrid; por lo que el contenido acaba prevaleciendo sobre el continente, en este caso el espléndido e impresionante *Entierro* de Caravaggio, posiblemente una de las mejores piezas mostradas en esta *Exposición Universal*. A cambio, se pueden valorar en el recinto muchos apuntes de buena arquitectura que de ningún modo se olvidarán.

#### EL TIEMPO REDUCIDO A CERO: PABELLÓN DE JAPÓN

Los pabellones japoneses, como el *Ho-o-den* en la isla del lago de Jackson Park, debieron interesar sin duda al joven Frank Lloyd Wright cuando visitaba la anterior *Exposición Colombina* de Chicago. Se trataba de admirar inconfesadamente una arquitectura esencial e intemporal, frente a la mixtificación más absoluta de la *Court of Honor*. Ahora Japón presenta en Sevilla el *Pabellón* de Tadao Ando<sup>23</sup>, una obra que invita también a la reflexión frente a la diversidad caótica de imágenes y frente al uso de sofisticados materiales ofrecidos como solución de vida. Sería en este sentido la antítesis del *Pabellón de Australia* o del más interesante *Pabellón del Reino Unido*, incluso un auténtico puñetazo visual contra el mismo Japón de las multinacionales de la imagen y del sonido. No obstante, se aumenta esta vez la escala y se depuran elementos historicistas impertinentes. Sus dimensiones (60 × 40 m en base, 60 × 24 m en cubierta y 25 m de altura) refuerzan el carácter monumental imponente sobre los demás y sus mínimas trazas abstractas excluyen cualquier adorno superficial. Autocontrol en las formas y artesanía en el trabajo de un material milenario, la madera. De este modo se genera ya un reclamo publicitario dudoso y muy propio de las exposiciones universales, el mayor edificio del mundo construido en madera si se olvida el famoso *Templo de Todai-ji* en Nara. Sin embargo, Tadao Ando plantea una síntesis en la obra misma, engañosamente oculta, pues integra estructura mixta de hormigón hasta la planta tercera y acero en cubierta de la cuarta planta última más en soportes de fachada, junto con la madera en laminas imbricadas de los inmensos telones de cierre y en los impresionantes soportes arborescentes a la vista. Técnica, estética y cultura japonesas, vinculadas al mundo occidental. Una postura conciliadora perturbada por la introducción del fibrocemento en fachadas Norte-Sur y desequilibrada a favor de la imagen antigua que ya se delata en la misma entrada, donde a un fatigoso puente escalonado tradicional se yuxtapone una estrecha escalera mecánica moderna que dosifica y da seguridad al flujo de visitantes. La tecnología actual hubiese adquirido paridad con la pretérita si a la gran fachada de madera se llega a

<sup>23</sup> Sobre la obra de Tadao Ando, véase *El Croquis*, N.º 44, Septiembre, 1990; *Japan Architect*, N.º 1, 1991, Págs. 8-240.



Fig. 36.—Julio CANO LASSO: *Pabellón de España*. Situación en el lago.



Fig. 38.—Exposición Universal Sevilla 1992: Vista desde el lago, con algunos pabellones de las comunidades autónomas (de izquierda a derecha, Canarias, Navarra (partido por el mástil de la bandera española), Extremadura, Baleares, Madrid, Castilla-León y Andalucía).



Fig. 37.—Julio CANO LASSO: *Pabellón de España*. Vista desde el Pabellón de Francia.

contraponer una grandiosa escalinata toda mecánica, de seguro rodaje silencioso y estéticamente bien incorporada. La solución adoptada está unida al planteamiento inicial de la obra y a su idea motora: se trata de fundir pasado con presente y futuro, símbolos ancestrales con funcionalismo vital, tecnología oriental con tecnología occidental, solución de compromiso avanzada por otros arquitectos japoneses de generaciones anteriores, como su paisano Kenzo Tange. Pero en esta obra Tadao Ando reduce a mínimos el hecho arquitectónico, proponiendo el concepto de templo, minimalista, cuya sobriedad no es ajena a la filosofía *zen*: el límite entre lo público y lo privado, entre el mundo exterior visible y el mundo interior oculto, entre el espacio de vida cotidiana y el espacio para la contemplación o la meditación serenas, entre el ámbito de la ignorancia y el de la iniciación; tránsito ritual ascendente de un mundo a otro, a través del simbólico puente arqueado que recuerda los *taiko-bashi*, para contemplar en las alturas y aprender en el interior la realidad mostrada de un país, descendiendo desde el conocimiento de sus orígenes a la vida moderna de nuevo. Nace así este pabellón-muralla en talud, aliviado por la ligera y cálida



Fig. 39.—Juan RUESGA NAVARRO: *Pabellón de Andalucía*.

madera, majestuoso y eterno; al tiempo que presagia su carácter efímero, tal como las cosas resplandecen un momento y pasan fugazmente por la vida.

#### EL MUNDO EN LA CIUDAD MONUMENTAL: PABELLÓN DE ITALIA

Sorprende igualmente en el camino la grandiosidad y el rigor del *Pabellón de Italia*, obra de Gaetano Aulenti y Pierluigi Spadolini, más prendido también en la retaguardia que en la vanguardia y quizás por este motivo ignorado o despreciado en exceso desde algún medio del sector profesional. Los autores asumen no sólo el efecto estético de la esfera planetaria, habitual en la Historia de las Exposiciones (recuérdese la de París 1900, o la de Brisbane 1988), sino también las conquistas de algunas corrientes postmodernas, entre las cuales se considera el depurado racionalismo clasicista e institucional de la

misma *Tendencia* italiana. La obra nace con voluntad de perdurar, pudiéndose destinar de momento a exposiciones como definitivamente a oficinas. Se desechan por tanto elementos desmontables y se concibe como una monumental estructura de carácter urbitectónico, aunque no bien acabada. El edificio pretende hacer ciudad por sí mismo y con su presencia, pero al tiempo conciliar el recuerdo de las ciudades fortificadas italianas con el carácter protector de los edificios árabes amurallados. Existe el recurso a dos elementos pertinentes como son los filtros del agua perimetral envolviendo la base y del doble muro o diafragma en alzado. Se garantiza así un necesario amortiguador del clima caluroso y soleado de Sevilla, incluso del ruido callejero. La geometría pura y elemental —el cuadrado, el rectángulo, el triángulo, la esfera—, sometida al orden axial, fundamenta la composición de una gran caja receptáculo (90 × 50 m y 38 m de altura), sutilmente compuesta al reinterpretar el concepto de *palazzo* frente al de ligero *pabellón*. Se materializa a base de elocuentes jácenas metálicas que se apoyan en los muros externos y suspenden a su vez los muros internos configuradores de un espectacular vestíbulo escalonado a manera de gran plaza pública, donde se roza incluso tanto el control como el escalofrío presentes en parte de la arquitectura italiana del período fascista. Al fuerte impacto sobrecogedor contribuye el efecto sublime del Mundo que gira, en realidad sala de proyecciones. Se intenta superar así el esquema que Wright creara para tipología burocrática moderna en su desaparecido *Edificio Larkin* (Buffalo, Nueva York, 1905). En los pisos superpuestos, zonas laterales, se muestran con singular criterio pedagógico todas las principales aportaciones de Italia a la cultura universal. Universo que, intermitentemente y a diferencia de los interminables circuitos oscuros de otros pabellones, va apareciendo flotante y cambiante a lo largo del recorrido<sup>24</sup>.

## CONFLICTO EN LA EVOLUCIÓN DE LA ESPECIE: PABELLÓN DE FINLANDIA

Sin embargo, cuando la arquitectura destila ingenio no necesita de la gran escala para atrapar al viandante que se mueve por la escandalosa vorágine. El *Pabellón de Finlandia*, del grupo MONARK (entonces estudiantes de arquitectura, Juha Jääskeläinen, Juha Kaakko, Petri Rouhiainen, Matti Sanaksenaho y Jari Tirkkonen), produce con su silencio y discreción el raro efecto de comunicar algo directamente a nuestro cerebro, de manera fulminante, sin mediar más que dos escultóricos y minimalistas cuerpos. Uno orgánico, curvado, bruto, artesanal, de madera, es el llamado *La Quilla*; otro dominado técnicamente, rectilíneo, depurado, elaborado con precisión,

metálico, es el llamado *La Máquina*. Simplemente expuestos uno al lado del otro, confrontados a tan solo dos metros. El angosto espacio que los separa supone sin duda el punto conflictivo más sublime: donde la rotunda claridad de la pequeña *Quilla* compensa la incierta oscuridad de la gran *Máquina*; donde la línea curva que se dispara abierta hacia el cielo, valora la línea recta difusa; donde Naturaleza y Civilización se separan pero afortunadamente permanecen todavía unidas por un cordón umbilical. Síntesis, diálogo, evolución? A partir de ese gran impacto, las sugerencias pueden brotar en cascada: desde la *Creación de Adán* de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina; hasta la secuencia del humanoide que toca el simbólico paralelepípedo en la película *2001: A space odyssey*, de Stanley Kubrick. Pero, ante todo, hay que volver al origen y recordar el proceso creativo de los autores. El efecto de desfiladero entre los dos cuerpos, no está inspirado directamente en la *Garganta del Infierno* (formación rocosa de una zona virgen de la Finlandia central llamada Keski-Suomi), sino que "*Helvetinkolu* es tan sólo el nombre de un trabajo para un concurso y, al mismo tiempo, expresa el concepto total de este proyecto. Primero creamos los dos edificios y la angostura que los separa, y después nos dimos cuenta de que el proyecto recordaba a una formación rocosa de la zona central de Finlandia, de la que tomamos su nombre. Finlandia es un país con una gran abundancia de naturaleza virgen, intacta, y una cultura muy vinculada a ella. Por otro lado, Finlandia cuenta con una industria y tecnología altamente desarrollada. Este dualismo ha sido uno de los problemas originales y esenciales al que han tenido que enfrentarse los diseñadores de los Pabellones de Finlandia desde los días de Eliel Saarinen. El Pabellón de Finlandia para 1992 es el primero de los Pabellones de Finlandia que resalta como idea general del Pabellón este dualismo y la interrelación que existe entre estas dos entidades..."<sup>25</sup>. En efecto, el *Pabellón* se identifica con el quehacer tradicional de su país. Hay tanta consideración por la artesanía consustancial al medio como por la tecnología punta que presupone el progreso de la humanidad. En realidad, los medios expositivos empleados en los dos cuerpos o elementos dialécticos así lo expresan: *La Quilla*, presenta un interior cálido, a manera de cobijo primario informe, de construcción similar a la de los antiguos navíos, donde se manifiesta la interrelación entre una cultura tradicional y el nuevo diseño contemporáneo influido por ésta; *La Máquina* (48 × 4'5 m. y 20 m. de altura), a la que se accede por un ligero puente o cordón umbilical conectado con el otro cuerpo, es por el contrario similar a una nave modulada para proceso de datos y presenta tanto proyecciones reiterativas como vitrinas con productos industriales repetidos que aluden a la producción seriada. Pero sobre todo se confía, más que en la obra estridente de tec-

<sup>24</sup> Sobre las ideas de Gae Aulenti, véase entrevista de Matilde Oriola en *Diseño Interior* N.º 2. Marzo, 1991. Págs. 126-131.

<sup>25</sup> Del *Concepto arquitectónico del pabellón*, fragmento de la *Memoria*. Montaje de la Exposición, Juhani Pallasmaa. Sobre el *Pabellón de Finlandia*, véase *Form-Function*. N.º Especial. 1992.

nología sofisticada, en la alta calidad de diseño, en la relación amable con el ser humano. De ahí que empalme con la obra más orgánica o silenciosa de un Alvar Aalto o de un Reima Pietilä, solo que explicitando con nitidez ambas consideraciones integradas normalmente hasta ahora en la arquitectura finlandesa.



Fig. 40.—Ramón MUÑOZ y Antonio SANMARTÍN: Pabellón de Asturias.

#### ELEMENTOS ESENCIALES: PABELLÓN DE ESPAÑA

La gran responsabilidad de España en la organización, requería sin duda una obra representativa de la realidad de un país moderno en 1992. Se puede recordar en este sentido el éxito del *Pabellón de los Hexágonos* en la *Exposi-*

*ción Universal de Bruselas 1958*, obra de ruptura realizada por José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún frente a los tradicionales pabellones de estilo historicista o folklórico. En agosto de 1989, la Comisaría General de la Sección Española de la Exposición Universal Sevilla 1992 convoca un Concurso restringido de ámbito nacional para la construcción del *Pabellón de España*<sup>26</sup>. Aceptan participar arquitectos como Julio Cano, Javier Carvajal, los mismos Corrales y Molezún, Antonio Cruz y Antonio Ortiz, Antonio Fernández Alba, José L. Íñiguez de Onzoño, Ignacio Linazasoro, Luis Marín de Terán, José A. Martínez Lapeña y Elías Torres Tur, César Portela, o Antonio Vázquez de Castro. Ya en el *Pliego de Prescripciones Técnicas* se solicita "Mostrar una España cada vez más integrada en comunidades internacionales. Actualizar el estereotipo que otros países tienen de nosotros, tratando de acercarlo a esquemas menos singulares y más universales.. Imprimir el máximo realismo en el diseño, frente a la retórica y la exageración. Aplicar un estilo más profesional y elegante que folklórico, más sobrio que megalómano, sin caer en el aburrimiento ni en el esperpento". Estas exigencias, que sin duda son innecesarias de recordar teniendo en cuenta la lección de arquitectura dada ya por España en Bruselas 1958, pueden irritar a cualquier español cansado de oír pregonar aquéllo de que España es capaz de hacer las cosas bien si se lo propone, cuando, en realidad, las cosas deben hacerse bien siempre, con libertad y calladamente. En octubre del mismo año se presentan las diferentes propuestas y el 1 de diciembre se falla el Concurso con el siguiente resultado: *Proyecto* de Julio Cano Lasso, ganador<sup>27</sup>; proyectos de Cruz-Ortiz y de Ignacio Linazasoro, finalistas. La diferencia radical entre las propuestas no ganadoras y la de Cano era la siguiente: aquéllas escinden y diluyen los elementos de composición, apreciándose sin duda la innegable elegancia solicitada; mientras que Cano, aun proponiendo su característico escalonamiento de volúmenes, pone énfasis en dos elementos esenciales de la arquitectura de todos los tiempos, en la esfera y, sobre todo, en el cubo. La esfera deviene en cúpula (24 m de diámetro) que cubre una sala de proyecciones y el cubo (30 m de lado) en imponente contenedor para sala de recepciones/exposiciones (arquitectura interior desligada del proyecto de autor como lamentablemente suele suceder con frecuencia, lo que acabará por provocar la renuncia de Cano a la dirección de obras)<sup>28</sup>. No existe nada más, sino traducción nítida del programa de necesidades mediante una armonía en deuda con el Movimiento Moderno. Sin embargo, Cano plantea solu-

<sup>26</sup> Sobre el Concurso de anteproyectos del *Pabellón de España*, véase *Pabellón de España Expo 92*. Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. Madrid, 1991; *Arquitectura*. N.º 283-284. Marzo-abril, 1990; *Bau*. N.º 2-3. 1990.

<sup>27</sup> El proyecto se realiza en colaboración con Alfonso Cano Pintos, Diego Cano, Gonzalo Cano, Lucía Cano, Vicente González Laguillo e Ignacio Isasi. Sobre la trayectoria de Julio Cano Lasso, véase A. URRUTIA NÚÑEZ: "Arquitectura de 1940 a 1980". *Historia de la Arquitectura Española*. Tomo 5. Planeta-Exclusivas de Ediciones. Zaragoza, 1987; "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 *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*. Universidad Autónoma de Madrid. Vols. I/1989, III/1991 y IV/1992.

<sup>28</sup> Sobre la Exposición de obras de arte en el *Pabellón*, véase *Pabellón de España. Tesoros del Arte Español y Pasajes*. Electa. Milano-Sevilla, 1992.

ciones y recursos más sutiles, que delatan a su *Pabellón* como una obra de España situada en Andalucía, con una gran dignidad ante el Mundo que tanto preocupa, aunque de hecho se muestre misteriosamente hermética y muda. Se trata de la relación establecida entre el inmenso cubo con el espacio sobrecogedor del crucero de la *Catedral* de Sevilla, los patios rasgados por los manantiales claramente inspirados en la *Alhambra* de Granada —la eterna y permanente lección de arquitectura—, o los característicos toldos andaluces. Todo uniformado —a excepción de los mínimos y maravillosos contrapuntos producidos por las obras integradas de los Chillida, Torner o Rueda— por un solo color, el blanco. Se consigue así el requerido carácter sobrio, elegante, ascético. Por tanto Cano culmina en esta obra un personal e invariante estilo claustral que nacía hace muchos años, en la *Central de Comunicaciones de Buitrago del Lozoya* (1966-1967, colaboración con Juan A. Ridruejo). De ahí que siga prefiriendo procedimientos tradicionales a tecnologías sofisticadas. Es así que, pese a la estructura metálica impuesta para el más rápido proceso constructivo requerido, prevalezca en el conjunto el material pétreo y el encalado blancos, la tradición firme. De este modo el *Pabellón de España*, con sus 25.000 m<sup>2</sup> construidos, con su impresionante cubo reflejado tanto en el espejo del *Pabellón de Francia* como en el lago, será la gran obra de referencia en toda la *Exposición*, tal como se señalaba más atrás; bien para el viandante profano, bien para el iniciado que se conforme con apreciar tradición/modernidad fundidas con cierta emoción contenida y no se muestre demasiado encandilado por el *high-tech* presente en obras como el *Pabellón del Reino Unido*.

#### UN PASEO POR EL LAGO: PABELLONES DE LAS COMUNIDADES AUTÓNOMAS

El trazado convencional del recinto tiene en la zona del lago un verdadero núcleo orgánico. Frente al *Pabellón de España*, flanqueados por el *Pabellón del Sistema de las Naciones Unidas* y por el *Pabellón Tecnología de la Televisión*, gravitan con despliegue arqueado todos los pabellones de comunidades autónomas: Euskadi, Cataluña, Galicia, Asturias, Cantabria, La Rioja, Murcia, Comunidad Valenciana, Aragón, Castilla-La Mancha, Canarias, Navarra, Extremadura, Baleares, Madrid, Castilla-León y Andalucía. Sevilla, ciudad anfitriona, no tiene pabellón propio y elige su misma ciudad histórica para exponer (Monasterio de San Clemente, Convento de Santa Inés, Estación Plaza de Armas, Basílica de la Macarena, Maestranza de Caballería, Catedral, Triana, Reales Alcázares, Monasterio de San Jerónimo de Buenavista y Ayuntamiento).

La dificultad de crear un estilo unitario por parte de la organizadora en los pabellones temáticos dispersos, desaparecía en torno al lago. Este corazón o cabeza rectora (España) hacía posible una coherencia representativa mayor —aun dentro de una tendencia contemporánea—, que enlazara no sólo con la idea expresada por Aníbal González en su *Plaza de España (Exposición Ibero-Americana 1929)* sino también con el criterio seguido por el

equipo de Burnham en la *Exposición Colombina de Chicago 1893*. Sin embargo, no hubo más solución que optar por la pluralidad. De este modo, no era un arquitecto sólo el que se equivocaría o acertaría, sino que serán muchos los que se equivoquen o acierten al representar a sus respectivas comunidades. El número final es un apretado espectáculo de variedades, donde incluso dos *vedettes* llegan a entrar en conflicto al rozarse con el mismo vestido (Madrid y Castilla-León). Es una muestra de lo que pueden dar de sí algunos arquitectos, también algunos jurados condicionantes (al igual que sucede en todas las obras de La Cartuja), pues para valorar la situación de la arquitectura española habría que tener en cuenta otros edificios realizados fuera del recinto y sin ir lejos de Sevilla: el mismo *Aeropuerto de San Pablo*, de Rafael Moneo; la *Estación ferroviaria de Santa Justa*, de Antonio Cruz y Antonio Ortiz; o la monumental y seductora *Torre Triana*, futura Junta de Andalucía, de Francisco J. Sáenz de Oíza, que se asoma permanentemente al recinto con voluntad de edificio histórico (cita del *Castello Sant'Angelo* de Roma) y de edificio de nuestro tiempo (saludo afectuoso a Kahn).

Los pabellones de las comunidades autónomas, también recurren con facilidad a la metáfora, emblema o símbolo. Pueden referirse a paisajes, o también a contenidos de sus tierras representadas: el *Pabellón de Euskadi*, de Luis Angoloti y Apolinario Fernández de Sousa, que se fundamenta en una seña de identidad, la Ikurriña; el *Pabellón de Cataluña*, de Pere Llimona y Xavier Rufé, que asume las conquistas del cubismo y del constructivismo, para proponer tres cuerpos con planta en V que se interpenetran valorando la oblicua o la diagonal y se dislocan con libertad espacial dentro precisamente de la más actual corriente deconstructivista (la identidad nacionalista la pone Tapies con la pintada *Catalunya* en el muro de fachada); el *Pabellón de Galicia*, de José A. Franco Taboada, que se proyecta pensando en un balcón con vistas al lago, pero plurifuncional y desmontable para ser aprovechado en Galicia (de hecho se desmonta y recupera tras la *Exposición*); el *Pabellón de Cantabria*, de Alain Pelissier y Arnaud Sompairac, que propone el concepto de fachada-vela o buque nórdico, pero a manera de adusto contenedor hermético para exhibir los contenidos; el *Pabellón de la Rioja*, de Raúl Gonzalo Zarandona y Julián Torres Castillo, que renuncia a competir con el vistoso panorama de imágenes y reduce la arquitectura, como descanso visual, a una sobria síntesis de elementos característicos de la comunidad; el *Pabellón de Murcia*, de Vicente Martínez Gadea, que toma como referencia los castillos de las zonas interiores (cuatro torres rigurosas montadas concretamente en un plano superior) y el descenso territorial hacia la huerta murciana (alfombra inclinada de plantas y flores), quizás el elemento más *kitsch* en comparación con los interesantes inventos mostrados de Juan de la Cierva e Isaac Peral; el *Pabellón de la Comunidad Valenciana*, de Emilio Giménez Julián, que por el contrario asume abstractamente la tradición de la arquitectura mediterránea, se quiebra con voluntad deconstructivista sobre planta en trapecio interferido y reclamando la atención del espectador desde cualquier punto de vista, se acaba con unos paneles blancos muy bien montados,

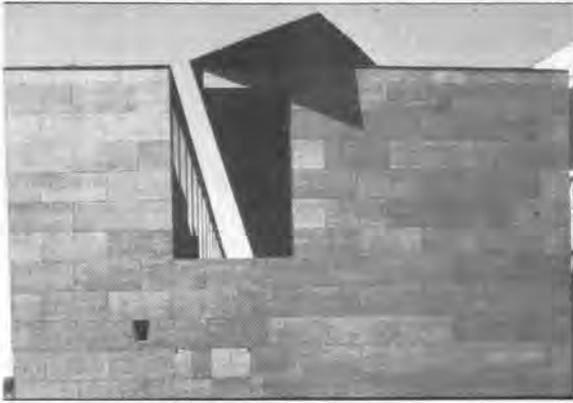


Fig. 41.—Manuel DE LAS CASAS: *Pabellón de Castilla-La Mancha*.

los cuales aportan la pátina exuberante del iluminismo levantino; el *Pabellón de Aragón*, de José Manuel Pérez Latorre, que supedita la forma a la función expositiva, remitiendo a una arquitectura neutra o simple depósito; el *Pabellón de Canarias*, de José M.<sup>a</sup> Barrio y César Vicente, que juega con el valor equívoco del prisma puro de cristal, reflectante durante el día y disuelto miméticamente como el mar en el cielo, transparente durante la noche y sincero en la muestra de su contenido; el *Pabellón de Navarra*, de Fernando Redón Huici, que recurre al emblema primario del típico caserío con cubierta a dos aguas, una nueva *cabaña rústica* materializada con tecnología actual; el *Pabellón de Extremadura*, de Tomás V. Curbelo y Juan J. García Viondi, que antepone un farallón granítico, aludiendo al MONS FRAGORUM (de cuyo nombre romano provendría el actual *Monfragüe*), por cuya garganta agrietada y casi inexpugnable se penetra hasta la realidad de una Extremadura que presenta en la otra cara velas marinas en recuerdo de los antiguos aventureros; el *Pabellón de Baleares*, de Miguel Vicens Coll, que retoma la imagen poética del barco con velas hinchadas por el viento, en la línea de J. Utzon; el *Pabellón de Madrid* —obra de Ricardo del Amo, Pilar Briaies y José L. Ramón Solans—, que se erige en prisma coronado por las siete estrellas de la Comunidad, pero abierto libremente en todos sus frentes como símbolo de un Madrid hospitalario con los pueblos y permeable a todas las ideas; el *Pabellón de Castilla-León* —obra de Darío Alvarez, Félix Cavallero, Josefina González, Miguel Ángel de la Iglesia, José M.<sup>a</sup> Martínez y Yolanda Martínez—, que incorpora los colores del escudo de la Comunidad y aparece revestido con una calada estructura protectora de lamas parasoles, pero como medio identificador y sin el significado del pabellón colindante. Por último, el *Pabellón de Andalucía*, de Juan Ruesga Navarro, con decoración interior del artista andaluz Guillermo Pérez Villalta, explicita muy bien sus pretensiones a través de este fragmento de la *Memoria*: "Ajustándonos al lema planteado en el concurso, Tradición y Cambio, hemos desarrollado una idea, que a modo de metáfora visual, establece la imagen de una cultura de la modernidad en Andalucía, que se



Fig. 42.—Eleuterio POBLACIÓN: *Auditorio*.

superpone a la cultura existente, y que se desarrolla apoyada en ella, pero que procede de un discurso mental autónomo. De un gran basamento de mármol blanco, que representa la cultura tradicional, surge un edificio de base elíptica, en piedra arenisca, que representa la cultura elaborada. Atravesando ambos edificios aparece un cilindro inclinado, revestido en esmalte cerámico azul, que representa la modernidad, el espíritu artístico y científico en evolución, a través del cual vemos nuestra realidad, y que nos lleva a lo más alto, como faro y mirador".

#### CAJAS PERFORADAS: PABELLÓN DE ASTURIAS Y PABELLÓN DE CASTILLA-LA MANCHA

En el paseo alrededor del lago, hay dos obras tratadas con genio clarividente y con suma discreción que rivalizan sin embargo con el atractivo monumental del mismo *Pabellón de España*, el cual, si disminuimos imaginariamente su escala para que no haya dudas, tendría serias dificultades para salir vencedor.

El *Pabellón de Asturias*, de Ramón Muñoz y Antonio Sanmartín, presenta un ejercicio de solemnidad contenida. Asume el color verde-azul-gris del paisaje asturiano en la caja contenedor y sublima el mapa geográfico de la comunidad, que se desprende sobrelevado y es sostenido titánicamente por las ciudades (simbolizadas por un bosque de estiradas columnas que configuran una moderna sala hipóstila). El *Pabellón* alude al paisaje asturiano tradicional, pero no recurriendo concretamente a elementos inmediatos identificadores y menos a recuerdos folklóricos, sino que parte de un proceso comprometido con su tiempo (imagen sugerida a partir de variaciones sobre ordenador) y también con la producción industrial como manifestación de progreso (prefabricados autóctonos).

El *Pabellón de Castilla-La Mancha*, de Manuel de las Casas, refleja también el carácter de la tierra. Llana, ocre, austera y cálida. El poderoso ejercicio de autocontrol fija una imagen, pero tan abstracta como para integrar conceptualmente estos elementos sin que se explicita uno sólo en concreto. Presenta el aspecto de una caja rasgada por la grieta de un patio interior o fuente de iluminación,

que articula y deslinda las funciones elementales de enlaces o salas de exposiciones. Pequeño templo reservado, perforado y profanado acaso para que podamos ver los secretos custodiados dentro. Ya desde la entrada lo anuncia una pequeña reproducción de *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella*, la maravillosa escultura desaparecida que Alberto presentara en la *Exposición Internacional de París 1937*. Los materiales seleccionados contribuyen a la creación del ambiente requerido, sobrio y refinado a la vez: la tradicional madera tratada en exterior a manera de clásicos sillares (paneles laminados fenólicos) o bien como cálido muro interior (haya vaporizada); mientras que el acero cortén y el vidrio se integran en un brillante muro-cortina, a patio interior, con el fin de incorporar la tecnología actual. La propuesta arquitectónica seduce con astucia y delicadeza, no se impone al viandante, aunque es un sutil alarde de equilibrio entre arquitectura actual aparentemente poco atractiva en una Exposición Universal y objeto *minimal* muy sugerente que acaba por convertirse en señuelo eficaz. En realidad es la gran *obra escultórica* al aire libre de todo el recinto.

## LA FERIA Y EL PARQUE

La *Exposición Universal Sevilla 1992*, se compone exclusivamente de edificios singulares y termina por ser singular ella misma en la Historia de las Exposiciones. A la diversidad y falta de un orden genérico respecto a la anterior *Exposición Universal Colombina Chicago 1893*, contribuye el hecho de haber sido concebida como un gran parque de atracciones. Desestimada la creación de un Teatro de la Opera propio, idea sustituida por la reforma del *Teatro de la Maestranza* —obra de Luis

Marín y Aurelio del Pozo—, la Sociedad Estatal promueve obras en el recinto como un *Teatro* multiuso de carácter experimental, donde Gerardo Ayala reduce la composición a la simple caja dentro de la gran caja y valorando la diagonal. Se complementa también con un *Auditorio* para espectáculos al aire libre, concebido por Eleuterio Población como un gigantesco tinglado portuario a orilla del canal (imágenes de torres-grúas y vigas-puentes sobre un *estadium*, insólitas e innovadoras en su trayectoria profesional). Pero es el *Palenque*, la húmeda tienda cónica multiplicada indefinidamente por José Miguel de la Prada Poole, la que polariza los actos de diversión pública y según los días conmemorativos de los países. Porque Sevilla no tiene la *Ferris Wheel* que tuvo Chicago, la gran noria de George W. G. Ferris capaz de girar treinta y seis vagones con sesenta personas cada uno, la única pieza relegada que Burnham consiente para rivalizar con la maravilla de la tecnología que había supuesto la polémica *Tour Eiffel*. Sevilla no llega a tener la *Esfera Armilar*, probablemente el hito más recordado de esta *Exposición*.

Llegados a este alto en el camino, cabe reflexionar sobre el balance de la obra en su conjunto<sup>29</sup> y también sobre el destino de esta ampliación de Sevilla más allá del río. Se han creado conexiones con el exterior (Aeropuerto, autovías, estaciones de autobuses y de ferrocarril —el AVE—, hermosos puentes que pasarán a la Historia de las Obras Públicas). La Cartuja posee un avanzado sistema de infraestructuras (Red Digital de Servicios Integrados, fibra óptica, transmisiones vía satélite), complementado con algún tejido urbano bien diseñado que empieza a prender (*Jardín del Guadalquivir*, de Javier Garrido y Jorge Subirana, como minúsculo vestigio de las propuestas avanzadas en el *Concurso de Ideas*) y con servicios muy dignos (*Centro Regional de Televisión Espa-*

<sup>29</sup> La crítica más amarga proviene del mismo Julio Cano Lasso, como deja entrever la carta que envía antes de la inauguración a su colega Miguel de Oriol (publicada en *ABC de las Artes*. 24-IV-1992): "Contesto a tu cariñosa tarjeta y comento tus artículos. No soy optimista como tú. Creo que te lleva la ilusión, el buen deseo y tu entusiasmo lírico. Como sabes, han sido largos mis contactos con la Expo a distintos niveles, he conocido a sus principales protagonistas y he tenido largo tiempo para meditar. El Pabellón de España se proyectó bajo el estímulo de una frase de las bases: 'La arquitectura de este pabellón ha de ser una reflexión sobre la utilización de las nuevas tecnologías al servicio de la Humanidad'. Más o menos esta era la frase. En torno a esta reflexión gira mi visión de la Expo. Pasemos por alto el que a medida que lo he meditado he ido viendo que esta exposición, tal como se ha realizado, no tiene sentido en nuestros días. En la era de la comunicación a distancia había otros medios de hacer llegar el mensaje a todos los rincones de la Tierra. Como inversión es un puro disparate en un país pobre necesitado de tantas cosas. Su rentabilidad en prestigio y propaganda de lo nuestro es dudosa. Pero pasando por alto todas estas cosas, mi conclusión es que la Expo no favorece la cultura. Su único valor positivo sería el de una advertencia de lo que puede producir la tecnología y el dinero empleado sin sentido. Del peligro de un mundo futuro dirigido por técnicos sin formación humanística. La tecnología contra la Naturaleza, la soberbia arrogante e inculta, imponiendo su prepotencia absoluta. Sólo si la tecnología se aplica según un orden noble de valores y en armonía con la naturaleza, podremos construir un mundo civilizado y grato. La Expo sería bien empleada si fuera una advertencia que nos lo hiciera comprender; por ello son negativas cuantas alabanzas y visiones optimistas contribuyan a desorientar a la opinión, ya tan desorientada, sumándose a la propaganda oficial. Un pueblo al que se atonece con pan y circo.

Por lo demás, la arquitectura y el conjunto arquitectónico y urbano son pésimos; un puro caos; las pocas cosas buenas que pueda haber se pierden entre un hacinamiento de vulgaridad. El paisaje, de enormes posibilidades, ha sido malbaratado; he visto arrancar y quemar miles de naranjos. El lago ha quedado convertido en una dársena, fea, seca y dura. ¡No entiendo cómo puedes decir que el espacio urbano es espléndido! El único resultado muy positivo ha sido reconstruir el curso del viejo Guadalquivir, conformando suavemente a la ciudad histórica y levantando las vías del ferrocarril. Creo que los puentes, que en sí mismos están bien, perturban la escala y fisonomía de la ciudad, se 'comen' la Giralda y la fachada urbana; hubieran estado mejor en Pittsburg. Por lo demás, el diseño urbano: pavimentos, bancos, farolas, barandillas... es pésimo. Pero, en fin, estos son los detalles; lo grave en mi opinión es la tremenda vulgaridad e incultura. Nuestro deber es abrir los ojos a todos y evitar que la incultura se propague y nos aplaste, asumiendo el poder absoluto. Un abrazo, Julio Cano Lasso".

ñola, de Gerardo Ayala; *Hotel Príncipe de Asturias*, de Javier Carvajal; *World Trade Center*, de Antonio Vázquez de Castro). La nueva *Sociedad Estatal Cartuja'93* (Estado español, Junta de Andalucía y Ayuntamiento de Sevilla), formaliza el llamado *Espacio Metropolitano para la Ciencia y la Cultura* (Espacio para la Innovación a cargo de empresas públicas que desarrollen programas de investigación; Complejo Tecno-Cultural, o Parque Temático de uso público; Área Comercial y de Servicios). La Universidad sevillana comienza a instalar alguna escuela de ingeniería en el edificio *Plaza de América* y el 5 de junio de 1993 se inaugura el llamado Parque Temático en torno al lago<sup>30</sup>. Sin embargo, el carácter mismo de la *Exposición* marcaba en su desarrollo una dirección distinta al uso final preconcebido por la organizadora. El ambiente festivo de Sevilla, prolongado día tras día hasta casi el amanecer, contrastaba con las duras restricciones impuestas por las puritanas entidades financiadoras de Chicago en 1893. El ciudadano de Sevilla, como cualquier ciudadano universal, debería tener derecho a seguir disfrutando libremente y sin pago alguno de este nuevo trozo de ciudad conquistado. El mismo José A. Fernández Ordóñez, como autor del premiado y frustrado proyecto de ordenación, hacía una serie de consideraciones, un mes antes de la clausura, que aparecen en el recuerdo para terminar: "1.º) La Cartuja debe ser un espacio de titularidad y uso público, abierto, destinado al uso más general y común, un espacio que simbolice la vocación moderna de la ciu-

dad hacia el futuro. Su uso general debe ser el de parque habilitado para albergar equipamiento metropolitano; 2.º) En el desarrollo de la construcción del área metropolitana, La Cartuja juega un papel primordial: es el lugar donde confluyen todas las partes que integran el área metropolitana; 3.º) En cuanto al criterio de composición urbanística, deben rechazarse los proyectos que contemplen La Cartuja como un solar del que se toma solamente la parte imprescindible para objetivos inmediatos. No debe jamás disminuirse su gran escala territorial, ya sea por fragmentación o por ausencia de un esquema interno realizado de acuerdo con su mayor dimensión; 4.º) A pesar del aturdimiento de la obra producida por la Expo en La Cartuja, la propia dimensión y naturaleza del lugar, así como lo sustancial de lo construido, han resistido lo suficiente como para pensar que La Cartuja no está aún perdida; 5.º) Es imprescindible que, mientras los que quieren de inmediato usar La Cartuja discuten los detalles, alguien retome el proyecto global de su gran estructura. Como la Casa de Campo o el Bois de Boulogne, La Cartuja es capaz de albergar usos intensos y muy variados, siempre que cada uno de ellos constituya un enclave aislado que respete el orden general. En realidad, lo único que es mortal para La Cartuja es la estrechez de miras, la falta de una visión suficientemente amplia en sus gestos"<sup>31</sup>.

La *Exposición Universal Sevilla 1992*, a pesar de todo, se incorpora ya a la Historia de las Exposiciones Universales.

<sup>30</sup> El llamado Parque Temático comprende todos los perdurables pabellones temáticos y pabellones de las comunidades autónomas, excepto el de Galicia. A 20 de abril de 1993, el estado de los restantes pabellones no desmontados y obras permanentes (con los usos nuevos) era: ÁREA DE TECNOLOGÍAS AVANZADAS: *Pabellón Plaza de África* (CEA); *Pabellón de Austria* (Controlban); *Pabellón de Bélgica* (Superstill Technology Inc.); *Pabellón de Canadá* (Delegación Ministerio de Industria); *Pabellón de Corea* (Tecnológica S.A.); *Pabellón de la Cruz Roja* (Cruz Roja); *Pabellón de Cuba* (Cuba. Proyecto Oficial); *Pabellón de Checoslovaquia* (Ayasa); *Pabellón de Chile* (-); *Pabellón de Finlandia* (Colegio de Arquitectos); *Pabellón de Francia* (-); *Pabellón de Fujitsu* (Fujitsu-Junta de Andalucía); *Pabellón de Hungría* (Euroinges); *Pabellón de Italia* (Palazzo de Italia); *Pabellón de Kuwait* (Kuwait. Proyecto Oficial); *Pabellón de Marruecos* (Marruecos. Proyecto Oficial); *Pabellón de México* (Banco Comercial Exterior de México); *Pabellón de Mónaco* (Einasesa); *Pabellón de Nueva Zelanda* (Egmasa); *Pabellón de la ONCE* (ONCE); *Pabellón de Portugal* (MOPT e Instituto Camoens); *Pabellón de Puerto Rico* (MOPT); *Pabellón de Rank Xerox* (Rank Xerox); *Pabellón de Siemens* (Siemens); *Pabellón de Turquía* (-); ÁREA ADMINISTRATIVA Y DE SERVICIOS: *Centro de Prensa* (Grupo Maura); *Hotel Príncipe de Asturias* (Hotel Príncipe de Asturias); *Pabellón REDESA* (REDESA); *Pabellón del Siglo XV* (Junta de Andalucía); *Torre Triana* (Junta de Andalucía); *World Trade Center* (World Trade Center); más los servicios para espectáculos (*Auditorio, Palenque y Teatro*).

<sup>31</sup> Estas palabras de Fernández Ordóñez están escritas en Madrid (14-IX-1992) y son publicadas posteriormente en *Quaderns. Talleres Workshops After Expo*. N.º 198. Enero-febrero, 1993. Pág. 90.

# O tradición y modernidad: Ideas estéticas y artísticas del joven Picasso

Javier Herrera Navarro

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte  
(UAM), Vol. V, 1993.

## RESUMEN

*Partiendo de los artículos contenidos en la revista Arte Joven, fundada por Picasso en Madrid en 1901 y escasamente utilizada como fuente documental para el conocimiento de su juventud, el autor analiza las ideas artísticas y estéticas del joven Picasso que giran en torno a dos ejes principales: el respeto —basándose en Goethe— a la autoridad de los "jóvenes eternos" y la aceptación de las tendencias modernas, en el sentido de Baudelaire, dentro de la tradición de la pintura realista, pero alejado (él pinta de memoria y con luz artificial) de las tendencias naturalistas e impresionistas —léase Sorolla— entonces en boga.*

## SUMMARY

*From the items obtained in the magazine "Arte Joven" founded by Picasso in Madrid in 1901 and barely used as a documentary source for the knowledge of his youth, the author analyses the artistic and aesthetic ideas of a young Picasso that refer to two main axes: the respect —as in Goethe— to the "eternal youngs" authority and the acceptance of the modern tendencies, as shown in Baudelaire, inside the realistic painting tradition, but far (he paints by heart and with artificial light) from the naturalistic and impressionist tendencies —as Sorolla— then in vogue.*

Tras su primer viaje a París en el otoño de 1900 y tras una breve estancia en Málaga (será la última vez que visite su ciudad natal) junto a Casagemas, Picasso deja que su amigo retorne solo a la capital francesa vía Barcelona mientras él se dirige a Madrid, ciudad a la que llega aproximadamente a mediados de enero de 1901. Allí junto a un amigo catalán, Francisco de Asís Soler, que ya conocía de Barcelona y que había dirigido la revista modernista Luz, funda la revista Arte Joven en la que ejerce de director artístico y publica más de 20 dibujos<sup>1</sup>. En ella colaboran

Unamuno, Pío y Ricardo Baroja, Martínez Ruiz (futuro "Azorín") amén de una pléyade de escritores, poetas y periodistas de segunda fila como Camilo Bargiela, Alberto Lozano, Timoteo Orbe, Bernardo González de Candamo, Ramón de Godoy y Sola, etc. Igualmente, la revista, de la que sólo salieron cinco números entre el 10 de marzo y el 1 de junio de 1901 —dado lo parco que fue siempre el genio malagueño para dar a conocer sus ideas y su pensamiento sobre cualquier tema—, se convierte en documento inapreciable para revelarnos los aspectos ideológicos de

<sup>1</sup> Hemos publicado el catálogo completo de la revista bajo el título "La revista ARTE JOVEN: documentación sobre el Picasso azul, el 98 y el modernismo" en *Esopo. Revista de Bibliofilia* [Madrid: Julio Ollero Editor], n.º3 (abril 1991), pp. 11-36. Sobre la relación del joven Picasso con la generación del 98 véanse también nuestros artículos "Picasso y los escritores del 98: la revista ARTE JOVEN" en *La Balsa de la Medusa* [Madrid: Visor Distribuciones], n.º24 (4.º Trimestre, 1992), pp. 5-28 y "El pensamiento noventayochista y el joven Picasso" en *Goya* [Madrid: Fundación Lázaro Galdiano], n.º231 (noviembre-diciembre 1992), pp. 151-160

todo signo que conforman, en un período clave de su vida, su personalidad y sus características como genio indiscutible del arte del siglo XX.

Cuando Picasso en el segundo párrafo del ideario de la revista, publicado en el número preliminar del 10 de Marzo de 1901, dice:

*"Sin compromisos, huyendo siempre de lo rutinario, de lo vulgar y procurando romper moldes, pero no con el propósito de crear otros nuevos, sino con el objeto de dejar al artista libre el campo, libre completamente para que así, con independencia, pueda desarrollar sus iniciativas y mostrarnos su talento",*

no hace sino expresar el objetivo prioritario que tiene en ese momento: lograr la *independencia* y la *libertad* necesarias para poder desarrollar sus *iniciativas* y mostrarnos su *talento*, "romper moldes", pero no con el propósito de crear otros nuevos, pues de ello —lo tiene claro ya desde el primer momento— se derivarían otras nuevas ataduras que coartarían su libertad y la de los demás. Y es que de una u otra manera Picasso se encuentra agobiado por infinidad de instancias ideológicas en el terreno artístico y estético a las que debe enfrentarse (recuérdese que para él "luchar es vencer"<sup>2</sup>) para conseguir el triunfo e ir perfilando su pensamiento y su personalidad: de una parte, el peso de la *tradición* lejana (los grandes maestros españoles del pasado, los museos, etc.) y cercana (su padre, sus maestros inmediatos, instituciones oficiales como la Academia, la Escuela y las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes), camino tradicional que ya comienza a dominar con cierta facilidad (sus premios y menciones en las Nacionales así lo demuestran) y para el que ha sido educado y posee el talento y las dotes precisas; de otra parte, la atracción de lo *moderno* concretada en el embrujo de París y en la bohemia de la alegre y confiada Barcelona, en los coleccionistas y marchantes que abren expectativas inéditas al artista, en los cafés, los conciertos y tertulias, la vida noctámbula, los amores fáciles y los nuevos maestros que han surgido ya —Steinlen y Lautrec— y los que a buen seguro va a conocer en el inmediato futuro.

Ante tamaña disyuntiva ¿qué pasos da el joven Picasso en Madrid, ciudad que para él es más representativa de lo primero que de lo segundo, para resolver el dilema e ir consolidando los cuatro pilares —independencia, libertad, capacidad de iniciativa y talento— sobre los que

quiere y desea sustentar su personalidad y su obra? En primer lugar comienza por acentuar el *sentido crítico* hacia el orden artístico establecido y sobre las personas o instituciones que lo representan mediante un peculiar sentido del *humor* en el que se dan cita, fundamentalmente, la burla, la ironía y la parodia; y en segundo lugar, distanciándose en cierto modo de las actitudes nihilistas y anarquistas al uso (que podría ejemplificar a la perfección Alberto Lozano), se muestra enormemente respetuoso, desde un punto de vista teórico, con el principio de *autoridad* y el *magisterio* de la tradición y de los grandes maestros del pasado.

"El Sanhedrín" es el artículo que, dentro de ARTE JOVEN resume casi todos los aspectos de la crítica picasiana respecto al orden artístico establecido. Colocado con mucha intención por Picasso en la misma página que otros textos más o menos burlescos y humorísticos (un fragmento de Schiller que responde por *El guante* y el comienzo del relato *Amor maternal* de Bargiela) y junto al dibujo titulado *En el café*<sup>3</sup> —en el que puede verse a un "chulo" y a una "manola" departiendo sobre una mesa, en un segundo plano una tertulia de parroquianos y, al fondo, un "tablao" flamenco en el que aparece una guitarra—, está firmado con seudónimo, un tal C., tras el que podría esconderse cualquier miembro de la redacción, aunque, por sus trazas, no sería aventurado afirmar que pudiera tratarse del mismo Picasso o bien de Ricardo Baroja por su conocida aversión contra los críticos, ya patente en esta época<sup>4</sup>.

Y es que el artículo rezuma ironía por los cuatro costados en contra de los *maestros* —"viejos" y "caducos"— que representan las diversas instancias del Arte (así con mayúscula) y que suelen reunirse en la "salita de al lado, especie de oficina, taller, *boudoir* y *sancta sanctorum*" cada vez que se inaugura una exposición "cargada de barniz y de aceite rancio". ¿Quiénes son ellos? Artistas de edad calvos o de blancas melenas que —atiéndase bien— serían respetados y considerados si no vivieran en un lamentable retraso"; otros de menos edad que siguen sus huellas y que por su vacuidad y buena fe "no tienen ni pueden tener perdón de Dios" y los "jóvenes de cuerpo" que giran en torno a ellos y, faltos de personalidad, se dedican a refr los chistes y a aprobar las estupideces que dicen; sin embargo, la clase artística, "respetabilísima cuanto venida a menos", que más destaca en su crítica es, precisamente, la de los *críticos* que "tienen las manos viciadas de aplaudir por vicio y en el completo vacío que

<sup>2</sup> "Venid y no olvidéis que *luchar es vencer*", es la última frase del ideario de la revista publicado en el número preliminar.

<sup>3</sup> Es uno de los más conocidos de los publicados en Arte Joven y de los escasos cuyo original, a pastel (42 x 30 cm.), se conserva (Col. Masoliver, Barcelona). Catalogado por Zervos (VI.373), Cirici (n.43), Daix (III.7) y Herrera (n.9).

<sup>4</sup> Sus primeros artículos (1894-1896), precisamente, fueron críticas de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes publicadas en *Las Bellas Artes* de Valencia y en *El Globo* de Madrid. De la exposición de 1901 publica igualmente un artículo en *Electra*. En 1925 dio una conferencia en el Círculo de Bellas Artes de Madrid sobre *La Crítica de Arte* en la que afirma: "profesión nueva y sin ninguna utilidad para el arte, puesto que todas las grandes obras se han hecho sin necesidad de ellos y los críticos no han influido con sus opiniones en cambiar la marcha natural de cada artista". Véase la introducción de Pío Caro Baroja a su edición de *Gente del 98*, pp. 16-31.



Fig. 1.

hay tras de su frente, vagan hasta dos docenas de frases hechas y moldes conocidos". ¿De qué hablan unos y otros? De recuerdos y añoranzas, del *pobre (sic)* Fortuny, del "tiempo en que Haes no tenía a menos detallar los cuadros" y, sobre todo, de los jóvenes —esa "caterva de impresionistas, esos *modernistas (sic)*"— perseguidos e incomprensidos, por "haber sacado a la luz pública sus *abortos (sic)*, cosas extrañas, sin forma, o bien raquícticas y soñadoras manifestaciones", y del tiempo "en que el *arte español* no había sufrido la perniciosa influencia extranjera, no se había barbarizado". Y el articulista, después de comparar al pueblo con los animales en el sentimiento del arte verdadero, concluye: "Y esta es la gente que si no regenera el arte, lo *mantiene (sic)*. Pero lo mantienen tan bajo que si alguien se levanta, viéndole de lejos, no lo comprenden, no ven lo que es, y obcecados, le tiran a matar".

Fijémosnos en diversos detalles de este artículo, que creo significativos, para precisar el sentimiento crítico del joven Picasso respecto al arte de su tiempo: el respeto hacia lo viejo y a la tradición, la consideración de lo

"moderno" y lo "modernista", y lo que podríamos llamar patriotismo o casticismo artístico.

Una vez más los hechos se encargan de mostrarnos a un Picasso que está dispuesto a respetar y a considerar a los artistas más viejos en razón de su edad, si no fuera por su lamentable retraso, dice, de "lo menos veinte años". Todo está dispuesto a admitirlo en opiniones e ideas artísticas menos el retraso espiritual: acepta la decrepitud física, la vejez cronológica, mas no la mentalidad retrógrada. El artista verdadero ha de intentar ser un "joven eterno" y ha de tender a la inmortalidad<sup>5</sup> al igual que — así por este orden son citados— Virgilio, Homero, Dante, Goethe, Velázquez, Ribera, El Greco, Mozart, Beethoven, Wagner "que cuantos más años pasan más grandes son, crecen en vez de perecer"<sup>6</sup>. Hay, pues, ya en el joven Picasso una búsqueda consciente de lo "permanente", una cierta desconfianza hacia lo efímero y la moda (aunque — parece— no tiene más remedio que aceptarla para no ir en contra de las tendencias de su tiempo) que le lleva al encuentro con los *valores y criterios clásicos*, absolutamente reconocidos en todo tiempo y lugar, y que son los

<sup>5</sup> "Lo que subsista, lo que tenga fuerza suficiente para resistir los embates de lo nuevo, lo que se mantenga firme e incólume, a pesar de la tormenta, no es viejo: es joven, joven siempre, joven aunque cuente mil años de existencia". Cfr. [Ideario de "Arte Joven"]. n.º Preliminar (10 Marzo 1901), p. 2.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

más susceptibles de ser "aprehendidos" por su ansia de devorar todas las novedades.

En este sentido puede aplicarse a la perfección la definición que de la modernidad diera Baudelaire<sup>7</sup> unos cuantos años antes:

*"Seguramente este hombre, tal como lo he pintado, este solitario dotado de una imaginación activa, siempre viajando a través del gran desierto de los hombres, con meta más elevada que la de un puro deambulador, con una meta más general, busca otra cosa mayor que el placer fugitivo de la circunstancia. Busca aquello que nos permite llamar modernidad, ya que no tenemos otra palabra mejor para expresar la idea en cuestión. Se trata para él de separar de la moda lo que puede contener de poético en lo histórico, de sacar lo eterno de lo transitorio..."*<sup>8</sup>.

Luego volveremos sobre esa frase que consideramos clave para la interpretación de la realidad y el devenir de Picasso; ahora sólo cabe señalar que ese sentimiento, en cierto modo, se ve confirmado por Ricardo Baroja cuando en *Gente del 98*, recordando las tertulias del Café de Madrid y el espíritu que las presidía, el pintor y escritor vasco afirma:

*"En general, la juventud artística y literaria mira más al arte y a la literatura que se produce en su tiempo que al de los tiempos pasados. Nosotros, sin desdeñar lo coetáneo, pretendíamos entroncar con lo anterior. Preferíamos Velázquez a Pradilla, El Greco a Muñoz Degrain, Lope a Echegaray, Herrera al marqués de Cubas, Berruguete a Querol... Pero nuestros contemporáneos o no lo comprendían o no lo querían comprender. Nos llamaban en tono despectivo "modernistas", cuando más apropiado hubiera sido el llamarnos "arcaístas" o "futuristas". Deseábamos realizar algo imposible o cuando menos muy difícil: adelantarnos a nuestra época o retroceder a la pasada."*<sup>9</sup>

La autoridad y el magisterio, en consecuencia, se encuentran en lo más antiguo, en lo clásico tanto español como foráneo, y ello explica el desdén con que son tratados Haes y Fortuny, las autoridades recientes a las que recurren en su nostalgia los más viejos de la comidilla del *boudoir*. Reivindicación del pasado remoto, casi primitivo, pero glorioso, que entronca con una de las actitudes que han sido consideradas como fundamentales del acontecer artístico y literario de esos años, bien patente tanto en el *goticismo* que impregna toda la cultura y el arte del modernismo catalán como en el *barroquismo* implícito en las primeras obras más características de la "generación del 98": *Camino de perfección* de Baroja, *La voluntad* de Azorín y *Sonata de Otoño* de Valle-Inclán, todas ellas gestadas en el mismo año de 1901 y publicadas un año después<sup>10</sup>.

Si se retorna al pasado para tomarlo como modelo es que el presente, y sus representantes, no sirven: son, de un lado, los que, "vacíos de iniciativa y de buena fe" no tienen "perdón de Dios" y, de otro, esos "jóvenes de cuerpo" que carecen de personalidad y son viejos de espíritu. En ocasiones tal espécimen artístico tiene nombres y apellidos, y entonces, por lógica, el que cae bajo el punto de mira de la capillita picassiana no acostumbra a salir muy bien parado, tal y como sucede con Saint-Aubin<sup>11</sup>, omnipresente miembro del jurado de todas las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes de la época, el laureado paisajista Lhardy<sup>12</sup> o Méndez Bringa, ilustrador de *Blanco y Negro*<sup>13</sup>, representantes los tres de ese tipo de arte burgués, "cursi", almibarado y vacío, siempre odiado, y con razón, por todo joven principiante que pretendía seguir la senda de "lo moderno".

Hay, pues, en ARTE JOVEN y en Picasso, al igual que sucede con los escritores del 98, un rechazo del presente, de la "realidad" artística que les ha tocado en ciernes vivir. Esa realidad, incómoda y adversa para ellos y en la que dominan o se mueven las tres categorías de artistas o de

<sup>7</sup> Cirici en *Picasso antes de Picasso* (pág. 88) afirma, dentro del capítulo dedicado al sentido religioso: "Baudelaire, cuyo influjo sobre la época juvenil de Picasso fué tan decisivo"; sin embargo ni en éste ni en los demás capítulos logramos enterarnos de cuáles fueron esas influencias tan decisivas.

<sup>8</sup> Subrayado nuestro. Esta apreciación de Baudelaire nos parece capital para entender la dimensión histórica y artística de Picasso. Cfr. "Salon de 1859" en *Oeuvres complètes*. Ed. de Claude Pichois. París: Gallimard, 1976. Bibliothèque de la Pléiade, vol. II, pág. 694. De este pasaje suele haber traducciones tan nefastas como la publicada en Fuentes y documentos para la historia del arte. Barcelona: Gustavo Gili, 1982, vol. VII, pág. 347 en la que se traduce la palabra "mode" por "¡noche!" con lo que la frase queda así: "...Se trata para él de separar de la noche lo que puede contener de poético en lo histórico, de sacar lo eterno de lo transitorio...". Seguro que más de uno se habrá quebrado la cabeza al intentar buscarle una explicación coherente...

<sup>9</sup> RICARDO BAROJA, *Gente del 98*, p. 99.

<sup>10</sup> En efecto, una de las características básicas que se han señalado para definir y precisar el 98 ha sido precisamente ese retorno a lo "primitivo", esa fascinación por el pasado glorioso de España. Véase ZAMORA VICENTE, "Una novela de 1902 (Notas a una lectura apresurada)". *Sur* [Buenos Aires], n.º 226 (enero-febrero 1954), pp. 67-78.

<sup>11</sup> "¿Cómo les gusta a ustedes más Saint-Aubin, pintando o escribiendo?... A nosotros de ninguna manera". En "Notas". N.º Preliminar (10 Marzo 1901), p. 7. Este personaje, muy decimonónico, fue secretario del jurado de algunas Exposiciones Nacionales de Bellas Artes.

<sup>12</sup> "Estos días hemos visto por ahí algunos *pasteles* titulados *Electra*; entre otros, uno en el escaparate del acreditado paisajista señor Lhardy". Cfr. "Notas". *Arte Joven*, n. 1 (31 marzo 1901), p. 7. Más datos sobre este pintor y dueño del restaurante de su nombre en *Cien años de pintura en España y Portugal (1830-1930)*, tomo IV, pp. 272-276.

<sup>13</sup> "Participamos a nuestros lectores que Méndez Bringa, el genial dibujante de Blanco y Negro, no colabora en ARTE JOVEN". En "Notas". *Arte Joven*, n.2 (15 abril 1901), p. 7. Véase *Cien años de pintura en España y Portugal (1830-1930)*, tomo VI, pp. 20-21; Un siglo de ilustración española en las páginas de Blanco y Negro, p. 62 y 99.

personas citadas, se concreta —además de en la crítica y en los estamentos didácticos (de los que no se hace mención en la revista)— en la Academia, en el Museo de Arte Moderno y en la Exposición Nacional de Bellas Artes.

Respecto a la institución académica hay en ARTE JOVEN un artículo de Dionisio de las Heras bajo el título de Carreteros Inmortales<sup>14</sup> en el que, con cierta sorna, se juega con el doble sentido del apellido Carretero y la afinidad sintáctica entre las palabras "arte" y "arre" para criticar la designación de Ramón Menéndez Pidal y el Conde de Reparaz como académicos de la lengua a la vez que, irónicamente, se postula por parte del autor una candidatura "modernista" en las personas de la Pardo Bazán y Clarín ("la Pardo con pantalones" tal y como se denomina al autor de *La Regenta*), denostados ambos por ser representativos del naturalismo, entonces ya en franca decadencia. Representativo del espíritu burlón, el artículo resulta sintomático de la mentalidad anti-academicista predominante en la juventud artística de la época, cuyos pormenores Picasso comparte y asume para el resto de sus días.

Para los jóvenes artistas —no sólo de cuerpo sino también de alma— la situación del Museo de Arte Moderno, reducto, almacén y cementerio de las obras premiadas en los certámenes oficiales, es tan nefasta que sólo es capaz de sostener el siguiente comentario: "El Museo de Arte Moderno sigue tan campante. Es tanto el desprecio que se merece, que ni los anarquistas se acuerdan de él"<sup>15</sup>. De la Nacional de Bellas Artes la opinión es menos radical: de la próxima edición, como si se tratara de una plaga de la que conviene protegerse, se "avisa" a los lectores de esta guisa: "Nos amenaza la tradicional Exposición de Bellas Artes"<sup>16</sup>; sin embargo la actitud respecto a ella es más ambigua (no hay que olvidar que Picasso fue premiado en las dos anteriores y que acude a ésta con *Mujer en azul*) pues, mientras genéricamente tiende a ser criticada como tal institución (es la que proporciona las obras de las que se nutre el Museo), sin embargo se le dedica un extenso artículo, tal y como vimos en su momento, para destacar la presencia del arte catalán en la misma a través de la obra de Rusiñol, Mir, Llimona y Clarasó<sup>17</sup>.

Como hemos visto, en el ánimo de Picasso no por el hecho de ser joven ya se era moderno y el artista creaba obras de interés, al contrario, parece que gran parte del sentido crítico de ARTE JOVEN se dirige contra esa

juventud intelectual "desdeñosa de los maestros, que aspira a hacer un arte espontáneo, sin influencia alguna" para decirlo con palabras de González de Candamo<sup>18</sup>. En esas situaciones embarazosas, en las cuales casi hay que echar por tierra a miembros de tu propia generación, es cuando se recurre a la autoridad y al magisterio de los clásicos: en la revista madrileña es Goethe, "el dios de Weimar, el gran pagano"<sup>19</sup>, quien desfaze entuertos y aclara los posibles desviacionismos. Es en el número 1 donde aparece bajo el título genérico de *Nuestra Estética* (creemos que con ánimo de continuidad) una selección de ideas sacadas de obras de Goethe que Picasso y su capillita hacen "suyas" y las dan a conocer a modo de programa o ideario estético. De sus cinco apartados es el segundo —con mucho el más extenso— el que nos ilumina aspectos importantes e inéditos a través de los cuales poder acercarnos al pensamiento de Picasso en lo que respecta a la enseñanza de los maestros y al "talento artístico". Textualmente dice el gran escritor y pensador alemán:

*"Un hombre de talento no viene al mundo para aprenderlo todo por sí propio, sino para volverse del lado del arte de los buenos maestros, susceptibles de hacerle apto para algo..."*

...hoy nuestros jóvenes artistas apenas comprenden estas dos cosas<sup>20</sup> cuando abandonan a sus maestros. Carecen de alma y de talento; sus invenciones son insignificantes y sin efecto...

Hace ya más de cincuenta años que observo la pintura alemana, y no solamente la observo sino que procuro influir en ella. Lo que puedo decir en este momento es que en el estado actual no hay mucho que esperar. Es necesario que surja un gran talento que acapare en un momento cuanto la época tiene de bueno y lo sobrepase todo. Los recursos están reunidos, los caminos indicados."

En dicho texto encontramos una serie de ideas básicas que nos muestran la temprana preocupación de Picasso por la definición del "talento". De una parte el constatar definitivamente que nadie puede crear nada nuevo *ex nihilo*, sino que son precisamente los buenos maestros quienes te ayudan a desarrollar la aptitudes que uno tiene; en este sentido parece que Picasso fue muy inteligente y supo administrar el suyo, pues, según sus biógrafos

<sup>14</sup> Arte Joven, n.1 (31 Marzo 1901), p. .6

<sup>15</sup> Arte Joven, n. 2 (15 Abril 1901), p.7.

<sup>16</sup> "Notas". Arte Joven, n. 2, p. .7

<sup>17</sup> LUIS ALTADA, "Notas de la Exposición. Los artistas catalanes". Arte Joven, n. 3 (3 Mayo 1901), p. 7.

<sup>18</sup> BERNARDO GONZÁLEZ DE CANDAMO, "Lecturas. Diario de un enfermo por J. Martínez Ruíz". Arte Joven, n. 2 (15 Abril 1901), pp. 2-3.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> Se refiere aquí Goethe a dos ejemplos que toma de Mozart y de Leonardo da Vinci. El primero de ellos es una respuesta del músico a un barón que le había mandado composiciones suyas y reza así: "Los señores dilettanti merecéis un doble reproche; he aquí la alternativa en que os encontráis habitualmente: o no tenéis ideas propias y tomáis las de los otros, o si tenéis ideas no sabéis sacar partido de ellas". El segundo, seguramente sacado del Tratado de la pintura, dice así: "Si vuestro hijo, decía Leonardo da Vinci, no tiende a dar relieve a lo que dibuja por sombras bastante vigorosas para que haya el deseo de coger los objetos con la mano, no tiene talento". Y más tarde, Leonardo de Vinci añade: "Cuando vuestro hijo posea plenamente la perspectiva y la anatomía, ponédle con un buen maestro"

(Richardson el más reciente)<sup>21</sup>, siempre aceptó de buen grado las enseñanzas de sus maestros, lo único que sucedía es que muy pronto, debido a sus dotes naturales, conseguía los resultados apetecidos y enseguida se lanzaba, por su cuenta y riesgo, con especial voracidad hacia otro nuevo objetivo<sup>22</sup>. En este sentido debía tener muy acentuada la capacidad de iniciativa y tener bastante confianza en sí mismo para ya desde el primer momento dedicarse con fruición a dar su toque personal a todo lo que en otros colegas antiguos o modernos veía. Ese rasgo de su carácter es lo que puede explicar, de un lado, las sucesivas influencias<sup>23</sup>, nítidas y perceptibles, que recibe y que acepta y, de otro, la gran cantidad de obras, ya conseguida la madurez y su propio estilo, que son versiones o interpretaciones de obras de otros artistas<sup>24</sup>. Casi puede decirse que fue gracias a esas sucesivas influencias y enseñanzas, a esa su especial condición de alumno aventajado (hasta 1901 desde su padre hasta Lautrec pasando por Muñoz Degraín, Velázquez, Goya, El Greco, Casas, Nonell, Steinlen, Puvion de Chavannes, Gauguin y Van Gogh) que conseguiría en poco tiempo la síntesis absoluta que le llevaría al logro del lenguaje más original y rupturista del arte moderno: el cubismo.

Aprovechándose de la crítica de Mozart sobre los *dilettanti* parece que tomó buena cuenta de ella y, si bien no le importó confesar que tomaba ideas prestadas de otros, se dedicó, por el contrario, con especial esmero a sacar partido de las suyas, una de las cuales fue precisamente ésta: tomar de los demás las que le interesaban para sus fines. Esto que puede parecer, en una primera aproximación, demérito, cinismo o falta de talento lo que hace es plantear uno de los problemas claves de la creación artística y de la estética contemporánea, cual es el de la originalidad y su relación con "lo moderno".

Este sentimiento de "lo moderno", que surge de la oposición ya en el siglo XVIII entre lo clásico y lo romántico<sup>25</sup>, entre los defensores del orden y de las normas *objetivas* y los partidarios del orden y de las normas emanadas del sujeto, implica, desde el primer momento en el terreno de la creación artística, una "negación" radical de todo lo existente y la reivindicación de formas

emergentes e innovadoras que han de enfrentarse a las tradicionales y conocidas. La paradoja es que dichas formas inéditas en muchos casos surgen en el mismo momento histórico en el que se produce una revisión, un *revival*<sup>26</sup> del arte del pasado remoto (generalmente el grecorromano, el medieval o el primitivo) escogido como modelo a imitar o como listón a superar. Es un hecho comprobado que ese proceso de negación o de ruptura, paralelo al desarrollo de la conciencia histórica (no es casual que surja entonces tanto la historia del arte como la estética como disciplinas independientes), produce nada más nacer no pocas convulsiones en el terreno artístico, siendo una de ellas, acaso la más significativa, la progresiva identificación de la creación artística anticlásica con el rechazo a la tradición en tanto que ésta solía también igualmente identificarse con valores propios del orden y la normativa clásicas, de la aristocracia del Antiguo Régimen y con un pasado inmediato nefasto que no se quería repetir. Pero llega un momento, más o menos a mediados del siglo XIX, cuando el artista "romántico" quiere empezar a ser reconocido como individuo diferenciado dentro de la sociedad, en el que la búsqueda incesante por parte del artista de su especificidad y de su personalidad se convierten en tarea tan prioritaria que las obras así realizadas, productos en su mayor parte de la imaginación y de la fantasía, comienzan a faltarle los referentes históricos y a ser conceptuadas como *originales* en tanto que "únicas", "novedosas", "inéditas" y términos similares siempre referidos a lo que (por poner un ejemplo) Caspar David Friedrich entendía en el pintor como la "propiedad de su espíritu"<sup>27</sup>. De ahí surge esa línea de pensamiento que tiende a homologar la creación artística con la creación divina y, en consecuencia, a otorgar primacía a la *inspiración* en detrimento de las demás actividades creativas, mentalidad que no pequeño daño hizo a muchos jóvenes del siglo XIX, que creyéndose artistas de nacimiento, desdénaron cualquier enseñanza y cualquier magisterio dejándolo todo en aras de la *espontaneidad* y la *improvisación*<sup>28</sup>. Es a esos jóvenes aprendices de artistas a los que critica Goethe<sup>29</sup> y, siguiendo al maestro, el

<sup>21</sup> JOHN RICHARDSON, *Vie de Picasso*. Paris: Editions du Chêne, 1992, pp. 46-49.

<sup>22</sup> Abundantes son las anécdotas y leyendas acerca de su precocidad y rapidez de ejecución. Véase lo que cuenta a este respecto el olvidado, pero fundamental, ensayo de LAFUENTE FERRARI, "Para una revisión de Picasso", *Revista de Occidente*, n.º 135-136 (junio-julio 1974), pp. 275-281.

<sup>23</sup> Sobre el problema de las influencias dentro de la historia del arte véase nuestro trabajo "Panofsky, el renacimiento y el problema de las influencias en la historia del arte". *Revista de Ideas Estéticas*, 133 (1976), pp. 47-57.

<sup>24</sup> Sobre este tema véase JOHN LUCAS, "Picasso as a copyist". *Art News*, 1955 (november), pp. 36-39 y 53.

<sup>25</sup> Véase a este respecto SIMÓN MARCHÁN, *La estética en la cultura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili, 1982.

<sup>26</sup> Véanse sobre el tema los magníficos ensayos de diversos autores contenidos en *El pasado en el presente*. Ed. de Giulio Carlo Argan. Barcelona: Gustavo Gili, 1979.

<sup>27</sup> Véase CASPAR DAVID FRIEDRICH, "Declaraciones en la visita a una exposición" (1830) en *Fragments para una teoría romántica del arte*. Antología y edición de Javier Arnaldo. Madrid: Tecnos, 1987, pp. 96-99.

<sup>28</sup> A modo de ejemplo estas frases también de Friedrich: "La única fuente verdadera del arte es nuestro corazón, el lenguaje de un ánimo infantil puro. Una pintura que no haya surgido de ese manantial sólo puede ser artificio artesano. Toda obra de arte auténtica se percibe en hora solemne, y nace en feliz hora, a menudo sin que el artista sea consciente, desde un impulso interior del corazón". Y más adelante: "No estar instruido es a menudo una suerte para el hombre de talento espiritual. La doctrina y la instrucción excesivas tan sólo ahogan lo espiritual en el hombre, y alzan a mediocridad la medianía". En *Ibidem*.

<sup>29</sup> Candamo en el comentario al libro de Azorín antes citado dice que Goethe "se horrorizaba del desenfado de un joven alemán que decía saberlo todo, tener una gran concepción del mundo y de la vida y que juraba no volver a hojear un solo libro" y compara la actitud de ese joven con nuestra juventud intelectual "que hace el efecto maravilloso —dice— e inusitado de esos prestidigitadores de café, que sacan indefinidamente cintas de la boca sin que los espectadores puedan darse cuenta de cómo se verifica el prodigio". CANDAMO, "Lecturas...". *Arte Joven*, n.2 (15 Abril 1901), p. 3.

mismo Picasso y su grupo de amigos. Ese tipo de artista, especie de médium o misionero, responde más a incitaciones poéticas o literarias en la expresión de su "yo" que a motivaciones estrictamente plásticas: su obra está destinada a conmover o a provocar sentimientos elevados y sublimes de aceptación o los más elementales y primitivos instintos de rechazo. Este es el artista que lleva en sí el germen de la *destrucción* y de la locura, el que se eleva por encima de los mortales y proclama a los cuatro vientos su diferencia encerrándose en su "torre de marfil" para no ser contaminado por ningún tipo de realidad pasada o presente; pero he aquí que en esa misma medida, debido a su ardor y a su apasionamiento, a su extrema pureza y ausencia de pedigrí, rápidamente sucumbe ante el mundo que ha pretendido, ingenuo y osado, destruir. Su identificación histórica en el siglo XIX es problemática pues, al renunciar a la tradición, se encuentra en una línea discontinua en la que es difícil encontrar un encadenamiento, sin embargo puede aventurarse que ahí están el Goya más enloquecido, los visionarios románticos, Friedrich, Munch y Ensor, buena parte de Rops, el primer Hodler, el último Van Gogh, los simbolistas<sup>30</sup>, es decir todos aquellos que preludian la vorágine de ismos que van a llenar el siglo XX con sus proclamas y manifiestos en los que el común denominador será la negación de lo viejo, lo antiguo y lo caduco en el arte del pasado así como de toda autoridad y de toda enseñanza. Así pues, desde ese punto de vista el joven Picasso en ARTE JOVEN se muestra contrario al espíritu de la vanguardia y en extremo conservador y respetuoso con la tradición y con la historia.

Por el contrario, del mismo tronco y paralelamente, surge otro tipo de artista que recurre al *pasado remoto* o a la historia en búsqueda de identidad y de raíces, que tiene una mayor vocación retrospectiva y que no confía, en suma, en lo efímero ni en los excesos de la sinrazón. Es ese el artista que entronca con la tradición y con la enseñanza de los "buenos maestros", de los cuales *selecciona* o *se apropia* aquello que va de acuerdo a sus objetivos y a la consolidación de su personalidad: ahí, en esos dos pilares, es en donde pone los cimientos de la originalidad y del talento en la creación artística; es el talento bien adiestrado quien produce las novedades y las obras únicas y el que hace progresar al arte hacia las metas más insospechadas<sup>31</sup>. Dicho artista suele ser un

buen y bien nacido, educado en el seno de la burguesía más o menos adinerada, que vive la infancia y la primera juventud sin excesivos traumas que le amarguen la vida, y que un buen día se *rebela* contra el orden paterno, social y artístico y va en busca de su propia vida aliándose de vez en vez con el diablo y con la destrucción, volviendo siempre al redil, pues su línea es clara y diáfana, se encuentra siempre en contacto con la *realidad* y defiende los valores puramente plásticos de su arte: su origen está en el siglo XVII con los Velázquez, Le Nain, Hals o Rembrandt, está en Ingres y en la técnica de los virtuosos académicos y "pompier" del XIX<sup>32</sup> y llega hasta los impresionistas, Degas y Lautrec pasando por Courbet, Daumier y Manet; es el realismo, el estilo *constructivo*<sup>33</sup> por excelencia que *socava los cimientos de la tradición alimentándose, como Saturno, de ella y de sus maestros. Es el artista que se expresa por elipsis y alusiones, que se esconde tras de sus obras, que es más ojo y cerebro que imaginación y cuyas obras no son para conmover ni para emocionar sino todo lo más para sorprender.*

El joven Picasso forma parte de este tipo de artista, que podría ser calificado como "revolucionario desde dentro": es el traidor que se rebela contra los suyos en base a realizar una síntesis casi imposible entre la tradición (fijémosnos que a esta palabra sólo le separa una letra de la "traición") y su propio presente a fin de anticipar el futuro. ¿Era ya consciente Picasso en esos momentos de lo que quería ser? Creemos que sí; al menos sabía cuál era el camino y qué era lo que no quería; y en este sentido la selección del texto de Goethe resulta enormemente reveladora y casi profética si nos atenemos a lo que dice en su último párrafo: **Es necesario que surja un gran talento que acapare en un momento cuanto la época tiene de bueno y lo sobrepase todo. Los recursos están reunidos, los caminos indicados.** Ni la más aguda y efectiva de las sibilas podría haber realizado un oráculo tan perfecto...

Mal que pese a algunos, "acaparar" es un verbo que cuadra a la perfección con la juventud de Picasso, pues éste no hace otra cosa hasta 1907 que acumular experiencias y enseñanzas que asimila en poco tiempo para lanzarse enseguida a una nueva aventura que siempre tiene algo que ver con la anterior; no hay, pues, como ha querido verse, ruptura entre sus diferentes etapas ni antes ni

<sup>30</sup> Véase a este respecto ECKHARD NEUMANN, *Mitos de artista*. Madrid: Tecnos, 1992, sobre todo el cap. II "Irracionalismo y mitologías del artista en los siglos XVIII y XIX", pp. 49-118.

<sup>31</sup> Hace años Pedro Salinas en un magnífico ensayo titulado *Jorge Manrique o tradición y originalidad* expuso dicha hipótesis al analizar las deudas y los préstamos que las *Coplas* tenían respecto a la tradición anterior al siglo XV, hipótesis que creemos totalmente acertada. En arte basta solamente con citar las fuentes usadas por Velázquez en sus mejores cuadros para corroborarlo. Nosotros trabajamos sobre dicho tema tomando como objeto de investigación el estudio de las relaciones entre la fotografía y la pintura a lo largo de la historia. Véase: "Fotografía y pintura en el siglo XIX". *Goya* n.º 131 (1976), pp. 292-299; "Henry P. Robinson y Oscar G. Rejlander: la fotografía como arte y los orígenes del fotomontaje". *Goya*, n.º 164-165 (1981), pp. 106-113; "Pintura y fotografía. Historia de sus recíprocas relaciones". *Nueva Lente*, n.º 119-120 (verano 1982), pp. 10-79; "La fotografía y la crisis de la imaginación romántica". *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, vol. XLVI (1991), pp. 71-80.

<sup>32</sup> Es evidente que nos referimos a ellos en cuanto a que fueron grandes maestros en la enseñanza de las virtudes técnicas que todo pintor joven debía aprender para conocer el oficio.

<sup>33</sup> Utilizamos aquí el término en oposición a "destrutivo".

después del cubismo<sup>34</sup> ni, por supuesto, evolución, como él mismo ha declarado:

*"Las diversas maneras que he utilizado en mi arte no se deben considerar como evolución o como escalones hacia un ideal desconocido de la pintura. Todo lo que he hecho en mi vida ha sido para el presente, y con la esperanza de que siempre continúe en el presente. Nunca he pensado en el espíritu de investigación. Cuando he encontrado algo que expresar lo he hecho sin pensar en el pasado o en el futuro. No creo haber utilizado elementos fundamentalmente distintos en mis diferentes modos de pintar"*<sup>35</sup>.

Acumular y acaparar conocimientos, experiencias, ideas, logros de otros pintores y artistas, poetas y escritores, pero no como el pirata que, una vez desvalijada la víctima, se detiene en sus rapiñas y se complace en la contemplación indiscriminada de sus tesoros, sino como el coleccionista que pretende completar su colección con las piezas más preciadas y valiosas que aún le faltan ("lo bueno que tiene la época" en el decir de Goethe) para estar orgulloso de sí mismo y de lo valioso de su colección. Pero para captar y asimilar "lo bueno de la época" —Picasso es consciente de ello— necesita —primero— consolidar su personalidad pasando de ese querer "ser algo" a ese "esto quiero ser, esto quiero hacer" que Laín Entralgo considera fundamental para entender a la juventud del 98<sup>36</sup>, y —segundo— no concentrarse en exceso en la regeneración y modernización del arte español de su tiempo sino tener unas miras más amplias y universales; sólo así podrá convertirse —eso es lo que quiere ser y lo que quiere hacer— en ese "gran talento" que va al frente de los demás, capaz de "sobrepasarlo todo" y que corre el riesgo, cuando se levanta, de que le "tiren a matar".

Está claro que en un primer momento el Picasso de ARTE JOVEN se siente casi un elegido por el destino para regenerar el arte español de su tiempo, tan refractario, según opinión de los sanedritas, a aceptar la "perniciosa" y bárbara influencia extranjera, esos bodrios y

abortos impresionistas y modernistas (no se hace distinción entre una cosa y otra) que ofenden al gusto tradicional y al orden establecido. No tenía nada de extraño: era un mal del Madrid de la época —y de España entera (a excepción de Catalunya) según nos confirma también Baroja— vivir "en un ambiente de optimismo absurdo" en el que "no había curiosidad por lo de fuera" y en el que se consideraba que "todo lo español era lo mejor"<sup>37</sup>.

Curioso chovinismo de raíces castizas y patrioterías que lleva precisamente ese año a Sorolla —interpretación a la española del impresionismo— al triunfo indiscutible en la Nacional de Bellas Artes, aunque a Picasso y a sus amigos madrileños el valenciano les parezca "un gran pintor, pero un mal artista"<sup>38</sup>. Contra él y sus seguidores y otros maestros por el estilo, debía enfrentarse Picasso si hubiera estado dispuesto a aceptar lo que le marcaba el destino, pero podemos preguntarnos: ¿verdaderamente estaba él por la labor?

Hemos visto cómo los viejos sanedritas por no tener las ideas claras hasta confunden el impresionismo con el modernismo, lo cual no tiene nada de particular pues el *modernismo* no aparece en las páginas de ARTE JOVEN como un término asimilado a un estilo artístico determinado sino que más bien está tratado como "concepto epocal" asociado a los significados de lo "más avanzado" y "novedoso" o lo más "informe" y "soñador". Así tanto se le identifica, irrisoriamente, con las tendencias *feministas* en auge durante esos años (recuérdese la candidatura de Pardo Bazán y Clarín para la Academia) como, ya con cierta seriedad, con la producción poética de un Godoy y Sola, miembro cercano a la "capillita", cuya obra *Aspiraciones* es saludada así:

*"Es este un libro de hondo sentimiento artístico, en el que su autor muestra una marcada tendencia modernista. Sus versos son flexibles y variados, desarrollándose en extraños ritmos musicales"*<sup>39</sup>.

Incluso Soler en una crónica sobre el estreno en el Teatro Real del Sigfredo de Wagner arremete contra el

<sup>34</sup> Querer ver un Picasso antes de Picasso como si en realidad hubieran existido dos: uno menor y otro mayor, uno jovencito que no sabía lo que hacía y otro genial al que hay que adorar y rendir pleitesía, en los momentos presentes no deja de ser un espléndido ejercicio literario (en la medida que nos parece una falacia) que no responde a la veracidad de los hechos y que solamente se justifica por el embrujo mitómano que Picasso despertó en vida en espíritus tan exigentes y exquisitos como CTRICI en su *Picasso antes de Picasso*. Barcelona: Iberia-Joaquín Gil Editores, 1946; tales planteamientos nos parecen similares a los utilizados por los evangelistas apócrifos: revelar aquello que los evangelistas ortodoxos, por unos u otros intereses, silenciaron. En este sentido estamos de acuerdo con LAFUENTE FERRARI, *Para una revisión...*, pág. 283: "Creo, pues, que por motivos intrínsecos a su personalidad y al cariz de su temperamento artístico no hay *Picassos antes de Picasso* y que el artista, cuya obra se enriquece al estudiar sus primeros pasos, fue siempre Picasso, vocacionalmente orientado desde niño a la asimilación de su mundo en torno..."

<sup>35</sup> Escrito en 1923. En Picasso: poemas y declaraciones. Edición facsímil de la edición mexicana de Darro y Genil de 1944. Málaga: Fundación Picasso, 1990, p.29.

<sup>36</sup> LAÍN ENTRALGO, *La generación del noventa y ocho*. Madrid: Espasa-Calpe, 1975. 8.ª ed. pp. 88-89. "Es el delicado momento en que la vaga ambición con que se inicia la adolescencia —inquietud la he llamado otras veces— se convierte en una autoproposición clara y resuelta".

<sup>37</sup> Cit. por Laín Entralgo, *La generación...*, p.83.

<sup>38</sup> LUIS ALTADA, "Notas de la Exposición. Los Artistas Catalanes", *Arte Joven*, n. 3 (3 Mayo 1901), p. 7. "Es indiscutible, según muchos; pero a nosotros no nos parecen bien los trabajos del pintor valenciano, y en el número próximo le dedicaremos todo un artículo y hablaremos de él extensamente".

<sup>39</sup> "Notas". *Arte Joven*, n. 1 (31 Marzo 1901), p. 7.



Fig. 2.

público que presume de ser "modernista"<sup>40</sup> y que al mismo tiempo aplaude las zarzuelas de Bretón o cualquier chotis indecente y, sin embargo, silba a Vincent d'Indy "uno de los más eminentes músicos modernos".

Según se desprende del análisis anterior, de la escasa claridad respecto a la noción de modernismo, no vemos, en consecuencia, que Picasso se propusiera en las páginas de ARTE JOVEN, tal y como se ha repetido hasta la saciedad, introducir literalmente en Madrid el modernismo catalán; sin embargo, lo que sí encontramos, y bien explícito, es tanto la cultura y el arte catalán de la época como algunas ideas "modernas" (no excesivas ciertamente, según hemos visto) expresadas por escritores jóvenes y menos jóvenes que tienen en común el hecho de haber sido compartidas por el joven Picasso durante su estancia en la capital madrileña: podríamos decir, para apurar más la perspectiva, que la revista en cuanto a ideología artística y estética responde a lo que Picasso pensaba y sentía en ese momento de su vida: síntesis, en suma, entre la tradición clásica —el modelo a imitar— y la modernidad ("lo bueno" y "lo nuevo" de la época), entre el "arcaísmo" —el pasado remoto— y el "futurismo", que diría Ricardo Baroja; síntesis en la que, por supuesto, no cabe la realidad del presente en su versión retrógrada y negativa.

Acaso sea porque este nuevo artista tiende a rechazar la realidad decadente que le rodea que, justo durante este año de 1901, puede certificarse ya la defunción del *realismo* o del naturalismo artístico, patente y perceptible tanto en el terreno literario, narrativo por más señas, como en el pictórico. En efecto: Baroja, Azorín, Valle-Inclán y Unamuno se encuentran durante ese año escribiendo o a

punto de concluir sus respectivas novelas (*Camino de perfección*, *La voluntad*, *Sonata de Otoño* y *Amor y pedagogía*) que un año más tarde provocarán una ruptura radical en la novela española: de la descripción detallada de personas, ambientes y paisajes, del "contar una historia" en la que hay un principio y un final se pasa al protagonismo del propio narrador (o lo que es lo mismo: la perspectiva del "yo" se impone a la tercera persona, la visión subjetiva a la objetiva), "yo" que se exhibe y nos muestra sus vivencias y sus experiencias, sus *sensaciones* no precisamente halagüeñas y optimistas, sobre la realidad circundante a base de pinceladas rápidas al igual que en pintura sucede con el impresionismo.

Uno de los exponentes esenciales de ese cambio de rumbo es un nuevo sentimiento de la naturaleza expresado mediante un especial tratamiento del *paisaje*. Este no es ya la atmósfera que rodea a los personajes y que se describe o se pinta a modo de complemento indispensable en la infinidad de detalles que lo componen sino que es el sujeto quien se sumerge literalmente en él formando ambos una perfecta simbiosis, un todo que resulta imprescindible para comprender el significado completo de la obra. La naturaleza no está para ser imitada<sup>41</sup> como pensaban los clásicos tanto antiguos como modernos sino para ser vivida intensamente por el sujeto y así ser sometida a *interpretación* y, en su caso, a *modificación*.

La Mancha en general, Madrid, Toledo y Yecla en particular son los paisajes preferidos en esta época por Baroja y Azorín (Galicia es el de las *Sonatas* valleinclánescas y Unamuno lo evita conscientemente en sus novelas), de los cuales hay algunas muestras en ARTE

<sup>40</sup> FRANCISCO DE A. SOLER, "Crónica de arte". *Arte Joven*, n.º Preliminar (10 Marzo 1901), p. 2: "El público es muy ignorante pero le gusta presumir de buen gusto y ahora esto de hablar de Arte y de blasonar de *modernista* está a la orden del día".

<sup>41</sup> Sobre el problema de la "mimesis", crucial en el arte moderno, véase el ensayo de VALERIANO BOZAL, *Mimesis: las imágenes y las cosas*. Madrid: Visor, 1987.

JOVEN. Véase una muestra del segundo respecto a su querida Yecla (la Yécora de Baroja en *Camino de perfección*) en este fragmento de *La emoción de la nada*:

*"Salgo de Yecla: ante mí se extiende el adusto, tétrico, desolador paisaje de yermos páramos y decalvadas lomas. A espaldas del castillo, la tierra infértil toma amarillentos, pardos, negruzcos tintes que se pierden en la infinita lejanía de la llanura... Un camino ancho y blanco se aleja serpenteando entre plomizos olivos. Al final, por encima de un muro, asoman resaltando en la viva luz solar las agudas copas de cuatro o seis cipreses."*<sup>42</sup>

También hay un relato de hondo lirismo titulado genéricamente así, Paisaje, de Ricardo Baroja, firmado con su seudónimo habitual, Juan Gualberto Nessi, en el que destaca la presencia del azul:

*"Desde el horizonte nebuloso, cerrado por montañas de azul pálido, viene el río desarrollando su curso en grandes curvas. En la ribera alzan los chopos su follaje rumoroso, y los sauces inclinan las ramas hasta el agua roja y turbulenta"*<sup>43</sup>.

Visualmente el paisaje aparece en ARTE JOVEN en dos dibujos de Picasso: en el titulado Campesinos castellanos<sup>44</sup> y en el titulado indistintamente Picasso en Madrid o Grupo de artistas<sup>45</sup>. En ambos forma parte de la composición como fondo en el que sitúa a los personajes: una pareja de campesinos que sigue con la mirada a una mujer cabizbaja que abandona la escena y un grupo de amigos de Picasso que hablan en un descampado en una fría noche del invierno madrileño; en el primero, sobre una tierra que se presume yerma y seca, destaca una profunda tristeza muy similar al sentimiento azoriniano de Yecla, y en el segundo —unos árboles escuetos y pelados totalmente de ramas sirven para equilibrar la composición— se respira una inquietante desolación, casi la misma que describe Baroja sobre el paisaje manchego en algunos pasajes de *Camino de perfección*:

*"Era una negrura y un silencio terribles. Sólo se oían a lo lejos ladridos desesperados de los perros..."*<sup>46</sup>.

Sabido es que Picasso nunca fue un gran pintor de paisajes y que durante estos años su producción en ese género va decreciendo (salvo durante su estancia en Horta) en la medida creemos en que va, de un lado, consolidando su particular "propiedad de espíritu" y, sobre todo, su propia forma de entender y de relacionarse con la naturaleza; relación que es, cuando menos, como veremos, ambigua y contradictoria.

De una parte considera, con Goethe, que "el verdadero poeta recibe de la Naturaleza el conocimiento del mundo, y para pintarlo no tiene necesidad ni de mucha experiencia ni de una gran práctica"<sup>47</sup>; es decir, una postura romántica a ultranza (coincide prácticamente con las ideas expuestas por Friedrich) que parece contraponerse a las ideas expuestas después por el propio Goethe a propósito de la enseñanza de los maestros y el talento. En cualquier caso lo que parece cierto es aquello que la propia práctica artística de Picasso le encargó de afirmar o de negar, en este caso de negar, pues es evidente que el joven Picasso no tenía un excesivo entusiasmo por dibujar o pintar del natural ni tampoco le seducía la idea de dejarse atrapar y someterse a sus enseñanzas y dictados y, ni mucho menos, a tener confianza ciega y a adorarla como obra inmortal de Dios, supremo artista, tal y como la definiera el poeta Alberto Lozano como elemento indispensable, sine qua non, de la religión artística.

Dos hechos comprobados referentes al mismo año de ARTE JOVEN nos demuestran su indiferencia hacia las normas habituales de concebir la Naturaleza en relación con la creación artística: la importancia crucial que concede a la memoria en el proceso creativo y la preferencia en trabajar de noche. En efecto: si lo normal era el trabajo del natural con o sin modelo, otorgando prioridad al sentido de la vista e intentando responder a las leyes que la propia naturaleza disponía, Picasso en aquella época, según nos cuenta Ricardo Baroja,

*"...se apartaba de nuestro grupo para observarlo y dibujar luego de memoria las siluetas fantásticas de Cornuty, de Urbano, de Camilo Bargiela, iluminadas por la luz vacilante de un farol"*<sup>48</sup>.

es decir de dicho testimonio se desprenden tres operaciones consecutivas: 1). distanciamiento respecto al objeto,

<sup>42</sup> JOSÉ MARTÍNEZ RUIZ: "La emoción de la nada". *Arte Joven*, n.3 (3 mayo 1901), p. 4.

<sup>43</sup> JUAN GUALBERTO NESSI, "Paisaje". *Arte Joven*, n. 2 (15 Abril 1901), p. 4. Erróneamente se ha considerado por MANUEL LONGARES (Pío Baroja: escritos de juventud (1890-1904). Madrid: Edicusa, 1972, p. 128) que dicho seudónimo correspondía a su hermano Pío. El error persistió hasta 1987 año en el que Pío CARO BAROJA en *Imagen y derrotero* de Ricardo Baroja (Vitoria: Gobierno Vasco, pág. 115 y nota 26) aclaró el entuerto. Con ese mismo seudónimo publicaría dos cosas más en ARTE JOVEN: un poema titulado "Retablo" (n. 3, pág. 2) y un cuento "Penacho el mentiroso" (n. 4, pp. 5-6), todos ellos no catalogados hasta la fecha. También en este último número publicó cuatro retratos: el suyo, el de Evelio Torent, el de Alberto Lozano y el de Azorín. Sobre este tema bajo el título "Cuatro dibujos inéditos de Ricardo Baroja en la revista ARTE JOVEN" aparecerá en la revista *Goya* un artículo nuestro.

<sup>44</sup> Publicado en la portada del número preliminar. Original a pastel en paradero desconocido. Firmado en ángulo inferior izquierda: "—P. Ruiz Picasso—". Catalogado por Zervos (VI.395), Cirici (n.39) y Herrera (n.1). Daix/Boudaille afirma en la nota al pastel titulado Pueblo castellano (V.51) que se trata en los dos del mismo paisaje. Por su parte, PALAU en *Picasso vivo*, pp. 214-5, il. 516-522 (aunque no reproduce éste) lo integra dentro de una serie que cree realizada durante o tras un viaje a Toledo que Picasso haría con Soler recién llegado a Madrid.

<sup>45</sup> Publicado en el número 2, página 5. Original a carbón (23'5 x 30'5 cm.) en la colección Bick de Canadá. Firmado abajo a la derecha: "—P. Ruiz Picasso—". Catalogado por Daix (D.III.5), Zervos (I.36), Cirici (n.34), Sabartés (n.67), Blunt/Pool (n.53) y Herrera (n.52).

<sup>46</sup> Cap. VII, p. 58.

<sup>47</sup> "Nuestra estética. Ideas de Goethe" *Arte Joven*, n. 1 (31 Marzo 1901), p.7.

<sup>48</sup> RICARDO BAROJA, *Gente del 98*, p. 85.

2). observación detallada mediante el ojo, y 3). ejecución de memoria, siendo ésta la que más sorprende por su rareza y extravagancia a sus coetáneos (Pío Baroja insistirá, en apenas una página de sus memorias, por dos veces en esa facultad)<sup>49</sup>.

Creemos, en consecuencia, que Picasso no es en este momento un impresionista que reacciona a los estímulos de la naturaleza respondiendo a la subjetividad de la visión sino que actúa como un clásico o un realista que estudia y se empapa de realidad, de natural (estos términos serán para él casi sinónimos) y luego en el estudio realiza su proceso de conversión en arte: necesita controlar racionalmente lo que previamente ha visto; se trata, en resumen, de otra nueva operación de síntesis que desembocará en un proceso creativo donde las facultades intelectuales, en especial la memoria visual, intervienen casi en la misma proporción que los aspectos puramente estéticos y plásticos.

De ahí se deduce un profundo respeto, casi temor, hacia la Naturaleza, que reconocerá años más tarde con estas palabras:

*"No se puede ir contra la naturaleza: ¡es más poderosa que el más fuerte de los hombres! ¡Nos conviene mucho llevarnos bien con ella! Podemos permitirnos ciertas libertades, pero sólo en cuestión de detalles"*<sup>50</sup>.

La noche es su otra gran aliada para *invertir* los términos habituales de la relación entre el arte y la naturaleza: si es evidente, como se creía entonces, que sin luz natural era

imposible pintar, él está interesado en demostrar lo contrario y lo consigue con *Mujer en azul* y otros cuadros por el estilo, pintados, para reforzar en el ánimo del mayor de los Baroja aún más su indudable mérito, "a la luz mezquina de una vela". Este hecho no hace sino confirmar una vez más su independencia en el planteamiento del trabajo artístico y su alejamiento de las tesis naturalistas e impresionistas entonces en boga, acercándole a las ideas sustentadas por Cézanne, a quien admiraba entonces<sup>51</sup>, acerca del *paralelismo* entre el arte y la naturaleza. Veamos la similitud entre las declaraciones de Picasso que hemos citado anteriormente y los puntos de vista del maestro francés:

*"El arte es una armonía paralela a la naturaleza. El artista es paralelo a ella, siempre que no se entrometa deliberadamente...La naturaleza de afuera y la de aquí dentro [se golpea la frente] deben interpenetrarse, para perdurar, para vivir con una vida mitad humana, mitad divina, la vida del arte. El paisaje se refleja, se humaniza, se piensa dentro de mí. Yo lo objetivo y lo fijo en mi tela"*<sup>52</sup>.

Ni el artista es tan inferior ni tan superior como para que sea la naturaleza quien imite al arte, tal y como declaraba en su famosa sentencia Oscar Wilde; simplemente se trata de dos mundos independientes que deben conectarse entre sí para enriquecerse y sobrevivir. Picasso contribuirá a ello colocando, ya desde entonces, en primer término del proceso creativo a la actividad cerebral, a la "naturaleza de aquí dentro", la que reside en la frente y dirige a la mano para fijar las sensaciones.

<sup>49</sup> La primera está situada dentro de este contexto: "Pablo Picasso, cuando estuvo en Madrid, había tomado un estudio hacia la calle de Zurbano y se dedicaba a pintar de memoria figuras de mujeres de aire parisiense, con la boca redonda y roja como una oblea" y la segunda, muy poco después, es así: "En el poco tiempo que estuvo en Madrid, en su estudio aparecieron treinta o cuarenta cuadros, hechos casi todos de memoria, algunos muy bonitos". Cfr. Galería de tipos de la época, pp. 246-247.

<sup>50</sup> PICASSO, Poemas y declaraciones, p. 35-6. Fueron publicadas originalmente en Cahiers d'Art, vol. X, n.º 10 (1935).

<sup>51</sup> "Picasso no aceptaba por entonces más pintor moderno que Cézanne". Cfr. Pío BAROJA, Galería..., p. 247.

<sup>52</sup> JOACHIM GASQUET, Cézanne. París, 1921. Citado en W. Hess. Documentos para la comprensión de la pintura moderna. Buenos Aires: Nueva Visión, 1967, p. 30.

# La iconografía musical de los Beatos de los siglos X Y XI y su procedencia

Rosario Álvarez

Universidad de La Laguna

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte  
(UAM), Vol. V, 1993.

## RESUMEN

*Las diversas influencias iconográficas que presentan las miniaturas de los Beatos son uno de los temas más debatidos por los historiadores del arte. Pretendemos tan sólo iluminar el problema a través del análisis de la iconografía musical de doce códices. Ésta es de gran interés para el musicólogo, ya que recoge escenas de la vida musical profana, que por primera vez aparecen en temas apocalípticos, en las que se introducen instrumentos musicales de orígenes diferentes (islámicos, coptos, bizantinos, del área georgiana-caucásica y europeos) y de épocas también diferentes (de la Antigüedad tardía y de la alta y plena Edad Media). El estudio de este conjunto organológico nos demuestra que las fuentes utilizadas por los miniaturistas han sido diversas y, que sólo en pocos ejemplos se puede hablar de una copia directa del objeto representado. Nuestro análisis se ha basado tanto en fuentes iconográficas como en las que nos proporciona la etnomusicología.*

## SUMMARY

*The diversity of iconographical influences appearing in the Beatos miniatures is one of the most debated topics in the history of art. Our aim in this paper is to shed light on the problem through an analysis of the musical iconography of twelve codices. This iconography is of the utmost interest for the musicologist because it shows scenes related to the music of secular life, being present for the first time in apocalyptic topics. These scenes introduce musical instruments from different origins (Islamic, Coptic, Byzantine, European and from the Georgian and Caucasian area) as well as from different periods (from late Antiquity and also from the early and full Middle Ages). The study of this organological group proves that the sources used by the miniaturists were diverse and that only a few examples exist which can be described as being a direct copy of the represented object. Our analysis has been based not only on the iconographical sources but also on those supplied by ethnomusicology.*

Los códices de los Beatos han constituido durante décadas un auténtico reto para diversos investigadores, por los múltiples problemas de muy variada índole que han planteado a paleógrafos y codicólogos, filólogos e historiadores del arte. Entre los más debatidos por estos últimos están el del origen del arquetipo pictórico y el de las diversas influencias iconográficas que presentan las iluminaciones de los manuscritos del Comentario apocalíptico de Beato de Liébana, terreno éste donde aún quedan por dilucidar muchas cuestiones. Nuestra aportación va dirigida a este último campo y está centrada en una parcela muy concreta de la iconografía: las imágenes musicales. Con ella tan sólo tratamos de iluminar un

problema en el que los historiadores del arte tendrán la última palabra.

El Apocalipsis de San Juan ha sido uno de los libros neotestamentarios más ilustrados a lo largo de todas las épocas. Desde su aparición figurada en los mosaicos de Roma y de Rávena en el s.V han sido innumerables sus representaciones plásticas, muchas comprendidas en la plena Edad Media, período en el que se realizaron gran parte de los Beatos. La importancia que este hecho ha tenido para el conocimiento del instrumentario medieval es enorme, ya que al ser el Apocalipsis un texto donde se habla de la música celestial y donde se citan los nombres de dos instrumentos, *cithara* y *tuba*, ha propiciado de forma

notable la inclusión de imágenes instrumentales de variada tipología en su ilustración. No se puede olvidar en este punto, que en la alta Edad Media la presencia de los instrumentos en el arte está condicionada al soporte literario de la composición, en este caso a la cita bíblica que es la que justifica su aparición. Pensemos, por ejemplo, en el tema de David en sus diversas facetas, en el de Miriam tras el paso del Mar Rojo, en el de Josué y la toma de Jericó o en el episodio de la adoración de la estatua de Nabucodonosor.

Pero, al valor que en sí tienen los manuscritos apocalípticos para la música, hay que añadir el que aportan los códices hispanos de los Beatos, al ser la primera familia de manuscritos de este tipo que nos ofrece la novedad de incluir entre sus miniaturas aspectos de la música profana coetánea<sup>1</sup>. Hasta entonces los manuscritos de las ramas italiana y francesa habían obviado el instrumento musical o habían incluido cítaras simbólicas, como es el caso del Apocalipsis de Tréveris (Stadtbibliothek, ms. 31, fol. 18 v., 1.º mitad del S. IX) que muestra en manos de los veinticuatro ancianos unos cordófonos cuadrados, cuyos rasgos se adaptan a las descripciones que de ellos hacen algunos textos de época carolingia y que nada tienen que ver con la realidad musical del momento<sup>2</sup>. El ejemplo de la adoración del Cordero del Evangelionario de Saint-Médard de Soissons no es más esclarecedor (París. Bibl. Nat., lat. 8850, fol. 1 v., principios del S. IX), ya que en él tan sólo algunos ancianos exhiben en sus manos unos objetos apenas abocetados, que podrían definirse como cordófonos de mango similares a los que aparecen en ciertos salterios carolingios (Salterios de Lotario, British Library de Londres, add. 37768, fol. 5; de Stuttgart, Landesbibl. ms. 23, fol. 55; o de Saint-Gall, cód. 22, fol. 12). Por tanto, son los miniaturistas de los Beatos los primeros en interpretar y traducir visualmente la liturgia celestial que describe el texto por medio de elementos extraídos del mundo musical profano, cortesano y popular, como trataremos de demostrar en este trabajo. Ello indica que los pintores hispanos gozaban en aquel momento de una relativa libertad para introducir estos elementos profanos en el arte religioso, elementos que, por otra parte, eran secundarios en la imágenes teofánicas.

Esta aportación fundamental de los códices de los

Beatos al mundo de la música se ve enriquecida con otras más particulares: la novedosa introducción de instrumentos singulares, que no hemos podido encontrar en otras obras de arte del medievo, pero que sabemos que no son producto de la fantasía, porque se utilizan en las músicas de tradición oral de otros pueblos; y la de ser los primeros que muestran imágenes instrumentales que, luego, van a tener una gran difusión en el arte occidental, lo que testimonia la existencia real de los instrumentos y su asidua práctica en la vida musical de la época.

El grupo de códices del que vamos a analizar su iconografía musical es el siguiente<sup>3</sup>:

— **Nueva York**, Pierpont Morgan Library, ms. 644. Fue miniado por Magio en el monasterio de S. Miguel de Escalada en el S. X, año 962, según ha deducido M. Cecilio Díaz y Díaz de la fecha de su colofón.

— **Valladolid**, Biblioteca de la Universidad, cód. 433. Copiado en el 970 por Oveco, que fue también el iluminador, en el monasterio de Valcavado, zona oriental de la monarquía leonesa.

— **Seo de Urgel**, Catedral. Según Díaz y Díaz, paleográficamente su escritura se remonta a fines del S. X o principios del S. XI, más probablemente la segunda. Para él es casi seguro que ha sido copiado en región navarra con contactos riojanos, pero en todo caso al este de la Rioja; en cambio Mundó y Sánchez Mariana se preguntan si será leonés o del área de la Rioja.

— **Madrid**, Biblioteca Nacional, vit. 14-2. Copiado en 1047 por Facundo para los reyes Fernando I y Sancha; es posiblemente de la capital de León.

— **Londres**, British Library, Add. ms. 11695. Copiado por Dominicus y Munnio entre 1073 y 1091 en el monasterio de Sto. Domingo de Silos, y terminado de iluminar en 1109 por Petrus<sup>4</sup>.

— **Gerona**, Catedral, ms. 7. Realizado en el 975 en territorio leonés por Emeterio, coautor del códice de Tábara, y Ende.

— **Madrid**, Archivo Histórico Nacional, cód. 1097 B. Escrito por Monnio y miniado por Magius y Emeterius en el 968 en el monasterio de San Salvador de Tábara (Zamora).

<sup>1</sup> NURITH KENAAN y RUTH BARTAL en "Quelques aspects de l'iconographie des vingt-quatre Vieillards dans la sculpture française du XII<sup>e</sup> siècle" en *Cahiers de Civilisation Médiévale* 34/3-4 (1981), págs. 233-239, opinan que esta transformación del tema apocalíptico enriquecido con elementos profanos se inicia en el románico de zonas fronterizas con la civilización musulmana o hispano-musulmana (norte de España y Sur de Francia) al confluir dos tradiciones: la occidental y la oriental aportada, según ellas, por algunos Beatos, como el de Silos (Londres, British Museum, Add. 11695). Sin duda, desconocían la riqueza iconográfica musical de los códices hispanos anteriores al de Silos.

<sup>2</sup> La fuente más antigua que se refiere al *psalterium* como una cítara cuadrada es el *De Universo* de Rabanus Maurus (MIGNE, *Patrología Latina* CXI, col. 498), que es seguido por un texto que habría de tener una enorme difusión en el mundo de la música: la carta del Pseudo-Jerónimo a Dardano (MIGNE, *Patrología Latina*, XXX, col. 213). Aquí, y refiriéndose al *psalterium decachordum* de forma cuadrada, el escritor explica que las diez cuerdas simbolizan los diez mandamientos y los cuatro lados los Evangelios. De ahí, que en todos aquellos manuscritos que incluyen este texto apócrifo se represente una cítara irreal, cuadrada o rectangular, imagen que luego pasaría a otros manuscritos y obras de arte. Cfr. JAMES MC KINNON y MARY REMNANT, "Psaltery" en *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, ed. Stanley Sadie, London, 1984.

<sup>3</sup> Para los datos técnicos hemos utilizado tanto los aportados por MANUEL C. DÍAZ Y DÍAZ "La tradición del texto de los Comentarios al Apocalipsis" en *Actas del Simposio para el estudio de los códices del 'Comentario al Apocalipsis de Beato de Liébana'*, vol. I, Madrid, Joyas bibliográficas, 1978, págs. 163-191, como los de ANSCARI. M. MUNDO y MANUEL SÁNCHEZ MARIANA en la catalogación de la Exposición de *Los Beatos* en la Biblioteca Nacional, Madrid, Biblioteca Nacional, 1986, págs. 99-126.

<sup>4</sup> Aunque la cronología de este códice se sale fuera de los límites marcados para este trabajo, lo hemos incluido en él, dadas las estrechas relaciones iconográficas que mantiene con el grupo de códices que encabeza el Beato de Magio.



Fig. 1.—Beatro de Gerona, fol. 169.

— Madrid, Biblioteca Nacional, ms. vit. 14-1, primera mitad del S. X, según Mundó y según Díaz y Díaz de mediados de la centuria. Originario de zona castellana con alguna relación con San Millán de la Cogolla. P. Klein<sup>5</sup> lo adscribe al área sudoriental de León con ciertas semejanzas con los manuscritos castellanos de Valeránica.

— El Escorial, Biblioteca del Monasterio, & II 5, S. X-XI (alrededor del año 1000 según Díaz), de zona muy relacionada con San Millán de la Cogolla.



Fig. 2.—Trompeta romana. Museo teatral de la Scala, n.º 177. Milán.

— Madrid, Academia de la Historia, cód. 33, (S. XI comienzos y S. XI final, mozárabe y románico a partir del folio 115). Procede del monasterio de San Millán de la Cogolla.

— París, Biblioteca Nacional, ms. lat. 8878. Miniado por Esteban entre 1028 y 1072 en la abadía de Saint-Sever (Gascuña).

— Burgo de Osmá, Catedral, cód. 1. Miniado por Martino en 1086. Según Díaz hay que atribuir la copia a la región de Burgos o mejor al oeste de Castilla ¿acaso la región de Oña? La relación con Santa María de Carracedo en el Bierzo no puede ser; en cambio, Mundó y Sánchez Mariana se preguntan si procederá de Carracedo, de Santa María de Fitero o del norte de Castilla.



Fig. 3.—Beato de Fernando I, fol. 173.

Así pues, al enfrentarnos con el estudio de la iconografía musical de los códices de los Beatos de los siglos X y XI tenemos que tener en cuenta tres grupos figurativos diferentes: los ángeles con la *tuba*, los elegidos con la *cithara* y los músicos que adoran la estatua de Nabucodonosor del comentario de San Jerónimo al Libro de Daniel, en aquellos manuscritos que lo incorporan. Y aquí nos encontramos con un hecho curioso: el de las actitudes contrapuestas de los pintores a la hora de visualizar los términos *tuba* y *cithara* del texto apocalíptico. Mientras el primero oscila en algunos códices entre las trompetas y los cuernos o trompas -designamos con este nombre a los cuernos artificiales de bronce-, con predominio de estos últimos en la mayoría de los manuscritos, el segundo cambia de contenido, ofreciéndonos parte del instrumental de la época, si bien siempre dentro de la familia de los cordófonos.

¿Cuál es la razón de esta diferencia? La causa, posiblemente, habría que hallarla en el sentido que tenía cada uno de los términos y en la función que cumplía dentro de las escenas.

<sup>5</sup> PETER K. KLEIN, *Der ältere Beatus-Kodex Vitr. 14-1 der Biblioteca Nacional zu Madrid*, Studien zur Beatus-Illustration und der spanischen Buchmalerei des 10. Jahrhunderts, vol. I, Georg Olms Verlag, Hildesheim-New York, 1976.

Aunque el término latino *tuba* designaba un aerófono concreto: una trompeta recta de conicidad progresiva, con boquilla y pabellón ligeramente acampanado, lo cierto es que en la Vulgata aparece señalando tanto a la *hazozra* o trompeta hebrea como al *shofar* o cuerno, ambos empleados en el ritual del Templo de Jerusalén. Solamente, en algún pasaje bíblico, como el de la toma de Jericó (Josué, 6,1-21), el *shofar* se traduce por *buccina*, que es el término latino apropiado para el cuerno natural<sup>6</sup>. Los cuernos y las trompetas hebreas tenían por misión dar una señal, anunciar un acontecimiento de cualquier tipo o convocar al pueblo a la asamblea. Desde el punto de vista histórico, esta función, no musical, siempre la habían cumplido estos aerófonos en todas las civilizaciones de la Antigüedad, a causa de su potente sonido, no superado por ningún otro instrumento. Pero, a esta función de la *tuba* hay que añadir su valor simbólico, al estar en manos de los ángeles heraldos ejecutores de la justicia de Dios. Y en este punto, y en relación a los cuernos, debemos señalar que existe un paralelismo evidente entre las siete *tubae* apocalípticas, que originan los signos precursores de la caída de Babilonia y los siete *shofarin* que los sacerdotes judíos hicieron sonar para derribar las murallas de Jericó<sup>7</sup>. En ambas escenas es el poder del sonido el que desencadena los acontecimientos —el derribo de las murallas o la venida de las plagas—. Dios manifiesta su poder a través del sonido de estos instrumentos, cuyo timbre bronco y áspero, horrible y aterrador ha sido puesto siempre de relieve por multitud de escritores latinos. Esta creencia en el poder mágico del sonido, de su poder de invocación de la divinidad y de su dominio sobre la materia, la heredan los judíos de culturas anteriores, idea que está muy arraigada en los pueblos primitivos<sup>8</sup>. Por tanto, no se puede olvidar en este punto la gran importancia que tuvo el cuerno de carnero o *shofar* en el templo de Jerusalén y posteriormente en las dispersas sinagogas judías, importancia que los artistas medievales han querido, sin duda, resaltar en muchas de sus obras.

Por otro lado, y en lo que se refiere a la trompeta, hay que indicar que el sonido de la *tuba* estaba relacionado con la naturaleza de la divinidad, según varios textos del

Antiguo y Nuevo Testamento<sup>9</sup>, incluso el propio Apocalipsis (1,10) equipara el timbre de la *tuba* a la voz de Dios. Además, los Padres de la Iglesia compararon la *tuba* con las voces de los ángeles, tradición que recoge Casiodoro en su exégesis del salmo XLVI 6, al decir que "la voz de la tuba representa las palabras de los ángeles cuyo enorme ruido llenaba el aire y lo estremecía"<sup>10</sup>.

Es por todo ello que la expresión pictórica del término se va a monopolizar a través de la Edad Media en torno a estos dos instrumentos: cuernos o trompas y trompetas, indistintamente<sup>11</sup>. Se crean así clichés organológicos, a los que los pintores de los Beatos van a contribuir en gran medida, clichés que, en el caso de la trompeta, van a pervivir hasta la entrada de la trompeta árabe o *nafir* a fines del S. XII<sup>12</sup>, y que luego reaparecerán muy esporádicamente.

Por el contrario, el término *cithara*, designaba en el texto apocalíptico a un auténtico instrumento musical, al más noble y perfecto de los cordófonos conocidos a principios de nuestra era. La *cithara*, según el pensamiento del autor del Apocalipsis, era el único instrumento apropiado para participar en la liturgia celestial *sine fine* y cantar las alabanzas al Cordero o al Altísimo. Asimismo, la Biblia había puesto en manos del rey David un instrumento de este tipo, llamado en hebreo *kinnor*, y es significativo que la Vulgata lo traduzca siempre por el término latino *cithara*. Pero, cuando la verdadera *cithara* greco-romana dejó de cultivarse en el mundo occidental, tras la caída del Imperio, su nombre siguió utilizándose en los textos latinos y romances, aunque quedó vacío de contenido. De ahí, que los artistas lo interpreten de múltiples maneras al ponerlo en manos de los ancianos o de los elegidos del Apocalipsis: primero por medio de los instrumentos simbólicos de forma cuadrada que ya mencionamos; luego por medio de cordófonos de igual tipología, estadio que recogen los Beatos que estudiamos; desde finales del siglo XII por medio de una diversidad de instrumentos de cuerda y la inclusión de algún aerófono; y, por último, en la baja Edad Media por cualquier tipo de instrumento musical. Éste ha sido un proceso de ampliación de significado de un término organológico único en la historia.

<sup>6</sup> Hay que indicar que de las diez veces que se cita el *shofar* en este capítulo del Libro de Josué, la Vulgata traduce ocho por *buccina* y dos por *tuba*, lo que pone de relieve la ambigüedad de la terminología instrumental en esta traducción latina.

<sup>7</sup> LOUIS REAU, *Iconographie de l'Art Chrétien*, vol. II, n.º 2, París, Presses Universitaires de France, 1957, pág. 701.

<sup>8</sup> CURT SACHS, *Musicología comparada*, Buenos Aires, ed. Eudeba, 1966, págs.35 y 36; e *Historia Universal de los Instrumentos musicales*, Buenos Aires, ed. Centurión, pág. 107.

<sup>9</sup> REINHOLD HAMMERSTEIN, *Die Musik der Engel*, Francke Verlag Bern und München, 1962, págs. 205 y ss.

<sup>10</sup> MIGNE, *Patrología latina*, LXX, 334. citado por R. HAMMERSTEIN, *ibidem*, pág. 206; EDWARD TARR, *La Trompette. Son histoire de l'Antiquité à nos jours*, París, ed. Payot Lausanne, 1977, pág. 21.

<sup>11</sup> Esta fijación figurativa de la *tuba* apocalíptica bipolarizada entre el cuerno y la trompeta va a extenderse más allá de la Edad Media. Y, aunque las tipologías de los instrumentos van a variar con las épocas, generalmente los artistas utilizan fórmulas obsoletas o fantásticas, alejadas del instrumental del momento. Cfr. ROSARIO ALVAREZ, "Los instrumentos musicales del Apocalipsis figurado de los Duques de Saboya: entre el símbolo y la realidad" en *Nasarre*, Revista Aragonesa de Musicología, V, 2, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1989, págs. 49-52; y *La Iconografía musical latinoamericana en el Renacimiento y en el Barroco: su importancia y pautas para su estudio*, col. INTERAMER, n.º 26, Secretaría General de la OEA, Washington, 1992, págs. 19-21.

<sup>12</sup> El Beato del monasterio de San Mamed de Lorvao (Arquivo da Torre do Tombo, cód. 160, Lisboa), terminado en 1189 presenta ya, en los folios 140 v. y 152, una trompeta árabe, con un pabellón en forma de embudo y una o dos bolas que unen los dos o tres segmentos del tubo.



Fig. 4.—Beato de Mgio, fol. 87.

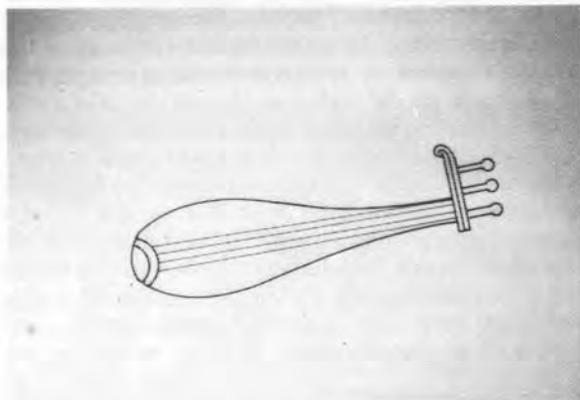


Fig. 5.—Uno de los laúdes con clavijero tipo I del fol. 87 del Beato de Magio.

## I. ANGELES CON LA TUBA

Las miniaturas dedicadas en cada códice a los ángeles con la *tuba* son normalmente siete, pero no todos los códices las tienen, debido a las mutilaciones que han sufrido, como es el caso del de Tábara o el de Madrid, Bibl. Nac. vit. 14-1; o a que están incompletos, como sucede con el de la Academia de la Historia. A ellas se añade en siete de los doce códices que estudiamos la visión de los siete ángeles con sus *tubae* delante del trono de Dios (Apoc.

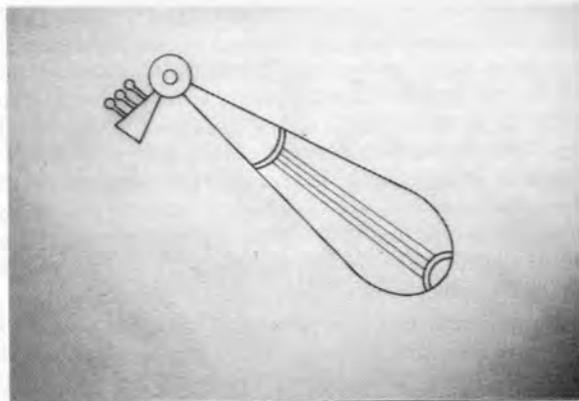


Fig. 6.—Laúd con clavijero del tipo 2 del fol. 87 del Beato Magio.



Fig. 7.—Bote de marfil califal. Museo Victoria y Alberto, Londres (S. XI).

VIII, 2-5) y en otros cuatro, la de los músicos que adoran la estatua de Nabucodonosor que también muestran instrumentos de este tipo. Por último, también hay que citar las miniaturas de los ángeles frenando los cuatro vientos (Apoc. VII, 1-3), pues algunos manuscritos como el de Gerona exhiben estos aerófonos en manos de los ángeles.

Por tanto, las imágenes que contienen la *tuba* en los códices que estudiamos, superan el número de ochenta. A través de este cúmulo de figuraciones se puede observar que el repertorio de formas que crean los pintores hispanos, mozárabes y románicos, para describir visualmente la *tuba* es muy variado: oscila entre la forma recta de la antigua *tuba* romana hasta la extremadamente recurvada

de cuernos y trompas muy decorados; las formas intermedias permanecen en un estadio, en el que no se sabe si definir las como trompetas o trompas. Algunas, ligeramente curvas y de largo tubo se pueden asimilar al tipo recto de la trompeta, ya que su curvatura podría ser el resultado de fluctuaciones en el dibujo, pero otras de curvas más pronunciadas se pueden considerar ya como trompas de bronce. La mayoría de estas formas están guiadas por el esquematismo y presentadas bajo la estricta ley de la frontalidad, según el peculiar lenguaje de los pintores mozárabes.

En relación con esta diversidad de formas, que no parece ser aleatoria, observamos dos grupos de códices: el primero comprendería aquellos manuscritos donde hemos podido detectar influencias organológicas norte-africanas, como son los Beatos de Magio, de Valladolid, de la Seo de Urgel, de Fernando I, es decir, el grupo de la rama II a del *stemma* de Neuss<sup>13</sup>, excepto el de Silos que, por ser tan tardío, en este aspecto se comporta de otra manera, y el Beato de Gerona de la rama II b; mientras que el segundo abarcaría los restantes códices. Tan sólo el primer grupo presenta el modelo recto de la antigua *tuba* romana, que también encontramos en la imagen de los vientos del código Albendense (miniado por Vigila en el 976, Bibl. de El Escorial). Lo vemos en los manuscritos de Magio (fols. 134 v. y 138 v.), en el de Tábara (fol. 95 v.), en el de Valladolid (fols. 116 v., 117, 118 v. 121 y 129), en el de Gerona (fols. 148, 151, 153, 154 v. y 158), en el de la Seo de Urgel (fols. 130 y 213 v.) y en el de Fernando I (fols. 163 v., 168, 169 v., 173 y 184). Los restantes códices que analizamos, los de la Biblioteca Nacional vit. 14-1 y El Escorial del S. X y todos los del siglo XI exhiben cuernos y trompas, más o menos largos y más o menos gruesos.

Además, a la hora de presentar la *tuba* en las miniaturas de los códices del primer grupo se percibe un afán de variación por parte de los pintores, del que carecen los otros manuscritos, lo que los ha llevado a introducir tipologías rectas, semicurvas y curvas. Sin lugar a dudas es el conjunto más rico de los dos. Este deseo de variación se manifiesta, asimismo, en la escena de la 6.ª trompeta, donde se plasman dos formas diferentes: la de trompeta y la de cuerno (Magio, fol. 144; Valladolid, fol. 121; Gerona, fol. 158; Seo de Urgel, fol. 130; de Fernando I,

fol. 173). Incluso, el Beato de Gerona lleva a su máximo exponente este sentido de la variación en la escena de los siete ángeles con sus *tubae* delante del trono de Dios (Apoc. VIII, 2-5), al dibujar aerófonos de diversas formas, que van desde los cuernos cortos hasta la trompeta recta, pasando por trompas de siluetas curvadas en S (fig. 1). Pero esta riqueza de formas no nos debe extrañar en un código que presenta, asimismo, diferentes modelos de cordófonos, como veremos más adelante. Sin duda, sus autores, Emeterio y Ende, se han visto impelidos a jugar con las formas y a crear tipos un tanto irreales, haciendo gala de una gran imaginación.

Llegados a este punto, nos tenemos que preguntar si los aerófonos que los pintores ponen en manos de los ángeles están tomados de la realidad o si son mera fantasía. Evidentemente, en el caso de la trompeta recta todo parece señalar que los modelos no son coetáneos a los pintores mozárabes, porque la *tuba* romana, al igual que los restantes instrumentos militares, tras la caída del Imperio dejó de utilizarse en el mundo occidental<sup>14</sup>. Así que tenemos que acordar que los pintores copian modelos anteriores, posiblemente tardorromanos. En la iconografía altomedieval tan sólo hemos podido encontrar tres ejemplares de trompetas rectas, que pueden presentar ciertas concomitancias con las de los Beatos, aunque difieran en algunos rasgos. Son éstos el del Evangelionario irlandés de Saint-Gall (ms. celta 51, fol. 267, S. VIII), el del código anglosajón que procede, posiblemente, de Cambridge (Cotton Vespasiano A.I, fol. 30 v., British Library, S. VIII), así como el del Apocalipsis carolingio de Tréveris (Stadtbibliothek, ms. 31, fol. 3 v., 1.ª mitad del S. IX), del que Seebass<sup>15</sup> indica su parentesco con los instrumentos romanos. En los tres los tubos de los aerófonos son más estrechos que los que muestran las trompetas de los Beatos y los del código anglosajón son más cortos; incluso en el de Tréveris se insinúa un pabellón acampado, del que carecen los instrumentos hispanos. Los tres, posiblemente, estén basados en fuentes iconográficas anteriores, diferentes de las de nuestros Beatos. Los pintores hispanos podrían haberse inspirado en modelos que mostraran un tipo de *tuba* más corta y gruesa que la común romana figurada en multitud de mosaicos y de relieves de los primeros siglos de nuestra era. Un ejemplar de bronce, con boquilla de hueso, hallado en una

<sup>13</sup> W. NEUSS, *Die Apokalypse des Heiligen Johannes in der alspanischen und altchristlichen Bibelillustration, Das problem der Beatus-Handschriften*, vol. I, Münster, 1931. El *stemma* de Neuss lo recogen otros trabajos, como el ya citado de M. C. DIAZ Y DIAZ en pág. 182 o el de NOUREDDINE MEZOUGH, "Beatus y les 'Beatus' en *El Beato de Sain-Sever, ms. lat. 8878 de la Bibliothèque Nationale de Paris*, vol. complementario de la edición facsímil, Madrid, Edilan, 1984, pág. 25.

<sup>14</sup> Los investigadores dudan en este punto sobre la existencia real de la trompeta en Europa antes de la llegada de la árabe. Algunos como C. SACHS, *Historia universal de los Instrumentos musicales, op. cit.*, pág. 267, opinan que las trompetas que aparecen en miniaturas antes de la llegada del *nafr* árabe no son sino herencia de la Antigüedad tardía, que luego se vieron influidas por esta última, mientras que H. HEYDE, *Trompette und Trompetenblasen im europäischen Mittelalter*, Leipzig, 1965, pág. 8 y ss. cree que el Occidente ha desarrollado una propia cultura de la trompeta sin el concurso de la árabe, a partir de instrumentos antiguos romanos, bizantinos y autóctonos. Sin embargo, ALFRED BERNER, en su artículo sobre la trompeta en *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG), vol. XIII, Deutscher Taschenbuch Verlag, Bärenreiter-Verlag, Kassel, 1989, pág. 779 y TILMAN SEEBASS, *Musikdarstellung und Psalterillustration im Früheren Mittelalter*, Francke Verlag Bern, 1973, págs. 35 y ss. piensan que no se puede llegar a conclusiones definitivas sobre la práctica real del instrumento a partir de las imágenes miniadas de la misma.

<sup>15</sup> TILMAN SEEBASS, *op. cit.*, pag. 38.



Fig. 8.—Detalle del fol. 174v del Beato Magio.



Fig. 9.—Folio 145v del Beato de Valladolid.



Fig. 10.—Detalle del fol. 157v del Beato de Seo de Urgel.



Fig. 11.—Detalle del fol. 205 del Beato de Fernando I.

excavación y conservado en el Museo de la Scala de Milán, n.º 177, presenta grandes concomitancias con los instrumentos de los Beatos (fig. 2), al igual que sucede con la que sopla Eros en una escultura de terracota del período greco-romano, hallada en el bajo Egipto, también en el Museo teatral de la Scala, n.º 173<sup>16</sup>. Pero, también se puede asimilar a aquellas *buccinae* de ancho tubo que soplan centauros en alguna bandeja de plata siria del S. V, con la historia de Agamenón raptando a Briseida (Museo del Louvre) o a aquellos que simulan anchos cuernos de caracola y que aparecen en manos de tritones en algunos

<sup>16</sup> Ambos ejemplares pueden verse en *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, (MGG), *op. cit.*, XIII, págs. 772 y 773.

sarcófagos romanos, como el de la Via Bocca di Leone 17, en Roma de la segunda mitad del S. II<sup>17</sup>. Nos preguntamos si no podría existir un paralelismo conceptual entre el simbolismo que encerraba este aerófono en la Antigüedad clásica, de dominio sobre las mareas, según lo expresa Ovidio<sup>18</sup> y el de las *tubae* del Apocalipsis, provocando las plagas.

Otra forma de aerófono, también romano, que se ve en algún Beato del primer grupo, concretamente en los de Valladolid (fol. 199 v.), Seo de Urgel (125 v. y 138 v.) y Fernando I (fol. 173), es el *lituus*, un tipo de trompeta de tubo recto y cilíndrico en su mayor parte y rematado por un cuerno natural, que más tarde llegó a hacerse de bronce, adoptando entonces una silueta de conicidad más acusada (fig. 3). Un instrumento similar al de los Beatos, pero de época romana, fue encontrado en el río Nogat, cerca de Malbork en Polonia<sup>19</sup>. El resto de las formas presentadas en este conjunto de códices pertenecen a los cuernos. En ello, este primer conjunto se puede vincular al segundo.

En efecto, el segundo grupo de códices presenta una mayor homogeneidad, al exhibir siempre cuernos o trompas. Creemos que ellos sí que recogen instrumentos coetáneos a los pintores, porque sabemos de la existencia para múltiples usos, desde el de dar señales hasta el militar, de los cuernos, bien naturales o bien artificiales, como los olifantes, los de bronce, que a veces se forraban con piel y se grababan o los de madera. Estos materiales permitían toda clase de ornamentaciones y, de este modo, el Beato de Burgo de Osma nos presenta en todas estas imágenes (fols. 102 y 102 v., 103 v., 104 v., 105, 105 v., 106 v., 109 y 116) una riquísima gama de dibujos. También el miniaturista del Beato de El Escorial (fols. 92, 93 v., 94, 94 v., 95 v., 98 v., y 103) ha querido plasmar diferentes adornos, pero son más esquemáticos que los del anterior. Los restantes códices no presentan ninguna particularidad digna de mención.

Cuernos de diferentes tamaños y formas los podemos ver en una gran cantidad de códices europeos anteriores a los Beatos, desde los cuernos naturales cortos que muestra el Apocalipsis de Tréveris en el folio 60 o el Salterio de Angers (Bibl. Municipal 18, fols. 13 v. y 14) hasta los largos del Salterio de Utrecht (Universiteitsbibliothek, folio 83) o los del manuscrito de la British Library, Add. 24199<sup>20</sup>.

Por tanto, a la vista de lo expuesto, podemos concluir que el proceso seguido en las imágenes de los ángeles con la *tuba* en los diferentes códices ha sido el de basarse primero en una tradición iconográfica, posiblemente tardorromana, para luego ir recogiendo los aerófonos de boquilla coetáneos en los códices más recientes. Un ejemplo claro de este proceso lo tenemos en el Beato de Lon-

dres miniado en Silos a comienzos del s.XII, que a pesar de pertenecer iconográficamente a la familia II a y seguir en lo que se refiere a los cordófonos las pautas del Beato de Magio, sin embargo, en el campo de los aerófonos introduce cuernos cortos, contemporáneos del pintor. Asimismo, aquellos manuscritos tempranos de áreas no leonesas, como el Beato de la Biblioteca Nacional, vit. 14-1 o el de El Escorial exhiben tan sólo cuernos.

Un último aspecto que querríamos señalar aquí es el de las posturas que adoptan los ángeles en las imágenes en que se presentan los siete con sus *tubae* delante del trono de Dios. En los códices de Magio (fol. 133 v.), de Gerona (fol. 148), de Fernando I (fol. 162 v.) y de Saint-Sever (fol. 135 v.) los ángeles mantienen los instrumentos hacia arriba como si estuvieran empujando una espada. Las *tubae* en el pensamiento de los pintores se convierten así en armas que van a herir a la humanidad, una vez que se soplen y resuenen. En ello se trasluce una vez más la creencia en el poder del sonido y el por qué los pintores han utilizado tipos de aerófonos con tubo bastante grueso para dar la sensación de que el sonido emitido por ellos podía ser realmente potente y aterrador.

## II. ANCIANOS Y ELEGIDOS CON LA CITHARA

Al pasar al segundo conjunto de figuraciones, la de los ancianos y elegidos con cítaras (Apoc. IV 6b-V,14; XII-5), apreciamos ya una actitud diferente, de mayor libertad interpretativa, posiblemente a causa de la naturaleza de los intérpretes, que ya no son personajes celestes sino hombres que han obtenido la salvación eterna. Todos los códices introducen aquí instrumentos de la vida musical del momento, aunque posiblemente no del entorno de los pintores, como veremos, pues presumimos que algunos de ellos han sido copiados de otros manuscritos o de otras piezas artísticas: marfiles, tejidos u objetos de metal. Solamente, existe una excepción en relación a este punto, que es el Beato de Gerona. En él se ha pintado una estilizada lira de tipo grecorromano (fols. 18 y 53), que había desaparecido del instrumental occidental después de las invasiones bárbaras. Han sido tomadas, con toda probabilidad, de algún códice carolingio, que a su vez había copiado algún ejemplar de la Antigüedad tardía.

Pero, además, en este conjunto de figuraciones tenemos que hacer una división según el origen de los códices: aquéllos pertenecientes al área leonesa muestran instrumentos procedentes del sur, y aquellos salidos de otros *scriptoria*, como del de San Millán de la Cogolla o de otras zonas de Castilla muestran instrumentos de áreas orientales, del Cáucaso, Georgia o de Bizancio.

<sup>17</sup> Günter Fleischhauer, *Etrurien und Rom*, Musikgeschichte in Bildern, Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1964, págs. 128 y lám 74.

<sup>18</sup> *Metamorfosis* I, 333 ff., en *ibidem*.

<sup>19</sup> Puede verse en *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, ed. por Stanley Sadie, Londres, 1984, pág. 642.

<sup>20</sup> EDWARD BUHLE, *Die musikalischen Instrumente in den Miniaturen des frühen Mittelalters*, I Die Blasinstrumente, Leipzig, 1903, 121-128.



Fig. 12.—Juglar en el fol. 86 del Beato de Silos.

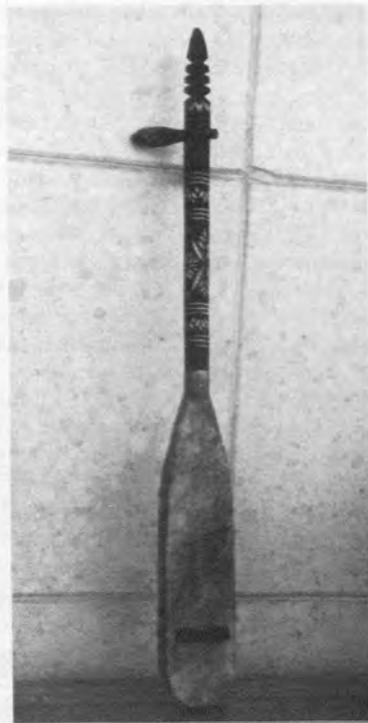


Fig. 14.—Laúd actual Marruecos.

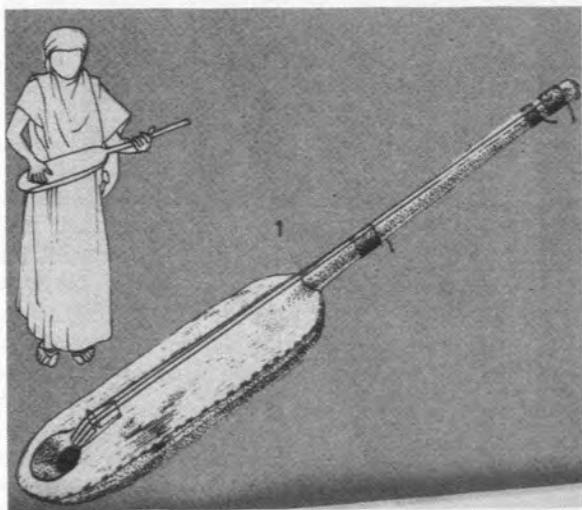


Fig. 13.—Laúd egipcio actual (del DIAGRAM GROUP).



Fig. 15.—Detalle del fol. 127 del Beato de la Biblioteca Nacional de Madrid, vit. 14-1.

En el primer grupo nos encontramos con todos los manuscritos de la rama II a tanto del *stemma* de Neuss<sup>21</sup> como del de P.K. Klein<sup>22</sup> en el que se incluyen los Beatos de la Morgan, Valladolid, Seo de Urgel, Fernando I y

21 NEUSS, *op. cit.*

22 PETER K. KLEIN, "La tradición pictórica de los Beatos" en *Actas del Simposio para el estudio de los códices ...*, vol. II, *op. cit.*, págs. 83-115.

Santo Domingo de Silos. Todos ellos presentan un mismo tipo de laúd norteafricano, además de los laúdes árabes del folio 87 del códice Morgan. El otro grupo es más heterogéneo, pues en él se encuentran el Beato de la Biblioteca Nacional, vit. 14-1 con fídulas asiáticas, el de El Escorial con *liras* bizantinas, el de Burgo de Osma con arpas-cítaras de este mismo origen y el de la Academia de la Historia y el de Saint-Sever con fídulas ya europeizadas. Todos ellos estarían comprendidos en la rama I de Neuss, mientras que en el *stemma* de Klein el manuscrito de la B.N. vit. 14-1 pasaría a formar parte de la rama más reciente de la 1.ª versión y la parte románica del ms. de la Academia de la Historia constituiría la fase preliminar de la 2.ª versión pictórica. Entre ambos grupos se encuentra el Beato de Gerona (rama II b), que muestra una riqueza organológica inusual en estos códices, pues en el folio 196 v. presenta una variedad tipológica de los laúdes africanos, en los folios 18, 53 y 190 exhibe las antiguas *liras* greco-romanas que ya comentamos y en los folios 18, 189 v. y 190 plasma una versión muy particular de las *liras* bizantinas.

Tal y como dijimos en la introducción, algunos de estos instrumentos son singulares y otros constituyen los primeros testimonios de lo que será una larga tradición iconográfica. Por lo tanto, para conocer el origen y el grado de realismo de los primeros tenemos que acudir a otras fuentes, en este caso, a la información que nos proporciona las músicas étnicas, pues hay que indicar, además, que algunos de estos instrumentos, son propios de la música popular y no de la cortesana.

#### a) Códices con influencias islámicas y norteafricanas

Algunos autores, entre ellos P. Klein<sup>23</sup>, han hablado de la influencia islámica de Al-Andalus, que se aprecia en ciertos motivos de la iconografía de los Beatos de la rama II a, concretamente en los laúdes que muestra el manuscrito de Magio en el folio 87 (fig. 4). Evidentemente, los cuatro cordófonos de esta página son laúdes árabes con cordal frontal, pero la presencia de motivos islámicos instrumentales no va más allá, pues los restantes instrumentos de cuerda que se plasman en este códice y en los restantes de la misma familia tienen otro origen.

Nos interesa resaltar que los cuatro laúdes del folio 87 del manuscrito de la Morgan, con cajas piriformes estrechas —estos cordófonos árabes tenían cajas más abultadas— presentan algunas características diferenciadas, ya que tres (fig. 5) tienen por clavijero una barra transversal rematada por pequeña voluta (tipo 1), mientras que el cuarto (fig. 6) exhibe un clavijero más complejo en forma de triángulo isósceles unido al cuello por una pieza circular (tipo 2). Ambas formas, en el lenguaje peculiar de los pintores mozárabes, representan lo que sería un clavijero

doblado en ángulo, en canal y con clavijas laterales. Todos llevan tres clavijas a pesar de mostrar las cuatro cuerdas del laúd con cordal frontal árabe. Estas diferencias formales se pueden deber a una diferente interpretación de una misma fuente o a la utilización de dos fuentes diversas. Por ejemplo, en las pinturas que decoraban el palacio omeya de Qasr-al-Hayr-al-Charqi en Siria (Museo Nacional de Damasco, hacia el 730), se aprecia un voluminoso laúd que muestra un clavijero triangular semejante al del tipo 2 del fol. 87 del Beato de Magio; mientras que en los marfiles califales, especialmente en la cajita del Museo Victoria y Alberto (fig. 7) los clavijeros son semejantes al primer tipo, incluso en la colocación de las clavijas.

También varía en el folio 87 del manuscrito de la Morgan la forma de sostener los instrumentos y de tocarlos: en dos se rasguean las cuerdas con plectros y en otros dos se pulsan con los dedos. Creemos que el primer músico que se realizó dentro del círculo fue el de la parte superior izquierda, es decir, el que lleva el laúd con el clavijero tipo 2, pues su modo de ejecución es el normal, con el instrumento colocado en posición horizontal sobre la pierna del músico; en cambio, los tres laúdes restantes muestran una posición vertical errónea, debida, posiblemente, a la falta de espacio con la que se encontró el pintor para colocar todas las figuras dentro del círculo. Asimismo, guiado por ese deseo de variación, Magio coloca a dos músicos en el suelo, sentados según la postura islámica que hemos observado en los músicos del área mediterránea (Egipto, Sicilia, España) y no en Oriente, es decir, con una pierna flexionada y la otra pegada al suelo, y a otros dos descansando sobre sillas, una de ellas de tijeras.

Hasta aquí las influencias islámicas de este códice, pues en los folios 174 v. y 181 v. Magio introduce en manos de los elegidos otro tipo de cordófono, de caja rectangular y vértices redondeados, cercana a la artesa, a veces un tanto oval, con un largo mástil rematado por un clavijero en forma de T y tres clavijas que se corresponden con otras tantas cuerdas (fig. 8). En la parte inferior de la caja se muestra una pequeña pieza trilobulada donde se ataban las cuerdas, ya que al ser la tapa de la caja de piel no podía tener cordal y aquellas se sujetaban a su parte inferior. Este rasgo también lo vemos en un cordófono frotado de un marfil bizantino de finales del S. X (Florencia, Museo Nazionale. Colección Carrand 26). Unos instrumentos se tañen con plectro y otros sin él. En la ejecución de los instrumentos prima la simetría y no la lógica.

Indudablemente, en esta página el pintor ha querido trasladar a la música de la liturgia celestial las características externas de la música cortesana islámica de su tiempo, pues incluso uno de los elegidos de la parte inferior derecha en lugar de vestir la larga túnica y el manto lleva una saya corta como la de los juglares. Apreciamos

<sup>23</sup> *Ibidem*, pág. 97, figs. 20 y 21. Klein compara los instrumentos de Magio con el laúd del bote de marfil del Museo del Louvre, donde se aprecia el mismo contorno estrecho la doble línea separando la caja del mango y las cuatro cuerdas. La mano que las pulsa oculta el cordal, que era recto. Si Magio utilizó como modelo una imagen semejante, no pudo conocer la forma del cordal, por lo que lo dibujó con una doble línea semicircular al final de la caja, lo que es erróneo.

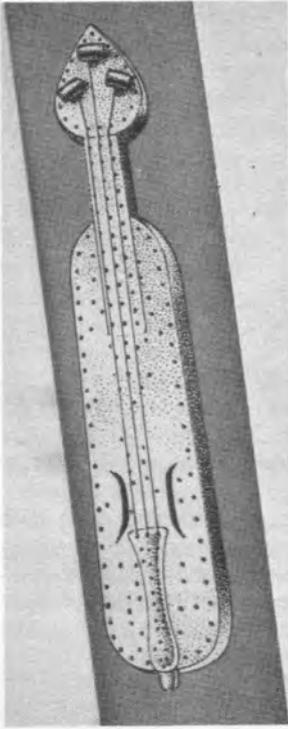


Fig. 16.—Fandur del Cáucaso (del DIAGRAM GROUP).



Fig. 17.—Detalle del fol. 7v del Salterio latino 11550 de la Biblioteca Nacional de París ( S. XI).



Fig. 18.—Fol. 117 del Beato de El Escorial.



Fig. 19.—Fol. 122v del Beato de El Escorial.

en esta página una disposición espacial premeditada de los músicos y un ritmo vertical, de ascensión hacia el monte Sión, ya que los que están en la franja inferior, que se suponen más alejados del Cordero están de pie, mientras que los de la superior, están sentados alrededor de Aquél y lo adoran. Este ritmo y disposición se acusa más en los Beatos de Valladolid y Fernando I, pues en ellos hay una tercera franja, en la parte baja donde los músicos están en actitud de caminar o subir hacia el monte. En este último, los músicos más cercanos a la divinidad están de rodillas, es decir, se pasa del movimiento a la adoración estática.

Estas escenas musicales con los mismos instrumentos son retomadas por todos aquellos códices de la familia II a que mantienen una entretijada relación iconográfica con el Beato de Magio, como son el de Valladolid (fols. 145 v. y 199 v.), el de la Seo de Urgel (fols. 157 v. y 213 v.), el de Fernando I (fols. 6 v., 117 v., 205. 211 v. y 275 v.) y el de Silos (fols. 86 y 86 v., 164, 170 v. y 229). El códice de Valladolid (fig. 9) es el más cercano al de Magio, al reproducir a los músicos sentados según el modo islámico, aspecto éste que ya no recogen los restantes manuscritos, que prefieren mostrarnos de pie, sentados a la europea o arrodillados ante el Cordero, como en el de Fernando I (fol. 205), según dijimos. Las diferencias formales que encontramos en todos ellos a la hora de representar los instrumentos se deben a los distintos estilos de los pintores: mucho descuido en el dibujo en el de Valladolid, alargamiento excesivo en el de la Seo de Urgel (fig. 10), perfección formal en el de Fernando I (fig. 11) y preocupación por el color y por añadir elementos nuevos en el de Silos, ya que este códice en el fol. 86 muestra en manos de un juglar una variante frotada del laúd, totalmente imaginaria (fig. 12).

En la iconografía musical europea no hemos visto ningún instrumento semejante al introducido por Magio en el códice Morgan, ni tampoco en la bizantina ni en la islámica; sin embargo los rasgos de este instrumento, excepto el clavijero coinciden con los de un tipo de laúd sin clavijero muy extendido en la actualidad por todo el norte y noroeste de África. Aparece tanto en Egipto (fig. 13) y Libia, como en Marruecos (*gumbri*), Mauritania, Alto Volta, Níger, etc. Este cordófono tiene una larguísima historia, pues tiene su origen en el Egipto faraónico, al que llegó, procedente de Mesopotamia en el Imperio Nuevo y ha pervivido hasta hoy en las músicas populares de toda el África blanca con ligeras modificaciones. Por ejemplo, al instrumento de Marruecos se le han insertado dos clavijas directamente en el palo que constituye su cuello desde el S. VI (fig. 14). Restos de un instrumento similar al descrito se encontró en una excavación en Corinto y se fechó en el S. XI<sup>24</sup>. Nada tiene que ver, por tanto, este cordófono con la conquista islámica, que introdujo en la zona otro

tipo de laúdes. Por tanto, pensamos que las fuentes en las que se inspiraron los pintores mozárabes tenían que ser del norte de África cristiano, posiblemente egipcias, porque otros testimonios organológicos lo apoyan.

Todo ello nos plantea varios interrogantes:

1.º) ¿Por qué Magio cambió de instrumento de un folio a otro cuando no había una razón aparente para hacerlo? La única explicación plausible que encontramos es que tuvo que existir una prohibición explícita por parte de sus mentores sobre el instrumento a representar, lo que le obligó a cambiar de modelo. Pensemos que los restantes códices no muestran el laúd árabe y que éste, el instrumento más noble de la música cortesana islámica, pasó al instrumentario cristiano en el tardío siglo XIII, siendo así que se cultivaba en Al-Andalus desde el S. VIII. Si no es de esta manera, ¿cómo se explica el cambio, toda vez que el laúd árabe no vuelve a aparecer en ningún otro Beato? Una explicación alternativa podría ser la de la carencia del modelo, pero suponiendo que al llegar al folio 174 v., donde pintó los laúdes norteafricanos, el pintor ya no contara con el modelo del folio 87 ¿qué le impedía haber copiado de nuevo los instrumentos del folio 87? Todo parece apuntar, pues, a una voluntad decidida de no volver a repetir los laúdes árabes. Con ello se sustituía un instrumento de la música culta islámica, que había alcanzado un alto nivel de perfección y que por ello Magio lo consideró apropiado para ponerlo en manos de los Ancianos del Apocalipsis, por otro más sencillo, preislámico, y de vocación meramente popular.

2.º) Si, como hemos visto, se escogió otro modelo para los instrumentos del folio 174 v. ¿por qué los laúdes largos norteafricanos llevan clavijero en T, similar al de los laúdes con cordal frontal árabes del folio 87, siendo así que estos instrumentos carecen de este elemento, incluso en la actualidad? ¿se interpretó mal el modelo, porque algún trazo no se comprendió bien y, al no ser músico, el pintor creyó correcto añadirle este elemento con sus clavijas para completarlo? Pues bien, ante todo ello opinamos que Magio copió el tipo I de clavijero de los laúdes árabes del folio 87, instrumento que posiblemente conocía bien, pues la manera de dibujarlo es similar (también se copiaron otros rasgos como las líneas paralelas semicirculares en ambos extremos de la caja). De esta forma en la mente del pintor quedaba completo el instrumento. Ello vendría a demostrarnos que los laúdes norteafricanos no habían traspasado el estrecho de Gibraltar, pues si hubieran sido conocidos por los pintores no le hubieran añadido un elemento del que carecía. Además, su ausencia total tanto en la iconografía como en la música tradicional de nuestro país, nos hablan de su no presencia en nuestro instrumentario.

<sup>24</sup> FIVOS ANOYANAKIS, "Ein byzantinisches Musikinstrument" en *Acta Musicologica*. XXXVII, n.º 3-4, Basel, 1965, págs. 158-165, da a conocer este singular instrumento, al que atribuye un origen islámico del este, llegado a Corinto por medio del activo comercio que se desarrolló en esta zona durante el S. X. Piensa que puede tratarse de una *tanbura árabe*, que es un laúd de largo mástil con caja piriforme, sin embargo nosotros disintimos de tal clasificación, pues tanto por el tipo de caja oval, un poco rectangular, muy diferente del de la *tanbura árabe*, (Anoyanakis justifica tal diferencia argumentando que cada intérprete se construía su propio instrumento), como por la pequeña pieza inserta al final de ésta, en la que se han horadado tres agujeros para sus tres cuerdas, podría ser laúd egipcio, igual al que hemos visto en los Beatos de la rama II a.

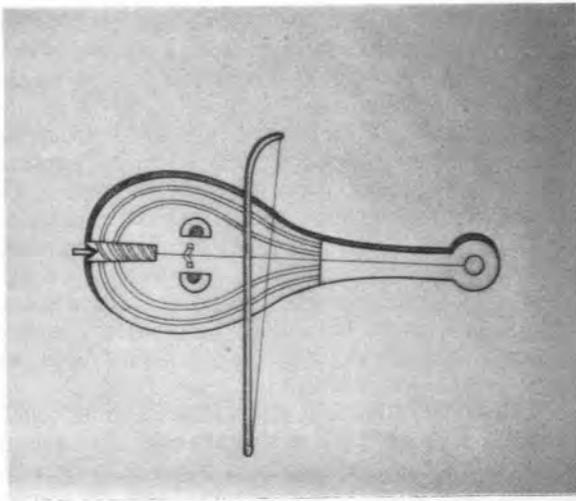


Fig. 20.—Lyra bizantina del Ms. de Saint-Blaise (S. XIII).



Fig. 22.—Fol. 18 del Beato de Gerona.



Fig. 21.—Fol. 73v del Beato del Burgo de Osma.



Fig. 23.—Fol. 196v del Beato de Gerona.



Fig. 24.—Mosaico de una iglesia en Qasr el Lebia (oeste de Cyrene), Libia (S. VI).

b) *Códices con influencias del este: Georgia, el Cáucaso y Bizancio*

En el siglo X aparece por primera vez en Europa el arco aplicado a los instrumentos de cuerda y, justamente hace su primera aparición en las miniaturas de los Beatos. El primer códice que muestra un instrumento de arco es el de la Biblioteca Nacional, vit. 14-1. En el folio 127 se plasman cuatro fídulas de grandes proporciones, que son sostenidas por el cuello en posición vertical, según el modo de ejecución propio de la zona asiática central y caucásica (fig. 15) El instrumento tiene una caja voluminosa un tanto oval, con el extremo inferior recto, mango largo e independiente y clavijero plano circular con tres clavijas, probablemente frontales. Sus tres cuerdas se sujetan a un incipiente cordal después de pasar por un puente bastante ancho y carece de orificios tornavoces. Al contemplar esta fídula primitiva, lo primero que salta a la vista es su enorme volumen y altura, casi los mismos que un contrabajo actual. Sin embargo, los músicos las suspenden con una sola mano como si fuesen muy ligeras. Creemos que su tamaño real era mucho más pequeño como el de algunas fídulas de Georgia, el Cáucaso y Armenia (fig. 16) con las que guarda múltiples similitudes formales y técnicas, según ha destacado C. Sachs<sup>25</sup>. También mantiene concomitancias con el *kemençe* o fídula del Mar Negro, que pertenece a la misma familia y se cultiva hoy en varias áreas de Turquía y de Grecia. En todos estos instrumentos étnicos el tamaño es mucho menor y el cuello muy corto. Por lo tanto, hemos de convenir que el desproporcionado tamaño de las fídulas del Beato de la B. N. vit. 14-1 se debe a esa indiferencia hacia los cánones de la proporción que mantenían los pintores mozárabes, indiferencia que también se aprecia en la forma de ejecución: tres músicos empuñan el grueso y semicircular arco con la mano derecha y uno con la izquierda, mientras suspenden el instrumento en alto, a la manera oriental<sup>26</sup>. Una postura semejante de ejecución encontramos en la Biblia de Ripoll (Bibl. Vaticana, lat. 5729, fol. 227 v., hacia el año 1000) en la escena de la adoración de la estatua de Nabucodonosor, aunque aquí el cordófono presenta otras características formales. En cambio, similitudes estructurales y no de ejecución se pueden observar en la fídula que tañe un músico, a la manera europea, junto al rey David en el folio 7 v. (fig. 17) de un Salterio miniado en St.-Germain-des-Près (Bibl. Nac. de París, lat. 11550). Mucho más tarde vemos instrumentos que pueden asimilarse, siempre de menor tamaño, en la puerta de los Apóstoles de la Catedral de Ávila. Estos escasos y dudo-

sos testimonios de la práctica de este tipo de fídula en España y Europa nos llevan a pensar en una copia del instrumento de algún códice de procedencia oriental, quizás armenio, hoy desaparecido.

Si el Beato de la Bibl. Nac. vit. 14-1 nos ha proporcionado un ejemplo de una fídula asiática de la que tenemos pocos testimonios en Europa, en cambio el Beato de El Escorial es el primer manuscrito en mostrarnos un cordófono, que va a estar de moda en todo el Occidente europeo durante casi tres centurias. Se trata de la giga o *lira* bizantina, que actualmente subsiste en las músicas de tradición oral de Grecia, Bulgaria y los territorios de la desaparecida república yugoeslava, denominada según las regiones *lira*, *lirica*., *gadulka*, etc.

El Beato de El Escorial nos la muestra en los folios 117 y 122 v. de perfil con su abultada caja, aunque esta perspectiva nos impide conocer la forma de la tabla de armonía, que suponemos piriforme. Lleva un mango corto, excavado en la misma pieza que la caja, y el clavijero, que está dibujado de frente, es circular con una clavija frontal. A pesar de las incongruencias que presenta el instrumento del folio 117 (fig. 18), creemos que se trata del mismo cordófono que los plasmados en el folio 122 v. (fig. 19). En éste hay siete instrumentistas con *liras* semejantes sostenidas con la mano izquierda en posición vertical, al estilo de Oriente. Sólo uno frota las cuerdas con un arco de escasa curvatura, cuatro las pulsán con los dedos y los dos restantes colocan la mano completa sobre las cuerdas para apagar sus vibraciones. Este gesto tan significativo de los músicos, así como el hecho de ofrecernos los instrumentos de perfil, algo insólito en el arte occidental, nos llevan a la convicción de que, a pesar del esquematismo y la abstracción manifiesta de las pinturas de este Beato, ha habido una observación de la realidad musical circundante. Hay que tener en cuenta que imágenes de la *lira* bizantina van a verse con gran profusión a partir del S. XI, tanto en manuscritos como en la escultura, lo que nos demuestra su existencia real. Pensemos en las del Salterio de Soignies (Hainaut) del siglo XI (Biblioteca de Leipzig), y la del famoso manuscrito de Saint-Blaise del s. XII (fig. 20), o en las de la portada del Perdón de San Isidoro de León, en las de Moissac, Ripoll, claustro de Silos, etc.

Tan sólo queremos añadir aquí que la alternancia de técnicas frotadas y pulsadas en un mismo instrumentos era frecuente en la plena Edad Media. *Liras* punteadas con plectros pueden verse en el Salterio de Angers (Bibl. de Amiens, ms. Lescalopier 2, fol. 11, s. XI) o en el *De rerum naturis* de Rabanus Maurus, pág. 444 (Bibl. de la

<sup>25</sup> *Historia universal de los instrumentos musicales*, op. cit., pág. 263. Asimismo en la obra del DIAGRAM GROUP, *Musical Instruments of the World*, Paddington Press, London, 1976, pág. 178 puede verse un instrumento actual con características similares, típico de estas regiones. En un plato de cerámica del S. X-XI hallado en las excavaciones de Dvin (Armenia) aparece un cordófono frotado tocado en la misma postura que los instrumentos del Beato de la Biblioteca Nacional. Cfr. ANAHIT TSITSIKIAN, "The Earliest Armenian Representations of Bowed Instruments" en *RIdIM Newsletter*, vol 16, n.º 2, New York, 1991, págs. 2-4.

<sup>26</sup> Para ver las características de estilo que influyen en la representación de los instrumentos véase ROSARIO ÁLVAREZ, "La iconografía musical hispánica en la Edad Media en relación con los criterios estéticos de las diferentes etapas artísticas" en *Actas del Congreso Internacional "España en la Música de Occidente"*, vol. I, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, págs. 51-54.



Fig. 25.—Fol. 190 del Beato de Gerona.



Fig. 26.—Fol. 177 del Beato de Saint-Sever.

abadía de Montecassino, ms.132, hacia 1023), mientras que la mayoría de las imágenes nos las presentan con su característico arco.

Por último, los códices de los Beatos nos muestran otro instrumento de origen bizantino, también de amplia difusión en el occidente europeo. Se trata del arpa-cítara del códice de Burgo de Osma (fols. 73 v., 129 y 133), que mantiene una forma de triángulo rectángulo en el folio 73 v. (fig. 21), con su tapa armónica paralela a las cuerdas y sus dos molduras -para anudar las cuerdas y fijar las clavijas-, y que se desvirtúa, qui-

zás por la intervención de otras manos en los restantes folios, pasando a convertirse en arpa de contorno y estructura irreal. La elección de este cordófono en un códice plenamente románico quizás se deba a la similitud de forma del arpa-cítara con los salterios triangulares simbólicos.

Este instrumento tuvo su origen en Bizancio donde nos encontramos con una gran cantidad de testimonios en la misma centuria. Sirvan de ejemplos el Salterio de la Biblioteca Vaticana, cód. griego 752 del año 1059 (fols. 5, 7 v. 18 v. y 449 v.); el códice Taphou 14 de la Biblioteca del Patriarca de Jerusalén del S. XI (fol. 102); y el Salterio Barberini de la Biblioteca Vaticana (cód. griego 372, fol. 5 v., finales del S. XI). En Occidente, el primer testimonio que tenemos es el de la Biblia de Roda (Bibl. Nac. de París, lat. 6, fol.64 v.) de hacia el año 1000 y luego las muestras se generalizan, pues el arpa-cítara se practicó hasta finales del S. XIII.

c) *Un códice con múltiples influencias: carolingias, norteafricanas y bizantinas*

El Beato de Gerona, como ya hemos dicho, presenta una riqueza instrumental desusada en estos códices apocalípticos. Ya hablamos de las diferentes tipologías de aerófonos que había introducido en sus páginas, ahora podemos decir lo mismo de los cordófonos.

Los folios 18, 53 y 190 de este códice contienen una de las pocas imágenes de liras greco-romanas de suelo peninsular. En los tres folios las liras no se tocan, sino que son simplemente mostradas por sus supuestos intérpretes. En el folio 53 es, en concreto, San Simón el Zelote quien la sostiene con la mano izquierda, según indica la inscripción sobre su cabeza. Estas liras tienen una caja bastante estrecha, de la que parten dos brazos curvos que describen una S, que van unidos por un travesaño estrecho que recibe tres clavijas (fig. 22). Son instrumentos muy estilizados e irreales, producto de las sucesivas copias, pues posiblemente estén tomadas de códices carolingios, que a su vez han copiado otras imágenes de la tardía Antigüedad. Hay que tener en cuenta que las liras greco-romanas desaparecieron con el Imperio y las que se cultivaron en el Medievo pertenecían a la órbita cultural de los distintos pueblos bárbaros. Liras semejantes a las del Beato de Gerona, aunque menos esquematizadas, pueden verse en el Salterio de Utrecht (fol. 83) y en el de Angers (Bibl. Municipal 18, fol. 12 v.) ambos del S. IX; y en los manuscritos de la *Psicomachia* de Prudencio (París lat. 8318, fol. 52 v.; British Library de Londres, Add. 24199, fol. 18, y Cotton Cleopatra C VIII, fol. 16 v.; y en el de Leiden, UB, Voss. lat. 8.º 15, fol. 40), todos ellos fechados en el siglo X y principios del XI.

Además, el Beato de Gerona presenta en el folio 196 v. una variante de laúd norteafricano, en el que los clavijeros configuran con el mango una L, forma que expresa mucho mejor lo que es un clavijero doblado en ángulo (fig. 23). Se manifiesta así esa tendencia a la racionalización y a la perfección formal que han destacado algunos

investigadores<sup>27</sup>. Asimismo, su estrecha caja muestra un singular estrechamiento hacia su final, que podemos comparar al del laúd de un mosaico del S. VI en la iglesia de Qasr el Lebia (al oeste de Cyrene) en Libia (fig. 24).

El tercer grupo de instrumentos del códice de Gerona se despliega en los folios 18, 189 v. y 190 y pueden clasificarse en dos tipos, a pesar de las concomitancias evidentes: el número de cuerdas y la pronunciada estilización de las cajas que conduce a la máxima esquematización de las formas. El instrumento aislado de la escena del folio 18 y nueve instrumentos de la doble página de la Adoración del Cordero (folios 189 v.-190) muestran una caja piriforme prolongada en el cuello, conformando una única pieza (fig. 25). El clavijero es sólo un pequeño ensanchamiento del mástil y en él se ven los dos puntos de las clavijas que eran frontales y que corresponden a otras tantas cuerdas. Estos rasgos apuntan hacia la giga o *lira* bizantina, de la que ya hemos hablado, pero vista bajo una óptica diferente a la del Beato de El Escorial.

Los siete instrumentos restantes de este doble folio presentan problemas de identificación. Sus cajas ovales se prolongan en la parte inferior en una especie de palo (fig. 25) por donde los músicos sostienen los instrumentos, a modo de palmas de martirio. El clavijero está conformado por dos piezas: una circular unida al cuello y otra triangular que recibe las clavijas. Este tipo de clavijero es similar al del tipo 2 de los laúdes árabes del Beato de Magio (fol. 87), sólo que en éste configuraba un ángulo. En toda la iconografía medieval no hemos visto nada semejante, pero algunas *liras* cretenses del S. XVIII, conservadas en el Museo de Arte popular de Atenas<sup>28</sup> tienen piezas iguales en sus clavijeros, quizás de origen medieval. Es por todo esto que nos preguntamos si se pueden identificar estos alargados y extraños instrumentos con una variedad de *lira* griega, la cretense, muy parecida a la de sus congéneres bizantinos de los mismos folios. Así, al menos lo interpretó el autor del Beato de Turín en los folios 136 v. y 137 cuando copia estas páginas del Beato de Gerona.

Pensamos que estas diferencias formales de un mismo tipo organológico podrían ser debidas a la utilización de modelos diversos. Con ello se conseguiría variar al máximo los instrumentos, que es al parecer lo que pretendían sus autores.

#### d) Códices con fídulas europeizadas

Por último, llegamos a dos códices en los que ya se percibe un cambio de mentalidad y la llegada de nuevos tiempos. Tanto en el Beato de Saint-Sever (fols. 121 v. 122 y 177) como en las miniaturas románicas del Beato de la Academia de la Historia (fols. 177 y 184) se introducen unos cordófonos tipo fídula, ovales, que son el resultado

de las primeras transformaciones que recibe la *lira* bizantina en suelo europeo. En el códice miniado en Francia (fig. 26), las cajas de los instrumentos rematan en punta como en la forma de pala asiática, pero los hombros, lejos de ser rectos y perpendiculares al mango como en ésta, están redondeados, lo que unido a la curva que describen los costados configura la famosa forma oval, que va a estar vigente en la Europa occidental -pensemos en las vihuelas del Pórtico de la Gloria o las de las miniaturas de las Cantigas- hasta que aparezcan los nuevos modelos entallados de las vihuelas bajomedievales. El mango, que es bastante largo, ya parece ser independiente de la caja y remata en un clavijero romboidal o circular con tres o cuatro clavijas, aunque el número de cuerdas es siempre de tres. En la tabla armónica, y paralelos a las cuerdas, se abren dos oídos semicirculares, lo que indica que la tabla es ya de madera y no de piel, mientras que el cordal es una simple varilla como en el laúd. En ninguna de las imágenes se ve el arco, ya que los instrumentos simplemente son mostrados, pero este hecho es bastante frecuente en el arte medieval: el arco se obvia porque se le supone. Instrumentos similares a los del manuscrito de Saint-Sever con el final de la caja en punta se pueden ver en manos del rey David en la D inicial de un códice miniado en Saint-Marcial de Limoges hacia 1080 (París lat. 1987, fol. 217 v.) o en la portada de Santa María de Ripoll (S. XII). De todas formas, hay que decir que cronológicamente hablando el códice de Saint-Sever se adelanta en fechas a todas las demás manifestaciones plásticas de este cordófono, que dada su amplia difusión creemos que ha sido tomado ya por parte del miniaturista de una realidad circundante.

Y un paso más en la evolución de las fídulas nos lo ofrece el Beato de la Real Academia de la Historia en los folios 177 y 184. Aquí se ve ya la típica forma oval de contorno redondeado, que va a tener tanto porvenir (fig. 27). Volvemos a encontrarlos en su representación con esa indiferencia típica hacia las técnicas de ejecución: unas veces se frotan sus cuerdas con un pequeño arco y otras se pulsan con los dedos. Imágenes muy parecidas se ven en códices italianos como en el Salterio de Ivrea (Bibl. de la Catedral 85, fol. 23 v.) realizado entre el 998 y el 1001, y en el Beato de Berlín (Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, ms. theol. lat. fol. 561, fol. 77, hacia el 1100)

### III. MÚSICOS JUNTO A LA ESTATUA DE NABUCODONOSOR

Tan sólo cuatro códices de los siete que presentan esta escena de la adoración de la estatua de Nabucodonosor incluyen a los músicos de los que habla el Libro de Daniel (III, 1-8). Son estos el Beato de Valladolid (fol. 199 v.), el de la Seo de Urgel (fol. 213 v.), el de Fernando I (fol. 275

<sup>27</sup> CARLOS CID, "La crisis del arte español en torno al año mil, a través de las miniaturas mozárabes y románicas" en *España en las crisis del arte europeo*, Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1968, pág. 67.

<sup>28</sup> DIAGRAM GROUP, *op. cit.*, pág. 206, fig. 2 y FIVOS ANOYANAKIS, *Greek popular musical instruments*, Athens, National Bank of Greece, 1979, láms. 120 y 144.



Fig. 27.—Fol. 177 del Beato de la Academia de la Historia.

v.) y el de Silos (fol. 229). Y, al igual que sucede con las imágenes de la *tuba* y de la *cithara*, los pintores tratan de describir visualmente el texto que ilustran introduciendo seis músicos con instrumentos diversos, excepto en el códice de Silos, cuyo autor se ha limitado a reproducir los ya dibujados en las otras escenas, siguiendo las leyes de la simetría: dos cuernos a cada lado de la estatua flanquean a los ya conocidos laúdes norteafricanos.

Si nos concretamos a analizar el Beato de Valladolid (fig. 28), que cronológicamente hablando es el primero en introducir los músicos y el que más cercano es a su modelo, veremos que cuatro de los instrumentos representados se adaptan al texto bíblico: "al oír el son de la *tuba*, de la *fístula*, de la *cithara*, de la *sambuca*, del *psalterium* y de la *symphonia* y toda clase de instrumentos os postraréis". Efectivamente, hay una *tuba*, que en el concepto de los pintores podía ser, como ya hemos visto, un cuerno o una trompeta recta; también un doble oboe, que podía traducir el término *fístula*; un laúd, que lo haría con el de *cithara*; y el tambor en forma de copa, que representaría a la *symphonia*, que según la descripción que nos da de ella San Isidoro (Etimologías, lib. III, cap. 22) era un tambor de doble parche. Faltaría, pues, la representación gráfica del *psalterium* y de la *sambuca*, que eran arpas, vertical una y horizontal la otra. Ahora bien, si nos atenemos a la explicación errónea que nos da San Isidoro de la

*sambuca*, que la incluye entre los instrumentos de viento y nos dice de ella, además, que se hacía de la misma madera frágil que la *tibia* —aunque luego la describa equivocadamente como una especie de *symphonia*—, llegaríamos a la conclusión de que el único instrumento del texto que no tiene traducción visual es el *psalterium*. La inclusión, pues, de un instrumento, los címbalos, extraño al texto puede responder a una carencia de modelos por parte de los pintores, lo que les obligó a incluir una tipología diferente.

Hay que precisar que ni los címbalos ni el doble oboe los encontramos en la iconografía europea coetánea o anterior a los Beatos. Los címbalos sí que hacen acto de presencia frecuentemente en las miniaturas bizantinas, pero no el doble oboe, que no es otra cosa que el *aulós* griego o la *tibia* romana, que en la Edad Media dejan de utilizarse. En este punto, queremos aclarar que este aerófono de doble tubo lo calificamos de oboe, es decir, provisto de doble lengüeta, por tener ambos elementos divergentes, ya que el doble clarinete, de lengüeta simple, siempre tenía los tubos en paralelo, incluso atados con cuerdas. Es curioso observar cómo en el período medieval se conservan los tipos dobles de clarinetes y flautas, mientras que desaparecen los de oboe, cuyos modelos presentan ahora tan sólo un tubo.

Nos queda por analizar el tambor en forma de copa estrecha, que oscila en los tres códices entre esta forma y la de reloj de arena. Se trata de la *darabuka* o tambor de cerámica, que estaba y está muy extendido por todo el norte de África y Egipto y que se emplea en la música popular. Tiene un solo parche y se golpea con una o dos manos, mientras se sostiene de múltiples maneras: debajo del brazo, sobre un hombro, apoyado en la cintura, en el suelo, etc. Las miniaturas de los Beatos nos lo muestran en una postura bastante insólita: suspendido en alto y con el parche hacia abajo.

Por lo tanto, el laúd y el tambor apuntan hacia una procedencia norteafricana, que presumimos más bien egipcia por la presencia de otros instrumentos como los címbalos. Estos fueron introducidos en Egipto en el período helenístico y han permanecido en uso en la liturgia copta, como instrumentos rituales<sup>29</sup>, aunque también cumplen otras funciones en las fiestas de los cristianos egipcios. Se ven en telas coptas del Louvre, al igual que otros instrumentos del período greco-romano. Creemos, pues, que el modelo que utilizó Oveco para esta imagen de la adoración de la estatua de Nabucodonosor tuvo que ser copto, porque solamente en Egipto podía darse la combinación de instrumentos que aquí aparecen: laúd largo y *darabuka* de las músicas populares, los címbalos de la ritual, y el *lituus*, la trompeta recta y el doble oboe como restos del mundo greco-romano de esa zona.

<sup>29</sup> LISE MANNICHE, *Music and Musicians in Ancient Egypt*, British Museum Press, London, 1991, dedica el último capítulo del libro a la pervivencia en la actualidad de las antiguas tradiciones, págs. 128-133; Ilona BORSAL, "Coptic rite, music of the" en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, op. cit., vol.IV.



Fig. 28.—Fol. 199v del Beato de Valladolid.

Por último, queremos llamar la atención sobre la figura que maneja los címbalos en este Beato, que aparece desmelenada, con un pie en alto y movida por un ritmo interior frenético. Este movimiento, quizás indica que se está ejecutando una danza de ritmo violento que acompañan los címbalos. De esta figura tan singular carecen los otros dos códices que siguen el modelo del de Valladolid: Seo de Urgel y de Fernando I.

#### CONCLUSIONES

Como hemos visto a lo largo del análisis, las influencias que reciben los códices de los Beatos en el campo musical son múltiples, lo que nos habla a su vez de la variedad de modelos de que dispusieron los miniaturistas para sus obras, pues pensamos que la toma directa de la realidad se hizo en pocas ocasiones.

Debemos considerar tanto al Beato de Magio de la Morgan como al de Oveco de Valladolid como los iniciadores de una iconografía musical única, que habría de tener imitadores en los autores de los códices de la Seo de Urgel, de Fernando I y de Sto. Domingo de Silos, y en cierta medida en el de Gerona. Pensamos que Magio fue el primero que incluyó el laúd largo norteafricano, que luego fue retomado por los demás pintores, convirtiéndose así un instrumento popular en un *topos* iconográfico de gran repercusión. Incluso, como ya hemos visto, el tardío códice de Silos permanece fiel a él. También el tipo de *tuba* recta romana, de ancho tubo, fue introducida por primera vez por él y copiada por los demás códices de la familia y por el de Gerona. En cambio, la rica iconografía musical del episodio de la estatua de Nabucodonosor fue introducida por Oveco, planteándonos, así, la duda de si las fuentes que utilizaron ambos pintores fueron las mismas o diferentes, pues, si bien el Beato de Valladolid, además de la *tuba* recta y los cuernos presenta una versión del *lituus* romano, de la que carece el de Magio, parece evidente que en las representaciones de los laúdes largos hay contaminaciones entre ambos códices.

Iconografías musicales también singulares son las que nos ofrecen tanto el Beato de la Biblioteca Nacional, vit. 14-1, como el de Gerona. El primero es posible que haya utilizado fuentes cristianas armenias más que bizantinas (no hemos encontrado en las fuentes bizantinas instrumentos de este tipo), mientras que el segundo muestra una riqueza de modelos inusitada, como ya dijimos, que oscila entre lo carolingio, lo norteafricano y lo bizantino, quizás cretense.

Por último, los Beatos de El Escorial, Saint-Sever, Burgo de Osma y de la Academia de la Historia muestran relaciones con modelos del entorno musical, lo que quizás ya nos hable de una observación de la realidad.

## 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). Tif.: 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 estandar (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.

El **número de figuras** deberá respetar la proporción de 2 ilustraciones por cada 3 folios, quedando limitado el número máximo a unas **16 figuras**. Cualquier aumento de este número, si se considera imprescindible, deberá ser consultado con el Consejo de Redacción, que estudiará las razones expuestas por los autores.

Los **originales que no se adapten a estas normas** se devolverán a su autor. Los trabajos aceptados para su publicación aparecerán antes de dos años y los no aceptados se devolverán a su autor. Con posterioridad a la entrega de los originales para su publicación no se admitirán adicciones al texto. Salvo petición expresa de los autores **la corrección de pruebas se confiará a un profesional**.

Los autores recibirán gratuitamente **25 separatas** de su artículo y un ejemplar del volumen en que se publique, junto con la devolución de los materiales gráficos presentados al **Anuario**.

Estas normas (julio de 1993) anulan las publicadas en los volúmenes anteriores.



UNIVERSIDAD AUTONOMA  
DE MADRID