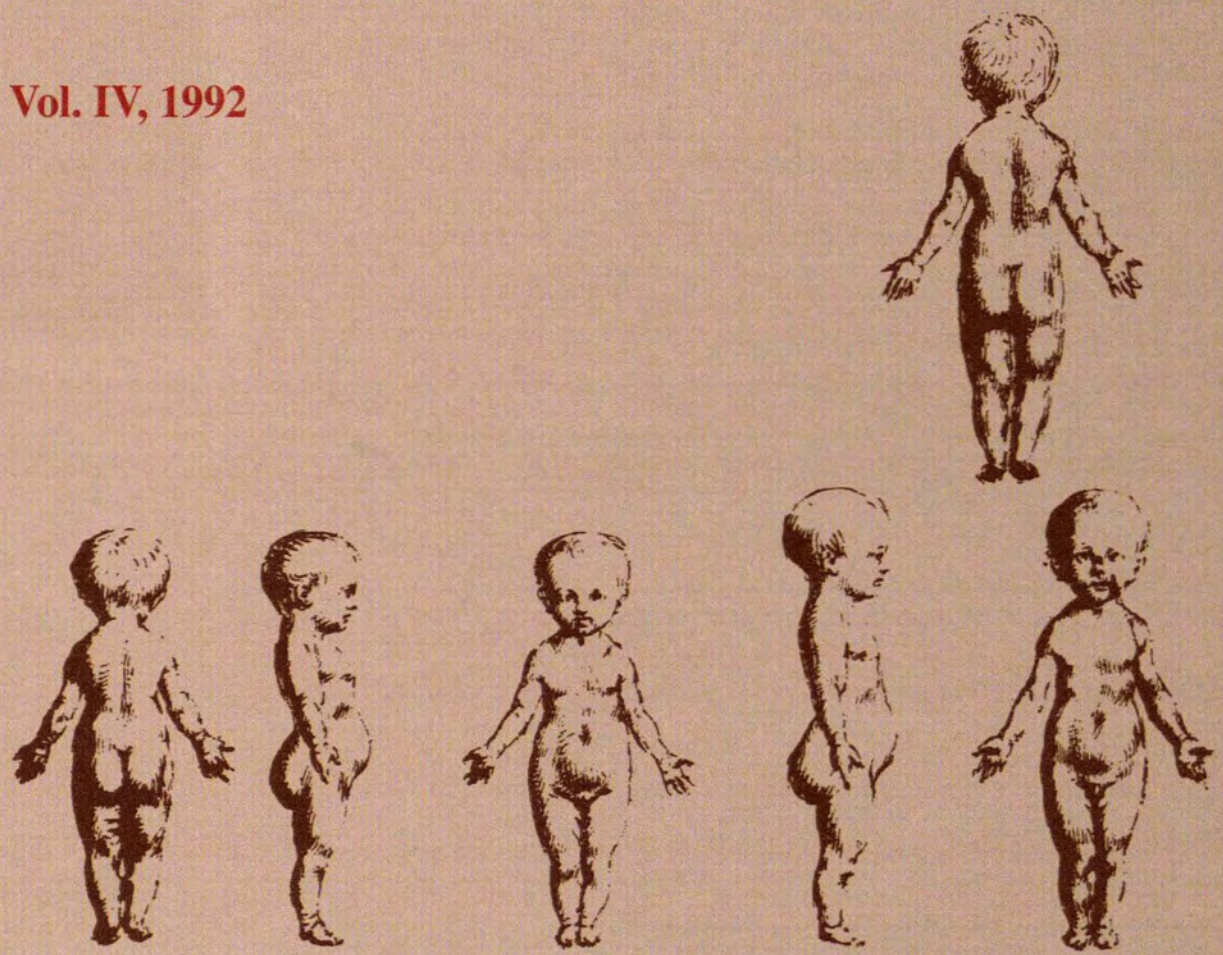
ANUARIO

del Departamento de Historia y Teoría del

ARTE

Vol. IV, 1992



ANUARIO DEL DEPARTAMENTO DE HISTORIA Y TEORIA DEL ARTE

CONSEJO DE REDACCION

Dr. D. Alfonso Rodríguez G. de Ceballos (Director)
Dr. D. Ismael Gutiérrez Pastor (Subdirector)
Dra. D. María Luisa Martín Ansón
Dr. D. Fernando Collar de Cáceres
Dr. D. José R. Buendía Muñoz
Lda. D.ª Gema Palomo

DIRECCION DE LA REDACCION

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.: 84-7477-334-2

Dep. Legal: M-30918-1990

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. IV, 1992

UAM
UNIVERSIDAD AUTONOMA
DE MADRID

EDITOR

Dr. Manuel Gutiérrez Pastor

CONSEJO DE REDACCION

Dr. D. Alfonso Rodríguez G. de Ceballos
Dr. D. Isidro G. Bango Torviso
Dr. D. Fernando Marías
Dr. D. Angel Urrutia Núñez
Dra. Dª. Begoña Lolo
Lda. Dª. María Teresa López de Guereño

DIRECCION DE LA REDACCION

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.: 84-7477-334-2

Dep. Legal: M-30918-1990

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

SUMARIO

Págs.

Estado de la cuestión

La pintura Romana en España. Estado de la cuestión. Antonio Mostalac Carrillo 9

Estudios

Imágenes de Atenas en el mundo Ibérico. Análisis iconográfico de la cerámica ática del siglo IV a. C. hallada en Andalucía Oriental, por Carmen Sánchez 23

La irrupción borgoñona en la escultura castellana de mediados del siglo XII, por José Luis Senra Gabriel y Galán 35

Las Claustrillas de Las Huelgas, San Andrés de Arroyo y Aguilar de Campoo: los repertorios ornamentales y su eclecticismo en la escultura del tardorrománico castellano, por José Luis Hernando Garrido 53

Los Premonstratenses y su arquitectura: Historia de un olvido, por Mª Teresa López de Guereño Sanz 75

El espacio para enterramientos privilegiados en la arquitectura medieval española, por Isidro G. Bango Torviso 93

El verdadero Sacro Monte, de Granada a La Salceda: don Pedro González de Mendoza, Obispo de Sigüenza, y el Monte Celia, por Fernando Marías 133

Proyectos urbanísticos de Juan de Badajoz y Juan del Ribero Rada para la ciudad de León, por Mª Dolores Campos Sánchez-Bordona 145

The Count of Los Arcos as Collector and Patron of El Greco, por Richard L. Kagan 151

El panteón del Escorial. Papeletas para su historia, por Agustín Bustamente García 161

El Buen Retiro y el Conde Duque de Olivares, por María Teresa Chaves Montoya 217

Francisco Rizi y Claudio Coello. A propósito de la anécdota de Palomino sobre el Retablo de la Parroquia de Santa Cruz de Madrid, por Ismael Gutiérrez Pastor 231

Manuel Pérez Tejero, Pintor de Cámara de Carlos IV, por José Luis Morales y Marín 239

Los conflictos sobre competencias entre académicos y no académicos en las postrimerías del siglo XVIII. El recurso del escultor Juan Pedro Guisart contra el tallista José Navarro David, por Concepción de la Peña Velasco. 245

Arte e industria en el Madrid del siglo XVIII, por Angel López Castán 255

Planimetría del cuartel español del siglo XIX, José Antonio Sebastián Maestre 261

Almada Negreiros, de futurismo a personalismo, por Manuel García-Castellón 273

Mies/Wright en dos tensas décadas de la arquitectura moderna española, por Angel Urrutia Núñez 283

Duchamp: Maquinación de los ready-mades, por Juan Antonio Ramírez 311

La pregunta por la expresión en el estilo: Gombrich y Wölfflin, por Javier Arnaldo 341

La comunicación visual a través del arte (El placer del reconocimiento), por Aurora Fernández Polanco 351

El sentido de la historicidad en música. España versus Europa, por Begoña Lolo 359

ESTADO DE LA CUESTION

La pintura romana en España. Estado de la cuestión

Antonio Mostalac Carrillo
S.M.A. Zaragoza.

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.) Vol. IV, 1992.

RESUMEN

El hallazgo de nuevas pinturas y las publicaciones que han surgido de su estudio permiten en la actualidad precisar y esclarecer no sólo la cronología de numerosos conjuntos pictóricos sino también viejas teorías. Entre las aportaciones más notables formuladas en la última década quisiéramos destacar: la fecha de introducción de la pintura romana en España que se remonta a la segunda mitad del siglo II a. C., el descubrimiento de repertorios ornamentales propios de los cuatro estilos pompeyanos y el florecimiento de talleres locales a partir del siglo II d. C.

SUMMARY

The discovery of new paintings and the papers that have been published regarding them have now enabled us to pinpoint and clarify not only the chronology of numerous pictorial collections but also old theories. From among the most outstanting contributions that have been made during the last decade we would like to make special mention of: the date of the introduction of Roman painting into Spain which goes back to the second half of the 2nd Century B. C., the discovery of ornamental repertories typical of the four Pompeian styles and the flourishing of local workshops as of the 2nd Century A. D.

I) ESTADO ACTUAL DE LAS INVESTIGACIONES

La pintura romana, hasta la década de los años setenta, era una de las parcelas dentro de la Arqueología clásica y del Arte antiguo menos tratada en nuestro país [1]. Sin duda, el soporte en el que estaba realizada y las peculiaridades y estado de conservación que solía presentar en el momento de su descubrimiento -casi siempre desprendida del soporte original y en estado muy fragmentario-, hacía muy laborioso el proceso previo de reconstrucción y dificultaba notablemente su estudio. Si a estos problemas añadimos la falta de información que muchas veces rodeaba a los conjuntos pictóricos provenientes de viejas excavaciones o hallazgos fortuitos, el panorama no era excesivamente alentador para el investigador.

El conocimiento de la pintura romana en España, prácticamente hasta la aparición de la obra de L. Abad Casal [2], se resumía, en la mejor de las ocasiones, en una serie de trabajos y artículos dispersos en diferentes revistas en los que se hacia alusión a fragmentos o paneles cuya decoración había despertado la curiosidad del excavador o erudito incluyendo en sus publicaciones, de forma esporádica, fotografías o dibujos de los fragmentos más sobresalientes [3]. Sin embargo, estas investigaciones carecían de un método cien-

[1] Unicamente podemos reseñar anteriores a la obra de L. ABAD los trabajos de conjunto de J. M BLÁZQUEZ *et alii*, *Historia de España Antigua. Hispania romana*, t. II, Madrid 1978, pp. 761-769. A. BLANCO FREIJEIRO. Historia del Arte Hispánico I. *La Antigüedad*, 2, Madrid 1981 p. 153 ss. *Historia de España. España romana*, dirigida por J. Mª JOVER ZAMORA, V. II, 2. Espasa Calpe, Madrid 1982, p. 682 ss. Igualmente podemos incluir la pequeña síntesis que de la pintura romana en España realiza L. ABAD CASAL publicada con anterioridad a la aparición de su obra de conjunto en *Pinturas romanas en la provincia de Sevilla*. Sevilla 1979, pp. 27-33.

[2] L. ABAD CASAL. Pintura romana en España. Universidad de Alicante/Universidad de Sevilla (1982). La síntesis más reciente puede verse en T, MAÑANES PÉREZ. *Historia General de España y América*, T. II, Madrid 1987, p. 211 ss.

[3] La bibliografía fundamental de la mayoría de los hallazgos pictóricos acaecidos en España hasta 1975 y recopilados por regiones, puede consultarse en L. ABAD CASAL (1982) *passim*.

tífico de análisis y se convertían en meras descripciones que poco o nada aportaban al conocimiento de los sistemas decorativos y técnicas pictóricas.

L. Abad Casal se enfrenta con el problema de recoger en un extenso *corpus*, no sólo las noticias que hacían referencia a hallazgos de pinturas sino también todos aquellos fragmentos y paneles dispersos en los fondos de los Museos y colecciones particulares junto a los restos conservados *in situ* en los yacimientos arqueológicos. Este extraordinario trabajo, ultimado en 1975 y editado en 1982, le lleva a establecer una síntesis de las decoraciones existentes en España, sistematizando lo que se sabía hasta ese momento y marcando las líneas directrices a seguir en estudios posteriores. El mencionado autor llega a una serie de conclusiones que seguidamente pasamos a comentar de forma sucinta, ya que ellas han sido punto de partida de investigaciones posteriores. La primera idea que se deriva de dicho estudio es que la pintura romana en la parte occidental de España es un arte en cierta medida original, ofreciendo en ocasiones soluciones particulares u originales no atestiguadas en el resto del Imperio. La zona levantina es más permeable a las modas imperiales, sin embargo, en el Sur de la península se observa un claro influjo del clasicismo perviviendo, no obstante, las tradiciones indígenas. En segundo lugar, si bien en época alto imperial la pintura romana guarda estrecha relación con la del resto del mundo romano, en época bajo imperial se observa un claro influjo del Norte de Africa sin olvidar que muchos de los elementos compositivos que encontramos en los sistemas decorativos se insertan dentro de la propia «Koiné pictórica» tardorromana. Cronológicamente la mayor parte de las decoraciones conservadas hasta ese momento se datan en los siglos I, II y IV d.C., disminuyendo notablemente en el siglo III. Las pinturas más antiguas se encuentran en la costa levantina, valle del Ebro y Andalucía, extendiéndose posteriormente al resto de la Península [4].

Ciertamente estas conclusiones reflejaban, dentro de la literatura científica sobre pintura romana en España, un paso cualitativo y cuantitativo considerable respecto de estudios anteriores. Por primera vez disponíamos de un esquema general donde insertar cronológica y estilísticamente las producciones pictóricas de más de cinco siglos. Sin embargo, el autor mencionado, y así lo manifiesta en su trabajo, era consciente que solamente se había dado el primer paso. Era necesario, si se quería progresar en esta línea de trabajo, incentivar los estudios de los fondos pictóricos de los grandes yacimientos, algunos de ellos inéditos todavía; potenciar la Arqueometría en cuanto al conocimiento de las técnicas pictóricas, morteros y pigmentos, y comenzar la elaboración de un *corpus* de los restos de pinturas conservadas en España.

Escasamente siete años después de la aparición de la obra de L. Abad Casal, a instancias de la Asociación Nacional para el estudio de la Pintura romana en España y patrocinado por el Ministerio de Cultura, tiene lugar en Valencia la celebración del I Congreso sobre pintura romana en España. En él se dan a conocer una serie de restos pictóricos del máximo interés que vienen a incrementar el número de conjuntos conocidos hasta ese momento [5]. Prácticamente hasta 1992, salvo algunas publicaciones esporádicas donde de forma parcial o particular se incluyen estudios o descripciones de restos pictóricos, no se producen hechos relevantes dignos de mención. Unicamente resaltar la lectura de dos tesis doctorales sobre las decoraciones de la *Colonia Victrix lulia Lepida Celsa* (Velilla de Ebro, Zaragoza) con restos del segundo y tercer estilos [6] y del *Municipium Augusta Bilbilis* (Calatayud, Zaragoza) con interesantes conjuntos desde época augustea a finales del siglo I d.C [7], y la preparación de dos nuevas tesis doctorales sobre las decoraciones de *Emporiae* (Ampurias) [8] o de *Emerita Augusta* (Mérida) [9].

II) CORRIENTES METODOLOGICAS.

Sin duda, la mayor parte de los investigadores que en la actualidad trabajan en nuestro país sobre pintura romana han estado o están netamente influenciados por los criterios esta-

---

[4] Cf. L. Abad Casal. (1982) *op. cit.* pp. 453-457.

[5] Las ponencias y comunicaciones presentadas al Congreso, en prensa en la actualidad, fueron las siguientes. L. Abad Casal «La pintura mural romana en España»; A. Allroggen Bedel. «Los cuatro estilos pompeyanos y su proyección en las provincias»; A. Balil. «Temas iconográficos de la pintura mural romana en España»; J. Ruiz Pardo. «La conservación y restauración de la pintura mural romana en España»; A. Barbet. «Relations entre I architecture et la peinture murale romaine. Quelques reflexions»; Mª A. Alonso, M C. Blasco, Mª R. Lucas. «Pintura mural de la villa romana de La Torrecilla (Getafe); I. Carrion Masgrau. «Un tema recurrente de la pintura mural romana en el Museo de Ampurias»; 0. Díaz Trujillo, B. Consuegra Cano. «Pinturas murales romanas en Complutum»; R. Farre Barrufet, D. Serra Serra. «Los estucos en relieve de El Romeral (Albesa, Lleida)»; I. Filloy Nieva, E. Gil Zubillaga, A. Iriarte Kortazar. «La pintura mural romana en Alava»; R. González Villaescusa, M. Monraval Sapiña. «Primeros hallazgos de pintura mural romana en Ibiza»; C. Guiral Pelegrín, A. Mostalac Carrillo. «La pintura mural romana de Arcobriga (Monreal de Ariza, Zaragoza)»; E. Juhe Corbalán, C. Martí Ribas « Los restos de decoración mural hallados en la excavación de Can Xammar, en Mataró. Estado de la cuestión»; Mª. R. Lucas Pellicer. «El tema de los caballos en la pintura mural de la Meseta: Alcalá de Henares (Madrid) y Aguilafuente (Segovia); R. Ramos. «La pintura mural romana en Illici»; F. Regueras Grande. «Las pinturas romanas del frigidarium de la Villa de Requejo (Santa Cristina de La Polvorosa, Zamora)»; P. Rosser Limiñana «Avance preliminar del hallazgo de pinturas y estucos decorados en la Villa romana del Parque de las Naciones (Albufereta, Alicante)»; Mª. H. Pedro Santa Bárbara, R. Pedroso, S. da Ponte. «A pintura Mural da Villa Rustica de Caldelas (Tomar): metodología e técnica usadas in situ e no laboratório»; D. Vaquerizo Gil, F. Quesada Sanz, J.R. Carrillo Díaz-Pines. «Una villa romana con decoración pictórica mural en Almedinilla (Córdoba)»; M. Vera Reina, J. Escudero Cuesta. «Pintura mural romana en Hispalis»; N. Flos Travieso. «Arranque y consolidación in situ de pinturas murales romanas: dos ejemplos de intervención en el yacimiento»; C. Martí Ribas, E. Juhe Corbalán. «La restauración de los restos de pintura mural de la sala Norte del yacimiento de Can Modolel, Cabrera de Mar».

[6] A. Mostalac Carrillo. *Catálogo de la pintura romana y cornisas en estuco del Museo de Zaragoza: la Colonia Victrix lulia Lepida Celsa*. Zaragoza 1990 (En prensa).

[7] C. Guiral Pelegrín. *Bilbilis. Decoración pictórica y estucos ornamentales*. Zaragoza 1990...

[8] Las decoraciones de Ampurias están en curso de estudio en la actualidad por doña Inmaculada Carrión (Universidad de Barcelona).

[9] Las pinturas de Mérida forman parte de la Tesis doctoral de don Juan Altieri (Museo Nacional de Arte romano de Mérida).

blecidos por la escuela francesa, en la persona de A. Barbet.

Hasta la década de los años sesenta no existía un método de trabajo específico que aplicar a los enlucidos pintados de época romana cuando éstos se encontraban en estado fragmentario. En la mayor parte de las ocasiones únicamente se seleccionaban aquellos que presentaban decoraciones figuradas, desechando el resto. Esta circunstancia obligaba a los diversos autores que trataban de la pintura romana a obviar la pintura provincial, pues apenas se conocían restos salvo honrosas excepciones. A. Barbet pone en práctica un método de trabajo ciertamente sencillo, pero a la vez extraordinariamente meticuloso. Por primera vez se valoran de igual forma tanto los sistemas de trabajo de campo, como los análisis técnicos (composición de los morteros, sistemas de sujeción, tecnicas de ejecución, pigmentos), sistemas de restitución gráfica, esquemas compositivos, paralelos estilísticos y repertorio ornamental. Además introduce en la datación de las pinturas dos facetas ciertamente interesantes: por una parte, las pinturas objeto de estudio deberán fecharse de «forma directa» a través de la información que suministren las estratigrafías u otros datos procedentes de las excavaciones arqueológicas y, por otra, de «forma indirecta» mediante los criterios derivados de argumentos estilísticos. La confrontación de ambas dataciones proporcionarán, evidentemente, una cronología aquilatada y precisa. En este método tampoco olvida la importancia que tiene la interpretación de las decoraciones pictóricas dentro del contexto donde aparecieron, sin olvidar que estuvieron íntimamente ligadas a la arquitectura y a los programas decorativos de los pavimentos. Esta homogeneidad de tratamiento hace que el método diseñado por A. Barbet rápidamente encuentre eco en una gran parte de investigadores europeos, poniéndolo en práctica y adquiriendo las publicaciones científicas un elevado nivel. La influencia del método descrito tarda ciertamente algunos años en llegar a España. Al comienzo no se aplica en toda su extensión, poniendo en práctica únicamente algunos de los criterios enunciados [10]. Sin embargo, deberemos esperar hasta comienzos de la década de los años ochenta para que esta influencia quede patente en las publicaciones y se observen los primeros resultados.

III) LOS ESTILOS POMPEYANOS Y LA PINTURA PROVINCIAL .

Tras la clasificación de A. Mau en 1882 de la pintura pompeyana en cuatro estilos [11], el concepto estilo se ha convertido en la actualidad en el tema más controvertido, al tratar de aquellas pinturas murales provinciales ejecutadas dentro del período cronológico en que se desarrollaron los cuatro estilos pompeyanos. Cuando nos enfrentamos con un conjunto pictórico en el que coincide esta característica, surge la pregunta: ¿Es lícito en la pintura provincial restituir las estructuras decorativas de las paredes o techos pintados, basándonos en las decoraciones itálicas de época romana y, en particular, en las conservadas en la Campania?

Esta es una cuestión que ya en la década de los años sesenta se planteó A. Barbet al estudiar, fundamentalmente, las pinturas de *Glanum* [12]. La aplicación del criterio enunciado le llevó a descubrir en la denominada Casa de «Sulla XII» la presencia de pintores romanos, abriendo, para la pintura hallada en provincias, una vía de investigación de gran interés. A partir de ese momento Francia se convierte, dentro de la pintura provincial y en la persona de A. Barbet, en el país pionero donde este criterio va tomando consistencia paulatinamente. Buena prueba de ello es la aparición en la década de los años ochenta de dos importantes artículos sobre el III estilo en la *Gallia* [13] y una reciente síntesis sobre la difusión del I, II y III estilos también en la *Gallia* [14]. Es, sin duda, a través del Laboratorio del Centro de Estudios de Pinturas Murales Romanas de Soissons (Francia) [15], donde mediante sus publicaciones [16], restauraciones [17] y formación de personal especializado, la vía de investigación abierta por A. Barbet y sus colaboradores se fortalece y su influjo se irradia a otros paises, entre ellos España [18].

Esta influencia se manifiesta de forma patente en la literatura científica de nuestro país a partir de 1976, en que J. Guitart publica el importante conjunto pictórico exhumado en Baetulo (Badalona), fruto de las excavaciones urbanas que por esas fechas venía realizando el Museo Municipal [19]. El mencionado autor, basándose en el ensamblaje de los fragmentos hallados, reconstruye parte de la decoración original y la data según criterios estratigráficos, dentro de los tres primeros cuartos del siglo I d.C., relacionándola estilísticamente con las decoraciones del III estilo pompeyano de acuerdo al sistema decorativo utilizado y al repertorio ornamental, bases imprescindibles para establecer dichas comparaciones [20]. La clasificación de las pinturas de *Baetulo* (Badalona) como del III estilo permitió a F.L. Bastet y M. de Vos incorporarlas al catálogo del III estilo en provincias, siendo el único ejemplo conocido hasta ese momento en España [21]. Al poco tiempo, la excavación realizada en *Caesaraugusta* (Zaragoza) a finales de 1975 y publicada en 1980 concretamente en el Paseo de Echegaray y Caballero,

---

[10] L. Abad Casal; M. Bendala Galán. «La tumba de Servilia de la necrópolis romana de Carmona: su decoración pictórica» *Habis* 6 (1975), pp. 295-325. L. Abad Casal. *Pinturas romanas en Sevilla*. Sevilla 1979, p. 142.
[11] A. Mau. *Geschichte der dekorativen Wandmalerei in Pompeji*. Berlín 1882
[12] A. Barbet. *Recueil Général des peintures murales de la Gaule, I. Narbonnaise, I. Glanum*. París 1974.
[13] A. Barbet. «La diffusion du III style pompéien en Gaule» Gallia 40.I (1982), pp. 53-82 y *Gallia* 41.1 (1983) pp. 115-165.
[14] A. Barbet. «La diffusion des I,II et III styles pompeiens en Gaule» *Pictores per Provincias. CdArom* 43, Avenches 1987, pp. 7-27.
[15] A. Barbet. «Le Centre d Etude des peintures murales romaines a Soissons» *Archéologia* 71 (1974), pp. 41-51.
[16] Pueden consultarse los diferentes números publicados hasta el momento bajo la denominación «Bulletin de Liaison»
[17] *Ibídem*.
[18] Entre la larga nómina de discípulos de A. Barbet, en España podríamos citar fundamentalmente a I. Carrión (Barcelona), C. Guiral (Zaragoza) y M. Monraval (Valencia)
[19] J. Guitart. *Baeutulo. Topografia, arqueologia, urbanismo e historia. Barcelona* (1976), pp. 102-112.
[20] J. Guitart (1976), *op. cit.* p. 110.
[21] F.L. Bastet, M. de Vos. *Il terzo stile pompeiano*. Gravenhage (1979) p. 141.

constataba de nuevo la presencia de decoraciones del III estilo inicial hallándose con posterioridad a esa fecha nuevos ejemplos en la colonia [22]. En *Emporiae* (Ampurias), F.J. Nieto Prieto, tras la reconstrucción ideal del denominado panel A mediante una serie de fragmentos procedentes de la Casa I, observa como la decoración resultante sigue las normas estéticas del III estilo [23]. La aparición en 1982 de la obra de L. Abad Casal sobre la pintura romana en España, como ya hemos indicado, marca un hito de extraordinaria importancia siendo un punto de referencia obligado. En este trabajo se incide sobre algunas decoraciones que presentan una marcada influencia pompeyana como es el caso de ciertas pinturas de Ampurias [24], Azaila (Teruel) [25] y *Baetulo* (Badalona) [26]. En 1982 el estudio de las pinturas halladas en Celsa en 1919 por la Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis de Zaragoza, demuestra la existencia en la colonia de decoraciones del III estilo [27]. En ese mismo año C. Guiral publica un resumen de las decoraciones de *Bilbilis* (Calatayud, Zaragoza) donde se documenta, por primera vez en España, la presencia de orlas caladas típicas del IV estilo [28], ampliando su estudio en 1986 [29]. En esa misma dirección discurre el trabajo de S. García *et alii*, publicado en 1985, dando a conocer nuevos tipos de cenefas del IV estilo procedentes de *Calagurris* (Calahorra) [30]. La continuidad de las excavaciones urbanas en Badalona permiten a P. Padrós incrementar el elenco de decoraciones dentro de la órbita del II estilo esquemático [31], que son nuevamente valoradas por la mencionada autora junto con J. Guitart en 1986 [32]. Por último las publicaciones aparecidas recientemente de C. Guiral y A. Mostalac sobre las pinturas romanas conservadas en la actualidad en el Museo Episcopal de Vic, pertenecientes al período de madurez del III estilo [33], el artículo sobre la difusión de los cuatro estilos en Aragón [34], los preliminares sobre el repertorio ornamental del III y IV estilos en España [35] o el estudio monográfico sobre las pinturas del Cabezo de Alcalá de Azaila (Teruel) [36], completan, en cierta medida, el panorama bibliográfico con referencias a pinturas relacionables con los estilos pompeyanos. A esta nómina de trabajos habría que añadir el reciente artículo de X. Aquilué y J. Pardo sobre las pinturas del I estilo de la villa romana de Can Martí (Samalús, Vallé Oriental) [37]

Sin embargo, la tesis inicialmente expuesta sobre la validez de restituir las decoraciones parietales según esquemas itálicos y, en particular, los conservados en algunas ciudades de la Campania, ha derivado en la actualidad en Francia en dos corrientes denominadas «pompeiano-centriste» y «regionaliste»[38]. La primera sostiene que es posible datar la pintura provincial por analogía estilística con las decoraciones de la Campania, mientras que la segunda corriente se basa fundamentalmente en la datación arqueológica de las decoraciones y sus seguidores afirman la existencia de una pintura provincial, con sello propio, e independiente de la de la Campania. Ciertamente estas dos posturas encontradas no dejan de tener cada una de ellas parte de razón. Ahora bien, y como se demuestra a través de ciertas decoraciones halladas en España, parece lógico pensar que cuadrillas de pintores itálicos debieron trabajar en otros lugares del Imperio dentro de los márgenes cronológicos en que tienen vigencia los cuatro estilos según atestiguan algunas de las decoraciones conservadas hasta el momento. Por lo tanto esas decoraciones serían susceptibles de ser parangonadas a nivel estilístico y cronológico con la producción pictórica de época romana conservada en Italia. Por otra parte, existen otro tipo de pinturas que responden estilísticamente a una corriente o «moda» del momento, matizadas por una serie de peculiaridades locales o regionales que las distinguen de las pro-

---

[22] A. Mostalac, C. Guiral. «La pintura romana de Caesaraugusta: estado actual de las investigaciones». *Museo de Zaragoza. Boletín* 6 (1987) pp. 181-196.

[23] F. J. Nieto Prieto. «Repertorio de la pintura mural romana de Ampurias». *Ampurias* 41-42 (1979-1980) pp. 285-287.

[24] L. Abad Casal (1982), op. cit. p. 352. En la p. 441 describe un fragmento perteneciente a la misma pared con una columna estriada que sale de un jarrón. La decoración la hace contemporánea de la fase II A de H. G. Beyen. Cf. H.G. Beyen. *Die pompejanische Wanddekoration von zweiten bis zum vierten Stils*. (I), La Haya 1938. Id.,(II), La Haya 1960., Id. s/v. «Pompeiani stili». Estratto dalla E.A.A., Roma, pp. 61-71.

[25] L. Abad Casal (1982), *op. cit.* pp. 314 y 443.

[26] L. Abad Casal (1982), *op. cit.* pp. 93-94 y 295.

[27] A. Mostalac. «La pintura mural romana de Celsa (Velilla de Ebro, Zaragoza), procedente de las excavaciones realizadas por la Real Academia de Bellas Artes de San Luis» *Museo de Zaragoza. Boletín* I (1982) pp. 104-148

[28] C. Guiral «Preliminares sobre las pinturas de las termas de Bilbilis» *I Encuentro de Estudios Bilbilitanos*, (Calatayud 1982), Calatayud (1982) pp. 69 -72 .

[29] C. Guiral. «Pintura mural romana procedente de las termas de Bilbilis» Resúmenes de Tesis de Licenciatura. Curso 1983-1984, Universidad de Zaragoza (1986) pp. 355-363.

[30] S. García, I. Garbajosa, E. Trujillo. «Pintura mural romana de La Clínica (Calahorra)» *II Coloquio sobre Historia de la Rioja I*. Logroño (1985) pp. 173-181 .

[31] P. Padrós. «Baetulo, arqueologia urbana» 1975-1985. *Monografies Badalonines* 7 (1985) p. 50 ss. Sobre la adjudicación de las decoraciones al II estilo esquemático, Cf. A. Mostalac, C. Guiral (1987) op. cit. nota 26.

[32] J. Guitart, P. Padros. «Distribución espacial de la vivienda en el urbanismo tardo-republicano u agusteo: el modelo constatado en Baetulo». *Arqueología Espacial* 10 (1986) p. 91, fig. 3.

[33] C. Guiral, A. Mostalac. «Las pinturas romanas del Museo Episcopal de Vic (Barcelona)» *I Jornades Internacionals d' arqueología romana. Homenatge a J. Estarada i Garriga*. Granollers (1987) pp. 379-386.

[34] C. Guiral, A. Mostalac. «Avance sobre la difusión de los cuatro estilos pompeyanos en Aragón (España)» *Pictores per provincias. Cd'Arom.* 43. Avenches (1987) pp. 233-241.

[35] A. Mostalac, C. Guiral. «Preliminares sobre el repertorio ornamental del III y IV estilos pompeyanos en la pintura romana en España». *Itálica*. Cuadernos de Trabajos de la Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma. Madrid-Roma 18 (1991), pp. 155-173.

[36] A. Mostalac, C. Guiral. «Decoraciones pictóricas y cornisas de estuco del Cabezo de Alcalá de Azaila (Teruel)». *Revista d' arqueología de Ponent* 2 (1992), (En prensa)

[37] X. Aquilue Abadias, J. Pardo Rodriguez. «La villa romana de Can Martí (Samalús, Vallés Oriental)» *Cypsela* VIII (1990), pp. 87-100.

[38] E. Belot. «La peinture murale romaine provinciale dans le Nord, Pas-de-Calais» *Catalogue Exposition Valennciennes*, 1984, p. 6 ss. Cf. el comentario al respecto de A. Barbet, en A. Barbet (1987) op. cit. p. 26

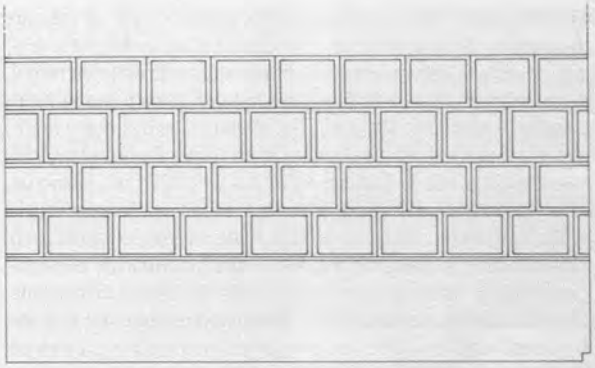


Fig. 1. Templo ***in antis*** *de Azaila, Teruel.*

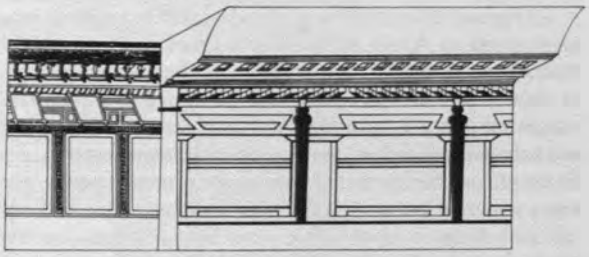


Fig. 2. Colonia Lepida/Celsa. Casa de Hércules, Oecus triclinar.

ducciones anteriores. Por ello, no debemos ser tan radicales e inclinarnos por una u otra postura, pues ambas corrientes pueden manifestarse dentro de la decoración general de una misma casa. Todo depende, entre las muchas razones que aquí podríamos esgrimir, del taller que las realiza, del origen y transmisión de los cartones utilizados y del poder adquisitivo del cliente a la hora de elegir a las cuadrillas de artesanos [39].

IV) NUEVOS TESTIMONIOS PICTORICOS: ALGUNOS ESQUEMAS DECORATIVOS Y REPERTORIOS ORNAMENTALES [40].

Los hallazgos acaecidos en la última década y, por tanto, las publicaciones que se han derivado de su estudio, han matizado notablemente el panorama expuesto precedentemente sobre la pintura romana en España. No es el momento para analizar minuciosamente todos y cada uno de los ejemplos que ilustrarían este hecho y que deberá hacerse en otro momento [41] . Por ello nos vamos a centrar en esta ocasión en una selección diacrónica de aquellos nuevos esquemas compositivos que permitan comprobar la evolución que experimentan las decoraciones murales desde época republicana hasta la caída del Imperio, y en los repertorios ornamentales, que son los elementos gráficos y decorativos en los que más claramente se manifiesta esta evolución y progresismo decorativo.

Siglo II a.C. (I Estilo).

La pintura republicana en nuestro país está magnificamente representada por los ejemplos procedentes de Azaila (Teruel) (Fig. 1), Belmonte de Calatayud [42], *Contrebia Belaisca* (Zaragoza) [43] y la Villa romana de Can Martí (Vallés Oriental) [44]. Es, por tanto, en el valle del Ebro donde, a tenor de los últimos estudios, se sitúan los ejemplos precoces del I estilo marcando la fecha de introducción de la Pintura romana en España, que por el momento debemos situar en la segunda mitad del siglo II a.C.

Los restos conservados, unas veces *in situ* y otras en estado fragmentario, nos remiten a unos sistemas donde imperan las reproducciones de fachadas o interiores de arquitecturas públicas o privadas. En ellas se simula mediante estuco, el aparejo real utilizado en la arquitectura griega de donde proviene este esquema compositivo introduciendo en ocasiones escenas figuradas. Las paredes constan generalmente de tres zonas. La zona baja o zócalo que es lisa o con rodapié; la parte de transición a la zona media que se resuelve con una banda o faja en relieve y que da paso a un cuerpo de ortostatos o despiece de sillares, unas veces con relieve real y otras incisos representando un parejo isódomo y, por último, la zona superior, generalmente ocupada por diferentes cuerpos de cornisas con denticulados y variadas molduraciones. Dentro de estas directrices podemos situar las decoraciones de Azaila y *Contrebia Belaisca* y no así las de Belmonte de Calatayud, donde el esquema está influencia-

---

[39] Sobre una visión general del tema Cf. A. MOSTALAC, C. GUIRAL «Pictores et albarii en el Mundo romano» en «*Artistas y artesanos en la Antigüedad clásica*. Mérida 1991 (En prensa).

[40] Los esquemas compositivos, no así los elementos ornamentales, aparecen sin escala ni fragmentos clave que los justifiquen y que pueden cotejarse en las reconstrucciones parciales de la bibliografía citada en cada caso particular. La supresión de ambas viene justificada por las dimensiones tan variables que presentan las reconstrucciones según los autores. Ello empañaba la correcta visión de los esquemas compositivos, objeto de este capítulo.

[41] A. MOSTALAC. «Novedades sobre bibliografía de pintura romana en España». *Museo de Zaragoza. Boletín*. (En prensa).

[42] Una ilustración inédita de la pintura en M. BELTRÁN «Secaisa, Segeda, Poyo de Mara y Durón de Belmonte (Calatayud) I». V.V.A.A. *Arqueología* 92. Zaragoza 1992, p. 272, fig . 234.

[43] A. BELTRÁN MARTÍNEZ. «Las casas del poblado de Contrebia Belaisca. Planteamiento de problemas y estado de la cuestión», en *La casa urbana hispanorromana*. Zaragoza 1991, p. 200, fig. 27.

[44] X. AQUILUE ABADÍAS, J. PARDO RODRÍGUEZ (1990), *op. cit. passim*

do netamente por las producciones del primer estilo estructural griego según atestiguan los ortostatos situados en el zócalo y no en la zona media de la pared como sucedía en los ejemplos anteriores.

La riqueza de colorido y la variada paleta cromática viene atestiguada en Azaila en las simulaciones que los pintores realizan de los diferentes tipos de rocas representados como el alabastro, brechas, nódulos marmóreos etc. Las gradaciones tonales y la superposición de colores, mediante trazos babosos, son utilizados para conseguir representar lo más fielmente posible las texturas de las rocas mencionadas, que van a convertirse en nota característica de este tipo de decoraciones de época republicana, como bien atestiguan los restos de la península itálica. Junto a las imitaciones marmóreas encontramos igualmente representación de «cubos en perspectiva». Este ornamento, netamente helenístico y en boga durante los siglos II y I a.C. [45], no es sino claro índice de la clase social del cliente y de su poder adquisitivo. Su cauce de transmisión no fue otro que el de las cuadrillas de pintores itálicos llegadas al valle del Ebro en esas fechas.

Siglo I a.C. (II estilo)

El segundo estilo comienza hacia el año 100 a.C. perdurando hasta época de Augusto. En España los restos más antiguos se datan en la segunda mitad del siglo I a.C.[46] y, sin duda, las pinturas que mejor representan este estilo provienen de la denominada Casa de Hércules, en la colonia Celsa[47], y de la casa 2 B de Ampurias [48].

El *oecus triclinar* de la Casa de Hércules (Fig.2.), tuvo sus paredes pintadas con arquitecturas ficticias claramente influenciadas por la arquitectura escénica teatral. El afán de los pintores, no fue otro que el ampliar ilusoriamente el espacio mediante la inclusión de diferentes planos ópticos de los que formaba parte el espectador. Los sistemas compositivos utilizados buscaron la bipartición espacial de la habitación en dos módulos claramente diferenciados [49]. En ella quedaba delimitada la zona de ingreso para el servicio y la zona de reposo para los dueños del inmueble e invitados. En la primera se ejecuta un programa donde imperan los muros sin aberturas, decorados con alternancia de paneles e interpaneles y una profusa decoración basada en un rico repertorio ornamental donde se vislumbra nítidamente la influencia de los modelos helenísticos, claro trasunto de cartones musivos. Una vez que pasamos el primer tercio de la estancia, entramos en un mundo decorativo completamente diferente. Una escenografía teatral, basada posiblemente en la reproducción de un telón móvil de un teatro lígneo, aparece surcada por figuraciones simplificadas de atlantes, elementos decorativos que definen y matizan la cronología de estas pinturas en torno al año 40 a.C. El *oecus triclinar* de la Casa de Hércules de *Celsa*, no es sino un claro exponente del interés de pintores, estucadores y musivarios, de confeccionar un programa decorativo conjunto con el fin de definir ornamentalmente la funcionalidad de la estancia decorada. Si el *oecus triclinar*, como tal, estaba claramente identificado por su ubicación y dimensiones dentro de la planta general del inmueble, los programas decorativos pictóricos tenderán a confirmar tal hecho.

Respecto de la habitación 26 de la Casa 2 B de Ampurias (Fig. 3 b.), las planchas pictóricas conservadas permiten reconstruir la decoración de una de las paredes de la estancia. La parte baja de la decoración está conformada por un rodapié sobre el que descansa el cuerpo del zócalo con cuatro pedestales que alternan con paneles, todo ello sin perspectiva. La zona media presenta igualmente alternancia de paneles e interpaneles con trazos de encuadramiento. Del banco del zócalo arrancan dos columnas con los tambores marcados y dados salientes con proyección de sombra.

El zócalo, con ausencia manifiesta de volumen, presenta un esquema rígido por la notable presencia de líneas horizontales y ángulos rectos. Aunque se intenta simular el zócalo como un banco saliente, esta impresión se desvanece al apoyar las columnas directamente sobre pedestales. El ilusionismo óptico, típico de fases anteriores del segundo estilo, en esta pared apenas si se acusa, si no es gracias a las líneas curvas de los tambores de las columnas y a la sombra que proyectan los resaltes cúbicos de las mismas.

Este sistema que nos señala los últimos momentos de las decoraciones arquitectónicas del segundo estilo y que podemos situar cronológicamente hacia el año 30 a.C [50] reinterpreta esquemas más antiguos como demuestra la decoración del ambiente 39 de la Casa del Labirinto de Pompeya (Fig. 3 a) [51]. Contrastando las dos paredes se observa un buen cúmulo de similitudes, aunque en el caso emporitano el esquema pompeyano se ha simplificado notablemente. El parecido tan asombroso entre la decoración de la Casa del Labirinto y la Casa 2 B de Ampurias viene a incidir de nuevo sobre la transmisión de esquemas itálicos a la pintura provincial y la posibilidad de relación entre unos y otros.

---

[45] E. M. MOORMANN, L.J.F. SWINKELS. «Lozenges in perspective» en La peinture murale romaine dans les provinces de l Empire. *BAR* International Series 165 (1982) pp. 239-262.

[46] A. MOSTALAC. (1990) *op. cit.* (En prensa).

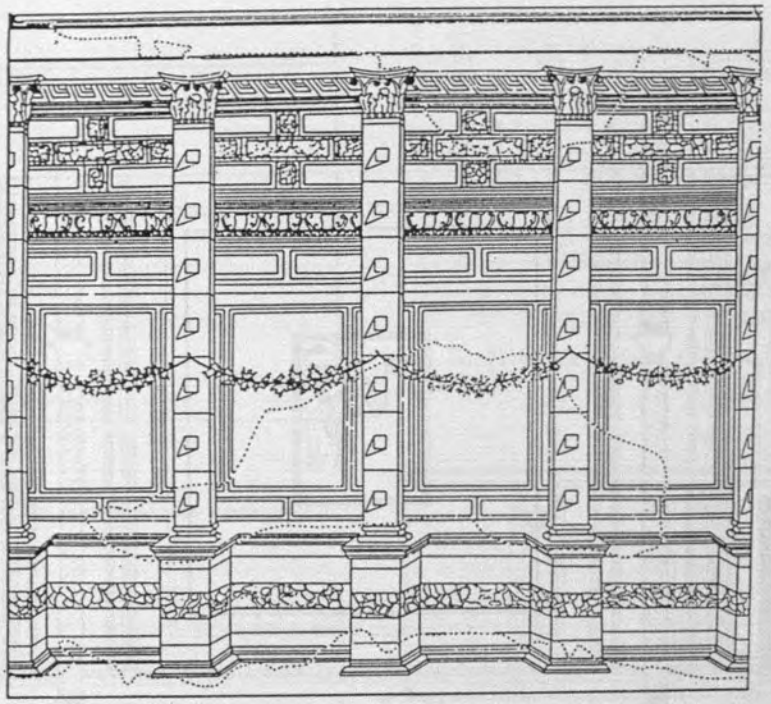
[47] Ibídem.

[48] F.J. NIETO PRIETO. (1979-1980), *op. cit.* p. 333, fig. 66.

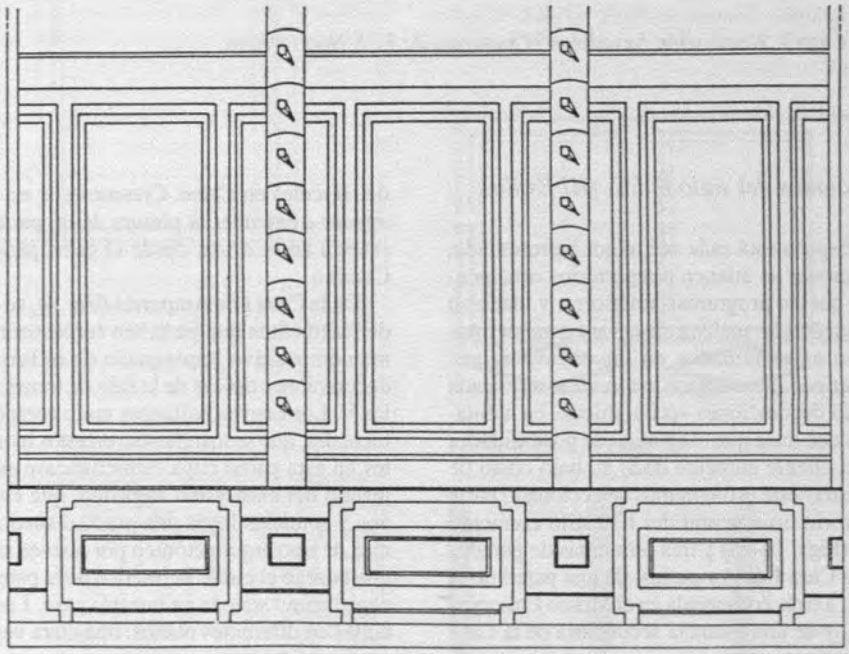
[49] A. MOSTALAC. «Espacio y decoración en la pintura mural de Celsa» *Arqueología Espacial* 10, Teruel 1986, pp. 72-74.

[50] Justo es indicar que, con anterioridad a nosotros, esta apreciación cronológica ya había sido formulada por A. BARBET en 1983. Cf. A. BARBET (1983), op. cit. p. 120, nota 8. Recientemente I. Carrión, ha datado esta decoración en el I cuarto del siglo I a.C., fecha extraordinariamente temprana, desde nuestro punto de vista. Cf. I. CARRION. «La pintura», en V.V.A.A. Roma a *Catalunya. Institut Catala d'Estudis Mediterranis*. Barcelona 1992, p. 161.

[51] V.M. STROCKA. «Case di Pompei. Un programma di documentazione archeologica dell Instituto Archeologico Germanico di Berlino» *Pompei* 1748-1980. *I tempi della Documentazione*. Roma 1981, pp. 88-93, figs. 4-6. Id., Casa del Labirinto (VI, 11,8-10). Deutsches Archäologisches Institut. *Haüser in Pompeji* Band 4. München 1991, figs. 239 ss.



a



b

Fig. 3a. Pompeya. Casa del Labirinto, ambiente 39. Según V. M. Strocka.

Fig. 3b. Ampurias, casa 2B. Restitución basada en el esquema de F. J. Nieto Prieto.

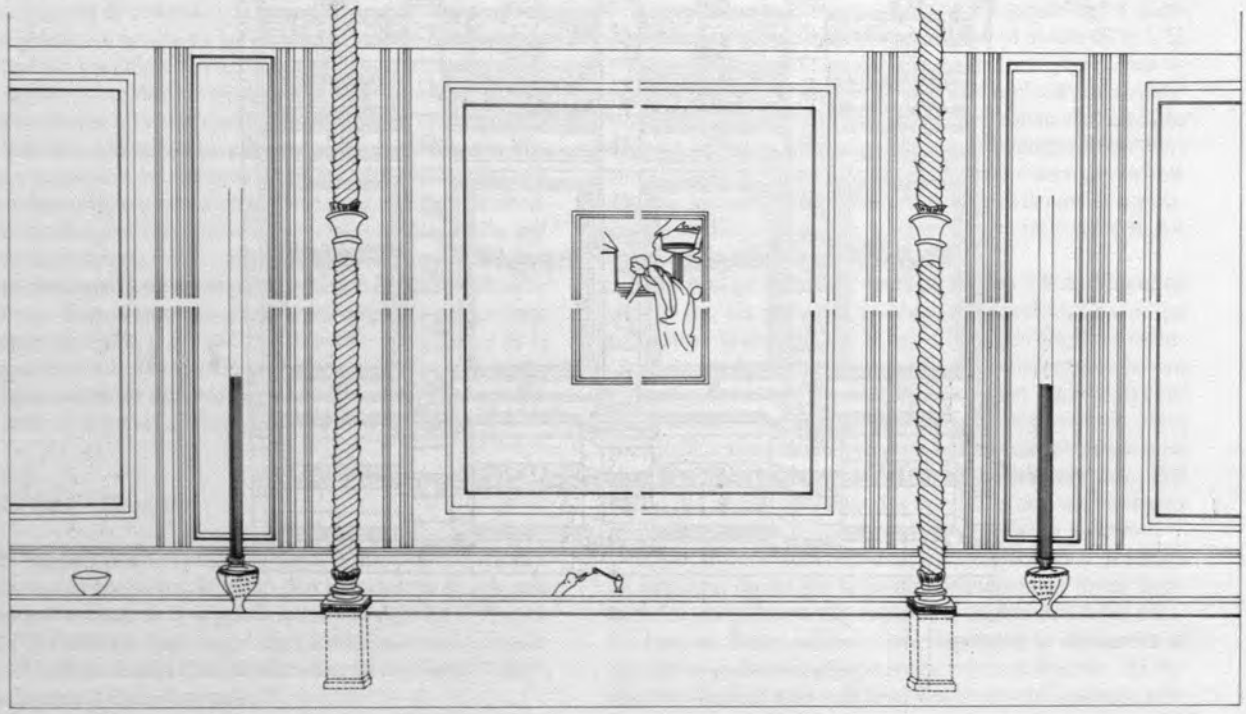


Fig. 4. Ampurias, Casa 1. Restitución basada en el esquema de F. J. Nieto Prieto.

Año 15 a.C.- mediados del siglo I. d.C. (III Estilo).

El III estilo en España está cada vez mejor representado, ya que sus decoraciones se atienen a repertorios ornamentales más amplios que en programas anteriores, y, dado su caligrafismo y pequeñez, se suelen conservar en mejor estado en los fragmentos exhumados en las excavaciones. Además, en este período cronológico, comienzan a ser cada vez más patentes las decoraciones «económicas» en habitaciones secundarias que hace que el abanico de posibilidades decorativas para el cliente aumente dado su bajo costo de ejecución. Para ilustrar este estilo hemos seleccionado parte del copioso repertorio ornamental del III estilo conocido hasta el momento (Figs. 14-15) y tres esquemas de paredes provenientes de: la Casa I de Ampurias, de una pared de la villa romana de Can Terrés conservada en el Museo Episcopal de Vic (Barcelona) y de una estancia secundaria de la Casa de Hércules en *Celsa*. Creemos que estos ejemplos pueden ayudar a entender la pintura de un período que abarca casi setenta años, o sea, desde el principado de Augusto hasta Claudio.

De la Casa I de Ampurias (Fig. 4), se conservan una serie de fragmentos que permiten reconstruir un complejo sistema compositivo impregnado de influencias propias de las decoraciones típicas de la fase de transición del II al III estilos [52]. Los nuevos hallazgos tanto compositivos como ornamentales, que se manifiestan en estos momentos, están patentes en esta pared cuya estructuración es un compendio del influjo del clasicismo augusteo, que en ambientes campanos y romanos logra una gradual sustitución de los esquemas de tipo arquitectónico por nuevos sistemas decorativos que buscan el cierre hermético de la pared mediante el color negro como sucede en nuestro caso. Los elementos sustentantes en diferentes planos, una clara vegetalización estruc-

[52] F.J. Nieto Prieto (1979-1980) *op. cit.* fig. 3. El esquema compositivo que nosotros presentamos, basado en los fragmentos clave, completa en líneas generales la decoración original conservada y propuesta por F.J. Nieto.

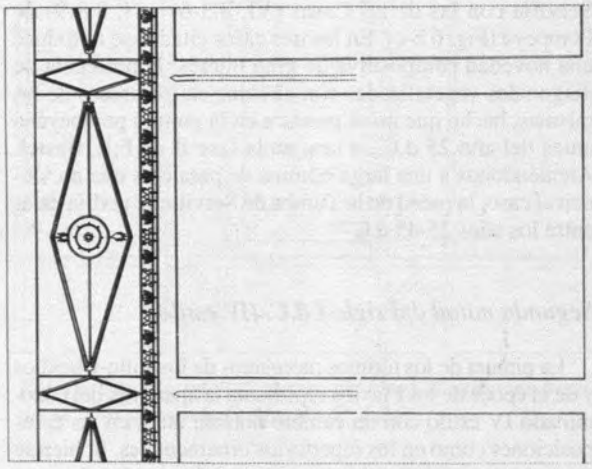


Fig. 5. Villa romana de Can Terrés. Museo Episcopal de Vic.

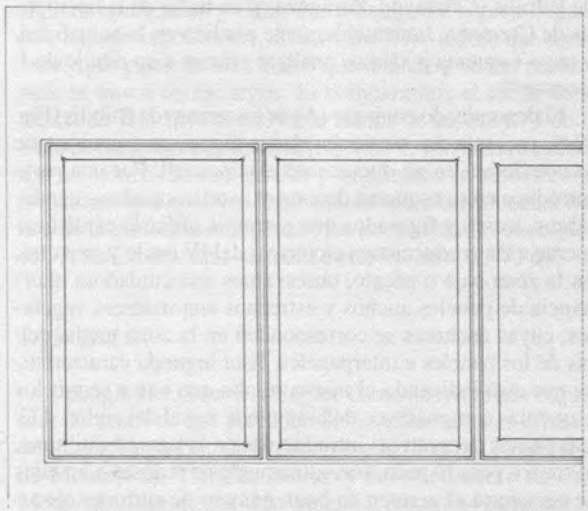


*Fig. 7. Colonia Lepida/Celsa. Casa de Hércules, **tablinum**.*

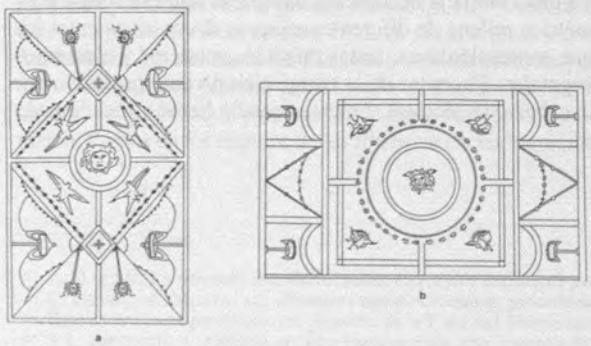


Fig. 9. Tumba de Tito Urio, Carmona.

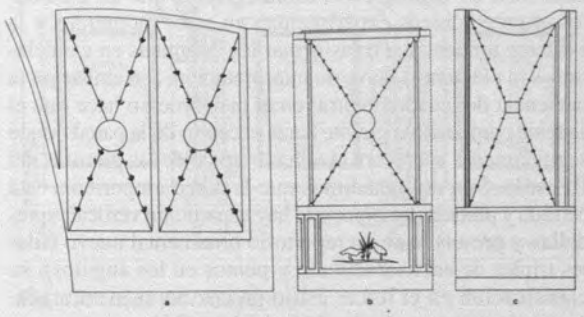


Fig. 6a. Tumba de Servilia, Carmona. Restitución según L. Abad Casal.

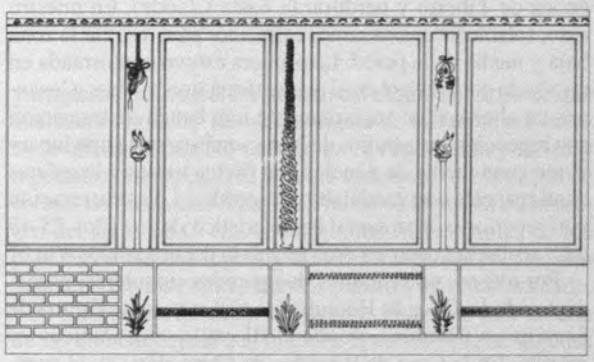


Fig. 8. Bibilis. Edificio termal, conjunto (A). Restitución según C. Guiral.

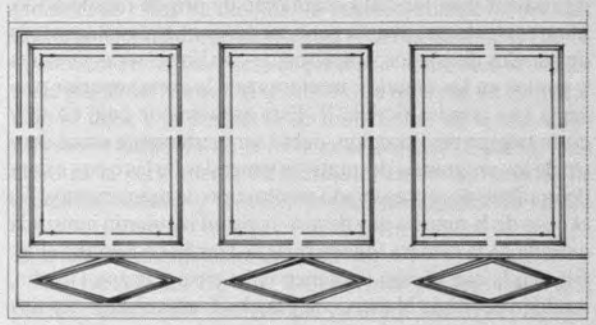


Fig. 10. Varea (Logroño).

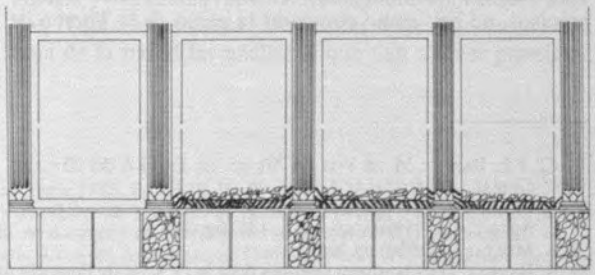


Fig. 11. Tiermes (Soria). Casa de Acueducto.

tural fruto de la progresiva desintegración que los elementos arquitectónicos experimentan en estos momentos y la evidente tendencia a transformar las columnas en candelabros son elementos clave de interpretación. Sin embargo, la presencia del cuadro central en el panel medio hace que el sistema compositivo gravite hacia el centro de la pared donde seguidamente aparecerá el edículo típico de las pinturas del III estilo. Si a esto añadimos que la pared emporitana está cerrada y pintada de negro, que hay tripartición vertical, «predella» y presencia de un repertorio ornamental nuevo (filetes triples de encuadramiento y puntos en los ángulos), su clasificación en el tercer estilo precoz no es aventurada, pudiendo datarse entre los años 15-10 a.C [53].

Con los fragmentos conservados en el Museo de Vic se puede restituir un nuevo sistema decorativo típico del III estilo maduro (Fig. 5), cuyos primeros ejemplos arrancan de época de Tiberio y perdurarán hasta Claudio. En nuestro caso, solamente conservamos elementos para restituir la zona baja y media de la pared. La primera estuvo conformada en un zócalo con rodapié en el que se diseñaron rombos y losanges en alternancia; seguidamente una banda de transición con repetición de capullos de loto y «máscaras de tipo lunar» y una zona media de paneles con filetes triples y lengüetas e interpaneles con candelabros vegetales. La estructuración y el repertorio ornamental característico de los años 25-45 d.C. aconsejan datar en esas fechas la decoración de Vic [54].

Por último, presentamos dos paredes singulares, procedentes de la Casa de Hércules en Celsa y de la Tumba de Servilia en Carmona, donde el III estilo «económico» es patente. En la Casa de Hércules de Celsa (Fig. 7), el sistema compositivo datado en época de Tiberio, se basa en la tripartición vertical de la pared, utilizando como color de fondo la monocromía blanca. El zócalo, salpicado, intenta reproducir una variedad marmórea de origen inespecífico, puramente decorativa; la zona media contiene una sucesión de paneles diseñados simplemente con líneas rojas y negras y puntos en los ángulos, mientras que la zona superior presenta una cornisa ficticia [55]. Este esquema de bajo costo y corto tiempo de ejecución, debió ser ciertamente usual dentro de los programas decorativos generales de las casas estando igualmente representado en otro tipo de monumentos. Es el caso de la pintura que decoró la pared izquierda junto a la entrada de la cámara funeraria de la Tumba de Servilia (Fig. 6 a), en la que el zócalo blanco daba paso a la zona media, también de fondo blanco, con paneles contorneados por una banda roja y diagonales con círculos en las intersecciones[56].

Para demostrar como este tipo de sistemas de carácter «económico» también proporcionan índices cronológicos precisos, no hay como comparar la pared de la Tumba de Servilia con las de las Casas (VI, 9.3-6) y (I, 8.8-9) de Pompeya (Fig. 6 b-c). En los tres casos citados se introduce una novedad compositiva de gran interés: la presencia de diagonales vegetalizadas con círculos en los cruces de las mismas, hecho que no se produce en la pintura pompeyana antes del año 25 d.C., o sea, en la fase II de F.L. Bastet. Ateniéndonos a una larga nómina de paralelos que no vienen al caso, la pared de la Tumba de Servilia se podría datar entre los años 25-45 d.C [57].

Segunda mitad del siglo I d.C. (IV estilo).

La pintura de los últimos momentos de los Julio-Claudios y de la época de los Flavios representa la aparición del denominado IV estilo con un cambio notable tanto en las composiciones como en los repertorios ornamentales. Si bien se van a mantener ciertos tipos ya atestiguados en el estilo anterior (Fig. 16), en el que nos ocupa vamos a presenciar el nacimiento de las «orlas caladas» (Fig. 17) [58], elemento característico para su definición decorativa. Para su ejemplificación hemos elegido la restitución de una pared de Las Termas de Bilbilis (Calatayud, Zaragoza) y un techo de la necrópolis de Carmona, lamentablemente perdido en la actualidad, y cuyo esquema podemos analizar gracias a un dibujo de J. Bonsor [59].

El denominado conjunto (A) de las termas de Bilbilis (Fig. 8) [60], presenta dos particularidades dignas de mención que lo convierten en un documento excepcional. Por una parte introduce en su esquema decorativo «orlas caladas», candelabros, torsos y figurados que permiten afiliarlo estilísticamente a las producciones pictóricas del IV estilo y, por otra, en la zona baja o zócalo, observamos una cuidadosa alternancia de paneles anchos y estrechos con macizos vegetales, cuyas anchuras se corresponden en la zona media con las de los paneles e interpaneles. Esta segunda característica nos está indicando el nuevo rumbo que van a seguir los esquemas compositivos de la segunda mitad del siglo I d.C. Las pautas decorativas introducidas en la pared bilbilitana, al menos para España, son sumamente novedosas y en ellas se encuentra el germen de buen número de cartones ejecutados por talleres locales en siglos posteriores, cuyos antecedentes hay que buscarlos en esquemas del III estilo.

El techo de la Tumba de Tito Urio de Carmona (Fig. 9 a) [61], muestra una compleja decoración basada en una estructura geométrica rellena de diferentes motivos decorativos entre los que sobresalen aves, cistas místicas, panderos y elementos vegetales. El centro de la composición viene presidido por la cabeza de Medusa. En esta ocasión hemos seleccionado

---

[53] Cf. F.L. Bastet, M. de Vos (1979), *op. cit.* fase I A del III estilo.
[54] C. Guiral, A. Mostalac (1987), *op. cit.* p. 382.
[55] A. Mostalac. (1990) *op. cit. passim.*
[56] L. Abad Casal (1982), *op. cit.* p. 135, fig. 285.
[57] A. Mostalac (1990) *op. cit.*
[58] A. Barbet. «Les bordures ajourées dans le IV style de Pompei» *Mefra* 93 (1981) pp. 917-998.
[59] J. Bonsor. *An Archaeological Sketch-Book of the Roman Necropolis at Carmona*. New York, 1931.
[60] La restitución del esquema compositivo que presentamos corresponde a C. Guiral Pelegrin. Cf. C. Guiral Pelegrín. *Bilbilis: decoración pictórica y estucos ornamentales*. Zaragoza 1990 (En prensa).
[61] J. Bonsor (1991) *op. cit.* fig. L. Abad Casal. (1979) *op. cit.* p. 118; Id., (1982) *op. cit.* p. 131, fig. 276.

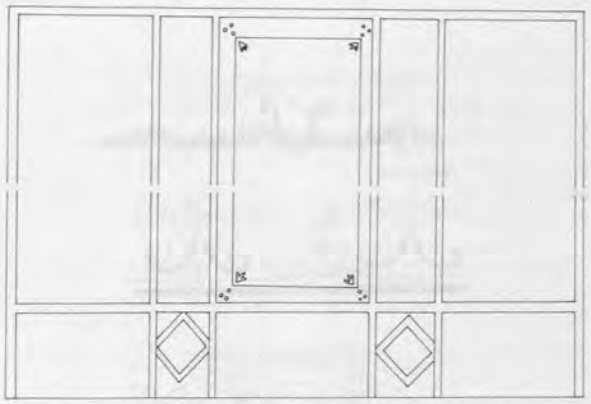


Fig. 12. Can Modolell (Cabrera del Mar). Restitución basada en el esquema de C. Marti y E. Juhé.

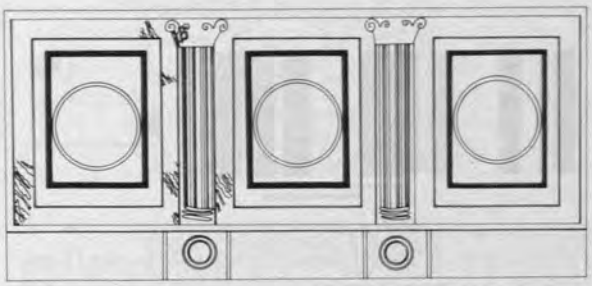


Fig. 13. Grau Vell (Sagunto).

intencionadamente el techo de esta tumba para demostrar como todavía en el tercer cuarto del siglo I d.C., los esquemas compositivos, aunque sean de techos, constatados en algunas ciudadades y villas de la Campania siguen llegando a España indicándonos el constante flujo-reflujo que debió existir por parte de los talleres que debieron visitar nuestro país en busca de encargos. Si comparamos el techo de la tumba de Tito Urio con el de la rampa de acceso nº 4 de la Villa de San Marco de Estabia (Fig.9 b) [62], volvemos a encontrar tal cúmulo de semejanzas y similitudes en ambas composiciones que no dejan lugar a duda sobre la influencia itálica de la pintura carmonense y su coetaneidad cronológica con la de Estabia, que se fecha entre los años 62-79 d.C.

Siglo II d.C.

Del siglo II d.C. hemos elegido como novedad tres esquemas decorativos que proceden de las excavaciones urbanas de Varea (Logroño), de la denominada Casa del Acueducto de Montejo de Tiermes (Soria) y del yacimiento de Can Modolell (Cabrera del Mar, Mataró). Estos tres ejemplos se escalonan cronológicamente a lo largo del siglo II d. C. y nos marcan nuevas pautas desconocidas hasta el momento.

En la primera mitad de siglo podemos situar las pinturas de Varea y Tiermes. En el primer caso (Fig. 10) [63], estamos ante una pared herméticamente cerrada, sin aberturas y con fondo negro. En ella mediante filetes triples, de tamaño mayor a los empleados en pinturas del III estilo, se diseñan los ortostatos y los rombos que aparecen en la parte baja de la decoración. Puntos en los ángulos de los trazos de encuadramiento y lengüetas matizan el linearismo del esquema. La pared que analizamos presenta elementos dignos de mención, por cuanto se atisba un cambio notable en la concepción plástica y repertorio ornamental. El sistema compositivo y la paleta de colores no hacen sino repetir una moda ya impuesta a comienzos del siglo I d.C. Sin embargo, los filetes triples de los paneles de la zona media y de los rombos del zócalo, aún manteniendo los colores básicos blanco y gris, han doblado, y en ocasiones triplicado, su anchura. Esta nota va a ser una de las características que maticen la cronología de algunas pinturas del siglo II [64] . Por tanto en las decoraciones de la primera mitad del siglo que nos ocupa la vuelta a las innovaciones impuestas por el III estilo va a ser ciertamente usual. Sin embargo, dentro de este nuevo gusto que embarga a las pinturas de estos momentos, la vuelta a composiciones de tipo arquitectónico que tanto éxito tuvieron durante el II estilo también van a hacer acto de presencia como bien de muestra la pared de Tiermes (Fig. 11) [65]. La novedad en esta ocasión se debe a la presencia de imitaciones de lastras marmóreas invadiendo no sólo la zona baja de la pared, sino también la parte media [66]. Mármoles en sus variedades de moteado, veteado y brocatel se recortan simulando verdaderas «crustae» marmóreas y se disponen de tal forma que el resultado es altamente decorativo.

De finales del siglo II únicamente presentamos una pared, ciertamente deteriorada en el momento del hallazgo, pero que ha podido reconstruirse en líneas generales (Fig. 12) [67]. El zócalo presenta alternancia de paneles anchos y estrechos, rellenos los segundos por falsos rombos. Tanto unos como otros están marcando en la zona baja de la pared las anchuras que van a tener paneles e

---

[62] A. BARBET. La peinture murale romaine. *Les styles décoratifs pompéiens*. Paris 1985, fig. 189.
[63] C. GUIRAL, A. MOSTALAC. «Pinturas murales romanas procedentes de Varea (Logroño)» *Museo de Zaragoza. Boletín* 7 (1988), pp. 57-89.
[64] Esta es una nota patente en las pinturas de la Casa del Mitreo en Mérida, en Astorga y en ciertas pinturas del siglo II d.C. en Francia.
[65] J. L. ARGENTE, A. MOSTALAC. «La construcción alto imperial denominada -Casa del Acueducto-» (Tiermes, Soria). *XVII Congreso Nacional de Arqueología*. Zaragoza 1985, pp. 881-893.
[66] Obsérvese este mismo fenómeno en las pinturas de Verulamium. J.M.C. TOYNBEE. *Art in Roman Britain*. London 1963, nº 172, p. 194, lám. 201. N. DAVEY, R. LING. *Wall-Painting in roman Britain*. Londres 1982, nº 44 a, p. 184 ss.
[67] C. MARTÍ RIBAS, E. JUHE CORBALN. «Estudi i restauració d'unes pintures murals romanes del jaciment de Can Modolell (Cabrera de Mar, El Maresme)» *Laietania* 6 (1991), pp. 119-126, fig. 3.

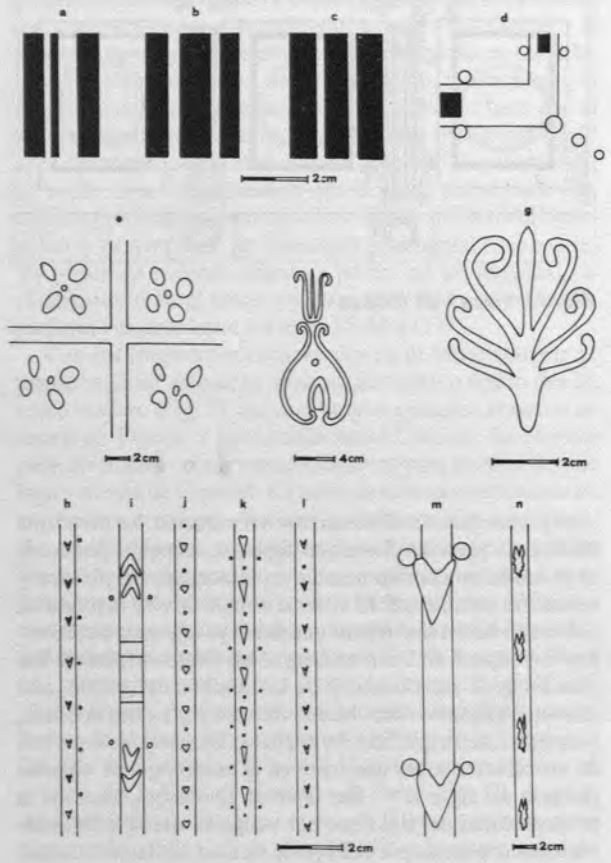


Fig. 14. (a, b y c) III Estilo. Caesaraugusta, Zaragoza. (d). III estilo. Tiermes (Soria). (e) III estilo. Celsa (Velilla de Ebro, Zaragoza. (g). III estilo. Vic (Barcelona). (h-I) III estilo. Celsa (Velilla de Ebro, Zaragoza). (i) III estilo. Vic (Barcelona). (m) IV estilo. Valencia. (n) IV estilo. Calahorra.

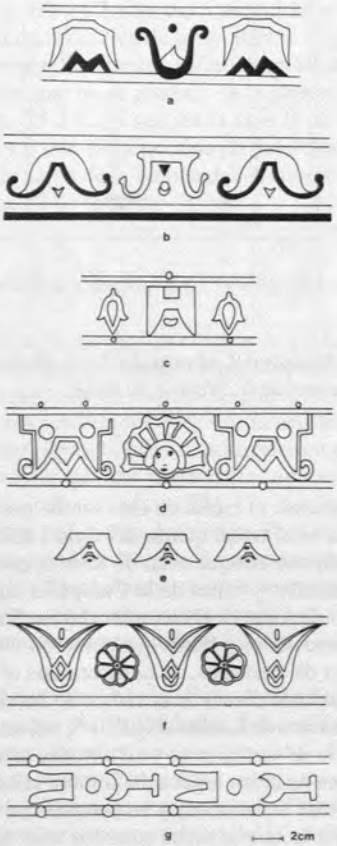


Fig. 15. III estilo.(a). Bilbilis (Calatayud); (b). Celsa (Velilla de Ebro, Zaragoza); (c-d). Vic (Barcelona); (e y g). Celsa (Velilla de Ebro, Zaragoza); (f). Cartagena.

interpaneles en la zona media, uno de los cuales presenta trazo de encuadramiento interior con trifolios y puntos en los ángulos. El esquema sigue siendo reiterativo y copia modelos del siglo I d.C. No obstante, la linearidad y paleta de colores, rojo, verde y fondo blanco apunta a composiciones más bien de comienzos del siglo III, propias del estilo linear, que de la segunda centuria.

Siglos III-IV d.C.

Pocas novedades podemos aportar al repertorio de pinturas correspondientes a estos siglos y publicadas por L. Abad Casal. Unicamente el espléndido ejemplo del Grau Vell en Sagunto, viene a rellenar el vacio de nuevos hallazgos (Fig. 13) [68]

La pared del Grau Vell, reconstruido su esquema mediante fragmentos, presenta un sistema arquitectónico notablemente simplificado, en el que se han introducido los elementos esenciales para su caracterización. La pared consta de dos zonas claramente diferenciadas, el zócalo y la zona media. El primero está dividido en paneles anchos de fondo blanco, y estrechos, decorados con imitaciones de mármol amarillento y círculos concéntricos en su interior. Una banda negra da paso a la zona media que sigue la misma compartimentación: paneles anchos con imitaciones marmóreas recorridas por tres filetes de encuadramiento, y círculos en su interior pintados de rojo. Anchas bandas de falso mármol verde rodean los paneles y los separan de los interpaneles con columnas simplificadas y fustes acanalados que sustentan capiteles corintios. La zona superior de la pared se reduce a una banda negra sobre la que se sitúa la cornisa en estu-

[68] C. GUIRAL, A. MOSTALAC. «Pinturas romanas» en V.V.A.A. *Saguntum y el Mar.* Valencia 1991, pp. 64- 68. C. GUIRAL. «Pinturas murales romanas procedentes del Grau Vell (Sagunto)» *Saguntum* 25 (1992) (En prensa).

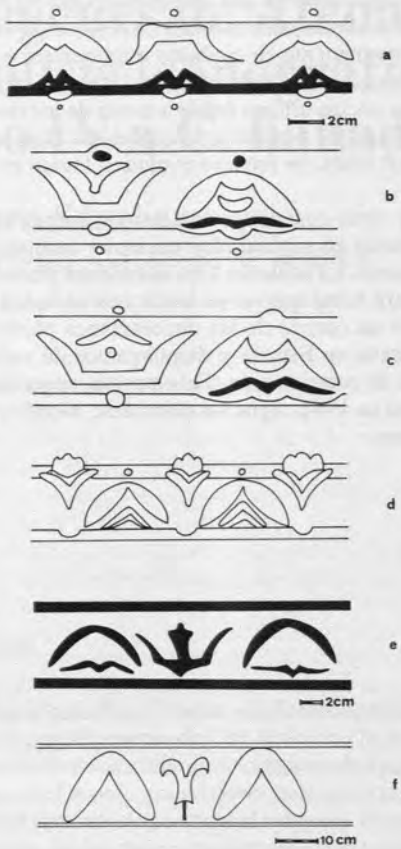


Fig. 16. IV estilo. (a-c). Bilbilis (Catalayud); (d-e). Calahorra; (F). Ampurias.

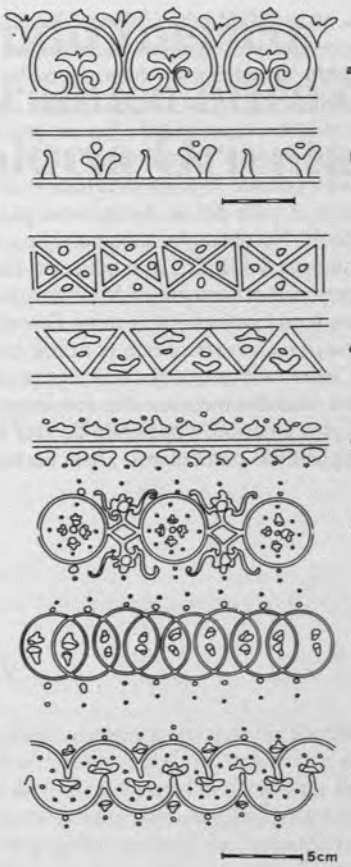


Fig. 17. "Orlas caladas" del IV estilo. (a-b). Arcobriga (Monreal de Ariza); (c-h). Bilbilis (Catalayud).

co. Estilísticamente los esquemas de pintura del Bajo Imperio, y fundamentalmente aquellos que se desarrollan a partir del último cuarto del siglo III d.C. demuestran, de nuevo, una vuelta a los sistemas arquitectónicos abandonando el sistema linear. Si el período de Diocleciano marca el gusto por las incrustaciones marmóreas, va a ser la pintura que se desarrolle bajo Constantino I la que experimente una revitalización de las formas clásicas volviendo, de nuevo, a repertorios de época augustea. La reconstrucción de la decoración de la pared que presentamos corresponde a un sistema arquitectónico plano, sin líneas de fuga ni aberturas ilusorias, donde imperan las incrustaciones marmóreas y solamente las líneas horizontales y verticales marcan y diferencian los elementos sustentates de los sustentados. La composición desarrollada es, por una parte, fiel trasunto de los esquemas arquitectónicos de moda en época republicana, y por otra, la interpretación pictórica de las composiciones típicas de época augustea realizadas con verdaderas lastras marmóreas.

V) FUTURAS LINEAS DE INVESTIGACION.

Las nuevas aportaciones que hemos podido señalar en este trabajo se deben fundamentalmente al esfuerzo que han dedicado ciertos investigadores por dar a conocer de forma monográfica una serie de conjuntos pictóricos de importantes yacimientos, que o bien permanecían inéditos o sus peculiaridades hacían inviable su estudio en un plazo de tiempo razonable. Afortunadamente estos problemas se van solucionando y, en la actualidad, nos encontramos con un extraordinario cúmulo de nuevos datos que enriquecen notablemente el conocimiento que teníamos de la pintura romana en España. Sin embargo, las futuras líneas de investigación deben estar orientadas a resolver, desde nuestro punto de vista, tres problemas cada vez más acuciantes: la transmisión de los cartones compositivos, el origen de los talleres y la confección de un *corpus* de pinturas y cornisas en estuco.

Ciertamente se ha escrito mucho sobre el origen de los cartones compositivos y su transmisión a las provincias del Imperio. Sin embargo, cuando se profundiza en los diversos conjuntos pictóricos de un mismo yacimiento, se observa que los criterios generales que podemos leer en manuales y revistas especializadas no son extrapolables de un lugar a otro, y rara vez parecen cumplirse en líneas generales.

En segundo lugar nos encontramos con el problema de la identificación de los talleres artesanales de pintores y estucadores que trabajaron en la España romana. Ciertamente,

en ocasiones, no es difícil intuir su procedencia de acuerdo a las influencias que presentan las decoraciones que ejecutan. Sin embargo, no sabemos si fueron estables o itinerantes, si se establecieron en un núcleo urbano importante y desde allí extendieron su actividad a lugares próximos como así parece deducirse por ejemplo en Bilbilis, Arcobriga, Uxama y Tiermes donde se observa el trabajo de un mismo taller utilizando el valle del río Jalón como paso natural y nexo de unión [69]. No obstante, sabemos que a finales del siglo I o comienzos del II d.C. se produce un cambio notable en los repertorios ornamentales de las decoraciones pictóricas, al menos en ciertos lugares como *Emerita Augusta, Asturica Augusta o Caesaraugusta*, por citar tres ejemplos ilustrativos. Ciertos talleres que ejecutan algunas de las decoraciones de las ciudades mencionadas comienzan a reinterpretar repertorios anteriores, naciendo de esta forma unos sistemas compositivos particulares. ¿Este hecho es indicio suficiente para suponer que a comienzos del siglo II d.C. comienzan a aflorar talleres locales o regionales, afincados de forma permanente en ciudades importantes, e irradian desde allí su actividad a otros lugares?. ¿Existe en la actualidad algún núcleo urbano donde a través de los restos conservados se pueda demostrar la estabilidad siquiera de un taller y, por tanto, un proceso evolutivo lógico en su producción?

Estas y otras cuestiones son las que surgen cada vez que se estudia en profundidad cualquier conjunto pictórico de interés. La solución a las cuestiones planteadas no se alcanzará hasta que no se inicie con seriedad la confección de un *corpus* de las decoraciones pictóricas de época romana en España y dispongamos de suficientes elementos de comparación. Tal empresa, sugerida por L. Abad Casal en 1982, sigue sin plantearse, siendo cada vez más urgente.

[69] C. GUIRAL. «Pinturas romanas procedentes de Arcobriga», II. *Caesaraugusta*, 68 (1991) pp. 151-204.

Imágenes de Atenas en el mundo Ibérico. Análisis iconográfico de la cerámica ática del siglo IV a.C. hallada en Andalucía Oriental

Carmen Sánchez
Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.) Vol. IV, 1992.

RESUMEN

Durante el siglo IV a.C. llegan a la Península Ibérica vasos griegos en grandes cantidades. En Andalucía la mayoría de estos vasos áticos son crateras de campana de figuras rojas, utilizadas en el mundo griego como contenedores donde se mezclaba el vino con el agua para el banquete. El estudio iconográfico de las imágenes importadas -amazonomaquias, escenas de banquete, escenas dionisíacas- permite una aproximación a la reinterpretación ibérica de estos vasos griegos, que en el contexto indígena tienen una lectura funeraria.

SUMMARY

Great quantity of pottery arrive to the Iberian Peninsula during the fourth century B.C. In Andalousia most of these pottery are Attic Red figured bell kraters. In the Greek world they were used to mix wine and water at the simposia. The iconographic study of the imported images -images of the banquet, of the amazons and dionysiacs- allow us to approach to the Iberian interpretation of these greek pottery. In the indigenous contexts they have a funerary meaning.

Las amplias series de imágenes conservadas en los vasos griegos reflejan quizá mejor que cualquier otra obra de arte los cambios sociales, políticos y económicos de la comunidad ateniense. Estos vasos son la vajilla de lujo en las casas de Atenas. Se utilizan en muchas de las actividades de la ciudad, en fiestas, juegos, banquetes, etc. Están presentes en los momentos decisivos de la vida, acompañan a hombres y mujeres en el tránsito del matrimonio: son regalos de boda; y en el de la muerte: los lécitos [1] de fondo blanco -vasos de perfumes- son el ajuar funerario habitual en la Atenas clásica.

Los vasos se conciben desde un principio con una función determinada, como contenedores de aceites perfumados, de vino, de agua, como vasos rituales, funerarios, como vajilla de lujo, etc. y muchas veces el uso del vaso determina su iconografía. Pero estas imágenes se crean en unas circunstancias políticas y sociales concretas que son definitivas en la elección y tratamiento del tema. Las escenas de los vasos áticos son a veces de lectura múltiple y compleja y, tras un primer significado inmediato, se ocultan otro u otros que se desvelan a través del análisis de su situación contextual, temporal y espacial. En la cerámica ática, según Lissarrague «el trabajo de la imagen consiste en la manipulación de diversos modelos objetivados por la representación. Puestos ante los ojos del espectador, se los hace gráficamente presentes y funcionan de manera reflexiva: imáge-

[1] Para los nombres de los vasos griegos en castellano se sigue aquí la normalización propuesta por P. BADENAS y R. OLMOS, «La nomenclatura de los vasos griegos en castellano. Propuesta de uso y normalización», en *Archivo Español de Arqueología*, 61, Madrid, 1988, p.p. 61-80.

nes especulares o contramodelos» [2]. Un ciudadano ateniense podía seguramente reconocer tras una escena mítica aparentemente banal un hecho histórico concreto [3], o un mensaje de propaganda política [4], o la sugerencia de una geografía determinada [5].

Pero los artistas del Cerámico fabrican también gran parte de su producción para la exportación, estos vasos-mercancía llegan a mercados helenizados, como el etrusco, y a lugares alejados y bárbaros, donde habitan tracios, escitas o iberos. En ocasiones se puede rastrear una posible adaptación de la iconografía al gusto del comprador. Así es frecuente que los vasos destinados al mercado tracio estén decorados con escenas de jinetes vestidos a la moda tracia, o con temas como el de Orfeo tocando la lira ante sus compatriotas, y aunque más raramente, a veces el alfarero ático imita una forma local [6].

Las *grifomaquias*, luchas entre grifos y arimaspos, las *amazonomaquias*, amazonas contra griegos, o las *geranomaquias*, la pelea entre grullas y pigmeos, son frecuentemente exportadas a las regiones en torno al mar Negro. En este lejano norte circumpóntico se ubican estas leyendas en el pensamiento mítico griego [7]. Se ha visto también que no sólo temas sino motivos determinados podían exportarse a sus lugares de origen. Sería el caso por ejemplo de la danza oriental del *óklasma* [8], que aparece sobre todo en vasos hallados en Al Mina [9]. Según Metzger la invasión de estos temas en la cerámica ática se puede explicar por el deseo de los artesanos de ganar una clientela extranjera [10].

La visión del lejano Occidente de los griegos es mucho más imprecisa y desdibujada que la que tenían de otras zonas periféricas de su mundo, como la región póntica a la que antes se ha hecho referencia. No hay representaciones en la cerámica griega de «tipos iberos» como existen sin embargo de tracios, escitas o frigios, ni hay temas iconográficos exportados a la Península considerados «occidentales» como las *grifomaquias* o *geranomaquias* vendidas en el área póntica. La presencia de estos temas iconográficos -grifomaquias o amazonomaquias- entre los vasos áticos que llegan a la Península Ibérica se puede explicar en parte por el desconocimiento de los griegos del extremo Occidente. La iconografía traduce aquí a su lenguaje particular la indistinta concepción geográfica de los alfareros atenienses de los siglos V y IV a.C. Quizá, como sugiere R. Olmos [11], estos artesanos tenían en mente a los clientes del Mar Negro y sólo en un segundo momento estos vasos llegaron a la Península Ibérica donde fueron aceptados como elementos de prestigio por los iberos y probablemente reinterpretados por ellos en su nuevo contexto funerario, como veremos después.

Es precisamente esta cuestión, la aceptación -¿mecánica o activa?- de estos productos importados por parte del ibero y la forma en que se integra y actúa esta imaginería importada «que procede de un ámbito social, cultural, religioso, político y artesanal diferente, dentro de una sociedad diversa y de tradición tan marcadamente anicónica como en nuestro caso la ibérica» [12], lo que preocupa en los más recientes trabajos de investigación.

Para intentar una aproximación a estas cuestiones, aunque no podamos de momento responderlas, veremos brevemente cómo es en el siglo IV a.C. la producción cerámica, cuál es su iconografía, qué peculiaridades se pueden rastrear en el repertorio de imágenes exportadas a Occidente, y de qué manera lee el ibero estas imágenes en su nuevo contexto funerario.

UNA PRODUCCION «EN SERIE»

Los desastres económicos y políticos de los últimos años del siglo V, con la pérdida de la Guerra del Peloponeso, condujeron a una ruptura del equilibrio social, a un alejamiento cada vez mayor del ideal democrático, a un abandono pau-

---

[2] V. F. Lissarrague, «Una mirada ateniense» en *Historia de las mujeres, tomo 1: La Antigüedad*, Madrid, 1991, p. 4.

[3] Como una idealización mítica de la realidad histórica se han interpretado las escenas en que el viento Boreas intenta raptar a Oritía. Los atenienses pensaron que Boreas había sido su aliado en la segunda guerra médica y que la terrible tempestad que desencadenó causó el desatre de la flota persa en las cercanías del cabo Artemisión en el 480 a.C., Cf. T.B.L. Webster, *Potter and Patron in Classical Athens*, Londres, 1972, p. 254-5.

[4] Así las hidrias con escenas de fuentes que en época pisistrática y, por encargo de aristócratas, representan escenas en que aparecen las fuentes mandadas construir por los tiranos, la más famosa la *Enneakrounos*, la de los nueve chorros (cf. R. Olmos y L.J. Balmaseda «El tema de las muchachas en la fuente en unas hidrias áticas del Museo Arqueológico Nacional» en *Archivo Español de Arqueología*, 50-51, Madrid, 1977-78, p.p. 15-30) o en el siglo siguiente las famosas glaucas, esto es, escifos que toman su nombre del motivo que los decora: una lechuza entre ramas de olivo, el emblema de la moneda de Atenas. Estos vasos invaden todo el Mediterráneo como un símbolo más del imperialismo comercial ateniense.

[5] Temas relacionados con las culturas tracia o escita y situados geográficamente en el lejano norte serían por ejemplo amazonomaquias, grifomaquias, geranomaquias, Orfeo entre los tracios, las representaciones de la diosa tracia Bendís, etc. Cf. Olmos y Griñó, «El entorno póntico y la Península Ibérica. Aportaciones inconográficas al problema de la helenización en Iberia y en el mundo escita» en *Archeologia*, 36, Varsovia, (1985), 1987, p. 15-53, y R. Olmos, «About the Attic Redfigured crater with a Colchian Subject», en *Le Pont-Euxin vu par les grecs*, Symposium de Vani (Colchide) (1987), París, 1990, 232.

[6] Cf. M. Reho: *La ceramica attica a figurenere e rosse nella Tracia bulgara*, G. Bretschneider ed., Roma, 1990, lám. 16 a-b, p. 31.

[7] H. Metzger, *Les répresentations dans la céramique attique du IVéme siécle*, Ed. E. de Boccard, París, 1951 pág. 410 y Cf. tb. R. Olmos, B. de Griñó, «El entorno póntico y la Península Ibérica...»

[8] Cf. Metzger, *Répresentations*, pág. 151-2.

[9] J. Beazley, «The excavations at Al Mina. Sueidia III. The Red-figured vases», *Journal of Hellenic Studies*, 59, 1939, p. 30 ss.

[10] H. Metzger, *Répresentations* pág. 411.

[11] R. Olmos, «About the Red-figured crater...», pág. 232.

[12] R. Olmos, «Nuevos enfoques y propuestas de lectura en el estudio de la iconografía ibérica» en *Nuevas tendencias en arqueología* (coord. A. Vila), CSIC, Madrid, 1991, pág. 213.

latino de los ideales ciudadanos de la polis. El empobrecimiento económico que afectó más profundamente en Atenas a las clases menos privilegiadas, entre ellas la de los artesanos, unido a la pérdida del hasta ahora principal mercado de cerámica ática: Italia, marcó un cambio en la forma de fabricar los vasos en el Cerámico. Se busca la apertura a nuevos mercados, ya conocidos, pero poco explotados como el occidental.

Durante la primera mitad del siglo IV a.C. funcionan probablemente en Atenas grandes talleres cerámicos donde trabajan numerosos artistas. Los artistas ya no compiten entre sí como en el siglo anterior por la belleza y calidad de sus productos. Ya no firman orgullosos sus obras alfareros y pintores. La pérdida de este espíritu agonal, competitivo, característico de la producción cerámica ática al menos desde el siglo VI, conlleva una despreocupación por la calidad del vaso, una fabricación rápida, barata, donde la única competitividad, si existe, es cuantitativa.

El exigente mercado italiano, que en el siglo IV cuenta con sus propias producciones cerámicas, se sustituye por el de las regiones periféricas como la póntica o la del lejano Occidente, donde sus habitantes menos helenizados son capaces de aceptar estos productos de mala calidad e incluso, a veces, defectuosos.

Este cambio en la forma de producir los vasos que tiende a una fabricación casi en serie, en grandes talleres, se traduce en una ejecución rápida y descuidada del dibujo. El cuidadoso esquema preliminar del siglo V, las líneas que con un punzón romo o un carbón [13] servían para encajar meticulosamente la escena, en el siglo IV se reducen a unos rápidos trazos que esbozan el contorno de algunas figuras. Así no es extraño que la escena «se salga» fuera de su espacio o invada la zona de la decoración vegetal de las asas (en el caso de crateras o escifos, por ejemplo).

Si se descuida la cara principal del vaso, en la posterior la rapidez de ejecución y la repetición del mismo tema resulta tediosa. En estos grandes talleres es muy probable que varios pintores decoraran el mismo vaso. Quizá el más experto se ocupó de la cara principal, mientras que el aprendiz se ensayó en la secundaria [14]. En ellas, en las caras B, se repite casi siempre el mismo tema y composición, con un dibujo a veces tan tosco qué los objetos o los rostros se vuelven irreconocibles. La escena que se copia una y otra vez hasta el aburrimiento es la de la seducción del efebo en la palestra.

Normalmente son tres los personajes representados envueltos en su *himatia*. Dos *erastai*, amantes, y un *erómenos*, amado, receptivo, cubierto con su himation hasta las orejas, pasivo, y al que se dirigen los hombres adultos con objetos propios de la palestra como estrígilas o discos. Los regalos amorosos de las escenas de seducción del siglo V a.C. [15] como presas de caza o flores, en el IV se reducen a objetos del ámbito de la palestra.

Pero dada la rápida ejecución de estos dibujos a veces elementos como los altares o la *terma* de la palestra, o los objetos que llevan los atletas, discos, estrígilas o aríbalos - contenedores de aceite perfumado con el que los jóvenes untaban su cuerpo antes del ejercicio- son casi irreconocibles incluso para unos ojos expertos. En algunas series de copas los jóvenes amantes se han esquematizado tanto que el pelo se ha convertido en un punto negro y en el rostro no se señalan ni ojos ni boca (V. fig. 1). La rapidez del dibujo permitía conseguir lo que en el siglo IV debió ser objetivo prioritario: producir un gran número de vasos a bajo coste. Gran cantidad de estos vasos son vendidos en regiones periféricas del mundo griego.

LA NUEVA ICONOGRAFIA

También en la elección de las escenas o en la preferencia y tratamiento de determinados personajes se puede observar un cambio que refleja el espíritu de esta «imagerie nouvelle» del siglo IV a.C. [16].

No hay que pensar que la ruptura con la tradición anterior es total. Existen talleres y pintores conservadores que continúan la misma línea heredada del siglo V a.C. Pero en general vemos cómo se abandonan viejos temas, se transforman otros y se clarifica una preferencia hacia motivos iconográficos que puedan servir de escape a la frustante realidad cotidiana, temas alejados del escenario ciudadano de la polis.

Se pierde interés por la representación de escenas urbanas, relacionadas con el orgullo cívico o comunitario. Se abandonan series que habían sido muy frecuentes en el siglo anterior, como las escenas de despedida del guerrero, o las del ciclo de la guerra de Troya. Ahora casi se restringen a la representación del origen de la disputa: el concurso de belleza de las tres diosas ante el pastor, el Juicio de París, en un lugar alejado, idílico, en la ladera del monte Ida de Troya. Otros temas de gran tradición en la cerámica ática también desaparecen, como las escenas relacionadas con las ceremonias nupciales. Más que el triunfo de Afrodita se prefiere en este momento el triunfo de Eros.

La inclinación por representar temas evasivos, alejados de la realidad cotidiana, que tengan por escenario parajes rurales, idílicos, regiones míticas y remotas, es probablemente también una de las causas por las que en este momento son muy populares temas como las grifomaquias, que se ubican en un lejano norte donde los grifos viven entre ríos que manan oro y altas montañas guardando en una cueva un fabuloso tesoro que despierta la codicia de los Arimaspos.

Uno de los ciclos más populares en los vasos áticos del siglo IV es el de Dioniso [17]. Las escenas dionisíacas se desarrollan en ambientes no urbanos, en paisajes irreales, fantásticos, con vides de las que brotan enormes pámpanos. Es

---

[13] V. J. BOARDMAN, *Athenian Red Figure Vases, The Archaic Period.* Thames and Hudson, Londres, 1983, p. 11.
[14] V.p.e. en BEAZLEY, *op. cit.* (ARV2) pintores de caras posteriore pudieron ser por ejemplo los pintores del «Reverse-Group of Ferrara T. 463», los del «Reverse-Group of Naples 977», o los del «York-Reverse Group» en p. 1447 y 1450.
[15] Sobre el tema v. A. SCHNAPP, «Eros en chasse», en *Cité des images*, Ed. Fernand Nathan, París, 1984, p. 67-84.
[16] H. METZGER, *op. cit.*, p. 369.
[17] METZGER, *op. cit.* pág. 20 ss. y 372.

Fig. 1. 1: Medallón interior de una copa del grupo de Viena 116: Un joven en himation con disco ante un altar. 2: Exterior de una de las caras de una copa del grupo de Viena 116: dos jóvenes envueltos en sus mantos afrontados. Entre ellos probablemente un disco. (Dibujos Carmen Sánchez).

un mundo que refleja un culto violento y alejado de la ciudad, donde se acentúan los aspectos íntimos, cerrados, frente a los comunitarios de la polis [18].

Los soportes en que aparecen habitualmente estas escenas son los vasos contenedores de vino: crateras para mezclar -vino y agua- y copas para beber. El vino es un regalo de Dioniso a los hombres. El es el único que puede beberlo puro sin riesgo. Sus compañeros, los sátiros, de naturaleza mitad humana, mitad animal, comparten su gusto sin mesura por el vino. Su parte animal les lleva continuamente a excesos incontrolados. Aparecen muchas veces representados en erección permanente, jugando [19] y persiguiendo a las ménades. Su actividad se desarrolla siempre en torno al vino, a la persecución de mujeres -no de efebos, otro impulso de su mitad animal, incivilizada- y a la actividad musical. Tocan el *aulós*, la doble flauta, o instrumentos de percusión, tímpanos o címbalos. La música y la danza frenética conducen a los componentes del tíaso dionisíaco a una esfera de sobreexcitación salvaje, lejos del equilibrio y de la mesura. A través del vino, de la danza y de las prácticas rituales como la *oribasía* -la danza nocturna en las montañas-, el *sparagmós* -el despedazamiento ritual- o la *omophagia* -comer carne cruda- [20] lo humano se transforma y se pone en contacto con lo divino. La danza extática y el ritual dionisíaco encierran en el entusiasmo, en el sentido original de la palabra (*entheós*), una promesa de inmortalidad.

Una serie de cambios se producen al tratar los temas dionisíacos en el siglo IV a.C. El mismo Dioniso aparece representado más joven. Ya no es el adulto barbado de los vasos del siglo VI y primera mitad del V sino un joven imberbe, de cabellos largos, con un tipo inconográfico muy similar al del Apolo *akersekómes*. Muchas veces sólo la rama sagrada de laurel -la *eirisióne*- de Apolo y el tirso de Dioniso nos ayudan a distinguir a ambos dioses. En las escenas dionisíacas del IV a.C. se abandona la representación de algunos episodios del ciclo de Dioniso y también la de algunas costumbres tradicionales de determinados miembros del tíaso, como la persecución de ménades por sátiros. Algunos episodios de la vida de Dioniso continúan la tradición anterior, como los relativos a su infancia, pero la originalidad de la nueva iconografía del siglo IV es la de representar al dios rodeado de ménades y sátiros, «d´avoir isolé le dieu au milieu de son thiase, de l´avoir opposé par son attitude calme et immobile aux transportes frénétiques de ses compagnons» [21]. Como miembro del tíaso un nuevo personaje, casi de segunda fila en el siglo anterior, cobra una gran popularidad: Ariadna. Más que el episodio desgraciado del abandono de la princesa por Teseo en la playa de Naxos, frecuente en el siglo V a.C., se prefiere representar el final feliz, el encuentro de la mujer con Dioniso en la misma playa cicládica. Ariadna cambia su amor mortal por el divino y a través de esta *hierogamia*, de esta boda sagrada, alcanza su inmortalidad. Un caso similar al de Amímone y Poseidón, también un tema popular en el siglo IV a.C. [22].

Pero sobre todo en el siglo IV se pone el acento en las representaciones de carácter simbólico, se insiste en crear

---

[18] C. GASPARRI, «Dionysos» en *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (LIMC), vol. III, 1986, pág. 509.
[19] Como en el célebre *psykter* -vaso para refrescar el vino- del Museo Británico (ARV2, 348,7), cf. Cités des images, 1984, fig. 171.
[20] V. p.e. E.R. DODDS, *Los griegos y lo irracional*, Alianza Un. 1986 (4 ed.), págs. 251 ss.
[21] H. METZGER, *op. cit.*, pág. 373.
[22] El tema, aunque extraño, también está presente entre las importaciones áticas de la Península Ibérica, en un escifo de Ampurias, en TRÍAS, *Las cerámicas griegas de la Península Ibérica*, Valencia, 1967, lám. 86 y en Baza (Granada), V. PRESEDO, *La necrópolis de Baza*, Excavaciones Arqueológicas en España, Madrid, 1982, p. 255.

Fig. 2. Escena de banquete de una crátera de campana de Toya (Jaén). Museo de Jaén. Sin nº inv. (Dibujo Carmen Sánchez)

una atmósfera de beatitud, de armonía, de euforia, más que en narrar el episodio concreto de un mito. Sátiros y ménades bailando o estáticos ante la *epifanía* de Dioniso. En estas escenas no interesa la narración, sólo la alusión simbólica, la evocación del ambiente dionisíaco, con imágenes donde todo está impregnado por la sobrenatural presencia de Dioniso, aún cuando el dios esté ausente. Esta «desmitologización» es una de las características de esta nueva iconografía. No se puede precisar en muchos casos qué escena mítica se representa, su ubicación, o incluso es difícil identificar a los propios personajes por la ambigüedad de sus atributos. ¿Ambigüedad buscada por el pintor?

Los estudiosos de la cerámica ática siempre han encontrado una gran satisfacción al reconocer y nombrar cada una de las figuras pintadas en un vaso. Quizá el abandono tradicional del estudio de la cerámica ática del siglo IV a.C. se deba en parte a la frustración de no poder identificar a todos los personajes representados y a la consiguiente abundancia de *unexplained subjects* en esta época [23]. Pero, como se pregunta H. Metzger «est-il meme certain qu´ils soient allés au terme de nos exigences et nos discriminations?» [24]. Quizá a estos artistas del IV no les preocupara dotar de una identidad concreta a cada personaje, sino sugerir una idea, crear una escena «de ambiente» donde muchos personajes, o algunos, queden en el anonimato.

Es frecuente que los ciclos se mezclen en las imágenes del IV y que personajes pertenecientes a distintos ámbitos aparezcan en la misma escena. En las dionisíacas encontramos juntos, por ejemplo, a Dioniso y a Heracles, o a Dioniso y a Apolo, dioses opuestos, que sin embargo comparten el mismo santuario: Delfos. En el templo de Apolo construído entre el 360 y el 320 a.C. ambos dioses se reparten los frontones [25] como lo hacían con el santuario que Dioniso ocupaba durante la estancia anual de Apolo en el país de los hiperbóreos [26].

Otra contaminación muy frecuente en el IV en las escenas dionisíacas es la presencia casi constante de un personaje del ámbito de Afrodita, Eros, que casi se convierte en este momento en uno más de los componentes del tíaso y que, a veces, participa directamente de la acción, como en una cratera de campana de Toya (Jaén) (fig. 5) donde con el *aulós* anima el baile de sátiros y ménades. Eros aparece ahora como un adolescente, en carnación blanca muchas veces, como las mujeres, aunque no es hombre ni mujer, como no es niño, ni adulto. Esta iconografía de Eros afeminado, blando, culmina en el siglo IV con las obras de Praxíteles [27]. En la cerámica algo más tardía del sur de Italia se representa a Eros cada vez más afeminado, con el pelo largo, recogido en la nuca como las mujeres e incluso llega a convertirse en un auténtico hermafrodita. La iconografía de Eros comien-

---

[23] BEAZLEY, ARV2, v. p. e. en el caso del Pintor de Toya, p. 1448, 1,2,3,6, ó del Pintor de Atenas 14627, en p. 1451, 2, 7.

[24] *op. cit.* p. 129.

[25] V. PAUSANIAS, X, 19, 4.; QUEYREL, «Scénes apolliniennes et dionysiaques du peintre de Pothos», en *Bulletin de Correspondance Hellenique*, 1984, 108 y GASPARRI, «Dionysos», en LIMC, 1986, 510.

[26] Es probablemente esta escena la que se representa en una cratera de Baza: la partida de Dioniso -junto con Ariadna- y la bienvenida a Apolo al que rinden homenaje sátiros y ménades. V. PRESEDO, *La necrópolis de Baza*, Madrid, 1982, p. 72 y 77, fig. 48, lám. 17, 3 y 4.

[27] A. HERMANY, y H. CASSIMATIS, «Eros», *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (LIMC), vol. III, 1986, p. 937.

za a cambiar como señala Hermany [28] hacia mediados del siglo V pasando de un ambiente de dominio masculino y homosexual a uno de dominio femenino y heterosexual. Así el dios aparece representado en los últimos años del siglo V invadiendo las escenas de gineceo y en el IV asociado a las imágenes del tíaso dionisíaco.

El último de los cambios significativos que quiero señalar en la iconografía del siglo IV es el momento elegido de la acción. En época arcaíca se elige el momento a la acción misma, los héroes luchando, Heracles realizando sus trabajos, sus *athloí*, las hazañas que darán fama y pervivencia al atleta en la memoria de los vivos. En el siglo V. a.C., en el momento de la ilustración ateniense, se prefiere representar el momento anterior a la acción, cuando los héroes dudan, piensan, tienen que tomar una decisión, dentro de la corriente de la creencia confiada en el valor del pensamiento humano. En el siglo IV se elige el momento posterior a la acción. Son escenas en las que aparece el héroe victorioso, que tras sus sufrimientos, se representa ahora en un descanso merecido. Aparece el héroe triunfante, el atleta desnudo en reposo. Es el momento culminante de la contemplación del triunfo, la apoteosis del héroe y su victoria sobre la muerte.

LOS VASOS ATICOS EN EL MUNDO IBÉRICO

La mayoría de la cerámica ática que aparece en los yacimientos ibéricos se fecha hacia la primera mitad del siglo IV a.C., concretamente entre el 380 y 340 a.C. Las formas que se importan son muy variadas y cambian al parecer entre unas regiones ibéricas y otras [29]. En Andalucía oriental predominan los vasos de figuras rojas sobre los que están totalmente barnizados. El mundo ibérico andaluz, de marcada tradición anicónica, se surte de imágenes externas pero quizá no extrañas. Las formas más frecuentes en Andalucía son con gran diferencia las crateras de campana y las copas. Estos vasos en el mundo griego están asociados al vino y a su consumo comunitario en el banquete, pero en el mundo ibérico aparecen como ajuar funerario y denotan más la propiedad individual como objetos de prestigio social. Las crateras áticas son muchas veces en Andalucía oriental urnas cinerarias que contienen las cenizas del muerto. Y es en estas crateras donde encontramos las imágenes que vamos a comentar.

Casi un 30% de los temas identificados entre la cerámica ática de Andalucía Oriental son escenas de banquete. Sin embargo, en Atenas, el tema del banquete como otras representaciones de la vida cotidiana, es extraño en las producciones del siglo IV [30]. Ahora lo que se representa no es exactamente el banquete mismo sino el momento posterior: el simposio [31]. En las *trapezai*, las mesitas de tres patas, no hay casi restos de alimentos, como en los vasos de época arcaica, sino frutos o dulces y adornos de ramas y guirnaldas blancas. Es el momento en que suele aparecer en escena el *pais*, el niño que sirve el vino, o la *auletris*, la hetera que toca la doble flauta, mientras que los simposiastas beben, charlan o juegan al *kóttabos*, como en la escena de la fig. 2.

En el banquete griego participan sólo hombres. Las mujeres cuando aparecen permanecen de pie, como las flautistas, o en algunas ocasiones se sientan accediendo a la invitación del varón con el que comparten el lecho. Así vemos una mujer en fig. 2 que toca el *aulós* sentada en una de las *klinai*. Los hombres se recuestan en los lechos por parejas. Cada una en una *kline*, el *erastés* ocupa la cabecera y el *erómenos* -que ha sido invitado al lecho- se sienta a los pies. Pero en el siglo IV la representación se ha simplificado tanto que el pintor dibuja sólo una gran *kline* en la que todos aparecen juntos. En la cratera de la fig. 2 la pareja central está jugando al *kóttabos*, un juego muy popular en Atenas ya desde fines del siglo V. a.C., tanto que Aristófanes en los Acarnienses cuenta que una de las razones para el comienzo de la guerra entre Atenas y Esparta en el 431 fue el rapto de una cortesana de Mégara por un joven ateniense borracho por haber jugado al cótabos esa noche [32]. En nuestra cratera de Toya parece que se representa una de las versiones del juego, la que consiste en hacer girar la copa con un resto de vino, colocando el índice de la mano derecha en el asa, mientras que el codo izquierdo está apoyado en el lecho y lanzar el resto de vino a una meta. En la fig. 2 la meta es probablemente el gran cuenco que sujeta el compañero del joven que alza la copa, quizá el cuenco contiene los pequeños cuencos *-oxýbapha-* que flotaban en el líquido y que había que hundir en el juego. Pero en la mayoría de los vasos del siglo IV la meta no está representada. El premio para el ganador consistía en pasteles, frutos o huevos, como los que están sobre las mesitas, o, según se ha conservado en algunas inscripciones, premios eróticos, relacionados con los mismos simposiastas, con el *pais*, el niño que servía el vino o la *auletris* [33].

Estos vasos con escenas de banquete aparecidos en el mundo ibérico no compartían seguramente el significado comunitario y cotidiano con que fueron concebidos. Probablemente su sentido era, como en las pinturas de las tumbas de Campania o Etruria, funerario. Así M. Napoli en una escena de banquete, similar a la nuestra, de la célebre Tumba del «Tuffatore» interpreta la llegada de un nuevo

---

[28] HERMANY y CASSIMATIS, *op. cit.*, p. 938.
[29] V.p.e. C. SÁNCHEZ, «El comercio de vasos griegos en Andalucía oriental durante el siglo IV a.C.: el «Taller del Pintor del Tirso Negro», en *Coloquio sobre griegos e iberos*, Ampurias, 1991 (en prensa).
[30] H. METZGER, *op. cit.*, p. 378.
[31] Jean M. DENTZER, *Le motif du banquet couché dans le Proche-Orient et le monde grec du VII ème au IV ème Siècle av. J.C.*, Roma, 1982, p. 109.
[32] Brian A. SPARKES, «Kóttabos: an athenian after-dinner game», *Archaelogy*, 13, New York, 1960, p. 202.
[33] B.A. SPARKES, *op. cit.* p. 207.

Fig. 3. Amazonomaquia de una crátera de campana de la tumba 43 de Baza (Granada). Museo Arqueológico Nacional. Nº inv.: 1969/68/29. (Dibujo Santiago González).

Fig. 4. Escena dionisíaca de una crátera de campana de la tumba 82 de Galera (Granada) del "Pintor de la Grifomaquia de Oxford". Nº inv.: 1979/70/505. (Dibujo Carmen Sánchez).

Fig. 5. Escena dionisíaca de una crátera de campana de Toya (Jaén) del "Pintor del Bizco". Museo Arqueológico Nacional. Nº inv.: 1986/149/1. (Dibujo Carmen Sánchez).

comensal «Crediamo che il significato di partenza o di allontanamento sia il piú accetabile, ma in senso figurato: dovremmo qui avere una scena che simboleggia la partenza, il transito verso l´al di lá, una simbologia, cioé, della morte, del passaggio dell´anima da questa a quella vita». [34]. Este «senso figurato» es probablemente el mismo para las escenas de banquete en el mundo ibérico. En opinión de R. Olmos estas imágenes reflejan el status social del muerto que se entierra en una cratera decorada con un banquete -o habría que decir simposio- y tienen un sentido heroificador. La heroización del difunto a través del vino, de la música y sobre todo representado en la plenitud heroica del simposio [35].

Otro tipo de imágenes que aparecen en el mundo ibérico con relativa frecuencia son las «póntica»s, (15%): amazonomaquias y grifomaquias. En la fig. 3 se reproduce una amazonomaquia, la escena principal de una cratera de campana hallada en la tumba 43 de Baza (Granada) [36]. Aquí se observa un cambio con respecto a las representaciones del V. a.C. Los griegos no son los vencedores, no está presente ya el trasfondo optimista de la victoria griega sobre los persas como en el siglo V. a.C. Lo «bábaro», simbolizado aquí por estas mujeres guerreras -el contramodelo del papel que debe desempeñar una mujer ateniense- triunfa sobre lo «civilizado». Aquí los griegos se vuelven de espaldas y ocultan, avergonzados, sus rostros bajo los escudos. El pintor nos muestra así el estado de ánimo de su época. Probablemente este vaso copie alguna pintura mural o algún relieve, como el célebre friso de fines del V del templo de Apolo Epikouro en Figalia. Este friso, identificado por algunos autores como la amazonomaquia de Atenas, tiene una fuerte influencia como señala Bothmer en el arte del siglo IV, especialmente en Italia [37]. En el templo de Figalia aparece la representación de un griego desnudo, de espaldas, similar a los de nuestra cratera de Baza. En cualquier caso nuestro pintor copió el motivo en el grupo de la izquierda. Al repetirlo a la derecha y situar los caballos afrontados, comete un error en el cuerpo de la amazona: el brazo y la cabeza adoptan una posición imposible, irreal. Pero esta incongruencia no es un problema para un artista de esta época que, además, fabricaba sus vasos para su comercialización en un área periférica.

Es muy probable, como ya hemos dicho más arriba, que estos temas llegaran a Andalucía de una forma secundaria y que su verdadero mercado fuera el del mar Negro. Sería un reflejo de la concepción de la geografía mítica de los griegos de época clásica. Una región lejana y bárbara como la Iberia occidental se confunde en el pensamiento griego con su paralelo simétrico al otro lado del mundo, la Iberia del Cáucaso [38].

---

[34] V. M. Napoli, *La tomba del Tuffatore*, Bari, 1970, p. 145.
[35] V.R. Olmos, «Orgiastic Elements in Iberian Iconography?», en *Kernos*, 1992.
[36] Presedo, *op. cit.*, p. 78-9.
[37] D. Bothmen, *Amazons in Greek Art.*, Oxford, 1957, p. 215-6.
[38] Sobre el tema v. A. Domínguez-Monedero, «Los términos 'Iberia' e 'iberos' en las fuentes grecolatinas: estudio acerca de su origen y ámbito de aplicación», en *Lucentum* II, 1983, p. 203-224.

Fig. 6. Escena dionisíaca de una crátera de campana de Toya (Jaén) del "Pintor del Bizco". Museo Arqueológico Nacional. Nº inv.: 1986/149/208. (Dibujo Carmen Sánchez).

Fig. 7. Escena dionisíaca de una crátera de campana procedente de la cámara sepulcral de Toya (Jaén) del "Pintor de Toya". Museo Arqueológico Nacional. Nº inv.: 1986/149/2. (Dibujo Carmen Sánchez).

Pero los temas que aparecen con más frecuencia entre los vasos áticos del IV en Andalucía, casi un 50%, son los dionisíacos. Su abundancia parece indicar una clara preferencia del ibero de esta región por enterrarse en o con vasos con representaciones dionisiacas. R. Olmos señala que la ideología funeraria de lo dionisíaco que se rastrea en otras zonas del Mediterráneo como Macedonia o el Sur de Italia [39] pudo haber llegado también al sur peninsular, probablemente a través del mundo púnico y a Andalucía pudo penetrar a través del asentamiento púnico de Villaricos.

En las escenas dionisíacas de las crateras halladas en Andalucía el personaje que con más frecuencia aparece representado es Ariadna. La novia divina que es aceptada e integrada en el tíaso y que cambia su condición mortal por la divina a través del *hierós gamós*, de la boda sagrada con Dioniso.

Aunque a veces en las crateras de Andalucía aparece Dioniso, casi siempre lo hace en compañía de Ariadna como en la escena de la fig. 4. Los dos amantes aparecen sentados. La postura sedente era la habitual en las estatuas de culto, como representó probablemente Alkámenes la estatua de Dioniso para el santuario de *Dionysos Eleuthereus* de la Acrópolis de Atenas [40].

En la mayoría de escenas en que se representa la epifanía del dios ménades y sátiros le rinden homenaje. Son escenas estáticas frente a las dinámicas en las que aparece Ariadna (V. fig. 4 y 6). En una cratera de campana de Galera (fig 4) aparece representada la pareja divina. Eros subraya con su presencia el amor. Dioniso sentado, imberbe, sujeta un tirso, mientras Ariadna se representa en carnación blanca en la parte superior. Esboza aquí un gesto de recato apropiado a una novia, que revela su *aidós*. Levanta el borde de su vestido en un gesto ambiguo para ocultarse -*enkálypsis*- o desvelarse -*anakálypsis*- el rostro [41]. Sátiros y ménades están presentes, una ménade se dirige a la pareja con una bandeja probablemente cargada de frutos mientras otra permanece sentada al lado del dios. Ante la presencia inmortal el tíaso permanece estático. Los tímpanos quedan olvidados en el suelo y el ritón donde se bebe vino puro aparece entre las piernas del sátiro.

Muy distinta es la escena que decora una cratera de Toya (fig. 6). Aquí aparece Ariadna sola, sentada, llevando una patera metálica en la mano. Al contrario de lo que ocurre en la epifanía de Dioniso, cuando está sola Ariadna, sátiros y ménades bailan, tocan instrumentos musicales y se preparan para la fiesta. La ménade de la izquierda baila y lleva un tímpano y los pinchos para asar, también lleva los pinchos el sátiro de la derecha. Al contrario que en la escena de la fig. 4 aquí la atmósfera está cargada de fiesta y de movimiento. Cintas y guirnaldas blancas que sujetan ménades y sátiros o que aparecen en el fondo del vaso acentúan este ambiente festivo. Es la iniciación de Ariadna, su aceptación en el cortejo de Dioniso.

En la fig. 4 vemos a un Eros adolescente, al lado de Ariadna. Más arriba hemos visto cómo Eros en el siglo IV se «emancipa» del ámbito de Afrodita y aparece muchas veces casi como un miembro más del tíaso dionisíaco. En una cratera de Toya (fig. 5) es el joven dios el que ocupa el centro de la escena y la atención de ménades y sátiros en ausencia de Dioniso y Ariadna. Toca el *aulós* como los sátiros, pero es un dios, y así nos lo indica la actitud de la ménade a su lado que retrocede ante esta epifanía y levanta un brazo para protegerse del resplandor divino, como el sátiro de la fig. 4 ante Dioniso. En estas escenas en que no aparece Dioniso (fig. 5 y 6) se representan juntos personajes en movimiento y personajes en reposo. El movimiento violento sólo se frena ante la epifanía del dios del tíaso.

En general vemos que en las escenas dionisíacas halladas en Andalucía están ausentes las representaciones de episodios míticos, como los relativos a la infancia del dios o el encuentro de Ariadna en Naxos. Tampoco aparecen persecuciones de ménades por sátiros o escenas de consumo de vino. Se importan a Andalucía escenas simbólicas, que representan el «ambiente» dionisíaco pero sin hacer referencia a episodios míticos, probablemente desconocidos para los iberos.

Muchas veces algunos personajes son inidentificables desde el punto de vista griego, como en la cratera que apareció en la cámara de Toya (fig. 7), aunque sin duda la escena se podría clasificar como dionisíaca dados los elementos propios del ámbito de Dioniso como tirsos y tímpanos. El esquema compositivo es similar al que se repite en la mayoría de los vasos: un personaje central destacado, muchas veces sentado, al que rinden homenaje los miembros del tíaso, que se acercan con coronas blancas, cintas, o pámpanos. Es una escena de apoteosis. El triunfo sobre la muerte. Esta lectura funeraria era probablemente la ibérica. El difunto aquí enterrado se identifica con el personaje heroizado, coronado por démones alados, que pertenece a una esfera superior, como el aristócrata o el dios, frente a los siervos o los mortales. «The image may illustrated his blessed state beyond the grave, his initiation into that world of planty and light, a sort of *laetae sedes* where he is welcomed» [42]. Así una escena de difícil interpretación griega, un *unexplained subject* [43] como la cratera de Toya, tiene sentido en el contexto ibérico, un contexto en este caso muy claro ya que se halló en una de las tumbas más ricas de la necrópolis gienense, en la famosa tumba de cámara.

Entre los vasos griegos importados durante el siglo IV en la Península Ibérica se destacan pues dos temas, ambos probablemente elegidos de una forma deliberada por el ibero que se entierra en estas crateras. Estas escenas de banquete y dionisíacas tienen para el ibero una lectura funeraria heroificadora, al identificarse el difunto con la imagen del vaso en que se entierra.

El ibero de Andalucía oriental no elegía sólo unos determinados tipos o formas de vasos como hemos intentado

---

[39] Cf. R. Olmos, «Orgiastic Elements...»
[40] Sobre el tema v. C. Gasparri, «Dionysos» LIMC, vol. III, 1986, p. 507 ss.
[41] Sobre este gesto v.p.e. Olmos y Griñó, «El entorno póntico y la Península Ibérica...», p. 41-42 con bibliografía en notas 167-168 y Olmos, «Orgiastic Elements....»
[42] V. Olmos, «Orgiastic Elements....»
[43] Beazley ARV2, p. 1448, 3.

demostrar en otra parte [44] sino una iconografía concreta. Estos vasos griegos llegaban a Occidente de una forma mediata, a través del intermediario púnico, donde eran adquiridos y muy apreciados por los indígenas no sólo como elementos exóticos o de prestigio social sino como soporte de una iconografía funeraria. El ibero que elegía deliberadamente estas imágenes para enterrarse con ellas probablemente las comprendía no sólo a nivel formal, sino que era capaz de realizar una lectura más profunda, de contenido, donde el trasfondo funerario de escenas como las de banquete o dionisíacas era compartido con sus vecinos del Mediterráneo central y transmitido por los comerciantes púnicos [45] que en el siglo IV hicieron llegar desde Atenas esta cerámica de lujo a los «bárbaros» del Far West.

[44] SÁNCHEZ, *op. cit.* en nota 29.
[45] Según R. OLMOS, «Orgiastic Elements in Iberian Iconography», Kérnos, 1992.

La irrupción borgoñona en la escultura castellana de mediados del siglo XII (*)

José Luis Senra Gabriel y Galán
Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.) Vol. IV, 1992.

RESUMEN

Durante las décadas centrales del siglo XII se percibe en algunos monasterios castellano-leoneses la influencia de la emblemática abadía de Cluny. Esta influencia institucional, en un momento en que la monarquía relaja su apoyo a la casa francesa, coincide con la práctica conclusión de los trabajos en las grandes canterías borgoñonas. Dos monasterios castellanos tradicionales, San Salvador de Oña y San Pedro de Cardeña, son receptores directos de la expansión de aquellos talleres. A partir de este momento parece producirse la codificación de una serie de recursos y soluciones técnicas que, progresivamente diluídas, estarán presentes en buena parte de al escultura de la segunda mitad del siglo XII.

SUMMARY

During the central decades of the twelfth century, the influence of the emblematic abbey at Cluny is perceived in some monasteries from Castilla-Leon. This institutional influence, when the monarchy relaxes its support to the French House, is coincident with the conclusion of the work in the large burgudian masonries. Two traditional castilian monasteries, San Salvador de Oña and San Pedro de Cardeña, are the direct receivers of those workshops´ expansion. From that moment onwards, the codification of a series of resources and technical solutions seem to take place wich, slowly watering down, will be present in most of the sculpture from the second half of the twelfth century.

Durante los últimos años se han ido valorando progresivamente y en su justa medida las conexiones artísticas «plenorománicas» castellano-leonesas con Cluny. Así, el conjunto bibliográfico tradicional que realzaba los contactos institucionales esta encontrando una respuesta material. En este sentido Serafín Moralejo ha incidido en el impulso cluniacense, vía la Gascuña y el Languedoc [1].

En el presente trabajo trataré de justificar la apertura de una via directa de influencia cluniacense que va a ponerse de manifiesto en dos monasterios benedictinos castellanos, receptores, con mayor o menor intensidad, de las experimentaciones escultóricas borgoñonas.

I. EL FRONTAL DEL REFECTORIO DE OÑA

En el curso del año 1969, y a raiz de una serie de obras de reacondicionamiento en el refectorio del monasterio de

* Quiero mostrar mi agradecimiento a Mme. Dominique Vingtain, conservadora del Musée Ochier, por su cordial colaboración y facilidades prestadas para la toma de datos y fotografías, asi como a todas aquellas personas que han hecho posible la elaboración de este artículo.

[1] Los estudios más recientes a este respecto se deben a: John Williams, «Cluny and Spain». *Gesta*, XXVII 1 & 2/1988, pp.93-101; Serafín Moralejo, «Cluny et les débuts de la sculpture romane en Espagne», en: *Le gouvernement d'Hugues de Semur a Cluny* (Cluny, septembre 1988), Cluny 1990, pp.405-434; «Cluny y los orígenes del románico palentino: El contexto de San Martín de Frómista», en: *Jornadas sobre el arte de las órdenes religiosas en Palencia* (24 al 28 de Julio de 1989), Palencia 1990, pp.7-33; Debra Hassig, «He Will Nake Alive Your Mortal Bodies: Cluniac Spirituality and the Tomb of Alfonso Ansurez». *Gesta* XXX/2 (1991), pp.140-153.

San Salvador de Oña, apareció en su muro Este y a una altura de tres metros del suelo una arcada con restos de pinturas [2] (Figs. A y1). Esta dependencia, ensalzada reiteradamente por los cronistas del monasterio por su gran fastuosidad, fue renovada en numerosas ocasiones desapareciendo su aspecto original de modo paulatino [3].

Tras las remodelaciones experimentadas por el monasterio durante los siglos XV y XVI -la zona de servicios se trasladó de la panda oeste a la oriental- este frontal fue parcialmente destruído, concretamente su arco central, a causa de la apertura de una puerta que ponía en comunicación el comedor con la nueva cocina. Es muy posible que ya entonces se procediera a emparedarlo puesto que la ruptura del muro no parece que considerara mantener a la vista la obra, seguramente dejando sólo visible su inscripción, aunque, Fray Iñigo de Barreda, monje del monasterio a fines del siglo XVIII, ya no pudo verla. Resulta difícil establecer el grado de destrucción experimentado por el monasterio tras el turbulento siglo XIX -saqueado por las tropas napoleónicas, ocupado por el ejército durante las guerras carlistas y desamortizado en 1835- hasta 1880 en que lo adquiere la Compañía de Jesús. Sí se puede penosamente comprobar que la cubierta de madera que adornaba el refectorio y su sillería desaparecieron, procediéndose a una nueva renovación que consistió en estrechar la estancia por su muro sur y abovedarla [4]. Asimismo desconocemos en qué grado afectaron a esta dependencia las labores reconstructivas de los padres jesuítas. En 1967 el monasterio pasaba a manos de su actual propietaria, la Diputación Provincial de Burgos, que tras una serie de obras de reacondicionamiento lo dedicó a Sanatorio Psiquiátrico [5]. Dos años más tarde, en el curso de estos trabajos y tras retirar el antiguo revoque, apareció este frontal a ambos lados, como indicábamos, de la puerta de acceso a la cocina. Tras la emisión de un informe técnico, centrado fundamentalmente en las pinturas, en el cual se aconsejaba «arrancarlas con sumo cuidado para transportarlas al futuro museo en proyecto en el mismo Oña o al Provincial de Burgos» [6] se procedió a extraer la pieza entera de su lugar a instancias del entonces párroco de Oña, el P.Agustín Lázaro [7]. Tras su colocación durante algún tiempo en la sala capitular -sede del anunciado museo- en cuyo muro meridional se pensó ubicar [8], en la actualidad se encuentra en un avanzado estado de degradación en la panda norte del claustro soportando las rudas inclemencias de la climatología castellana (Fig. 2).

I. 1. Cronología

¿Una inscripción conmemorativa?

En 1675 un monje de Oña, fray Gregorio de Argaiz, tras describir el refectorio del monasterio que consideraba obra del abad Juan de Castellanos (1136/37-1160), recogía una inscripción «que tiene a la cabeçera donde fe afsienta el Prelado» que justificaba su aseveración. En ella se podía leer: «IN ERA DECIES CENTENA, BIS QUINQUAGENA, SEPTIESDENA, TERTRINA FACTUM EST HOC OPUS, REGNANTE IMPERATORE DOMNO ALDEPHONSO IN TOLETO, ET PER OMNES HESPERIAS». Aunque no nos refiere el lugar exacto en el que se desarrollaba señala que estaría «a la cabeçera donde se asienta el Prelado», es decir en la zona oriental de la dependencia, lugar

---

[2] S.A.»Pinturas en el antiguo refectorio del Convento de Oña. Informe técnico». *Boletín de la Institución Fernán Gonzalez*, 165 (1969), pp.386-387.

[3] «Acabòse en tiempo de Don Iuan de Castellanos el Refectorio, que es una de las obras mas costosas, y curiosas de Castilla; porque todos los assientos, y respaldares de los Monges, son de Taracea, y la pieza es de grande capacidad, limpieza y claridad, aunque el Artesonado de arriba, dizen, que es obra de Don Sancho, ú Don Pedro de Viruiesca, Abades famosos de Oña, y que assi lo dicen unas letras Lombardas, que le rodean, que yo nunca he podido leer, aunque lo he procurado» (Gregorio ARGAIZ *La Soledad Laureada por San Benito y sus hijos en las iglesias de España*. Madrid 1675, t.VI, p.457). «La Pieza del Refectorio es muy antigua: pues fue concluída por los años de mill ciento y quarenta y uno. Es magnífica, y hermosa en grande manera como fabricada para una Comunidad tan quantiosa; pues tiene de longitud quarenta y ocho passos, y de ancho treinta y siete pies. Se ha renovado muchas veces, y hoy solo han quedado las Paredes, y un rico, y magestuoso artesonado, en forma de Boveda anaranxada. Hay memoria de lo que fue en sus principios, pues dice que tubo grande reputación, de aver sido entonces una de las obras mas costosas, y curiosas de Castilla, y verdaderamente, que lo da a entender el referido artesonado; porque tiene un ensamblaxe, y embutido singular, y peregrino. Es dorado, y pintado, con intervezadas, y muchas Pinturas al olio de varios Santos; y lo que mas le hace sobresalir es un estrellado de Rosetas doradas, y unas grandes Piñas de talla doradas, que se descuelgan acia abaxo, con el oro tan fresco y brillante como si se acabaran de dorar, siendo assi, que quentan ya cerca de siete siglos. Y dice assimismo la memoria que los assientos de los Monges eran de taracea muy delicada, con sus muy pulidos respaldares dorados y pintados» (Fray Iñigo de BARREDA: *Historia de la Vida del Glorioso Aragonés, el gran P.S.Iñigo Natural, y Patrón de la Ciudad de Calatayud, y Abad del Real Monasterio á expensas de sus Devotos Hijos*. 1771 (Ms, Diputación Provincial de Burgos). Libro VI, pp.362-363; P. Enrique HERRERA Y ORIA: *Oña y su Real Monasterio hoy Colegio de PP.Jesuítas según la descripción inédita del monje de Oña Fr.Iñigo de Barreda*. Madrid, 1917, pp.164-165).

[4] Esta perdida cubierta debió ser similar a la que aún hoy puede contemplarse en los templetes de los sepulcros reales que han sido adscritos por Mª Pilar SILVA MAROTO al entallador Fray Pedro de Valladolid que trabaja en Oña a fines del siglo XV («El monasterio de Oña en tiempo de los Reyes Católicos». *Archivo Español de Arte*, XLVII, (1974), pp.123-125).

[5] A. LAZARO LOPEZ: *Oña. La villa condal en la Historia y en el Arte*. Bilbao 1977, sp.

[6] SA. «Pinturas en el antiguo refectorio del Convento de Oña. Informe técnico» (1969), pp.386-387. Aunque sumidas en una degradación paulatina, aún pueden observarse los restos de las pinturas que apuntan hacia una cronología gótica y que, sustituyendo posiblemente a las primigenias, representan los rostros de un apostolado de la Ultima Cena.

[7] El arco más meridional permanece en el refectorio ante las dificultades que impuso su extracción, pués el muro sur de la dependencia se adelantó durante el siglo XVIII a fin de acortar su gran anchura -8.90 m, colocándose a la altura de dicho fragmento. Una vez liberado el frontal, el P. Agustín Lázaro realizó una reconstrucción hipotética que actualmente se exhibe en el claustro.

[8] Felipe de ABAJO ONTAÑON: Proyecto de restauración de la sala capitular, antesacristía y sacristía de la iglesia parroquial de San Salvador de Oña (provincia de Burgos). Julio 1971. Memoria, p.2 (IRCBC., Madrid).

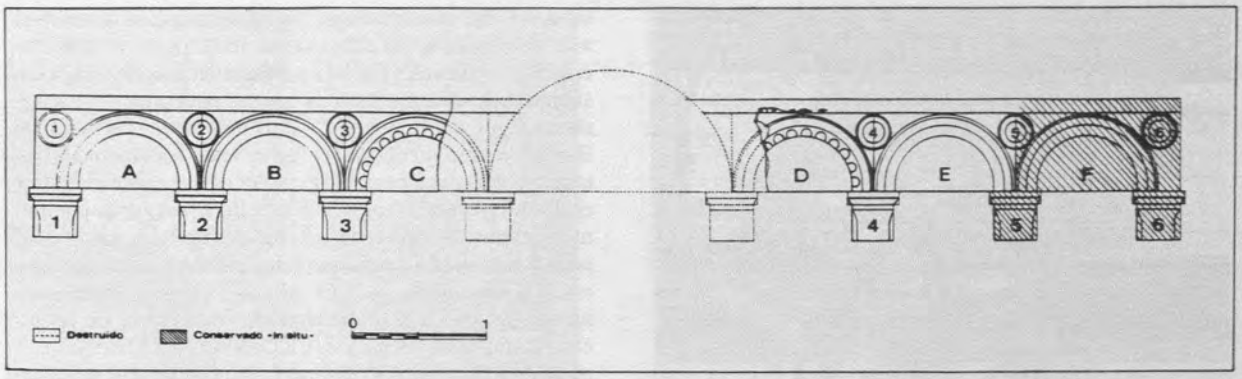


Fig. A. San Salvador de Oña (Burgos). ***Reconstrucción del frontal del refectorio.***

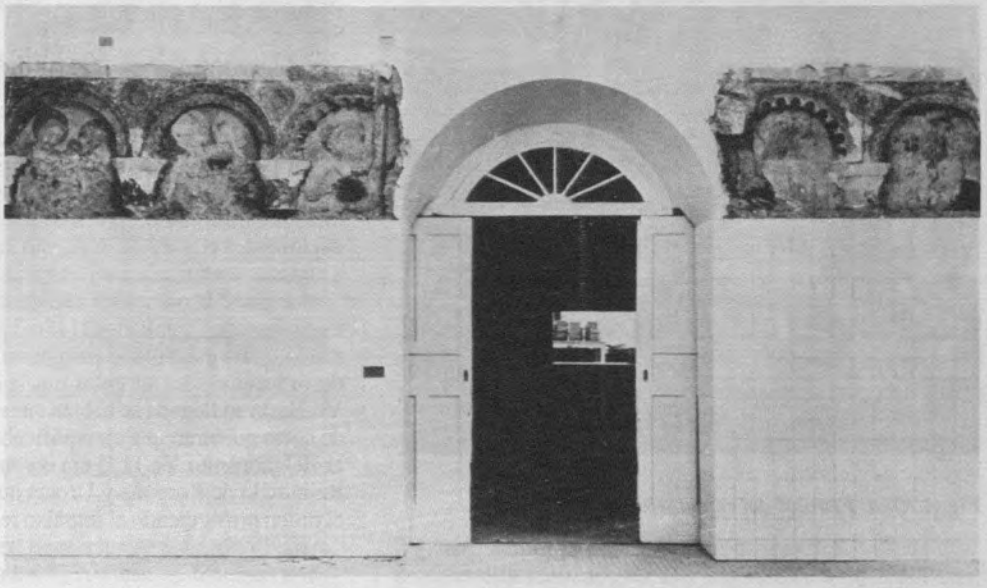


Fig. 1. San Salvador de Oña. ***Refectorio del Monasterio****. Frontal tras su descubrimiento en 1969 (Foto Virgilio Soto)*

Fig. 2. Oña. ***Frontal del refectorio.*** Estado actual en la panda norte del claustro.

Fig. 3. Oña. ***Frontal del refectorio****. Restos de la inscripción conmemorativa.*

Fig. 4. Oña. ***Frontal del refectorio****. Arco B.*

en donde fue encontrado el frontal. Argaiz nos trasmite el año redactado, no en cifras como sería lógico en una inscripción medieval. ¿Debemos pensar en una transcripción subjetiva del monje o bien en que su conocimiento se basaría en algún autor anterior? Años más tarde fray Iñigo de Barreda reprodujo nuevamente este texto copiándolo directamente de su antecesor [9]. Lo cierto es que sobre el frontal corría un pequeño friso (10,5 cm. de altura), hoy parcialmente destruído, en el cual aún son perceptibles, encima del primer arco del fragmento derecho, los restos de unos caracteres, posiblemente «...NO AL...» [10] (Fig.3). ¿Podríamos identificar aquí el texto transmitido por Argaiz? De ser así estaríamos ante las palabras DOMNO ALDEFONSO. A pesar de su extensión y contando tanto con las posibles abreviaturas como con la interrupción central que habría de provocar, como veremos más adelante, un arco de mayor tamaño, si convertimos la cifra del año en números romanos, ERA M C L X X I X, se podría encajar la referida inscripción en el espacio libre del friso.

En cuanto a la formulación, hay que señalar que encaja dentro del monocorde espectro del lapidario medieval, aunque la asignación del reinado del monarca «per omnes Hesperias» se sale de la rutina cancilleresca. Esto podría explicarse dentro de un erudito contexto monacal del que tenemos varios ejemplos en las transcripciones sepulcrales onienses transmitidas por Berganza [11] e incluso en algunos documentos coetáneos [12]. A esto hay que añadir las que da a conocer Barreda de los condes de la Bureba [13].

Así pues, la obra sería realizada durante el amplio abadiato Juan de Castellanos (1136/37-1160), periodo que significó cierta estabilidad para el monasterio después de los desórdenes civiles surgidos tras la desaparición de Alfonso VI. Hasta su llegada se habían sucedido una serie de abades de corto gobierno que ejemplificaban el turbio clima político del momento. En 1125 era coronado Alfonso VII, hijo de Raimundo de Borgoña y Urraca que procedió a restablecer el orden prosiguiendo el impulso reconquistador [14]. Durante

---

[9] BARREDA, *op.cit.*, p.362; HERRERA ORIA, op.cit. pp.164-165.

[10] Detrás de estos últimos caracteres quedan aún los restos de un quinto del que sólo resta el trazo inferior, en sentido horizontal, que dificulta el desarrollo completo del nombre del monarca, por lo que las abreviaturas, por otro lado algo rutinario en las inscripciones medievales, serían evidentes.

[11] Fr. Francisco de BERGANZA: *Antigüedades de España propugnadas en las noticias de sus Reyes y condes de Castilla la Vieja: en la Historia Apologética de Rodrigo Diaz de Bivar, dicho el Cid Campeador y en la Coronica del Real Monasterio de San Pedro de Cardeña.* Madrid 1719, vol.I, lib.IV, cap.XVI, pp.310-311; cap.XVII, pp.314-315; cap.XVIII, pp.317-318; lib.V, cap.XIII, p.435; cap.XXXVII, p.567.
La biblioteca de Oña contaba a comienzos del siglo XIII con una prolija sección de libros de Gramática con autores como Terencio, Juvenal, Virgilio, Ovidio, Lucano, o Salustio, que admitiría la comparación con la que había en Ripoll (Manuel SANCHEZ MARIANA: «Notas sobre la biblioteca monástica de San Salvador de Oña». *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LXXXII (1979), pp.479-480). También sobre la biblioteca oniense: Fidel FITA: «El abad San Iñigo y dos códices del monasterio de Oña». *Boletín de la Real Academia de la Historia.*, XXXVIII (1901), pp.206-213; Manuel C. DIAZ Y DIAZ .: «La cultura altomedieval». En: *Historia de Burgos, II (Edad Media)*, Burgos 1987, pp.229 y 235-236.

[12] Dos documentos del cartulario del monasterio utilizan una fórmula similar a la hora de referirse al monarca. El primero, de 1144, es la relación de las heredades concedidas por Juan Moriellez y su mujer doña Haro al monasterio: «Regnante Aldefonso imperatore in Toleto et in Almaria et in Baeça et per omnem Ispaniam» (Juan DEL ALAMO: *Colección diplomática de San Salvador de Oña (822-1284).* Madrid 1950, tomo I, doc.193, pp.229-231). El segundo, de 1150, es la cesión del derecho de patronato de un monasterio al de Oña: «Regnante imperatore Aldefonso in Baeça et in Almaria et in Toleto et per omnes esperianas partes» (tomo I, doc.208, pp.251-252).

[13] A comienzos del siglo XVI se renovó el claustro realizándose nuevos sepulcros para los condes. Es fácil que se rescataran entonces las antiguas inscripciones que los adornaban, copiándose en unas placas conservadas actualmente. En el sepulcro del conde Gómez González, fallecido en 1117 se leé: «Gumius Hisperias qui sic defenderat oras/ Hector ut illiacas, Coniuxque Urraca fidelis/ Hic gelidas hyemes, hic grati tempora veris/ Yre vident, calique, nihil constare sub axe». El de Rodrigo Gomez, su hijo (+ 1153): «Clara temistoclis doctas subegit Athenas./ Gloria: totius Roderici fama replevit./ Hesperia fines, yacet hic, Elviraque coniux: qui super Astrigeri, letantur culmina cali» (BARREDA, pp.345-346).

[14] Para el periodo de Alfonso VII: John Frank STEPHENS: *Church Reform, Reconquest, and Christian Society in Castile-Leon at the time of the Gregorian Reform (1050-1135).* Binghamton 1977; Manuel RECUERO ASTRAY: *Alfonso VII, emperador. El imperio hispánico en el siglo XII.* Madrid 1979.

Fig. 5. Cluny III. ***Cancel o cierre del coro*** *(Musée Ochier, Cluny)*

Fig. 6. Oña. ***Frontal del refectorio****. Capitel nº 2.*

su reinado el monasterio es, junto a los de Sahagún y Nájera, uno de los más beneficiados [15]. Aunque no tenemos constancia de su presencia en Oña durante el año 41, lo que no sería dificil [16], debió trasladarse cinco años después de esta fecha [17].

I. 2. Análisis descriptivo

Se trata de dos bloques de caliza blanca policromada en su cara visible de 0,27 m. de profundidad, 0,60 de altura y 3,17 (izquierdo) y 2,03 (derecho) de longitud [18]. Cada uno de ellos esta realizado en tres fragmentos unidos por una sutura que corta por la mitad las enjutas [19] (Figs. 2 y 4). Formarían parte de un conjunto que vendría definido por el frente oriental del refectorio -8,90 m.- del que, contando con el arco que aún queda «in situ», restaría 1.86 m., aproximadamente el espacio que ocuparía un desaparecido arco central. Lamentablemente fustes y basas posiblemente habían sido también destruídos.

En la península no conservamos piezas similares, si bien

---

[15] Esther PASCUA ECHEGARAY: «Hacia la formación política de la monarquía medieval. Las relaciones entre la monarquía y la iglesia castellano-leonesa en el reinado de Alfonso VII». *Hispania*, XLIX/172 (1989), p.423. Las relaciones documentales de Oña con Alfonso VII han sido tratadas ya en otro lugar (José Luis SENRA GABRIEL Y GALAN: «Arquitectura en el monasterio de San Salvador de Oña durante los siglos del románico», en: *III Jornadas Burgalesas de Historia. Burgos en los siglos centrales de la Edad Media (15-18 abril 1991)*. (En prensa).

[16] Durante 1141 recorre el eje este-oeste al menos en tres ocasiones (RECUERO ASTRAY, *Alfonso VII, Emperador...*, 1979, pp.218-219).

[17] En noviembre de 1146 es enterrado en el monasterio el infante García, hijo del monarca cuya tutela había sido encomendada al conde burebano Rodrigo Gómez y a su esposa Doña Elvira (Juan del ALAMO, op.cit, 1950, Vol.1, doc.177, pp.211-213; Félix SAGREDO FERNANDEZ: «La tenencia de Bureba en la primera mitad del siglo XII», en: *Homenaje a Fray Justo Pérez de Urbel. Studia Silensia III*. Abadía de Silos 1976, vol.I, pp.209-210).

[18] Bloque A: 1.28 m.; bloque B: 1.12 m.; bloque C: 0.76 m. por su parte superior; bloque D: 0.90 m. por su parte superior; bloque E: 1.12 m.

[19] Aún pueden observarse las incisiones de las lineas maestras del trabajo previo a la talla para cuya mécanica resulta muy clarificador el trabajo de Danielle Valin JOHNSON: «The Analysis of Romanesque Architectural Sculpture: Verifyng the Steps of a Methodology». *Gesta*, XXVIII/1 (1989), pp.11-20. Por otro lado conocemos por un documento de 1465 dos de las canteras de las que se nutría la fábrica de Oña: la de Valdeperros y la de Escobados (SILVA MAROTO, op.cit., p.111).

Fig. 7. Cluny III. ***Capitel procedente del nártex*** *(Musée Ochier, inv. 58. 2. 1. Cluny).*

la decoración de los refectorios mediante la incorporación de arcos en su frente principal, el oriental, no debió ser extraña [20]. Sin embargo la composición general de nuestra escultura mantiene una similitud más que casual con los fragmentos aparecidos en el curso de las excavaciones de Cluny, identificados por Conant como restos del cancel del coro de la gran iglesia [21] (Fig.5). La articulación mediante tres cuerpos, basa, fuste y entablamento, y de este último a base de arcos de medio punto decorados con arquivoltas y rosetas en sus enjutas, es el utilizado por nuestro frontal con una escala algo mayor [22]. Se trata pués de una composición clásica a base de arcos con rosetas a modo de medallones, recurso bastante usual durante la Alta Edad Media, incluso en el ámbito peninsular; así lo podemos ver en edificios como Santa María del Naranco.

Conviene entrar en un aspecto: la utilización de tímpanos e intercolumnios como soporte pictórico (Fig.1). Los fragmentos que se conservan merecerían un estudio técnico a fin de precisar la existencia de pinturas coetáneas -tal y como señala el informe emitido tras su descubrimiento-, o bien de algún otro tipo de decoración aunque esto último no parece probable. Así, el coro cluniacense alterna en alguno de sus tramos arcadas abiertas con otras ciegas, éstas decoradas con flores esculpidas [23] (Fig.5).

a/ Capiteles.

De los ocho capiteles con que contaría la pieza se conservan sólo cuatro (al.0,25; anch.0,24; pr.0,12) con sus ábacos (al.4,5 cm.), desgraciadamente bastante destruídos en el curso de las obras que produjeron el descubrimiento, de los que tres coresponden al fragmento izquierdo y uno al derecho casí totalmente perdido. Como se trasluce del análisis del conjunto, existe una total simetría -así como un incremento en la complejidad en sentido centrípeto- de la que se hacen eco también los capiteles [24]: concretamente el número 4 es idéntico al 3.

El capitel 1 es el más sencillo del conjunto, quizá debido a que su cara izquierda permanecía oculta por el muro norte del refectorio y sintetiza la composición del resto mediante amplias hojas lisas y apuntadas en las esquinas y otra central, sólo visible en su parte superior, con nervio en el centro.

El capitel número 2, a base de tallos con una resolución plenamente inmersa en el hacer de los talleres que concluían la inmensa fábrica de Cluny III, presenta una sabia adaptación de sus elementos a un marco rectangular, reforzando sus esquinas mediante la mayor amplitud en ellas del motivo vegetal escogido, de un modo ampliamente desarrollado en Borgoña; en este caso haces de tallos concluídos en volutas (Figs. 4 y 6). La composición se equilibra mediante hojas pentafoliadas y largos tallos ramificados y rematados con piñas en los frentes (Fig.6). Si bien el conjunto resultante no lo encontramos en los talleres cluniacenses, un análisis de cada uno de sus componentes si nos permite esta conexión: volutas a base de tallos de doble vertiente aparecen en un capitel de la colección Rebillard [25], piñas con similar resolución en el 58.2.1 del Musée Ochier [26] (Fig.7). Incorpora un

---

[20] En este sentido podemos destacar el refectorio del monasterio premostratense de Santa María la Real de Aguilar de Campoo.

[21] Kenneth John CONANT: *Cluny. Les églises et la maison du chef d'ordre*, Mâcon, 1968, fig.184. Más recientemente C.Edson ARMI y Elisabeth B.SMITH han desarrollado esta hipótesis en un meticuloso trabajo («The Choir Screen of Cluny III». *Art Bulletin*, LXVI/4 (1984), pp.556-573). En España el único coro románico que conocemos reproduce una articulación similar al cluniacense y debió iniciarse en la última década del siglo XII (R. OTERO NUÑEZ y R. YZQUIERDO PERRIN: *El coro del Maestro Mateo*. La Coruña 1990).

[22] Con una altura de algo más de un metro y 1.09 m. de anchura en cada uno de sus arcos -incluidas las arquivoltas- el coro de Cluny realiza las flores con un radio de 0,16 m.

[23] ARMI- SMITH,op. cit., p. 572, fig.3. Otros tramos presentan arcos abiertos continuos (Brigitte MAURICE: «Eléments d'une clôture de choeur ou chancel (?)», en: *Cluny III. La Maior Ecclesia*, pp.98-100, fig.108).

[24] Este aspecto ha sido estudiado en Borgoña por Neil STRATFORD, a partir de la distribución de capiteles en las iglesias de la zona, composición que él denomina «sistema de capiteles pareados» («Romanesque sculpture in Burgundy. Reflections on its geografy, on patronage, on the status of sculpture and on the working methods of sculptors». En: *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age*. Vol.III: Fabrication et consommation de l'oeuvre. Paris 1990, pp.240 y ss)..

[25] *Cluny III. La Maior Ecclesia*. Fig. 110, pp.100. También en una roseta conservada en el Musée Ochier (inv. 1906-8). Ver SAULNIER-STRATFORD, op.cit., pl. 134. Estas composiciones a base de volutas, pero restringidas a los ábacos, son especialmente frecuentes en los talleres del Mediodía francés como podemos observar en la iglesia abacial de Saint-Sever (v.: Jean CABANOT: Gascogne Romane. La Pierre-qui-Vire 1978, fig.31; M. DURLIAT: La Sculpture Romane de la Route de Saint-Jacques. De Conques à Compostelle. Mont-de-Marsan 1990, fig.142 y 147).

[26] *Cluny III. La Maior Ecclesia*. Fig.96, pp.92-93. Ver también el capitel del nartex de Cluny referido en la nota 67.

Fig. 8. Oña. ***Frontal del refectorio****. Capitel nº 3.*

Fig. 9. Cluny III. ***Capitel procedente del nártex*** *(Provis. Musée Farinier. Cluny).*

ábaco desgraciadamente muy fragmentado en el que se adivina una composición que repite en cierto modo los elementos del capitel a base de tallos y volutas.

El capitel número 3 se resuelve mediante hojas de acanto con una composición similar al anterior; sin embargo el resultado es más claramente cluniacense (Figs.8). Este motivo, básico del tipo corintio, fué precisamente uno de los más ensayados por la plástica de los talleres de la abadía borgoñona[27]. Los detalles afirman y refuerzan totalmente esta filiación: las interjecciones de las hojas cuadrangulares con tres pequeñas barras o filetes a modo de rugosidades[28], el profundo corte de las hojas puntiagudas, en fin, las suaves líneas que las separan entre sí (Fig.8). Una comparación con los capiteles de Cluny, sin olvidar la manifiesta diferencia de tamaños, evidencia lo dicho; concretamente con el 78.25 del Musée Ochier[29], y con un segundo de nucleo ortogonal conservado momentáneamente en el Musée Farinier (Fig.9). Las relaciones se hacen también extensibles a Autun en el haz cóncavo de finas hojas que centra el capitel; concretamente con el del «Arbol de Jesse» de la catedral borgoñona aunque allí se desarrolla con forma convexa[30] (Fig.10). El ábaco, también prácticamente perdido, se decora mediante hojas lanceoladas en una composición idéntica a la de la arquivolta superior del segundo arco (B).

Fig. 10. Autún. ***Catedral de San Lázaro****. Capitel de la nave.*

---

[27] Denise JALABERT: *La flore sculptée des monuments en France*. Paris 1965, pp.62-64. Como ha señalado Eliane VERGNOLLE, «le chantier de Cluny III offre donc un étonnant raccourci de toutes les spéculations des sculpteurs romans sur le thème corinthien» («Fortune et infortunes du chapiteau corinthien dans le monde roman». *Revue de l'Art*, 90 (1990), pp.28-30).

[28] Este sencillo procedimiento de «arrugar» las junturas de las hojas no aparece en los capiteles de las zonas occidentales de Cluny III -coro y restos de los dos transeptos- y sí en las más tardías.

[29] *Cluny III. La Maior Ecclesia*. P.95, fig.95.

[30] Denis GRIVOT y George ZARNECKI *Gislebertus sculpteur d'Autun*. Paris 1960, pp.62-63, pl.15. Ambos autores apuntan el periodo 1125-1135 para la realización del trabajo escultórico de Autun.

Fig. 11. Oña. ***Frontal del refectorio****. Arco C. Detalle de las arquivoltas.*

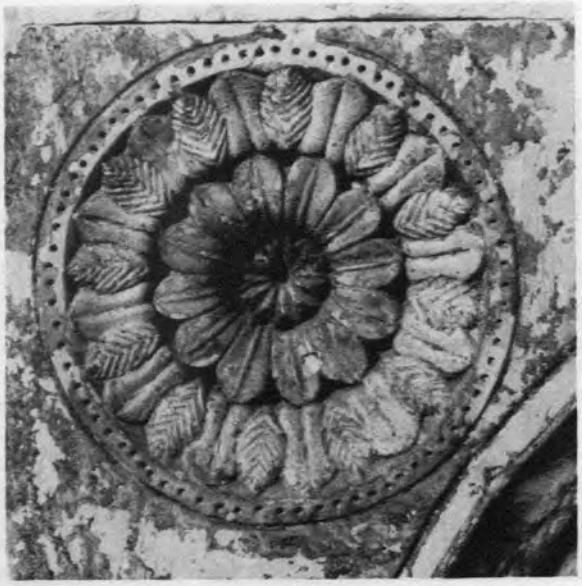
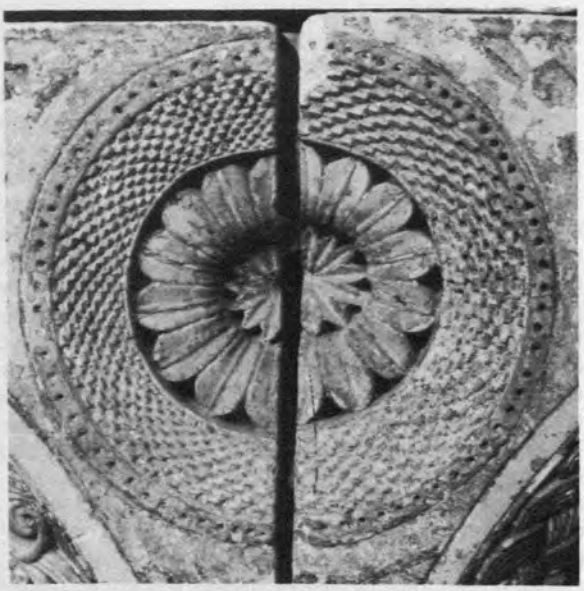


Fig. 12. Oña. ***Frontal del refectorio****. Roseta nº 1.*

Fig. 13. Oña. ***Frontal del refectorio****. Roseta nº 3.*



b/ Arquivoltas

Conservamos tres tipos de ornamentaciones. En el arco A, y sintonizando con el aire del capitel derecho, las arquivoltas estan sin labrar y la exterior peraltada. En el B la exterior desarrolla hojas trilobuladas contrapuestas, recurso muy difundido en el románico pleno [31], que recuerda en su labrado el friso procedente de la gran portada de Cluny III. La interior a base de zig-zags plantea mayores dificultades a la hora de buscar relaciones con Cluny, aunque lo encontramos resuelto de similar modo en la arquivolta exterior de la portada meridional del transepto de Paray-le-Monial [32] (Fig.4). El arco C se desarrolla con trenzados en su arquivolta exterior [33] y la interior angrelada [34] introduciendo en los peque-

---

[31] Jurgis BALTRUSAITIS: *Formations, déformations. La stylistique ornementale dans la sculpture romane*. Paris 1986, pp.38-39.

[32] Raymond OURSEL: *Bourgogne Romane*. La Pierre-qui-Vire 1974, lám.63. También encontramos este motivo en uno de los marcos de las rosetas del frontal de altar de Cluny de 1130.

[33] Los trenzados, recurso por otro lado arraigado en la cantería de Oña como significan dos de los capiteles plenorrománicos conservados y la única arquivolta de la puerta interior del hastial, aparece también desarrollado en las jambas de la gran portada de Cluny y en muchos edificios de su entorno (K.J. CONANT: «Five Old Prints of the Abbey Church of Cluny». *Speculum* (1928), pp.401-403, figs.1-3).

[34] Los arcos angrelados, tan difundidos durante el románico pleno como merecedores de un estudio sistemático de caracter monográfico, se incorporan con frecuencia al léxico decorativo arquitectónico. En Francia su utilización durante este periodo va a ser temprana como se puede ver en las decoraciones de las mesas de altar del area languedociana (Paul DESCHAMPS: «Tables d'autel de marbre exécutées dans le midi de la France au X et au XI siècle». *Mélanges d'histoire du Moyen Age offerts a M.Ferdinand Lot*, Paris 1925, pp.137-168). Su origen hispánico

ños arcos diminutos motivos vegetales [35] (Fig.11). Este último recurso nos lleva, nuevamente con la lógica diferencia de escalas, a la portada occidental de Cluny III en cuya arquivolta interior los arcos angrelados llevaban injertados pequeñas figuras angélicas [36].

c/ Rosetas

Las enjutas se articulan mediante cinco rosetas [37] (0,27 m. de radio) de dos tipos diferentes; la divergencia entre ambas se centra en una de las franjas, abilletada en una y combinando hojas lisas y estriadas,a modo de piñas, la segunda, mientras que los marcos se decoran con perforaciones (Figs.12 y 13). Este sencillo motivo fue ampliamente desarrollado por los talleres borgoñones como podemos observar en los múltiples fragmentos que subsisten en los principales focos escultóricos [38]. Es la corona intermedia la más ortodoxa dentro del léxico cluniacense resolviéndose de idéntico modo a las de la mayor parte de los de la flores borgoñonas [39].

d/ Policromía

El temprano emparedamiento de que fue objeto el frontal ha posibilitado la conservación de una fina capa de pintura, recurso lógico en la escultura medieval, muy probablemente la originaria, en donde priman los tonos verdes (capiteles) y azulados (arquivoltas) junto al cadmio y el oro, restringidos estos fundamentalmente a las flores. Esta policromía se ve además dinamizada por la inclusión de pequeños motivos geométricos y florales -retículas romboidales y hojas trifoliadas en las enjutas de los arcos angrelados- que, en definitiva, vienen a suplir el vacio de las superficies no esculpidas. No tuvieron la misma suerte los fragmentos del coro cluniacense cuya más que probable policromía desapareció tras su destrucción [40].

I. 3. Análisis estilístico

El frontal de Oña es una variante decorativa de un elemento clave en la organización del espacio litúrgico como es el coro cluniacense, realizado según apuntan Armi y Smith

---

y su incorporación al léxico constructivo cluniacense ya fue señalado por Joan EVANS (*Cluniac Art of the Romanesque Period.* Cambridge 1950, pp.38-39, láms.46-55) y recientemente de modo más específico en la obra de Katherine WATSON, que además realiza una clasificación de los mismos (*French Romanesque and Islam. Andalusiam elements in French architectural decoration c.1030-1180.* Oxford 1989; cap. IV, pp. 109-164).
En nuestro país es la catedral compostelana la que los introduce con un carácter monumental (Sobre las influencias del arte hispano-árabe: Francisco ANTON: «Las influencias hispano-árabes en el arte occidental de los siglos XI y XII». *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, Vol.III (1934-35), pp.221-257; Manuel GOMEZ MORENO: *El arte románico español. Esquema de un libro.* Madrid 1934; José GARCIA ROMO: *La escultura del siglo XI (Francia-España) y sus precedentes hispánicos.* Barcelona 1973). Destaca su adecuación a marcos más modestos en el sepulcro de «Mudarra», originario de San Pedro de Arlanza y hoy conservado en el claustro de la catedral de Burgos, en cuya losa inferior aún se lee el epitafio de la difunta, Godo, fallecida en 1105, fecha «post quem» para fijar su cronología (GOMEZ MORENO *op.cit.*, pp.96-97, lám.CXVIII; José PEREZ CARMONA: *Arquitectura y escultura románicas en la provincia de Burgos.* Burgos 1974 (1959), pp.46-47, fig.167).

[35] Este pequeño motivo podría encontrar un contacto formal en los remates que forman parte de las hojas de una roseta procedente de Cluny, actualmente en el Musée Ochier (inv.1906-8) (Ver: SAULNIER/STRATFORD: *op. cit.*, pl.134) así como con los de un capitel procedente de la nave o el nartex de la gran iglesia (*Cluny III. La Maior Ecclesia.* Pag.92, fig.96, Musée Ochier, inv.58.2.1. Ver figura 7 de este artículo). Por otro lado la incorporación de frutos compuestos a base de de granos homogéneos se encuentra muy difundido entre los capiteles de Autun (GRIVOT-ZARNECKI: op. cit., pl. 14 b, 16, 61, 65...; JALABERT: *op. cit.* pp.67 y ss. vease también la figura 11 de nuestro texto).

[36] CONANT: «Five Old Prints ...», *op.cit*, pp.401-403, figs.1-3; *Cluny. Les églises...., op. cit.*, pp.100-102, figs.27-30 y 185. Ver también: Joseph TALOBRE: «La reconstitution du portail de l'église abbatiale de Cluny». *Bulletin Monumental*, 102 (1944), p.229.
Arquillos con motivos decorativos en su interior los encontramos adaptados en las cornisas de edificios tardorrománicos peninsulares durante la segunda mitad del siglo XII. En este sentido destaca San Vicente de Avila, construcción paradigmática en el influjo borgoñón incorporado en estos momentos al románico de nuestro país aunque José Carlos VALLE PEREZ explica esta solución abulense mediante la asimilación añadida de un recurso que habría que buscarse en el «Centro-Oeste de Francia, particularmente en el Poitou y en obras del tipo de la fachada principal de la iglesia de Notre-Dame-la-Grande de Poitiers («Las cornisas sobre arquitos en la arquitectura románica del noroeste de la Península Ibérica». *Compostellanum*, XXIX (1984), pp.317 y ss.; también en «Les corniches sur arcatures dans l'architecture romane du nord-ouest de la peninsule iberique». Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa, XV (1984), pp.225-262).

[37] Este recurso plástico, que al parecer no surgió en ninguna escultura «in situ» en Cluny hasta el proyecto final de la fachada occidental, es considerado por ARMI Y SMITH una decoración típicamente cluniacense (*op.cit.*, p.568). En España y durante el románico pleno las rosetas con cierto desarrollo aparecen restringidas a las metopas de la fachada de las Platerías en la catedral de Santiago de Compostela y a la cabecera de la catedral de Jaca y edificios en su órbita (v. GOMEZ MORENO, op.cit., láms.CLXXXIII-CLXXXIV).

[38] JALABERT: pp.67-68; en Vézelay: SAULNIER/STRATFORD: figs.267, 282, 283; Francis SALET: *La Madeleine de Vézelay.* Melun 1948, pl.43.

[39] Las similitudes pueden observarse -sobre todo en sus pétalos intermedios- con las *rosetas* realizadas en el frontal de altar que CONANT considera de la consagración definitiva del templo, realizada en 1130 por Inocencio II durante el abadiato de Pedro el Venerable (CONANT: *Cluny. Les églises*, op.cit., (1968), pp.109-110, fig.180) y en menor medida con las del coro de Cluny III (ARMI/SMITH: p.557; Charles T. LITTLE: «Romanesque Sculpture in North American Collections. XXVI.The Metropolitan Museum of Art. Part VI. Auvergne, Burgundy, Central France, Meuse Valley, Germany». Gesta, XXVI/2 (1987), p.160-161, fig.8. Asimismo se perciben conexiones con las flores de la antenave o nartex de Vézélay (Francis SALET: La *Madeleine de Vézélay*, op. cit., Pl.43, nº XIX). Aún tenemos que referirnos a un fragmento aparecido bajo el suelo de la sala capitular que reproduce lo que podría ser una nueva roseta de radio idéntico a las del frontal. Aunque resulta arriesgado vincularla a este -presenta un marco a base de entrelazos y en su interior unas «patas» dos de las cuales invaden el marco- es más que posible una autoría coincidente.

[40] El fragmento conservado en el Museo «The Cloisters» conserva algunos restos (LITTLE: «Romanesque Sculpture...», art.cit., pp.160-161, fig. 8). Cabría sugerir la posibilidad de una aproximación a la policromía de la realizaciones cluniacenses a través de este frontal. Sobre la policromía de Cluny III: Helen KLEINSCHIMDT: «Notes on the polychromy of the Great Portal at Cluny», en: K.J.CONANT: «Mediaeval Academy Excavations at Cluny, X». Speculum, XLV (1970), pp.36-39; CONANT: *Cluny. Les églises...*, *op. cit.*, p.102.

hacia 1120-1130, al final del periodo de construcción de Cluny III, cuando probablemente la iglesia estaba siendo equipada con el mobiliario litúrgico necesario para su consagración por Inocencio II en 1130[41]. Los tímpanos aquí se utilizan como soporte pictórico al que se sumarían los espacios de los intercolumnios, prescindiendo del trabajo escultórico que presenta el coro de Cluny.

¿Pero en qué contexto se habría realizado esta obra? Hacia 1120-1130 se encuentran en plena actividad los más pujantes talleres borgoñones concluyendo sus obras en el curso de la siguiente década. Antes de 1135 estaría concluída la fachada oeste de Cluny III[42]; con las dificultades que supone la nula documentación, el nartex, se realizaría en varias campañas, la primera de las cuales ejecutaría los dos primeros tramos entre 1135 y 1145[43]. Por otro lado, entre 1125-35 sería realizada la obra escultórica de Autun[44] con la que esta parte del monasterio ha sido vinculada[45]. Tanto en varios de sus motivos como en la ejecución, el frontal oniense evidencia una dependencia total respecto a los talleres borgoñones del segundo cuarto del siglo XII.

Desgraciadamente no podemos precisar nada más sobre la autoría de esta obra para cuya realización, dado su tamaño, no sería preciso más que un individuo o en su caso un pequeño equipo de canteros formados en el hacer de la útima campaña de la gran iglesia de Cluny, el nartex -inconcluso hasta el siglo XIII-, condensando todas las experimentaciones plásticas realizadas en las canterías próximas de Vézelay y de Autun[46]. Los detalles sobre la realización del encargo o la procedencia directa o no del autor/res de este frontal para el frente principal del refectorio se suman a la aglomeración de incógnitas que tenemos en este periodo.

Sin embargo es posible explicarnos los contactos de un monasterio benedictino independiente con Cluny[47]. Ha sido señalado el fuerte influjo cluniacense ejercido sobre el monasterio de Oña a partir de uno de los escasos códices conservados de su biblioteca, actualmente en la Ambrosiana de Milán[48]. En él, copiado de un original de mediados del siglo XII en los últimos años de la centuria, aparecen señaladas, junto a las tradicionales fiestas hispánicas, otras específicamente cluniacenses entre las que destaca la celebración del día de Saint Maieul, cuarto abad de Cluny (963-92), el 11 de mayo[49].

Las relaciones de Oña con Cluny, reiteradas por la historiografía tradicional, se han basado en la falsificación del documento de reforma de 1033 a mediados del siglo XII[50] en el que se insiste en que Sancho III Garcés habría introducido la observancia cluniacense en el monasterio eliminando la comunidad dúplice que subsistía hasta entonces[51]. Con ello Oña quedaría liberado de la fuerte presión que venía ejerciendo el obispado burgalés, especialmente incisiva en las décadas centrales del siglo XII[52]. En este sentido se ha apuntado la arriesgada pero sugerente hipótesis de relacionar la falsificación con la estancia de Pedro el Venerable en España durante el año 1142[53].

Así es como la presencia de la cantería cluniacense en Oña, lejos de aparecer como una conexión aislada con el monasterio borgoñón, viene avalada por el contacto institucional marcado por el códice de la Ambrosiana y de alguna manera por un documento adulterado que canaliza su reforma a través de él.

---

[41] ARMI/SMITH, p.558. Desafortunadamente no conocemos más que de forma muy sumaria el aspecto que podría presentar el refectorio de Cluny III, ni tan siquiera el de alguno de los grandes prioratos que de él dependían (Joan EVANS: *The Romanesque Architecture of the Order of Cluny*. Cambridge 1938, p.143; CONANT: *Cluny. Les églises, op.cit.*, p.73).

[42] Neil STRATFORD: «The Documentary Evidence for the Building of Cluny III», en: *Le Gouvernement d'Hugues de Semur a Cluny* (Cluny septembre 1988), Cluny 1990, p.291.

[43] K.J. CONANT: «La chronologie de Cluny III, d'apres les fouilles». *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XIV (1971), pp.345-346.

[44] GRIVOT/ZARNECKI: p.152. A estas dos fábricas hay que añadir la de Vézelay cuyo nartex fue consagrado entre 1146 y 1152. SALET, *La Madeleine, op.cit.*, p.59 y ss.

[45] F. SALET: «Cluny III». *Bulletin Monumental*, 1968, p.289.

[46] Las estimaciones sobre el ritmo de trabajo de la escultura de este momento hablan de un capitel por semana (SALET: *La Madeleine..*, p.143; Grivot/ZARNECKI: p.151, n.9).

[47] Guy de VALOUS: *Le monachisme clunisien des origines au XVe siècle*. Paris 1970, t.II, p.171.

[48] Manuel DIAZ Y DIAZ: *Index Scriptorum Latinorum Medii Aevi Hispanorum*. Madrid 1959, p.235, nº 1055. En este códice Luis VAZQUEZ DE PARGA descubrió el mapa de uno de los beatos que tuvo el monasterio oriense («Un mapa desconocido de la serie de los 'Beatos'», en: *Actas del Simposio para el Estudio de los códices del «Comentario al Apocalipsis» de Beato de Liébana*, Madrid 1978, vol.I, pp.271-278.

[49] A ello habría que añadir la celebración de Sainte Consortia el 22 de junio o el dia 5 de septiembre, la conmemoración del traslado de las reliquias de Saint-Marcel Papa a la abadía de Cluny, así como un gran número de santos procedentes de la Borgoña y del centro de la Galia (B.de GAIFFIER: «Un calendrier franco-hispanique de la fin du XIIe siècle», *Analecta Bollandiana*, LXIX (1951), pp.282-323. También: D.G.MORIN: «Rainaud l'ermite et Ives de Chartres: un épisode de la crise du cénobitisme au XIe-XIIe siècle». *Revue Bénédictine*, XL (1928), pp.100-101, nota 4). También conservamos en la Biblioteca de la Real Academia de la historia un Leccionario del siglo XII (ms.nº 9) procedente del también independiente monasterio benedictino de San Millán de la Cogolla que remarca este influjo cluniacense. Así, junto a la celebración del día de Saint-Maieul, se conmemora también el de su sucesor en el abadiato de Cluny, Saint-Odilón (994-1048) así como de otros santos franceses (C. PEREZ PASTOR: «Indice por títulos de los códices procedentes de los monasterios de San Millán de la Cogolla y San Pedro de Cardeña existentes en la Biblioteca de la Real Academia de la Historia». *Boletín de la Real Academia de la Historia*, LIII (1908), pp.469-470; GAIFFIER: *op.cit.*, p.284).

[50] Fué Luciano SERRANO quien apuntó por vez primera el objetivo de esta falsificación a partir de un documento de reforma previo (*El obispado de Burgos y Castilla primitiva. Siglos V-XIII*. Madrid 1935, t.I, p.227), opinión que han mantenido Fray Justo PEREZ DE URBEL: SANCHO EL MAYOR DE NAVARRA. Madrid 1950, pp.314-316; Antonio LINAGE CONDE: *Los orígenes del monacato benedictino en la Península Ibérica*. León 1973, Vol.II, pp.627-629; Peter SEGHL: *Königtum und Klosterreform in Spanien. Untersuchungen über die Cluniacenserklöster in Kastilien-León vom Beginn des 11. bis zur Mitte des 12.Jahrhunderts*. Kallmünz 1974, pp.43-46; Javier FACI LACASTA: «Sancho el Mayor de Navarra y el monasterio de San Salvador de Oña». *Hispania*, XXXVII (1977), pp.307-317.

[51] Según él, Paterno, monje de San Juan de la Peña instruído en el monasterio del San Odilón, se trasladó a Oña a instancias de Sancho III el Mayor a fin de reformar un cenobio dúplice cuya disciplina se había relajado (ALAMO, op.cit., t.I, doc.26, pp.46-52).

[52] SERRANO: *Op.cit.*, t.I, pp.360-363.

[53] FACI LACASTA: *Op.cit.*, pp.299-317. Este mismo autor ha apuntado la similitud entre la falsificación oniense y otra realizada de modo más abierto en San Millán de la Cogolla en 1030, con idéntico objetivo, eludir el pago de las tercias episcopales (p.311).

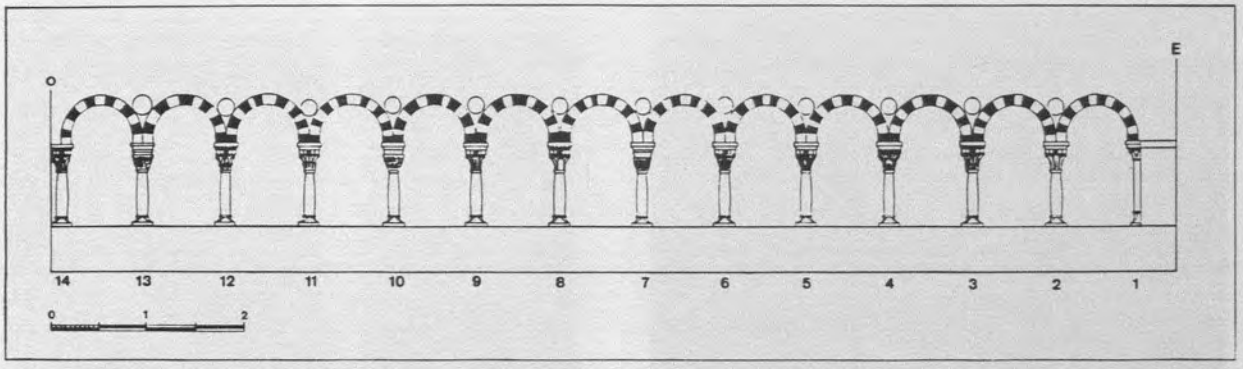


Fig. B. San Pedro de Cardeña. ***Claustro de los Mártires****: Panda Sur, Sección.*

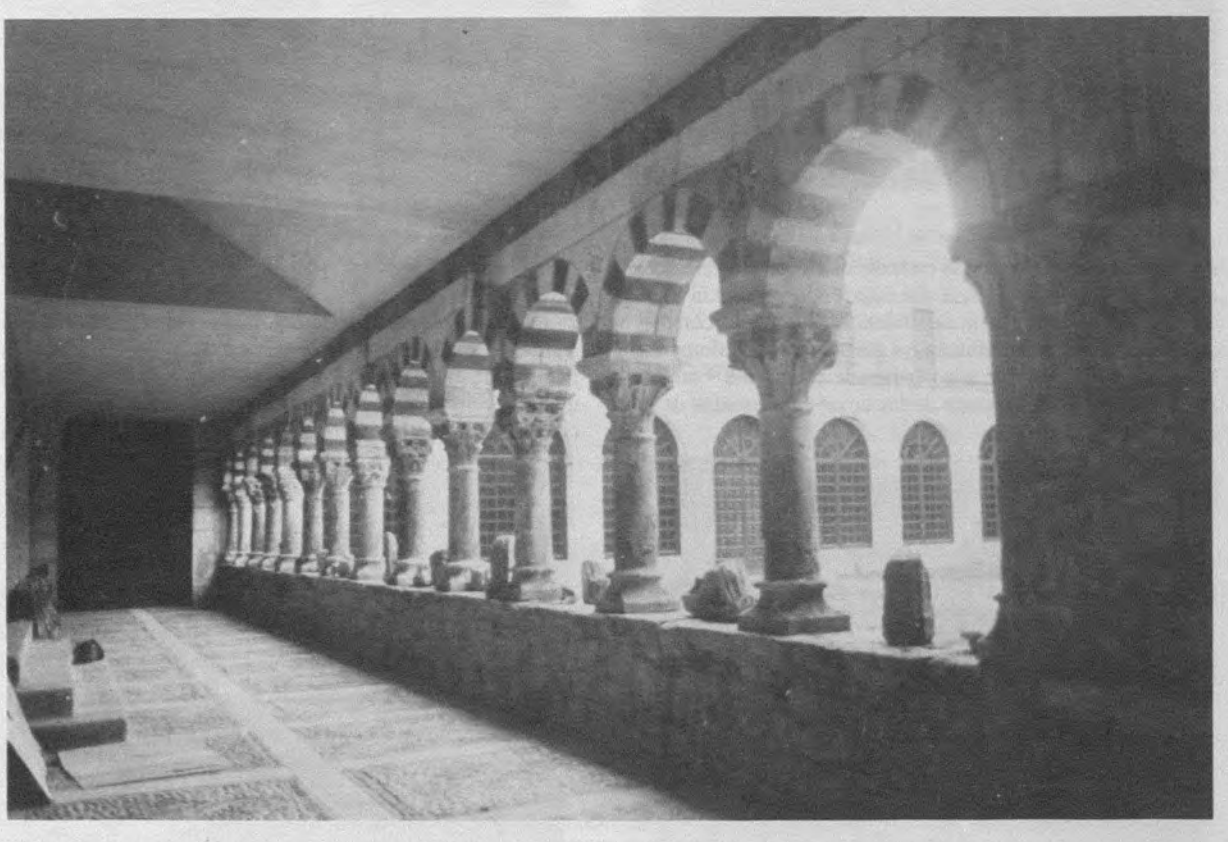


Fig. 14. San Pedro de Cardeña. ***Claustro de los Mártires****. Panda sur.*

II. EL CLAUSTRO Y LA SALA CAPITULAR DE SAN PEDRO DE CARDEÑA

Al igual que Oña, y dentro del espectro monástico castellano, Cardeña se alza como uno de los grandes emporios plenamente hispánicos que acogieron en el curso del siglo XI la «Regula Benedicti». Fundado a fines del siglo IX, fue también uno de los monasterios del antiguo condado castellano más beneficiados, incrementando su proceso expansivo hasta conformar uno de los dominios más poderosos durante el siglo XI.

En este sentido cabría tener en cuenta la campaña constructiva puesta en marcha en San Pedro de Cardeña, con mucha facilidad tras su anexión al monasterio de Cluny en

Fig. 15. San Pedro de Cardeña. ***Claustro de los Mártires.*** *Panda sur. Roseta.*

Fig. 16. Cluny III. ***Cancel o cierre de coro*** *(Musée Ochier. Cluny)*

agosto de 1142[54], durante la estancia de Pedro el Venerable en la Península[55]; cronología que estaría apoyada por el frontal de Oña. Sin embargo la dependencia de Cardeña con respecto a Cluny debió ser efímera, ya que según señala Berganza la comunidad se resistió a la pérdida de autonomía[56] no llegando a figurar en ninguna de las actas conservadas de la abadía borgoñona[57].

II. 1. Análisis descriptivo y estilístico

Puestas plenamente a la luz durante los años cincuenta [58], las arcadas y puerta de la sala capitular por un lado y la panda claustral de la iglesia (Fig. B) por otro, evidencian una filiación cluniacense indiscutible[59], con una articulación semejante a la del frontal oniense a base de rosetas en

---

[54] Con esta donación Alfonso VII quedaba liberado de la gravosa carga que suponía el censo anual instituído por su bisabuelo Fernando I (Auguste BERNARD et Alexandre BRUEL: *Recueil des chartes de l'abbaye de Cluny*. Paris 1894, t.V, pp.423-426). Para la puesta en marcha de este censo al monasterio borgoñón por parte de la monarquía castellano-leonesa (Charles Julian BISHKO: «Fernando I y los orígenes de la alianza castellano-leonesa con Cluny». *Cuadernos de Historia de España*., XLVII-XLVIII (1968-1969), pp.31-135/50-135).

[55] Ch.J. BISHKO: «Peter the Venerable's Journey to Spain». *Studia Anselmiana*, XL (1956), pp.163-175; trabajo ampliado más tarde: «Peter the Venerable's Traverse of Spain: Some Further Observations». En: *Spanish and Portuguese Monastic History, 600-1300*. London 1984, XIII; P. Damien VAN DEN EYNDE «Les principaux voyages de Pierre le Venerable». *Benedictina*, XV (1968), pp.58-109.

[56] Según señala este autor «en la Biblia Gotica del Monasterio de Cardeña, copiada a los principios del siglo de novecientos, al fin de los libros de los Macabeos, fuè trasladado un Cronicon latino» en el cual, con una fecha posterior en dos años al documento de la donación a Cluny, podía leerse: «Era de MCLXXXII (año 1144) vino el Emperador Don Alfonso en el Monesterio de Sant Peydro de Cardeña, è echò dende al Abat Do Martin, è quantos Monges eran con èl en el Monesterio, è diol al Abat de //Sant Peydro de Cruniego (lease Cluny), è vinieron y Monges del Abat de Cruniego al Monesterio, è moraron y tres años è medio: è ellos veyendo, que non podian y fincar, tomaron el oro, è la plata, è los tesoros de la Eglesia, è fueronse, è complidos los tres años è medio, el dicho Abat Don Martin tornóse à su Monesterio por mandamiento del Papa, è non y fallò de que se sartar una hora». (BERGANZA: *op.cit.*, 1719, tomo II, pp.579 y 588-589).

[57] En un momento en el que la jurisdicción episcopal ejercía una hasta entonces inusitada presión sobre los monasterios de sus diócesis, Cardeña vió repentinamente como se abría otro frente de presión que amenazaba aún más su tradicional independencia. Hasta al menos los comienzos de la década de los sesenta el monasterio se sumergió en diatribas y polémicas siendo confirmada su teóricamente derrogada donación a Cluny en 1157 y en 1163, aunque con matices a su favor, por el obispo de Burgos Pedro Pérez (1156-1181) (SERRANO: *Op.cit.*, t.II, pp.61-62; Salustiano MORETA VELAYOS: *El monasterio de San Pedro de Cardeña. Historia de un dominio monástico castellano (902-1338)*. Salamanca 1971, pp.194-198; SEGHL: pp.102-110).

[58] Francisco IÑIGUEZ: «Obras de restauración en el ala sur del monasterio de San Pedro de Cardeña»,1958. Ministerio de Cultura. Archivo Central, caja 70.926; José Antonio ARENILLAS ASIN: «Obras de restauración en el monasterio de San Pedro de Cardeña», 1964. Ministerio de Cultura, archivo central, caja. 71.191. Hasta el comienzo de estas intervenciónes, realizadas con motivo del establecimiento de una comunidad trapense en 1942, este fragmento de claustro estuvo parcialmente emparedado formando parte de la llamada «Capilla de los Mártires». (Sobre las vicisitudes del llamado «Claustro de los Mártires»: Juan MENENDEZ PIDAL: «San Pedro de Cardeña (Restos y memorias del antiguo monasterio». *Revue Hispanique*, XIX (1908), pp.82-111). Conviene reseñar algunas de las manipulaciones que ha sufrido esta panda: fue posiblemente desmontada a mediados del siglo XV como se evidencia en tres de los capiteles y en el conjunto de sus basas tronco-piramidales. Posteriormente, ya en nuestros días, fue alterado el orden de las rosetas durante el proceso de restauración como observamos al contrastar su actual localización con la que presenta en las fotografías que incluye J.MENENDEZ PIDAL (id., pp.87 y 93.). Por último conviene señalar que en el curso del año 1965 se construyó con desafortunado criterio, y a imitación de esta panda, la oriental, curiosamente la más reproducida (Fr. Mª Jesús MARRODAN: *San Pedro de Cardeña: historia y arte*. Burgos 1985, p.156).

[59] La planificación de claustros prescindiendo de columnas pareadas no tiene parangón en este momento dentro del contexto castellano-leonés

Fig. 17. San Pedro de Cardeña. ***Claustro de los Mártires****. Panda Sur. Capitel nº 12.*

Fig. 18. Cluny III. ***Capitel procedente del nártex*** *(Musée Ochier, inv. 78. 27. Cluny).*

Fig. 19. San Pedro de Cardeña. ***Claustro de los Mártires****. Panda Sur. Capitel nº 6.*

Fig. 20. Paray-le-Monial (Saône-et-Loire). ***Portada norte****. Detalle jamba derecha.*

las enjutas (Fig.14). Tenemos que volver a Borgoña para encontrarnos con la galería del palacio episcopal de Auxerre, realizada durante el primer tercio del XII, para verla utilizada en una arquería de tipo claustral también en su parte interna [60]. Al igual que este ejemplo, en lo que respecta tanto a la ornamentación de las arcadas como a su propia molduración, las flores de Cardeña (Fig.15) ofrecen una dependencia bastante acusada con las de los fragmentos del cancel del coro (Fig.16) y, en general, con el conjunto del repertorio floral borgoñón [61]. Respecto a los capiteles, con excepción de cuatro de ellos más tardíos, reproducen modelos plenamente cluniacenses aunque con un tratamiento más imperfecto [62]. En este sentido convendría traer a colación las interpretaciones que de similares modelos aportan algunos capiteles de Moutier-Saint-Jean, fechados a finales del primer cuarto del siglo XII, con los cuales se emparentan precisamente a causa de la dureza del tallado; ambos reinterpretan fórmulas de Cluny llegando a resultados afines [63]. En el monasterio castellano se introduce sin embargo un detalle que recrea un motivo constante en los problemáticos capiteles del coro de Cluny [64] y en al menos uno de los que Conant asocia al claustro abacial: la flor corintia invertida [65]. Tanto Moutier como Cardeña (capiteles 2, 3, 8, 9, 11, 12 y 14) conectan a su vez con el presumible modelo cluniacense -corintio de hojas lisas- encontrado en las excavaciones realizadas en el nartex durante el año 1964 [66] (Fig. 17 y 18). Otro ejemplar de Cardeña -el nº 6-, resuelto a base del entrelazado de dos racimos de hojas acordonadas con una piña central (Fig.19), también lo encontramos en el monasterio borgoñón [67] (Musée Ochier, inv.84-5-10) y sus múltiples derivaciones en Saint-Lazare de Autun [68], en Moutier-Saint-Jean [69], en el palacio episcopal de Auxerre [70] o en la portada septentrional (Fig.20) y el coro de Paray-le-Monial. Partiendo de la dificultad que supone acotar la cronología tanto de las zonas occidentales como del nartex de Cluny -zonas estas a las que pertenecen los capiteles referidos- Stratford situa la realización de la escultura de Moutiers a partir de 1120 [71].

El capitel nº 4 (Figs. 21 y 22) ofrece otra interesante recreación, esta vez de un tipo corintio muy difundido en el conjunto de las canterías de Cluny en el cual los tallos de hojas de la zona superior de la cesta se anudan con unos anillos lobulados [72] (Fig.23). Idéntico motivo vegetal, esta vez sin anudar, presenta el capitel número cinco (Fig.24).

---

conocido. Es la zona del Rosellón en donde esta tipología claustral aparece muy desarrollada durante el segundo cuarto del siglo XII como puede verse en el de Cuxá o en el de Espira de l'Angly, ambos conservados en Estados Unidos. Este último, algo más tardío, incorpora el mismo efecto plástico de la bicromía en su dovelaje (Marcel DURLIAT: *La sculpture romane en Roussillon*. Perpignan 1954, t.IV, pp.84-90, fig.57; Piere PONSICH: «Chronologie et typologie des cloitres romans rousillonnais». *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 7 (1976), pp.75-79; Kathryn HORSTE: «Romanesque Sculpture in American Collections.XX. Ohio and Michigan». *Gesta*, XXI/2 (1982) pp.125-127, fig.17)

60 SAULNIER y STRATFORD sitúan su realización dentro del episcopado del obispo Hugo II de Montaigu (1116-1136) y ponen en relación esta obra con los desaparecidos claustros de Cluny y Vézélay con alguno de cuyos fragmentos admitirían una similitud. Añaden que «la galerie d'Auxerre est un monument d'une grande importance, non seulement en raison de sa cronologie précise, mais parce que sa structure peut seule, aujourd'hui, évoquer celle des cloîtres bourguignons du deuxième quart du XIIe siècle» (*La sculpture oubliée de Vézelay*. Pp. 169-171, n.40). Aún proponen otros claustros para ejemplificar la utilización de este recurso: Aix-en-Provence, Saint-Donat-sur-l'Herbasse (Drôme), Ternay (Rhône) y ya en el siglo XIII, Mont-Saint-Michel (p.167, n.14). Sobre el claustro de Cluny III, CONANT lo hace obra del abad Poncio en 1115-1118 («The Third Church at Cluny», en: *Medieval Studies in Memory of A.Kingsley Porter*, New York 1939 (1969 reimpr.), vol.II, p.337, fig.15; *Cluny. Les églises*...op.cit., pp.107-108, fig.224) aunque esta opinión ha sido cuestionada por SALET («Cluny III». *Bulletin Monumental*, 126 (1968), pp.279-280) y SAULNIER/STRATFORD (p.169, nota 37).

61 Especialmente podemos ver esta similitud con respecto a las flores de la Madeleine de Vézélay (SALET, *La Madeleine*..., pl 43, nº XIX). Uno de los medallones del monasterio castellano, el más oriental, introduce el único elemento figurado completo de nuestro estudio: dos aves enfrentadas. Recientemente han sido adscritos a Vézelay algunos fragmentos de medallones figurados conservados en el Fogg Museum que podrían pertenecer al claustro desaparecido (Linda SEIDEL: «Romanesque Sculpture in American Collections. IX.The William Hayes Fogg Art Musseum». *Gesta*, XI/1 (1972), pp.74-75; SAULNIER/STRATFORD: pp.167-168, figs.282-283).

62 El mismo material utilizado, arenisca, condiciona considerablemente su resultado final. Calificados por J.MENENDEZ PIDAL de «tosca imitación de los capiteles corintios», este autor, llevado por la tradición que hacía a esta panda coetánea al «martirio de los monjes», los vincula «cuando ménos, á la fecha en que Alfonso el Magno repobló la comarca» (*op.cit.*, pp.93-94). El mismo autor, tras analizar una inscripción muy destruída situada en el machón meridional de la puerta de acceso a la sala capitular, sitúa su realización en la segunda mitad del siglo XII o comienzos del XIII. A esta cronología llega a través de la identificación del nombre de Miguel (MICHAEL) con uno de los abades de ese nombre. Esta atribución resulta sin embargo muy arriesgada, tanto por el pésimo estado de conservación del epígrafe, que además se encuentra fragmentado en su extremo derecho, como por la ausencia de cualquier referencia a la dignidad abacial de este personaje. No sepuede tampoco descartar su posible manipulación o reutilización posterior. (Op. cit., pp.110-112).

63 SEIDEL: *op.cit.*, p.69, figs.9 y 10.

64 Sobre la polémica de los capiteles del deambulatorio de Cluny III: Éliane VERGNOLLE: «Les chapiteaux du déambulatoire de Cluny». *Revue de l'Art*, 15 (1972), pp.95-101.

65 Conant: *Cluny. Les églises*...,*op.cit.*, fig.224.

66 Raymond OURSEL señala su pertenencia al nartex ya que habría sido reutilizado in situ («Nouvelles fouilles et decouvertes a Cluny». *Archeologia*, 7 (1965), pp.65-66). Ver también: B. MAURICE: *Cluny III. La Maior Ecclesia*, op.cit., pp.95-96, fig.100).

67 SEIDEL: op.cit., pp.61 y 70, fig.12. V. CONANT: *Cluny. Les églises*...,op.cit., fig.183. Descubierto por el arqueólogo americano en 1936 fue adscrito a la capilla de San Miguel situada sobre la portada principal de Cluny III y más tarde identificado por Salveque como el fragmento de un capitel, posiblemente del nartex de la iglesia (Neil STRATFORD: «La sculpture médiévale de Moutiers-Saint-Jean (Saint-Jean-Réome)», en: *Congrès Archéologique de France* (1986, Auxois-Châtillonnais), Paris 1989, p.170-173 y 197, n.97; B. MAURICE: «Fragment d'un chapiteau de demi-colonne». *Cluny III. La Maior Ecclesia*, p.109).

68 GRIVOT/ZARNECKI: fig.60.

69 STRATFORD: «La sculpture médiévale de Moutiers-Saint-Jean», pp.157-201. Ver también: Neil STRATFORD y Jean DUPONT: «Sculptures de Flavigny», en: *Mélanges d'Histoire et d'Archéologie offerts au professeur Kenneth John Conant*, Maçon 1977, p.107, figs.30-32.

70 Ver: Paul DESCHAMPS: «Notes sur la sculpture romane en Bourgogne». *Gazette de Beaux-Arts*, 61 (1922), p.67.

71 STRATFORD: «La sculpture médiévale de Moutiers-Saint-Jean», p.172.

72 Muchos de estos ejemplos se conservan in situ en el transepto sur: c.111, c.112, c.119, c.143, c.144 y c.152 (K.J. CONANT: «Mediaeval Academy Excavations at Cluny. III-Drawings and Photographs of the Transept». *Speculum*, IV (1929), plates I-II). También entre los del coro dos de ellos se resuelven de idéntica forma (K.J. CONANT: *Cluny. Les églises*..., *op.cit.*, figs.150 y 151).

Fig. 21. San Pedro de Cardeña. ***Claustro de los Mártires****. Panda sur. Capitel nº 4.*

Fig. 22. San Pedro de Cardeña. ***Claustro de los Mártires****. Panda sur. Capitel nº 4. Detalle.*

Fig. 23. Cluny III. ***Capitel del coro*** *(Provis. Musée Farinier).*

Fig. 24. San Pedro de Cardeña. ***Claustro de los Mártires****. Panda sur. Capitel nº 5.*

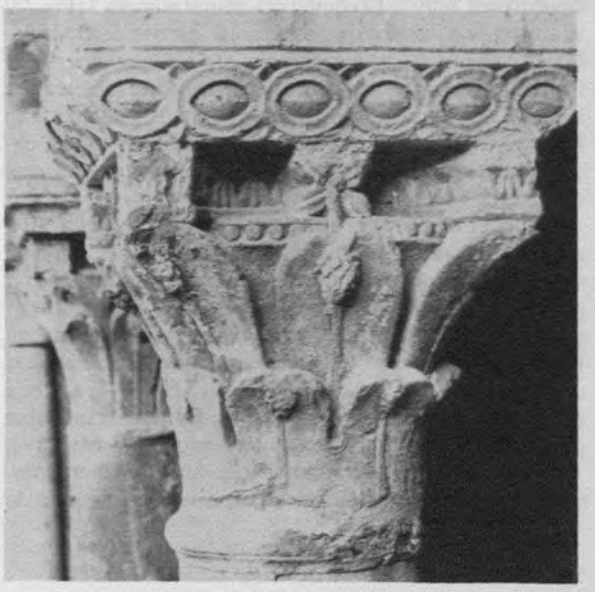


Fig. 25. San Pedro de Cardeña. ***Claustro de los Mártires****. Panda sur. Capitel nº 3.*

Fig. 26. San Pedro de Cardeña. ***Claustro de los Mártires.*** *Panda sur. Medallón.*

Fig. 27. Santa María de Estíbaliz. ***Restos de cancel.***

En cuanto a los elementos decorativos, los capiteles 3 (Fig.25) y 12 (Fig.17) reproducen en sus ábacos uno de los motivos clásicos más reiterados en la abadía borgoñona; ovas y dardos, presentes en las chambranas de las arcadas bajas de la gran iglesia, pero también con una escala similar en uno de los equinos de los capiteles que Conant vincula al claustro de Cluny [73]. El equino del mismo número 3 (Fig.25) se articula con idénticas pequeñas hojas que uno de los medallones encontrados en Vézélay [74] y el 5 de la sala capitular introduce discos superpuestos sintonizando nuevamente con un motivo desarrollado en el nartex de Cluny y más tarde en Moutier-Saint-Jean [75]. El 14 desarrolla un ábaco con un ajedrezado escalonado que recuerda el de los arcos del cancel del coro de Cluny [76].

Así pues en Cardeña encontramos una nueva irrupción del léxico cluniacense que se hace evidente en el conjunto de sus capiteles que, aunque con una cronología de difícil precisión, no parece conflictivo situarla a partir de la ocupación por los monjes de Cluny. Conviene reseñar que en los años inmediatos a 1147 la reacción anticluniacense de la comunidad primitiva realojada y, poco después, la minoría de edad de Alfonso VIII (1158-1170), abrirían un inestable periodo que iba a dificultar cualquier empresa constructiva.

Recientemente Serafín Moralejo ha apuntado la impronta directa borgoñona en los ocho capiteles del santuario de Santa María de Estíbaliz incorporado al monasterio cluniacense de Nájera en 1138, fecha a partir de la cual serían realizados, lo que lleva a dicho autor a identificar la apertura de una vía de influencia directa de Cluny en la plástica de los reinos peninsulares [77]. Los ábacos de estos capiteles, por otro lado difíciles de valorar en su justa medida por la desaparición de su casa madre Nájera, incorporan una solución presente en las impostas del transepto sur de Cluny [78] o nuevamente en Vézelay [79]. Por otro lado el capitel septentrional del arco triunfal del santuario que representa el Pecado Original resuelve las hojas del árbol -dentro de su gran dureza de tallado- de un modo muy cercano al de otra reinterpretación cluniacense: el capitel nº 6 de Cardeña. A esto habría que añadir los fragmentos que Azcárate interpreta como los restos de un cancel, realizado a base de flores que vuelven a sintonizar con el hacer de algunas de las rosetas de Cardeña (Fig. 26 y 27) y, previamente en Oña, aunque las del santuario alavés ejemplificarían la progresiva disolución de la idea original [80].

III. CONCLUSIONES.

Desde el segundo cuarto del siglo XII dos monasterios perfectamente representativos del ámbito hispánico van a dar

---

[73] *Cluny. Les églises...*, fig.224.
[74] SAULNIER/STRATFORD: fig.283.
[75] Se trata del capitel tratado en la nota 67.
[76] ARMI/SMITH: fig.32.
[77] Para MORALEJO los capiteles historiados de Estíbaliz realizan una interpretación provincial del arte de Vézelay («Cluny et les débuts...», pp.414-415, nota 61).
[78] K.J. CONANT: «Mediaeval Academy Excavations at Cluny.III», *op.cit.*, (1929), plate VII.
[79] SAULNIER/STRATFORD: LII, fig.264.
[80] José María AZCARATE RISTORI: «Estíbaliz», en: *Catálogo monumental de la diócesis de Vitoria*, IV, Vitoria 1984, pp.116-129, fig.93-105 y 146; *Santuario de Ntra.Sra.de Estíbaliz*. Vitoria 1984, pp.5-7. Las flores de este cancel incluyen un entrelazo que conecta con el diagrama que presenta uno de los medallones del claustro de Cardeña. Este motivo aparece bastante difundido en el léxico románico: lo encontramos incorporado en la iglesia de Sainte -Marie de Maubourguet (Gascuña) (v. J.CABANOT op.cit., fig.13) y en nuestro país, en fechas más tardías en la arquivolta interior de la portada de San Justo de Segovia (v.Isidro G. BANGO TORVISO: Alta Edad Media. De la tradición hispanogoda al románico. Madrid 1989, p.162).

cobijo a las pujantes canterías borgoñonas, y más específicamente cluniacenses, que recrean con mayor o menor pericia todo un bagaje escultórico que arrancaría desde fines del siglo XI. El frontal oniense desarrolla una fórmula decorativa muy difundida en la articulación arquitectónica de la gran abadía, plasmada en una pieza mueble como es el cancel de coro, y con un léxico escultórico que arranca de su última fase constructiva. Por su parte la composición de la única arcada que nos queda del claustro de San Pedro de Cardeña recrea el esquema de los conjuntos claustrales borgoñones, ejemplificado por el del palacio episcopal de Auxerre, mientras que sus capiteles incorporan modelos muy difundidos en el gran monasterio borgoñón y su area de influencia.

Para el frontal de Oña contamos con una fecha puntual -1141- que coincide con el momento en que parece producirse la expansión de las grandes canterías borgoñonas que para entonces ultimaban sus trabajos. Entre 1142 y 1146 San Pedro de Cardeña es colocado bajo la órbita de Cluny; pudo entonces comenzar la campaña constructiva que dio origen a los restos claustrales que hemos comentado.

De esta forma se da inicio a la nueva andadura de la escultura castellano-leonesa de la segunda mitad del XII, marcando los signos de un nuevo hacer muy permeable a las experimentaciones realizadas en una región, la Borgoña, que hasta entonces había mantenido estáticas sus consecuciones en el campo de la escultura. A partir de entonces se produce la codificación de una serie de recursos y soluciones que, progresivamente diluídos, definirían en buena manera el hacer escultórico de la época [81].

---

[81] La dirección borgoñona de la escultura del reino leones a fines del siglo XII fue puntualizada por S. Moralejo en su trabajo: «Esculturas compostelanas del último tercio del siglo XII». *Cuadernos de Estudios Gallegos, XXVIII (1973)*, pp.308 y ss. Recientemente Neil STRATFORD se ha ocupado de precisar las conexiones de la cripta compostelana con la escultura del ducado frances («'Compostela and Burgundy'? Thoughts on the Western Crypt of the Cathedral of Santiago». En: O Pórtico da Gloria e a Arte do seu Tempo (Santiago de Compostela, 3-8 Octubre 1988), La Coruña 1991, pp.53-81).
Por otra parte, con los ejemplos analizados se asiste, una vez más, a la inconsistencia de la desmesurada valoración de que ha sido objeto el Camino de Santiago como via de penetración, como fundamento de un arte románico específico y singular, desmitificación sobre la que se ha venido insistiendo en los últimos años (en este sentido ver: J. WILLIAMS: «La arquitectura del Camino de Santiago». *Compostellanum*, XXIX (1984), pp.267 y ss.; S. MORALEJO: «Artistas, patronos y público en el arte del Camino de Santiago». *Compostellanum,* XXX (1985), pp.395 y ss.; Isidro G. BANGO TORVISO: «Tipologías arquitectónicas del Camino de Santiago», en: El Camino de Santiago: urbanismo y tipologías arquitectónicas. Universidad Itinerante del Camino de Santiago, Pamplona, 3-7 septiembre 1990 (en prensa).

Las Claustrillas de Las Huelgas, San Andrés de Arroyo y Aguilar de Campoo: los repertorios ornamentales y su eclecticismo en la escultura del tardorrománico castellano

José Luis Hernando Garrido

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.) Vol. IV, 1992.

RESUMEN:

A pesar del gran volumen de trabajos dedicados al célebre monasterio cisterciense burgalés de Las Huelgas, su dependencia más antigua: Las Claustrillas, apenas ha sido tratada en un análisis global. En esta estancia se condensa un rico repertorio de motivos ornamentales unánimamente datados del románico final. Si bien sus escultores asumen la herencia de los grandes maestros del tercer tercio del S-XII, no somos partidarios de atribuir a Maestro Ricardo -que aparece en el diplomatario de la abadía en 1203- la peculiar eclosión escultórica en Aguilar de Campoo, S. Andrés de Arroyo y otros conjuntos palentinos. Estas páginas tratarán además de contextualizar algunos elementos distintivos del tardorrománico castellano respecto de sus coetáneos europeos.

SUMMARY:

In spite of the grand volume of work dedicated to the famous cistercian abbey of Las Huelgas, located in the province of Burgos, its oldest dependence, Las Claustrillas, has hardly been studied in a global analysis. In this section is condensed a grand variety of ornamental motives, all of them from late Romanesque. Although its sculptors assume the inheritance from the great experts in the last third of XIIth century, we aren't partisans to attribute to Master Ricardo -who appears between the documents in the monastery in 1203- the particular sculptoric development in Aguilar de Campoo, S. Andrés de Arroyo and other groups from Palencia. These pages will be too about placing some characteristic elements of castilian late Romanesque with regard to the european contemporaries.

SANTA MARIA DE AGUILAR DE CAMPOO Y LAS HUELGAS. SOBRE MAESTRO RICARDO:

El Real Monasterio de Santa María de Las Huelgas de Burgos resulta ser una de las edificaciones paradigmáticas en la arquitectura hispana cisterciense.

En múltiples ocasiones citado por la crítica, no ha sido objeto todavía de una monografía actualizada y completa que analice su importancia para el arte peninsular en el paso del siglo XII al XIII. Bien que tratado en buen número de manuales, obras de conjunto o estudios parciales [1], sólo su extraordinario panteón regio con su colección tumular, ha merecido un trato detenido desde una visión rigurosa. Gómez-Moreno, inauguró esta directriz en 1946, al tiempo que Torres Balbás ceñía tres años antes sus análisis a la ornamentación hispanomusulmana en un trabajo de notable seriedad si se

[1] Sobre Las Huelgas y más concretamente el recinto de Las Claustrillas desde un punto de vista artístico: Isidoro BOSARTE: *Viage artístico á varios pueblos de España,...*, Madrid, 1804. pp. 267-269; Pascual MADOZ: *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico.... Burgos*, «Diccionario...de Castilla y León, tom. II», Valladolid, 1984 (1845-50), pp. 162-167; T. LARAN: «Un monastère espagnol; S. Maria la Real de las Huelgas»,

compara dentro del panorama de los estudios artísticos en la década del 40 [2].

Pero nuestra intención en estas notas no es tanto volver a la carga con una descripción del conjunto de la abadía cisterciense burgalesa, como incidir en su primera fase constructiva desde el punto de vista de lo escultórico.

Las denominadas Claustrillas: claustro a nivel único y galerías con doce vanos separados por columnas pareadas que en su centro acoge machones de sección rectangular. Este claustro ofrece un rico repertorio de motivos ornamentales condensado en sus capiteles unánimamente datados como del románico final.

A un nivel de análisis estilístico, las calificaciones asumidas por esta serie han sido para todos los gustos: expresión de influencias foráneas, centro de atención de maestros silenses [3], manifestación de artífices musulmanes o familiarizados con la ornamentación musulmana [4], posibles ínfulas del taller mateano y cómo no [5], necesaria penetración de austeridades bernardas. Pita Andrade ya intuía una vía de contacto con el grupo de Moradillo de Sedano y esbozaba cierta similitud entre los machones que centran cada galería y las trazas de la zamorana portada del Obispo de su fábrica catedralicia. Crozet evocaba incluso el recuerdo de lo burgalés en algunos capiteles del claustro de la Sé Velha de Coimbra [6].

En 1947 Julio González publicaba una nota sobre la aparición de un «magistro Ricardo» en el «Becerro de Aguilar». Este personaje había vendido propiedades en Salazar de Amaya (Burgos) al abad del monasterio aquilarense en una fecha que nos es desconocida pero anterior al 22 de octubre de 1231. En este diploma, Fernando III confirmaba a la abadía una lista de posesiones entre las que se citaba el «Monasterium Sancte Iulliane cum omnibus pertinenciis suis quod dicitur de Valle Boniel et cum omni hereditate quam compravistis de magistro Ricardo in Salarzal. ...». Presumiblemente los bienes habían sido entregados al supuesto arquitecto por el mismísimo Alfonso VIII y la reina Leonor el 9 de julio de 1203 como «obsequio quod in constructione burgensis monasterii nostri Sancte Marie Regalis novis exibuistis,...» [7].

---

[1] *Annales Archéologiques*, IX (1849), pp. 274-278; George Edmund Street: *La arquitectura gótica en España*, Madrid, 1926. [ed. inglesa *Some accont of gothic architecture in Spain*, London, 1865], pp. 47-52; Manuel de Assas: «Sepulcro de la Reina Doña Berenguela en el Monasterio de Las Huelgas, junto a Burgos y noticias históricas y artísticas con motivo de aquel célebre monasterio», *Museo Español de Antigüedades*, IV (1875), p. 138; Rodrigo Amador de los Rios: *España. Sus monumentos y artes. Su naturaleza é historia*, Barcelona, 1888. p. 719 para Las Claustrillas; Enrique Serrano Fatigati: *Claustros románicos españoles*, Madrid, 1898. p. 32; Juan Agapito y Revilla: «El Real Monasterio de Las Huelgas de Burgos», *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, [cit. en adelante como *BSCE*] I (1903-04), pp. 345-347 para Las Claustrillas; Vicente Lamperez y Romea: *Historia de la Arquitectura Cristiana Española en la Edad Media*, Madrid-Barcelona, 1930. tom. III. p. 14 para las fases plenamente góticas; Higini Angles: *El Còdex musical de Las Huelgas (Mùsica a veus del segles XIII-XIV). II. Facsímil*, Barcelona, 1931; Elie Lambert: *El arte gótico en España en los siglos XII y XIII*, Madrid, 1985 (ed. original en Paris, 1931. Citaremos siempre la versión española), pp. 189 y ss.; F. Hueso Rolland: «El Monasterio de Las Huelgas, de Burgos», *Revista Española de Arte*, XII (1934-35), pp. 314-315 en trabajo divulgativo; entradas clásicas en L. H. Cottineau: *Répertoire topo-bibliographique des abbayes et prieurés*, Maçon, 1939. Tom. I, p. 1435; F. Iñiguez: «Las yeserías descubiertas recientemente en «Las Huelgas» de Burgos», *Archivo Español de Arte*, [cit. en adelante como *AEA*] XIV (1941), pp. 306-308 como simple presentación del hallazgo; Juan Antonio Rodriguez Albo: *El monasterio de Santa María la Real de Las Huelgas y el Hospital del Rey de Burgos*, Barcelona, 1943. pp. 37-38; Anselme Dimier: *Recueil de plans d'églises cisterciennes*, Grignan-Paris, 1949. p. 122 (tom. I) y pl. 154 (tom. II); José Luis Monteverde: «Algo más sobre el Real Monasterio de Las Huelgas», *Boletín de la Institución Fernán González*, [cit. en adelante como *BIFG*] X (1952-53), pp. 732-734; Santiago Sebastian: «Sobre Las Huelgas de Burgos», *AEA*, XXXI (1958), pp. 69-70; Santiago Sebastian: «Nuevas fechas sobre la erección del famoso cenobio de Las Huelgas», *BIFG*, XIII (1958-59), pp. 199-200, con el mismo texto que la anterior publicación donde aporta la fecha de 1180 para el inicio de la obra monástica; Augusto Mayer: *El estilo gótico en España*, Madrid, 1960. p. 33; Henri Terrasse: «Art Almoravide et Art Almohade», *Al-Andalus*, XXVI (1961), p. 438; Hipólito Gonzalez Cano: «La influencia de San Martín de Huerta en la fundación y preeminencia del Real Monasterio de Santa María de Las Huelgas de Burgos», *Celtiberia*, XII (1962) pp. 82-84 sobre las fechas más tempranas de la fundación; I. G. M.: «El monasterio de Las Huelgas Reales de Burgos», *Reales Sitios*, [cit. en adelante como *RS*] VII (1970), pp. 71-73; José Mª Azcarate: «La capilla de Santiago en Las Huelgas de Burgos», *RS*, VIII (1971), pp. 49-52; José Manuel Pita Andrade: *Arte. La Edad Media*, en «Castilla la Vieja-León, I, Tierras de España», Madrid, 1975. p. 221 y nota nº. 10; Fernando Chueca Goitia: *Casas reales en monasterios y conventos españoles*, Bilbao, 1982, pp. 74-76; Salvador Andres Ordax: «Arte gótico», en *Historia de Burgos II. Edad Media (2)*, Burgos, 1987. pp. 88-91; Rosario Mazuela: «Arte mudéjar en Burgos. Las huellas musulmanas en Las Huelgas y en el Hospital del Rey», *RS*, XXIV (1987), pp. 27-44; Luis Suarez Fernandez: «Modelo de monasterio femenino. Santa María la Real de Las Huelgas de Burgos», *RS*, XXIV (1987), p. 54 que acepta un origen angevino para maestro Ricardo; Antonio Bonet Correa: *Monasterios Reales del Patrimonio Nacional*, Barcelona-Madrid, 1988. pp. 18-23; Juan José Garcia-José Manuel Lizoain: *El monasterio de Las Huelgas. Historia de un señorío cisterciense burgalés (siglos XII y XIII)*, «Monografías de Historia Medieval Castellano-Leonesas-2», Burgos, 1988. pp. 37 y ss. con excelente selección bibliográfica y documental (otros listados en Federico Perez: «Bibliografía sobre el monasterio de Santa María la Real de Las Huelgas, de Burgos. VIII Centenario (1187-1987)», *Nova et vetera*, XII (1987), pp. 281-301 y *Burgense*, XXX (1989); pp. 535-584); Mª Jesús Herrero Sanz «Los sepulcros del Panteón Real de Las Huelgas», *RS*, XXVII (1990), pp. 21-30; Alberto C. Ibañez Perez: «Arte medieval burgalés: Estado de la cuestión», en *I Jornadas Burgalesas de Historia. Introducción a la Historia de Burgos en la Edad Media*, Burgos, 1989, Burgos, 1990. p. 246.

[2] Leopoldo Torres Balbas: «Las yeserías descubiertas recientemente en Las Huelgas de Burgos. Contribución al estudio de la decoración arquitectónica hispanomusulmana», *Al-Andalus*, VIII (1943), pp. 209-254; Manuel Gomez-Moreno: *El panteón real de Las Huelgas de Burgos*, Madrid, 1956; Manuel Gomez-Moreno: «Historia y arte en el panteón de Las Huelgas de Burgos», *Arbor*, VII (1947), pp. 397-434.

[3] Pita Andrade: *Op. cit.*, p. 236.

[4] Vid. Torres Balbas: *Op. cit.*, pp. 217, 237 y ss.; Julia Ara Gil: «Aspectos artísticos del Císter en la provincia de Palencia», en *Jornadas sobre el arte de la órdenes religiosas en Palencia*, Palencia, 1989, Palencia, 1990. p. 57.

[5] Pita Andrade: *Op. cit.*, p. 358 y nota nº 27. Sí podríamos ratificar una similar concepción en las tallas vegetales del coro pétreo compostelano atribuido al taller de Mateo.

[6] René Crozet: «La Sé Velha de Coïmbre (Portugal)», *Bulletin Monumental*, CXXIX (1971), pp. 39-48 y esp. 47.

[7] Sobre la donación de Alfonso VIII a maestro Ricardo nos ha resultado inédita su mención en el Ms. 704 de la BN de Madrid («Monasterio de Sancta Maria la Real cerca de Aguilar de Campoo de la orden de Premonstre», fols. 150-150v, donde se detalla que entre los documentos del monasterio de Aguilar en 1534 «Ay un privilegio Plomado enseda amarilla del Rey Don Alonsso dado en Burgos en la era de MCCXLI por el que haze merçed al Maestro Ricardo y a su muger Doña Alda de todo lo heredado que tenia en la Villa llamada Salazar, pro laudabili obsequio quod in constructione Burgensis Monasterii Sanctae Mariae Regalis...») Julio Gonzalez, Julio: «Un arquitecto de Las Huelgas de Burgos»,

El razonamiento de la atribución de las obras de remodelación del claustro, sala capitular y remate de la iglesia de Aguilar a maestro Ricardo, así como de la fábrica de San Andrés de Arroyo, parece sólo viable a partir de 1203, correspondiendo pues a un estilo nuevo en el obispado burgalés que suponía una renovación radical respecto a anteriores sistemas constructivos. Parece asentada desde los trabajos de Lambert la teoría de la introducción de modelos francoborgoñones que desde el foco burgalés -o a la inversa- tuvieron su correspondencia en el monasterio de Santa María de Huerta, y en las catedrales de Sigüenza y Cuenca [8].

La cronología de 1209 para la sala capitular de Aguilar se relaciona con el «Domenicus» del fuste de entrada a la misma conservado en el MAN de Madrid, el resto de las intervenciones afectan a las dos décadas posteriores (1213 y 1222). También se ha aducido el 1222 para San Andrés de Arroyo según reza una deteriorada inscripción del muro norte, fecha que a nuestro juicio corresponde a este segundo estadio plenamente gótico pero que no afectó a la escultura bautizada como «andresina» en su primera generación (cf. p. ejem. con los capiteles angulares de la sala del capítulo de Arroyo y su eco en el friso de Moarves y en las arquivoltas de Revilla de Santullán).

Testimonios como éstos demuestran la presencia de un lenguaje arquitectónico y decorativo que va a plantear un fuerte reto, no siempre superado, para los canteros del norte de Palencia, comprometidos con un oficio mimético que partía de otros presupuestos. El maestro Miguel de Revilla de Santullán, Juan de Piasca de Rebolledo de la Torre o los maestros Juan y Nicolás de Santa Eufemia de Cozuelos pertenecen a distintos niveles de una generación varada y sin descendencia directa, inmediatamente anterior a las deformaciones rurales pero que no comparten las mismas inquietudes escultóricas que Ricardo, Alvaro o Martín Gardín, desplazados desde Burgos al resguardo de corrientes más modernas.

Domingo de Aguilar, si se nos permite la libertad de considerarlo como tracista o escultor, parece quedar a medio camino, aprovechando la maestría técnica de la labra «andresina» en la que probablemente se formó y no sabemos si asimilando las nuevas corrientes al uso. Desde la perspectiva de los que expiraban: Miguel de Revilla de Santullán, es el prototipo del gran escultor, netamente románico que pudo llevar su oficio hasta fechas terminales, formado en el seno de la cantería del claustro aquilarense, trabajó en la portada de acceso al desaparecido claustro de Cozuelos y estuvo en contacto con los escultores más refinados del claustro de Arroyo sin que en su cincel observemos atisbos de cambio.

Nos parece fundamental indicar que a nuestro juicio, en las campañas constructivas anteriores a esta «revolución» gótica que son detectables en Las Claustrillas de Burgos (ca. 1180) y en las fases tardorrománicas de San Andrés de Arroyo y Aguilar de Campoo [9], se advierte la presencia de un fuerte bagaje heredado de los grandes escultores del tercer tercio del S-XII, de la mano de los artífices abulenses, silenses y carrioneses. Ahora bien, no nos parece justa, por cronológicamente inviable y estilísticamente disonante asignar a Ricardo una supuesta incursión por tierras palentinas cuando Zorita del Páramo, Moarves, Rebolledo de la Torre, la capilla del abad del monasterio de Aguilar o Lebanza parecen anteriores a 1203 en su construcción y decoración escultórica. Varios capiteles del monasterio de Aguilar, calificados por Torres Balbás como «de estilo más arcaico que otros del mismo lugar fechados en 1209» [10], son precisamente los más cercanos a los burgaleses sin que en ningún momento nos atrevamos a hablar de identidad real, es decir, de la participación de un mismo artista.

Para este «románico puro» al que hacía referencia Mayer aludiendo a Las Claustrillas [11], se había tejido una crítica comprensible en tiempos de Bosarte que lo calificaba de «tinieblas de la arquitectura», destacando cierta desproporción en los capiteles -lógica por otra parte para el crítico- que son descritos con un lenguaje no desprovisto de gracia. Para el académico «hay alguno que parece un manojo de

---

[9] *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LIII (1947), pp. 47-50; Julio GONZALEZ: *El reino de Castilla en la época de Alfonso VIII*, tom. III, Madrid, 1960. doc. 747; José Manuel LIZOAIN GARRIDO: *Documentación del monasterio de Las Huelgas de Burgos (1116-1230)*, «Fuentes Medievales Castellano-Leonesas, 30», Burgos, 1985. doc. 73. Para el doc. de Fernando III vid. Carlos MERCHAN FERNANDEZ: *Sobre los orígenes del régimen señorial en Castilla. El abadengo de Aguilar de Campóo (1020-1369)*, Málaga, 1982. doc. 35; Julio GONZALEZ: *Reinado y diplomas de Fernando III. II. Documentos. 1217-1232*, Córdoba, 1983. doc. 358. En Mª Estela GONZALEZ DE FAUVE: *La orden premonstratense en España. El monasterio de Santa María la Real de Aguilar de Campoo (siglos XI-XV)*, Facultad de F. y L. de la Universidad de Buenos Aires, 1985. tom. II. p. 94 con envío al AHN., Clero, carp. 1674, 15, se transcribe la confirmación del rey Fernando III, que a su vez confirmaba el de Alfonso VIII dado el 28 de febrero de 1181 y donde obviamente no se recogía la posesión de Salazar de Amaya, sí citaba el monasterio de Santa Juliana de Val de Boniel, que según L. Serrano estaba situado entre la Peña Amaya y Salazar de Amaya y entregó Alfonso VIII al monasterio de Santa María la Real de Aguilar de Campoo en 1174, vid. Luciano SERRANO: *El obispado de Burgos y Castilla primitiva desde el siglo V al XIII*, tom. II, Madrid, 1935. p. 336. Es llamativa la data desde el punto de vista de la definitiva llegada de los premonstratenses a la abadía palentina procedentes del cenobio de San Agustín de Herrera, que parece ser ya efectiva en 1173 (vid. Mª Isabel BRAVO JUEGA-Pedro MATESANZ VERA: *Los capiteles del monasterio de Santa María la Real de Aguilar de Campoo (Palencia) en el Museo Arqueológico Nacional*, Salamanca, 1986. pp. 15-17).

[8] LAMBERT: *Op cit.*, pp. 153 y ss.

[9] Sobre las referencias constructivas del primitivo convento de Las Huelgas, finalizado antes de 1199 nos remitimos al documentado aparato crítico de TORRES BALBAS: *Op. cit.*, pp. 237-239, donde se citan los testimomios de Rodrigo Jiménez de Rada, Lucas de Tuy y la *Crónica Latina* de los Reyes de Castilla, además de las noticias testamentarias y las de los diplomatarios. Vid. además Amancio RODRIGUEZ LOPEZ: *El Real Monasterio de Las Huelgas de Burgos y El Hospital del Rey (Apuntes para su historia y colección diplomática con ellos relacionada)*, tom I, Burgos, 1907. pp. 35-36. que fija una fecha «post quem» 1180 tras la toma de Cuenca y la guerra contra Navarra.

[10] TORRES BALBAS: *Las yeserías...*, p. 239. Julio González recogía la expansión de la supuesta «huella ricardiana» por Cozuelos, Moarves y Zorita del Páramo, vid. GONZALEZ: «Un arquitecto de Las Huelgas...», p. 50. Además Luciano HUIDOBRO SERNA: «Breve historia de la muy noble Villa de Aguilar de Campoo», *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, [cit. en adelante como *PITTM*] 12 (1954), p. 35, que también manifestaba su extrañeza respecto a la combinación de elementos vegetales y figurados en el claustro aquilarense, distanciándose así de la estética que rige en Las Claustrillas burgalesas.

[11] MAYER: *Op. cit.*, p. 33.

Fig. 1. Capitel doble de Las Claustrillas de Las Huelgas. Burgos.

Fig. 2. Capitel de la capilla de la Asunción de Las Huelgas. Burgos.

tomizas, otros unos caladillos caprichosos de imaginación infecunda» [12], desconcertado por la indudable seriación de modelos, variando sobre el mismo tema que se verifica en el recinto burgalés. El viaje de Street no dio para visitar Las Huelgas al completo por lo cual recurrió a las láminas de Genaro Pérez Villaamil y Waring. Con justo criterio describe la del español como poco fiel a la realidad, criterio que podemos suscribir en la actualidad al contemplar el romanticismo subyacente en la lámina de la década de 1840, más interesada por la recreación de una escenografía ampulosa y arabesca que por su exactitud en la reproducción de las tallas claustrales. Street se fía más del dibujo de J. B. Waring y da una datación no anterior al 1200 con paralelos en Provenza y Languedoc [13], alejándose de Inglaterra o lo francés septentrional.

Para los capiteles de Las Claustrillas hemos registrado una altura que oscila entre los 36 y los 39 cm. (58 cm. para el lado largo y 29 cm. para el corto) (Fig., 1), en correspondencia con los que flanquean el arcosolio del sarcófago de la capilla de la Asunción (35 cm. el derecho y 37 cm. el izquierdo, ambos de sección cuadrangular de 21 cm.) (Fig. 2) y otros que a su vez flanquean las entradas a la sala del ángulo SE del claustro de San Fernando y a la sala contigua al capítulo, donde actualmente se ha instalado el museo de orfebrería (35 y 37 cm. para los primeros y 38 cm. para los segundos).

Otros tres capiteles instalados en el atrio de los caballeros, frente al «compas de afuera», oscilan entre los 40 y los 41 cm. (57 o 58 para el lado largo y entre 26 y 28 para el corto). A pesar de estar alojados en una estructura alzada con posterioridad a la elevación de Las Claustrillas, su modulación demuestra un reaprovechamiento posterior si se tienen en cuenta las dimensiones del resto de las piezas del atrio, estilísticamente sujetas a los parámetros cistercienses del «crochet» más simplificado con presencia de hojas de lirios de agua, prótomos y pequeñas hojas ovales o lanceoladas entre las palmetas que son una constante cuando analizamos obras de la primera mitad del XIII. Su posición primitiva dedió ser alguna de las dependencias de la primitiva fundación alfonsina próxima a Las Claustrillas [14].

En el claustro de Aguilar, los capiteles pertenecientes al taller tardorrománico tienen alturas que oscilan entre los 34 y los 39 cm. (que difieren de las presentadas por Bravo-Matesanz porque aquí no incluimos los abacos) (Fig. 3), que se diferencian netamente de los tallados durante fases posteriores en la remodelación claustral que van de los 25 a los 39 cm. y sin embargo, se adaptan a la modulación de Las Claustrillas (Fig. 4). La altura de los cimacios (entre los 12 y 13 cm.) coincide además en el caso burgalés y en el palentino.

SANTA EUFEMIA DE COZUELOS:

Varias de las esculturas del desaparecido claustro de la casa santiaguista de Sta. Eufemia de Cozuelos bien merecen un inciso. En el inédito lapidario coinciden varios de los canteros activos en San Andrés de Arroyo como parece testimoniar perfectamente su magistral puerta meridional que comunicaba iglesia y claustro. Pero del análisis preliminar

---

[12] BOSARTE: *Op. cit.*, p. 269.
[13] *Architectural, sculptural and pictorical studies in Burgos and its neighbourdhood.* London, 1852.
[14] El mismo Agapito y Revilla intuía una relación entre los capiteles de Las Claustrillas y los que él denomina del vestíbulo eclesial, también Amancio Rodríguez los cree acoplados, vid. AGAPITO Y REVILLA: *Op. cit.*, pp. 345-347; Luis MONTEVERDE: *Op. cit.*, pp. 732-734.

Fig. 3. Capitel doble del claustro -galería sur- de Sta. Mª la Real de Aguilar de Campoo (Palencia).

Fig. 4. Capitel doble del claustro -galería oeste- de Sta. Mª la Real de Aguilar de Campoo (Palencia).

de su fábrica se desprende la constatación de varias fases constructivas. Dejando a un lado los vestigios de lo que fue un primitivo edificio prerrománico (al menos así se colige de los numerosos modillones de rollos decorados con discos radiales, una cubierta de sarcófago con epitafio en tipos mozárabes y dos capiteles conservados en el interior de la iglesia que presentan rústicos acantos con contornos perforados y figuraciones incisas con ángeles de alas explayadas) y de la cabecera, heredera de la escultura de Frómista-Cervatos, el desarrollo del crucero y nave demuestran cómo los canteros del espectro Aguilar-Rebolledo-Vallespinoso-Revilla-Moarves, desplegaron su trabajo con suma precisión.

A los elementos «in situ» debemos sumar los localizados en «una atarjea contígua al templo actual que está construída toda ella con piedras labradas [...], románicas que proceden de la antigua iglesia y allí mismo otras ruinas que parecen visigóticas» que ya citaba Navarro (1939), y los hallados más recientemente (1989-90) que ofrecieron seis capiteles vegetales durante unas obras de acondicionamiento.

Julio González analizaba en un completo trabajo los diferentes antecedentes documentales previos al 1186, cuando Alfonso VIII, consigue el cenobio de Cozuelos, perteneciente al obispo burgalés Marino a cambio del de Cervatos y lo dona a la orden de Santiago [15]. Muy probablemente la orden santiaguista sea la responsable de la terminación de las obras de la nave única y del claustro. Una de las ventanas del ábside -que parece labrada con posterioridad al resto del tambor- presenta capiteles y roscas obradas por la mano de alguno de los canteros activos en Moarves, Vega de Bur y Dehesa de Romanos, el mismo motivo de palmetas profundamente caladas aparece en un capitel del crucero de Cozuelos que nos llevaría a considerar una posible familiaridad con ciertos capiteles borgoñones cuyas calidades se reproducen en S. Vicente de Avila y que parecen deberse a la mano de algunos escultores formados en la cantería de Sta. Mª la Real de Aguilar (Fig. 3) [16].

La permuta citada de la colegial cántabra por Cozuelos, debió tener mayor trascendencia que el frío cruce documental no traduce si establecemos un cotejo plástico, al menos ésto

---

[15] Vid. SERRANO: *Op. cit.*, pp. 232-234; Demetrio MANSILLA REOYO: *Catálogo documental del archivo catedral de Burgos (804-1416)*, Madrid-Barcelona, 1971. doc. 259; Julio GONZALEZ: «El monasterio de Santa Eufemia de Cozuelos», en *Homenaje a Fray Justo Pérez de Urbel*, 2, Burgos, 1976. pp. 409-425. Sobre Cozuelos vid. además Mª Soledad FERRER VIDAL Y DIAZ DEL REGUERO: «Santa Eufemia de Cozuelos: un monasterio femenino de la Orden Militar de Santiago», *En la España Medieval. II. Estudios en memoria del profesor D. Salvador de Moxó*, I, Madrid, 1982. pp. 337-348; Mª FERRER-VIDAL: «Los monasterios femeninos de la orden de Santiago durante la Edad Media», en *Las órdenes militares en el Mediterráneo occidental* (S. XII-XVIII), Madrid, 1989. pp. 41-50; José Vicente MATELLANES MERCHAN: «Posesiones de la orden de Santiago en Palencia», en *Actas del II Congreso de Hª de Palencia*, Palencia, 1989, tom. II., Palencia, 1990. pp. 453-465. Para lo específicamente artístico LAMPEREZ: *Historia de la Arquitectura...*, tom. I, Madrid, 1908. pp. 471-472 y figs. 344-346; Leopoldo TORRES CAMPOS Y BALBAS: «La iglesia de Zorita del Páramo (Palencia)», *BSCE*, VII (1915-16), pp. 341-344; M. S. BYNE: *La escultura de los capiteles españoles*, Madrid, 1926. lám. 118; Rafael NAVARRO: *Catálogo Monumental de la Provincia de Palencia. Fasc. Tercero...*, Palencia, 1939. pp. 140-150 y 172-173; José GUDIOL RICART-Juan Antonio GAYA NUÑO: *Arquitectura y escultura románicas*, «Ars Hispaniae, V», Madrid, 1948. pp. 250 y 252; Pedro RODRIGUEZ MUÑOZ: «Iglesias románicas palentinas», *PITTM*, 13 (1955), pp. 90-93; Miguel Angel GARCIA GUINEA: «Santa Eufemia de Cozuelos (Palencia)», *AEA*, XXXII (1959), pp. 295-311; Miguel Angel GARCIA GUINEA: *El arte románico en Palencia*, Palencia, 1975 (1961), pp. 131-148; Luis Mª de LOJENDIO-Abundio RODRIGUEZ: *Castilla/1. Burgos, Logroño, Palencia y Santander*, «La España Románica, 1», Madrid, 1978 (1966), pp. 372-373; PITA ANDRADE: *Op. cit.*, p. 152; BRASAS-MARTIN GONZALEZ-URREA: *Inventario artístico de Palencia y su provincia*, tom. II, Madrid, 1980. pp. 197 y 198; *Monumentos Españoles. Catálogo de los declarados Histórico-Artísticos 1844-1953*, tom. II, Madrid, 1984 (3ª). pp. 328-329. Deseamos señalar nuestro agradecimiento a D. Fernando Bustamante Quijano, actual propietario de la Granja de Sta. Eufemia de Cozuelos, que nos ha facilitado en todo momento el trabajo de toma de datos.

[16] Con especial contigüidad en las tribunas de La Madeleine de Vézelay, Saint-Lazare d'Avallon, La Cordelle de Vézelay y Rouy (Nièvre). Vid. Bernhard KERBER: *Burgund und die Entwicklung der französischen Kathedralskulptur in zwölften Jahrhundert*, Recklinghausen, 1966. p. 57. Sobre Avila y la presencia artística borgoñona vid. Elie LAMBERT: «L'architecture bourguignonne et la cathédrale d' Avila», *Bulletin Monumental*, LXXXIII (1924), pp. 263-292; SALET, Francis: *La Madeleine de Vézelay. Étude iconographique*, Melun, 1948. p. 110.

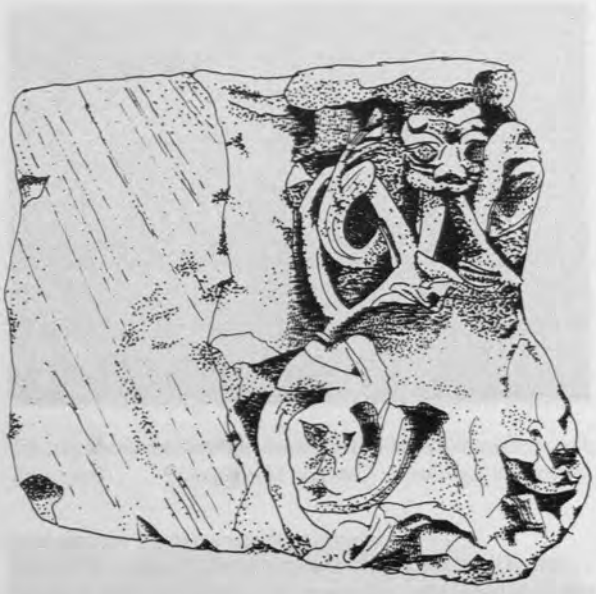


Fig. 5. Capitel del desaparecido claustro de Sta. Eufemia de Cozuelos (Palencia).

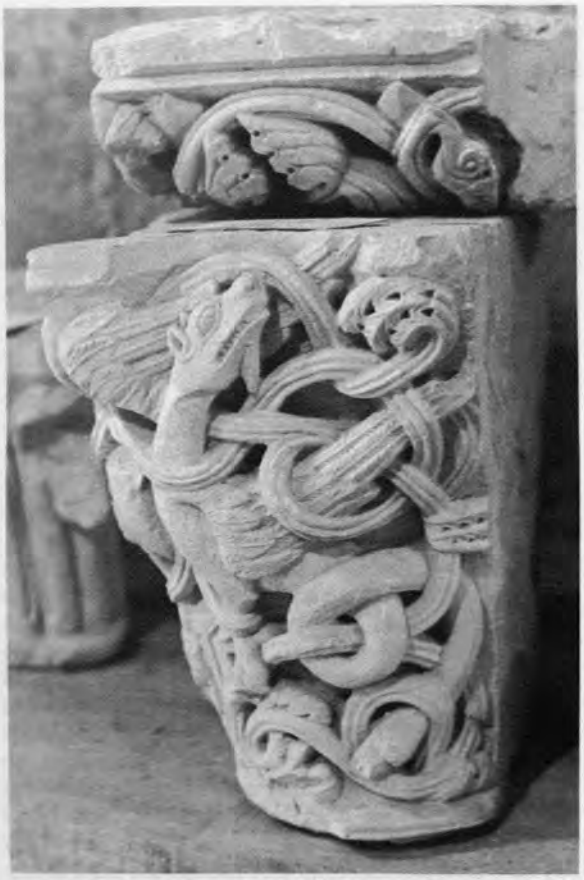


Fig. 6. Capitel del desaparecido claustro de Sta. Eufemia de Cozuelos (Palencia).

deducimos de la proximidad entre los cuadrúpedos y las aves de alas explayadas de ambos conjuntos (en Cozuelos, para la cabecera) o determinados cimacios. En varios capiteles se aplica una decoración de volutas en espiral dispuestas en varios niveles con ciertas remembranzas languedocianas (cf. coro de Cervatos y capitel del toral en el interior de Cozuelos), manifestando mayor virtuosismo en Sta. Eufemia de Cozuelos (el abarrocamiento también estará presente en Santillana del Mar) [17]. Pero nuestra atención se ciñe a otros canteros más tardíos. De considerar la data aportada por el epígrafe del 1129 y la existencia de donaciones de Alfonso VII a la iglesia cántabra en 1135 (a pesar de la existencia de una lauda de consagración de 1199), no creemos adecuado llevar la fecha de la fábrica de Cervatos hasta fines del XII, idea sugerida por Rodríguez y Lojendio [18].

El capitel con la escena de Sansón desquijarando al león del arco toral del crucero, presenta concomitancias muy claras -aunque sea la de Cozuelos una versión que nos resulta más preciosista- con el maestro activo en Moarves y la iglesia de Aguilar, y por ende con los mismos temas de Vallespinoso de Aguilar, Dehesa de Romanos y Rebolledo de la Torre. La hilación ya fue acertadamente establecida por García Guinea (1961). El Sansón de Cozuelos carece del característico pelo sujeto con cinta y en su lugar despliega larga cabellera descrita en mechones y finos bigotes que recuerdan el capitel de la portada de Moarves y una máscara en la arquivolta de la portada de Castrecías (Burgos) o más lejanamente el rostro del músico en la estatua-columna de Revilla de Collazos. Dos de estas máscaras flanquean a un obispo en otro de los capiteles del crucero de Cozuelos, para decorar su cesta se va a recurrir al modelo de volutas en espiral -ahora más estilizado y con siete niveles- rescatado de la tradición escultórica anterior, la misma preferencia por colocar estas carátulas sobre la estructura vegetal de la cesta, asomando por la parte superior de ésta, se verifica en los capiteles del lado derecho de la portada de Moarves.

---

[17] Vid. Raymond OURSEL: *Floraison de la sculpture romane. 2*, Sainte-Marie de la Pierre-qui-Vire, 1976. pp. 241-242, láms. 63-65. Cita un precedente para este capitel con varios niveles de volutas en espiral en el nivel inferior del pórtico de Moissac, después reproducido en el coro de la catedral de Cahors y en Saulieu. Sobre Cervatos vid. Miguel Angel GARCIA GUINEA: *El románico en Santander*, tom. II, Santander, 1979. pp. 336 y ss.

[18] La hipótesis de una datación a fines del XII en LOJENDIO-RODRIGUEZ: *Op. cit.*, pp. 113 y ss., que prolongan la influencia de Frómista hasta fechas en las que la verdadera importancia hay que otorgársela al foco Rebolledo-Piasca-Vallespinoso. Cillamayor o Revilla de Santullán ostentan capiteles pertenecientes a la derivación popular de Frómista, perfectamente estipulada por García Guinea, pero que consideramos de una cronología anterior, circunscritas a sus cabeceras y ausentes en la ornamentación de portada y ventanales de la nave.

Fig. 7. Capitel de la portada occidental de Sta. Mª de Piasca (Cantabria).

De seguir estableciendo un árbol de identidades, podremos observar la relación existente entre un capitel del malogrado claustro (Fig. 5) y las máscaras arrojando tallos por su boca de Santa Cecilia de Aguilar, Rebolledo y su réplica rural de Albacastro (Burgos).

La figuración enrredada entre un enmarañado entrelazo de excelente calidad guarda una evidente conexión con el taller del claustro de Aguilar, aunque podrían establecerse paralelos con la portada de Revilla de Santullán (y otras similitudes compositivas en Piasca y Soto de Bureba) (Figs. 6 y 7).

Quizás sea necesario desligar los trabajos de los escultores que trabajaron en la iglesia de Aguilar de los maestros del claustro y asignar una cronología para los primeros anterior al 1173, postponiendo la labra de los segundos para fechas que sobrepasen la llegada del Prémontré, como de hecho, parecen sugerir las datas aportadas por los epígrafes de las iglesias rurales que eran servidas por la orden (la data

Fig. 8. Capitel del desaparecido claustro de Sta. Eufemia de Cozuelos (Palencia).

del 1190 para la portada de Gama, no desdice la presencia de un canecillo con arpía tocada con capirote, similar a las del intradós de la portada sur de Cozuelos y otras del claustro y capilla del Abad de Aguilar), relaciónese también a estos efectos uno de los capiteles del lapidario -que fue de machón o de ángulo- legado por el monasterio santiaguista y la labra vegetal en la popular portada de Gama (Figs. 8 y 9). Tambien en algunas iglesias cántabras se advierten nexos con la cantería aquilarense: los grifos afrontados con escamados de crustáceo en Sta. María de Bareyo o las arpías con capirote de la colegial de Castañeda [19].

La profusión de la talla andresina, visible en las columnillas reutilizadas que sostienen el actual altar, los capiteles de las crucerías de los tramos de la nave o la misma portada meridional parecen obrarse con proximidad al 1200.

EL ARCOSOLIO DE LA CAPILLA DE LA ASUNCION DE LAS HUELGAS Y REBOLLEDO DE LA TORRE:

Respecto a los capiteles que forman parte del arcosolio de la capilla de la Asunción de Las Claustrillas, monumento sepulcral atruibuido por Gómez-Moreno al infante Fernando († 1211), se parte de una descripción de foliolas convexas, florones y puntas de diamante relacionándolos con Las Claustrillas (Fig. 4). Gómez-Moreno señalaba que el sarcófago del infante, de 1,90 cm., encajaba perfectamente dentro del lucilo de 2,20 cm. [20], sin embargo, el cenotafio corresponde a nuestro juicio a una fecha anterior, compárese con el sepulcro de Mudarra en el claustro de la catedral de Burgos y procedente del ángulo NO del claustro de Arlanza, que ya era evocado por Pérez Carmona por sus paralelismos de traza: arcos gemelos de cuatro lóbulos bajo otro

[19] GARCIA GUINEA: *Op. cit.*, ilus. 108 y 480.
[20] GOMEZ-MORENO: *El panteón real...*, pp. 13-14.

Fig. 9. Capitel de la portada meridional de Gama (Palencia).

de medio punto y capitel pinjante central [21], cuya cronología parece ostensiblemente anterior al 1211. En relación al sepulcro de la Asunción, Torres Balbás argüía una datación en la primera mitad del XIII que no satisface la relación con los capiteles de las Claustrillas propuesta por el mismo autor y afinada para antes de 1187.

Nuestra argumentación se basa en la relación existente entre el sepulcro de la capilla de la Asunción, adyacente a Las Claustrillas, y la ventana ajimezada del portico meridional en Rebolledo de la Torre (Burgos). Sobre las jambas y en las roscas del arco exterior se despliega una inscripción conocida desde su publicación por Torres Balbás con la data de 1186 indicando «fecit istum portalem Ioanes magister Piasca», Torres Balbás manifestaba muy acertadamente una formación del artífice en el contexto de la escuela del sudoeste francés e íntimamente conectado con Piasca (Cantabria) y el claustro aquilarense [22], aunque no estemos en condiciones de identificar a Juan con el mismo maestro Covaterio que labró en la iglesia de Piasca en 1172 [23], las identidades estilísticas, son muy sólidas. La labra de Covaterio estaría más próxima al círculo carrionés, mientras que Juan de Piasca resulta más impregnado de cierta inspiración silense previa a la aparición del segundo taller, si bien su fauna garantiza ecos abulenses.

Sobre la progenie gala de Juan de Piasca y la presencia de los característicos «gloutons» en Rebolledo volveremos más adelante, nos interesa en este párrafo advertir sobre la familiaridad entre el sepulcro de Las Huelgas y la ventana de Rebolledo de la Torre, donde además se desarrolla un tipo peculiar de aplicación foliácea con hojas de acanto con nervio central perlado, rígidas y aserradas angulosamente según dientes alternos que en su desarrollo superior se ondulan convirtiéndose en ensiformes, en suma, es uno de los tipos foliáceos que caracteriza la ornamentación vegetal de este atrio, bien que suele aparecer cuajado de diminutas trepanaciones. En el caso de Rebolledo el capitel nº 5 (seguimos la planta y numeración de Pérez Carmona) desarrolla este mismo esquema en pieza doble de cestas unidas que en su collarino alojan un semicírculo apalmetado y en su abaco pitones angulares acaracolados y tres hojas aserradas del mismo tipo, adviértase además la existencia de piezas de la misma familia en un capitel doble que corona las semicolumnas gemelas absidiales en Las Henestrosas (Cantabria), Barrio de Sta. María de Becerril del Carpio y claustro alto de Silos [24]. Un capitel de la galería norte de Las Claustrillas aplica un esquema de hoja ensiforme ondulada en sus ángulos superiores, que también se observa en los capiteles de la Asunción [25].

El aprovechamiento de las enjutas como zona de despliegue figurativo (Adán y Eva para Rebolledo; arpía de cola prensil tocada con capirote y bicha alada para el arcosolio

---

[21] Vid. Amador de los Ríos: *Op. cit.*, pp. 893-894; José Perez Carmona: *Arquitectura y escultura románicas en la provincia de Burgos*, Burgos, 1974 (1959). p. 122; Mª Jesús Gomez Barcena: *Escultura gótica funeraria en Burgos*, Burgos, 1988. pp. 193-194 y fot. 146.

[22] [Leopoldo] T[orres] B[albas]: «Un maestro inédito del siglo XII», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, [cit. en adelante como *AEA y Ar*] I (1925), pp. 321-322; Perez Carmona: *Op. cit.*, pp. 43-44; Marcel Durliat: *L'art roman en Espagne*, Paris, 1962. p. 73; Ireneo A. Villalobos: «Atrio románico y fortaleza de Rebolledo de la Torre», *BIFG*, XVIII (1968-69), pp. 214-219.

[23] Reproducción y transcripción de la lápida instalada a la izquierda de la portada de Piasca en Garcia Guinea: *Op. cit.*, tom. I. pp. 514-515; 540-541. Otras manufacturas bien trabadas en este grupo Piasca-Vallespinoso-Rebolledo, se encuentran en el sur de Cantabria: Las Henestrosas ofrece también canes de lector y rabelista, capiteles y basas del arco triunfal que son copia fiel de los de Vallespinoso, capiteles con grifos afrontados -vid. además Villacantid- en su ventana absidial polilobulada y un fuste helicoidal que fácilmente se identifican con Rebolledo o Pozancos. Para su cotejo vid. Garcia Guinea: *Op. cit.*, tom. II. ilus. 665, 844 y ss.; 958.

[24] Vid. reproducciones en Félix Palomero Aragon: «Los maestros del claustro alto de Silos», en *El románico en Silos. IX centenario de la consagración de la iglesia y claustro, Silos, 1988*, Burgos, 1990. fots. 16-17 (capiteles nº. 32 [galería norte] y 35 [galería oeste]). Donde se presenta una clasificación por maestros al tiempo que se ofrece una datación excesivamente temprana aduciendo el doc. de 1158 recogido de Férotin. Nada se señala con respecto a la familiaridad con Las Claustrillas que sí era cit. para los capiteles con hojas de palmera y juegos de junquillos por Justo Perez de Urbel: *El claustro de Silos*, Burgos, 1975. p. 204.

[25] Existen algunas concomitancias en este tipo de hojas ensiformes onduladas con capiteles de Marsac (Charente), que se reprodujeron en la iglesia del Santo Sepulcro de Jerusalén. Vid. Blanca Kühnel: «Crusader Sculpture at the Ascension Curch on the Mount of Olives in Jerusalen», *Gesta*, XVI/2 (1977), p. 45 y fig. 21.

Fig. 10. Arquivolta de la portada meridional de Sta. Mª de Piasca (Cantabria).

Fig. 11. Arquivolta de la galería porticada de Rebolledo de la Torre (Burgos).

de la Asunción) [26]; dobles arcos lobulados (de cuatro lóbulos en el atrio y cinco en Las Huelgas) [27], capitel pinjante central y uso de frondas carnosas y lobuladas (capitel derecho del arcosolio y espacio central del particular alfiz en Rebolledo), posibilitarían una datación paralela. No olvidemos que la representación de la ascensión del alma presentada erguida en un sudario y portada por psicopompos, harto frecuente en el románico, aparece también en el sarcófago de la iglesia de la Magdalena de Zamora que ha sido datado en fecha tardía, alrededor del 1190 [28]. En el cimacio del mismo capitel pinjante se aprecia una serie de las archipresentes semiovas bautizadas como «andresinas», pero que ya están presentes en la galería de Rebolledo y se esbozan tímidamente -como intento que no llega a cuajar para todo un perfil- en una de las arquivoltas de la portada oeste de Piasca con la cronología al filo del último cuarto del S-XII (Figs. 10 y 11).

Por otra parte, el abuso de las arquitecturas con múltiples vanos rasgados y almenados, empleadas por el escultor de Rebolledo, no desestima esta preferencia en el cantero de los machones de Las Claustrillas.

LOS MACHONES DE LAS CLAUSTRILLAS: ORNAMENTACION MAQUETISTICA

Citábamos en páginas anteriores la relación que establecía Pita entre estas arquitecturas de Las Huelgas y la fachada del Obispo en la catedral de Zamora [29], difícil será sistematizar un vínculo de esta categoría, máxime cuando en Las Huelgas se ensayaba una cinta ornamental puramente fabulada (Fig. 12), si exceptuamos la aparición de un rosetón, de los remates a piñón y las arquerías ciegas que nos evoca otra fachada rigurosamente real como la de Santo Domingo de Soria y una direccionalidad aquitana.

Pero no podemos negar que la presencia de arcos de herradura, almenas, microcelosías, torres gallonadas e incluso una portada románica tratada con evidente detallismo (capitel

---

[26] Una versión ruralizada en la ventana absidial de Jaramillo de la Fuente y en formato de capitel para Cabria, Pozancos y Sta. Eulalia de Barrio de Sta. María. Sobre su iconografía O. K. WERCKMEISTER: «The lintel fragment representing Eve from Saint-Lazare, Autun», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXXV (1972), p. 3 y esp. nota nº 11.

[27] La bibliografía sobre la aplicación de arcos lobulados en el románico hispano resulta tan abultada que obviamos sus citas específicas.

[28] Margarita RUIZ MALDONADO: «Dos obras maestras del románico de transición: «La Portada del Obispo y el sepulcro de la Magdalena», *Studia Zamorensia (Anejos 1). Arte Medieval en Zamora*, Salamanca-Zamora, 1988. pp. 39-47. La advierte de la indudable relación entre los dragones alados de uno de los capiteles que soportan el baldaquino y el mismo tema de un capitel del ala oeste de Silos (del claustro alto, no cit. específicamente).

[29] Sobre la portada zamorana vid. Etelvina FERNANDEZ GONZALEZ: «Presencia de oriente y occidente en la «Portada del Obispo» de la catedral de Zamora», *Estudios Humanísticos*, 10 (1988), pp. 225-274; RUIZ MALDONADO: *Op. cit*, pp. 32-39. Huidobro intentaba reconocer ciertas veladuras visigodas y resonancias asturianas (microcelosías) en una publicación pionera, Luciano HUIDOBRO: «Contribución al estudio del Arte visigótico en Castilla», *BSCE*, VII (1915-16), p. 452.

Fig. 12. Machón claustral de Las Claustrillas de Las Huelgas. Burgos.

junto al machón central del ala este) nos desconcierta, formulando un decorado de laboratorio, a caballo entre lo hispanomusulman y la llegada de corrientes ultrapirenaicas que fraguaron en el foco salmantino-zamorano. Estos elementos aparecen juntos en el machón del ala oriental, a modo de «collage» dislocado: torrecillas cubiertas de escamados flanqueando un símil de hastial perforado por desproporcionado rosetón, como si de una versión poitevina se tratara (cf. Notre-Dame-la-Grande y Montierneuf de Poitiers, Aulnay y otros templos del Saintonge) simulando el tema de las linternas de muertos también usado en Fenioux y Fontevrault [30]. Junto a éstas simplificaciones cupuliformes que recuerdan el grupo del Périgord y que en la Península dan lugar a las linternas del Duero (Salamanca, Toro y Zamora) estudiadas por Hersey [31], arquerías de sabor musulmán y un rudo calado formateado en cuadrángulo que evoca celosías cordobesas, ratifican un ambiente orientalizante, también verificable en ciertas fosilizaciones escultóricas de Arroyo y Aguilar, como después tendremos ocasión de comprobar.

La fachada románica que decora el capitel colocado junto al machón central este, resulta un caso único en el tardorrománico hispano. Es perfectamente factible indivualizar cada uno de sus componentes, de una exactitud tal, que aún así serían perfectamente identificables. Las dobles columnas coronadas por capiteles vegetales que llegan hasta la altura del abaco convertido en símil de cornisa, los canecillos nacelados, la portada con arquivoltas figuradas y los rosetones que en la parte inferior se sintetizan en arcos peraltados a cierta proximidad del polilobulado, dan fe de esta especial vocación «maquetística» del escultor que gusta afinar detalles como el despiece de las sillerías o unas acróteras de coronamiento. A grandes rasgos, esta portada nos parece lo suficientemente «descrita» como para intentar espigar su fuente de inspiración. No creemos errar si la comparamos con el primer nivel de la fachada del Petit-Palais (Gironde), donde las dobles columnas gemelas y la tendencia a lo polilobulado coinciden con el caso burgalés [32], si bien la tendencia al arco de herradura y el uso del rosetón, revisten a la pieza de un marcado carácter hispano. Dentro de la misma parecen estar varias fachadas con arcadas del Sudoeste: Montmoreau, Saint-Amant-de-Boixe, Aubeterre, Châtres o Saint-Léger de Cognac.

FLORACIONES Y ENTRELAZOS, ENTRE LO TOLOSANO Y LO BORGOÑON

Otros sarcófagos de Las Huelgas, pertenecientes a la última fase de la escultura funeraria románica, como el de Doña Leonor (ò Don Sancho) instalado en la nave de Sta. Catalina (nº. V en la clasificación de Gómez-Moreno) y datado en 1194 o el de María de Almenara (nº. XXXIII) de 1196, combinan escenas de cortejo bajo arquerías con ascensiones del alma, e incluso alusiones hagiográficas o al «agnus dei» con una fauna netamente románica compuesta de arpías de condición silense, dragones y canes [33]. Sin embargo, roleos y

---

[30] Sobre las fachadas del sudoeste y las linternas mortuorias vid. CROZET, René: *Les lanternes des morts*, «Bulletin de la Société des Antiquaires de l'Ouest», XIII (1943), pp. 115-144; FAYOLLE, L.: *Origine et destination des lanternes des morts*, id., pp. 144-155; SEIDEL, Linda: *Songs of Glory. The Romanesque Façades of Aquitaine*, Chicago-London, 1981. pp. 17 y ss.

[31] Carl K. HERSEY: *The Salmantine Lanterns, their origins and development*, Cambridge, 1937. Una visión actualizada en Pierre DUBORG-NOVES: «Des mausolées antiques aux ciborios romans d'Espagne. Évolution d'une forme architecturale», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, [cit. en adelante como *CCM*] XXIII (1980), pp. 323-360.

[32] Vid. sobre la «façade-écran» aquitana Jacques GARDELLES: «Recherches des façades à étages d'arcatures des églises médiévales», *Bulletin Monumental*, 136 (1978), pp. 113-133; Anne-Marie PÊCHEUR: «L église Saint-Pierre de Petit-Palais», *Congrès Archéologique de France*, CXLV (1987), pp. 155-167. Una posición favorable a la relación con los arcos de triunfo clásicos en René CROZET: *L'art roman en Poitou*, Paris, 1948. p. 155; René CROZET: *L'art roman en Saintonge*, Paris, 1973. pp. 105-106. Vid. además Charles DARAS: «Les façades des églises romanes ornées d'arcatures en Charente leur origine, leur filiation», *Bulletin Monumental*, CXIX (1961), pp. 121-138; Pierre DUBOURG-NOVES: «Remarques sur les portails romans à fronton de l'ouest de la France», *CCM*, XVII (1974), pp. 25-39.

[33] GOMEZ- MORENO: *El panteón real...*, pp. 9-11; GOMEZ BARCENA: *Op. cit.*, pp. 187-188 y fot. 137.

especialísimas hojas lobuladas con bayas centrales, encuentran correspondencia en ejemplos procedentes del círculo de Moradillo de Sedano (de más calidad, muy próxima a la silense en Ahedo de Butrón), repetidos también en el machón del ángulo SE de Las Claustrillas y con anterioridad en Silos o en una imposta de la capilla del abad del monasterio de Aguilar. Aunque de aspecto mucho más carnoso, guardan relación con las denominadas flores de «arum» citadas por la crítica francesa, que son frecuentes entre la denominada segunda flora languedociana definida por D. Jalabert (La Daurade y Saint-Étienne de Toulouse) y encuentran correspondencias en conjuntos del tardorrománico catalán y navarro [34]. En un contexto más occidental, estas floraciones aparecen entre roleos en un plafón de la primitiva fachada occidental de la catedral de Astorga (Museo Catedralicio), que ya Gómez-Moreno acercaba al claustro de la catedral de Salamanca recordando «cosas francesas de la región occidental» [35]. En la misma línea vegetal debe citarse el zócalo de la pila bautismal de Colmenares (Palencia), cuya figuración se adhiere a una corriente popular, con puntos de contacto con los expatriados capiteles de la abadía de Lebanza (Palencia).

En dos de los sarcófagos instalados en la nave del pórtico de Las Huelgas (1 y 2 del pórtico según la clasificación de Gómez Bárcena) o alguna de las ménsulas del claustro de San Fernando, también se dan las características flores carnosas peculiares al grupo de Moradillo, como perduración de una flora ya desfasada en ejemplares algo tardíos. Quizás por esta vía podamos inferir una cronología trecentista para la portada de Mave, cuya jamba interior izquierda adopta un esquema de hojas treboladas en esquema simétrico, similar a los sarcófagos citados pero que tiene su correspondencia más directa en los lados cortos de la cubierta del sepulcro burgalés de San Juan de Ortega o un arranque de nervatura en Butrera [36].

Existirían además posibles reminiscencias tolosanas en un grupo de capiteles decorados con profusos entrelazos y dotados de yemas trepanadas. Cabe citar aquí el capitel del machón del ángulo NO del claustro de Aguilar, que tiene sus homólogos en otro muy erosionado de la galería septentrional de Las Claustrillas, cabecera de Sta. María de Bujedo (antiguo monasterio premonstratense, Burgos) y en el desaparecido monasterio de San Pedro de Gumiel de Izán (Museo Parroquial de Gumiel de Izán, Burgos), si bien en este último caso se recurre a una diminuta figuración de combate entre guerrero y dragón que no es ajena a las preferencias de la cantería aquilarense, como tampoco lo fue a las del segundo taller del Silos, cuestión ya anotada por Lacoste en un trabajo reciente donde conectaba ambos focos a tenor del capitel nº. 57 [37]. En otro de los capiteles de Gumiel, el motivo vegetal de hojas carnosas con baya constituye el centro del capitel doble, siendo el eje compositivo de las escenas

Fig. 13. Imposta del claustro -galería oeste- de Sta. Mª la Real de Aguilar de Campoo (Palencia).

Fig. 14. Imposta de la portada meridional de Sta. Mª de Piasca (Cantabria).

[34] Denise JALABERT: *La flore sculptée des monuments du Moyen Age en France*, Paris, 1965. pp. 55-56; Paul MESPLÉ: *Toulouse. Musée des Augustins. Les sculptures romanes*, Paris, 1961. nº. inv. 21, 29 y 129; Jordi CAMPS i SORIA: *El claustre de la catedral de Tarragona: Escultura de l'ala meridional*, Barcelona, 1988. p. 145; Imma LORES i OTZET: *Els capitells historiats del claustre de Sant Cugat del Vallès: aspectes estilístics i iconogràfics*, Tesis de Licenciatura inédita presentada en la Univ. Autònoma de Barcelona, Bellaterra, 1986. Para lo segoviano y la perduración de este tipo de flora, debida a la expansión de lo silense, vid. Inés RUIZ MONTEJO: *El románico de villas y tierras de Segovia*, Madrid, 1988. p. 274 y ss.

[35] Vid. Manuel GOMEZ-MORENO: *Catálogo Monumental de la Provincia de León*, Madrid, 1926. p. 321 y lám. 484; *O portico da gloria e o seu tempo. Catalogo da exposicion...*, Santiago, 1988. La Coruña, 1988. no. 214.

[36] Vid. LOPEZ MARTINEZ, Nicolás: «Apéndice», en PEREZ CARMONA: *Op. cit.*, pp. 263-264 e ilus. 31 y 313-314. Para las ménsulas del claustro de San Fernando de Las Huelgas, ya se señalaba su tradición románica en el caótico artículo de José LUIS MONTEVERDE: «Ensayos sobre el románico burgalés», *BIFG*, XXXV (1956), p. 378.

[37] Vid. Jacques LACOSTE: «Nouvelles recherches à propos du second maître du cloître de Santo Domingo de Silos», en *El románico en Silos...*, pp. 480-481. No incluye sin embargo, la tendencia aquilarense, que el autor hace originaria de la portada occidental de San Vicente de Avila,

de combate psicomáquico. El capitel nº. 21 de Aguilar adopta ese mismo peculiar eje de simetría resultante del vástago vertical rematado en baya que fue elemento organizador de las cestas silenses.

La versión de entrelazo desplegado alrededor de toda la cesta, debió hacerse popular entre algunas cuadrillas rurales. Su aplicación feliz se ha conservado en la humilde portada de Escalada (Burgos) junto a una más cuidada versión del entrelazo triple helicoidal que parece deberse a la influencia palentina. Pérez Carmona, ya advertía de los préstamos que Escalada o Madrigal del Monte debían a Las Claustrillas, que para la localidad del Valle de Zamancas, juzgamos nosotros como aquilarenses.

Uno de los cimacios recuperados durante la última restauración del claustro de Aguilar e instalado en su ala occidental nos muestra otro interesante roleo que alberga parejas de aves afrontadas picoteando frutos arracimados [FIG. 13], a su lado se adivina una deteriorada escena en la que un perro persigue a un jabalí. Es probable que en esta pieza se tallara además un cazador -hoy en día desaparecido- si tomamos como punto de partida el cimacio izquierdo en la puerta de «El Cuerno» de Piasca, con el que la identidad es más que evidente (Fig. 14)[38]. Entre las arquivoltas de la portada occidental de San Vicente de Avila podríamos localizar una fauna muy similar, integrada por aves, leones y basiliscos en disposición estilizada que se inscriben entre motivos de roleos perlados. Un cimacio con similares escenas se localiza en el intradós izquierdo de la portada de la Asunción de Perazancas, si bien se acusa un claro descenso de calidad.

Quizás en los cimacios derechos de Santiago de Carrión podríamos ubicar el eslabón intermedio para hacer comprensible el trasvase de plantillas desde las tierras abulenses a las de la Liébana y alto Pisuerga. No pasemos por alto la presencia de grifos y aves con cuerpo de dragón afrontadas que picotean un racimo naciente de un cáliz en uno de los capiteles del atrio de Rebolledo (Fig. 15), luego extrapolado a Gama y Perazancas, sin que en el caso burgalés se den los tejidos «rinceaux» abrigando a los seres metamorfoseados de fuerte sabor borgoñón. En efecto, Piasca (1172) y Rebolledo (1186) son a nuestro juicio los referentes directos del cimacio del claustro aquilarense. No encaja demasiado bien con todo lo expuesto la aparición de aves afrontadas descritas como «hupupas» en el capitel nº 32 del primer taller silense[39]. Estas se disponen sobre un extraño elemento vegetal que sugiere un cáliz rectangular, sin embargo, la aparición del mismo elemento en otros capiteles silenses (cf. nº 20) como simple ornato en el punto medio superior de las cestas, desestima la idea compositiva del cáliz arracimado que empleó el escultor de Rebolledo. No olvidemos de cualquier modo que algunos rasgos propios de este primer taller de Silos, ya evocados por Pérez Carmona, se detectan en la fauna de la galería porticada de Rebolledo (vid. aves con cabezas de chivo) sin que todavía se rastreen pistas acerca de la proliferación de la grotesca y sobresaliente fauna del segundo taller. Como indicaba Gaillard, las resonancias del primer taller silense en Rebolledo afectarán más a los temas que a la técnica.

Pero sin embargo, lo tolosano, en la Daurade, también generó modelos que perfectamente soportarían una comparación formal y estilística con el cimacio palentino. Algo similar ocurre con las escenas cinegéticas, como se deduce del análisis de piezas legadas por los escultores del tercer taller de la Daurade, donde los acosos al jabalí y al oso proliferan en capiteles ornados con preciosistas frondas o los cazadores, pautados por el entrelazo, tensan sus arcos[40].

Dejando a un lado estas ligazones francesas sin entrar en el predominio borgoñón o meridional, nos resulta obligada la recurrencia a repertorios clásicos que puede comentarse al respecto del peculiar eclecticismo ornamental.

UNA POSIBLE CORRESPONDENCIA CLASICA:

Si las fórmulas de hojas carnosas de evocación ultrapirenaica eran una constante en Moradillo de Sedano, su predilección por las rosetas y los refinados medallones, no va a ser menor. Moradillo, S. Juan de Rabaneda (Soria), Gredilla o la flora de algunos relieves alojados en la fachada del obispo de la catedral de Zamora, destilan una huella perfectamente clásica que invita a suponer la aplicación de patrones romanos. Para el caso burgalés, no estamos en condiciones de acudir a referentes directos. Si pasamos revista a la menguada colección de escultura romana que en estas comarcas ha llegado hasta nosotros, sólo las estelas de Poza de la Sal, grupo fuertemente indigenista tratado de antiguo por Martínez Santa-Olalla, resistirían una comparación formal en correspondencia con la ventana exterior del muro meridional de Moradillo (Fig. 16). En este vano de medio punto aparece

---

al capitel de la parroquial de Gumiel de Izán. Este era recogido en el simposio de Burgos como de clara relación silense en Magdalena ILARDIA GALLIGO: «Silos y el románico burgalés», en *El románico en Silos...*, pp. 402-403, sin establecer tampoco alusión alguna al claustro de Aguilar. Sobre Gumiel, su reducido pero excelente lapidario románico, merecedor de un catálogo completo y sobre su extinto monasterio de S. Pedro vid. la escueta información aportada en Pedro ONTONIA OQUILLAS: «Guía para una visita a la iglesia parroquial de Gumiel de Hizán», *BIFG*, LV (1976), pp. 1047-1049; Pedro ONTONIA OQUILLAS: «Notas histórico-artísticas del Museo de Gumiel de Hizán», *BIFG*, LX (1982), pp. 267-306; *Las Edades del Hombre. El Arte en la Iglesia de Castilla y León*. Catálogo, Valladolid, 1988. Salamanca, 1988. pp. 37-38.

[38] Vid. GARCIA GUINEA: *Op. cit.*, ilus. 499-501. Aunque se describa a las aves afrontadas como basiliscos con cuerpo de ave, alas y garras de felino, que en Aguilar toman clara forma de ave.

[39] Vid. Joaquín YARZA LUACES: «Elementos formales del primer taller de Silos», en *El Románico en Silos...*, p. 115 y fig. 35.

[40] MESPLÉ: *Op. cit.*, nº inv. 191 y 280; BRAVO-MATESANZ: *Op. cit.*, p. 141. En relación con las aves vid. Charles T. LITTLE-David L. SIMON-Leslie BUSSIS: «Romanesque Sculpture in North American Collections. XXV. The Metropolitan Museum of Art. Part V. Southwestern France», *Gesta*, XXVI/1 (1987), pp. 64-65; para las escenas de cacería MESPLÉ: *Op. cit.*, nº inv. 84 y 190; Monique REY-DELQUE: nº 127-128 del catálogo *De Toulouse à Tripoli. La puissance toulousaine au XIIe siècle (1080-1208)*, «Musée des Augustins, Toulouse, 1989». Toulouse, 1989. Para lo borgoñón vid. las aves picoteando vides en Kathryn HORSTE: «Romanesque Sculpture in American Collections. XX. Ohio and Michigan», *Gesta*, XXI/2 (1982), pp. 133-134; Roland RECHT: «Sculptures découvertes à Saint-Lazare d'Avallon», *Bulletin Monumental*, CXLI (1983), p. 154 y fig. 7. Ahora bien, se trata de un motivo claramente internacionalizado y tan abundante que su desglose resultaría ocioso.

un relleno donde se articulan varios elementos simples: dos rosetas y un medallón central. Es posible que ejemplares burgaleses de cista funeraria de mucha mejor factura hayan desaparecido, pero por ahora, aún advirtiéndose la utilización que el artista de Moradillo hace de un bajorrelieve romano (o de un libro de modelos intermedio), no podemos inferir prototipos más o menos locales [41]. En Ahedo de Butrón (Burgos, registro superior de la portada oculta por un cubo moderno de acceso al campanario), vuelve a aparecer esta curiosa distribución en frontón ornado de rosetas. La presencia además de medios círculos apenas excavados, sugiere la idea de las aberturas utilizadas en las estelas en forma de templete de Poza que servía para la introducción de las cenizas de los finados. Dentro de la misma tradición decorativa podemos ubicar alguna de las ventanas de Ntra. Sra. de la Oliva de Escóbados de Abajo (Burgos) y el nivel inferior de la fachada de Sto. Domingo de Soria.

En relación con las estelas romanas, en el Panteón de los Nobles de S. Juan de la Peña aparecen 24 nichos funerarios enmarcados por elementos semicirculares decorados con billetes o bolas cuyo origen relacionaba R. Gavelle con los monumentos funerarios paleocristianos de Valcabrère (S-IV) de modalidad columbaria [42].

A decir verdad, el grado de romanización del noroeste peninsular fue escaso si lo comparamos con el registrado por las regiones más mediterráneas, y el catálogo de obras conservadas, poco ilustrativo de pretender extraer modelos que en su momento pudieron suministrar modelos para los escultores medievales. Casos tan suculentos como el proporcionado por el sarcófago de Husillos para la generación de toda una corriente escultórica a ambos lados de los Pirineos nos son desconocidos para las fechas que aquí tratamos. El sarcófago de la colegiata de Covarrubias es uno de los pocos aducidos al respecto para la escultura románica final [43]. Anotaremos dos detalles indumentarios, separándonos ligeramente del tipo de recetas puramente ornamentales que estamos tratando, que para la cantería aquilarense podrían informar del uso de estereotipos clásicos. Se trata de las clámides utilizadas por los guerreros luchando contra basiliscos del capitel 21 del MAN (nº inv. 50174-10175) y la más barroquizada del evangelista Mateo del pantocrátor de Moarves,

Fig. 15. Detalle de un capitel en la galería porticada de Rebolledo de la Torre (Burgos).

estas dos merecerían de cualquier modo un análisis concienzudo que permitiera corroborar la validez de esta hipótesis. Al margen de lo indumentario, una de las dovelas de la portada burgalesa de Abajas [44], presenta un espinario que sin duda hereda una fórmula de la estatuaria romana ya ensayada en San Pedro de Tejada y que se deja ver también en un canecillo de Armentia.

Los palmetas de acantos perfectamente clásicas de uno de los capiteles del claustro de Aguilar (frente al machón SO, pieza procedente del Museo Arqueológico de Palencia y reinstalada durante la restauración de los 80) (Fig. 3), son buena muestra de la perfección en el oficio que alcanzaron sus tallistas, rozando la delicadeza de las realizaciones romanas y encontrando puntos de refrenda en otras producciones del sudeste francés y Borgoña. En Provenza, el empleo de ornamentos de origen romano está fuera de toda duda (cf. además Saint-Gilles-du-Gard y Saint-Trophime d'Arles).

---

[41] Sobre las estelas burgalesas de Poza vid. Julio MARTINEZ SANTA-OLALLA: «Monumentos funerarios célticos. Las estelas-casas de la provincia de Burgos y sus relaciones con el Occidente de Europa», *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos de Burgos*, [cit. en adelante como *BCPMB*] IV (1934-37), pp. 182-193; José Antonio ABASOLO-María Lourdes ALBERTOS-Juan Carlos ELORZA: *Los monumentos funerarios de época romana, en forma de casa de la región de Poza de la Sal (Bureba, Burgos)*, Burgos, 1975. pp. 67 y ss. y láms. V, IX y XI. Para una zona más meridional Jose A. ABASOLO ALVAREZ: *Epigrafía romana de la región de Lara de los Infantes*, Burgos, 1974. láms. XVIII-2, LXXIV-1 y CIII-1. A lo septentrional palentino pudieran añadirse ciertas estelas con rosáceas procedentes del yacimiento de Monte Cildá, vid. M. A. GARCIA GUINEA-José M. IGLESIAS GIL-P. CALOCA: «Excavaciones de Monte Cildá. Olleros de Pisuerga (Palencia). Campañas de 1966 a 1969», *PITTM*, 34 (1973), láms. XXXI, XXXV-XXXVI y XL, que sin embargo no resultan determinantes entre las tallas medievales, si exceptuamos la orla decorativa superior de la pila bautismal de Renedo de Valdavia o la arquivolta biselada del ventanal SE en la iglesia de Mudá. Sí ratificamos la idea de una inspiración en el mundo de las estelas romanas para las trompas de la iglesia soriana de S. Juan de Rabaneda o el relieve calado en una ventana de Neila (Burgos), donde la tradición apunta hacia una elección dentro del mundo de las estelas romanas decoradas con cruces de radios curvos, rosetas y piezas radiales. Para Moradillo es lógico hablar de inspiración y no de «reaprovechamiento» que infería J. MARTINEZ SANTA-OLALLA: «La iglesia románica de Moradillo de Sedano», *AEA y Ar*, (1930), p. 274 y fig. 22.

[42] Robert GAVELLE: «Sur quelques formes médiévales d'origine antique, San Juan de la Pena. Vilach. Tombeau d'Hugues de Castillon», *Revue de Comminges*, LXXXV (1972), p. 172.

[43] Vid. LACOSTE: «La sculpture à Silos...», pp. 110-111; Serafín MORALEJO: «Artes figurativas y artes literarias en la España medieval: Románico, Romance y Roman», *Bol. de la Asociación Europea de Profesores de Español*, X (1985), pp. 61-70.

[44] Se recogía en el modélico estudio de Serafín MORALEJO ALVAREZ: «Marcolfo, el espinario, Priapo: Un testimonio iconográfico gallego», en *Primera Reunión Gallega de Estudios Clásicos, Santiago-Pontevedra, 1979*, Santiago, 1981. p. 347 y nota nº 40. La misma figura se dió en otra dovela de la portada de Hormaza (Burgos).

Ahora bien, el empleo del acanto sumamente estilizado, fue una de las constantes en la ornamentación escultórica borgoñona, la portada oeste de Souvigny (Allier) reproduce esta tesitura alcanzada en el caso aquilarense [45], y la conexión se hace elocuente en la refinada flora de hojas caladas que se disponen simétricamente, o también en las tres hojas en espiral, los esquema de bayas de «arum» y los fustes zigzagueantes de «chevrons», helicoidales o estrigilados, que luego reaparecen en Santiago de Carrión, Rebolledo de la Torre, Las Henestrosas o Pozancos. Hágase también extensión para Saint-Saveur de Nevers (Nièvre) o la Charité-sur-Loire y se advertirá que la proximidad con Borgoña es sintomática.

A efectos de figuración zoomórfica, podríamos configurar un grupo, bien representativo, de dragones, leones y trasgos que arrancando de los capiteles nº 43 y 63 del claustro de Silos, reaparecerían en la portada de Abajas, un capitel del desaparecido monasterio de Gumiel de Izán y la portada de Moradillo de Sedano. Este grupo resulta llamativo por las forzadas posiciones de los trasgos (avestruces para algún autor), que alargan sus pescuezos, afrontándose en la cesta baja de los capiteles (cf. con otro capitel ahora descontextualizado en el interior de la basílica de Armentia). Presentan un cuidado tratamiento del plumaje, despiezado en placas triangulares con líneas paralelas incisas o detalladísimas plumas, mechones en forma de lenguas y escamados de crustáceo, que se repiten en los seres del capitel nº 21 del claustro de Aguilar. Pero lo más llamativo son sus rostros, con diminutas orejas afiladas, nariz chata y amplia fauce que resultan muy similares a los borgoñones. La identidad nace de la comparación con dos piezas del Philadelphia Museum of Art, atribuidas por W. Cahn al ámbito de Borgoña o la Ile-de-France [46].

El desarrollo de la fauna grotesca, con arpías, dragones y toda suerte de fantásticas aves, puede ser perfectamente seguido desde la portada central de Saint-Denis (ca. 1137-40), en sintonía con el deambulatorio de Sens (ca. 1140), la sala capitular de Saint-Rémi de Reims y varias iglesias del ámbito parisino, posteriormente el fenómeno se da en ámbitos bien distantes como la catedral de Rochester y el Pórtico de la Gloria [47]. La historiografía nada ha anotado con respecto a Silos, donde los capiteles del segundo taller albergan una de las colecciones más singulares de fauna grotesca que está en el punto de mira de lo aquilarense y lo desarrollado en la sala capitular del Burgo de Osma así como en varios templos rurales segovianos y sorianos. Aunque de factura más tosca, la tendencia a los escamados de crustáceo vuelve a vislumbrase en un capitel de la cabecera en la catedral de Sto. Domingo de la Calzada, Irache y en las esculturas más tardías de Agüero [48].

Capiteles de la portada oeste de Notre-Dame-en-Vaux, aplican en las esquinas de los cimacios pequeñas cabezas con llameantes cabellos que se utilizan igualmente en Saint-Loup-de-Naud (ca. 1170), la misma idea, en síntesis, se verifica en los seres diabólicos de las esquinas del capitel 21 de Aguilar (cf. también Arenillas de San Pelayo, capitel doble de Aguilar en el Fogg Art Museum de Harvard y cimacio de la portada de Santiago de Carrión), siguiendo la modalidad de uno de los demonios del capitel del avaro en Rebolledo -después reproducido en Vallespinoso- con exagerada melena de puntiagudos mechones.

Entre otras acotaciones de identificación borgoñona podemos señalar cierta conexión entre el Pantocrator de Santiago de Carrión y la escultura del círculo de Dijon, a estos efectos pueden compararse los rasgos zoomórficos en los símbolos de Marcos y Lucas del tímpano de la abadía de Saint-Bénigne de Dijon (Côte-d'Or) con sus homólogos en Carrión [49], o los tipos angélicos de la misma pieza y los del capitel nº 1 de Aguilar. La datación asignada por Quarré para el relieve de Dijon está en torno al 1147, con mejor tino otros autores (Deschamps, Beaulieu o Sauerländer) prefieren adelantar una fecha hacia 1160, e incluso fines del XII. El descolocado tímpano borgoñón se encuentra orlado por un documento epigráfico que identifica al abad «Petri» citado en un verso leonino. La usanza poemática no es ajena a lo palentino, pues dos ángeles, actualmente alojados en la fachada oeste de la abadía de Aguilar, portan cartelas con dístico elegiaco cuyos caracteres epigráficos mantienen relación directa con los del tímpano borgoñón [50], similar módulo epigráfico se mantiene en algunas impostas del arco triunfal en la iglesia del monasterio de Aguilar y en el capitel pinjante de la portada septentrional en la catedral de Lugo.

REBOLLEDO DE LA TORRE Y EL SUDOESTE DE FRANCIA:

Existen otros sutiles contactos entre el nucleo aquilarense y otras regiones francesas: el Sudoeste y la aplicación del

---

[45] Vid. A. K. PORTER: *Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads, vol. II. Burgundy. Illus.*, Boston, 1923. ilus. 124-125.

[46] Vid. Walter CAHN: «Romanesque Sculpture in American Collections. XI. The Philadelphia Museum of Art», *Gesta*, XIII/1 (1974), pp. 52-53.

[47] Vid. Francis SALET: «Saint-Loup-de-Naud», *Bulletin Monumental*, (1933), pp. 129-169; Willibald SAUERLAENDER: «Sculpture on Early Gothic Churches: The State of Research», *Gesta*, IX/2 (1979), p. 40; Deborah KAHN: «A Recently Discovered Early Gothic Capital in the Bronx», *Gesta*, XXVI (1987), pp. 59-60; Deborah KAHN: «The West Doorway at Rochester Cathedral», en *Romanesque and Gothic. Essays for George Zarnecki*, vol. I. Woodbridge, 1987. pp. 130 y ss. Agradecemos a James d'Emilio (University of South Florida, Tampa) sus valiosas sugerencias sobre la escultura románica del norte palentino y el reflejo de lo borgoñón, que nos hicieron reflexionar sobre estas cuestiones.

[48] Vid. Francisco IÑIGUEZ ALMECH: «Sobre tallas románicas del siglo XII», *Príncipe de Viana*, XXIX (1968), pp. 181-235.

[49] PORTER: *Op. cit.*, láms. 134-135.

[50] Para Saint-Bénigne Pierre QUARRÉ: «La sculpture des anciens portails de Saint-Bénigne de Dijon», *Gazette des Beaux-Arts*, L (1957), pp. 177-194; Michèle BEAULIER: «Les anciens portails de Saint-Bénigne de Dijon», *Bulletin Monumental*, CXV (1957), pp. 293-295; SAUERLAENDER: *Op. cit.*, p. 120; Léon PRESSOUYRE: «Réflexions sur la Sculpture du XIIème Siècle en Champagne», *Gesta*, IX/2 (1970), pp. 20-21; Willibald SAUERLÄNDER: *Gothic Sculpture in France 1140-1270*, London, 1972. p. 47 y láms. 22-23. El mismo artista del tímpano citado parece trabajar también en la iglesia de Til-Châtel, replicando el de Dijon. Sobre los bajorrelieves de los ángeles aquilarenses vid. José Luis HERNANDO GARRIDO: «Testimonios de escultura monástica procesional: Dos relieves tardorrománicos inéditos en el monasterio de Santa María la Real de Aguilar de Campoo (Palencia)», *Bol. del Museo e Inst. Camón Aznar* [en prensa].

Fig. 16. Ventana meridional de Moradillo de Sedano (Burgos).

«glouton» en Rebolledo de la Torre (cf. con el ángulo SO del alero) (Fig. 17), define otra directriz que encuentra claros paralelos en ejemplos como Aulnay (Fig. 18), a pesar que esta preferencia sea generalizada en zonas cercanas a Saintes, Poitiers o Angers [51]. La misma forma de presentación se da en el sintético friso de Piasca (Fig. 19), una ventana absidial de Calahorra de Boedo y en Villavega de Aguilar, donde una de las columnas que alcanzan el alero absidial, culmina con la típica máscara engolando la pieza. El capitel de Villavega, parece desligado del resto de la escultura románica existente en el templo, estando en todo caso en la misma línea que alguno de los canecillos absidiales (con gallinácea y serpiente que se enrreda entre el cuerpo del ave, también presente entre los modillones de Sta. María de Hoyos, Rebolledo y Vallespinoso) y el capitel izquierdo del arco triunfal, donde se plasma la plantilla con bicha alada y cuerpo serpentiforme que se ve en el friso prolongado de la portada de Vallespinoso, en la pila bantismal inédita de Cantoral, en uno de los capiteles de Rebolledo o en el tímpano de Yermo (1203). El resto de piezas se adhieren a una talla tremendamente ruralizada.

La estética geometrizante que se manifiesta en el ábside de Villanueva de la Torre (molduras de piezas triangulares y de puntas de diamante) pudiera correr a la par, si bien los paralelos no son tan evidentes como los discernibles del análisis de la Catedral Vieja salmantina, en donde la colección de capiteles presenta casos claros de similitud respecto a las máscaras grotescas del Sudoeste (p. ejem. Saint-Jouin de Marnes) [52]. Anotamos de paso que algo existe de esta tendencia en la abadía burgalesa de Sta. María de Rueda, donde

---

[51] V H. DEBIDOUR: *Le bestiaire sculpté en France*, Paris, 1961. p. 72; OURSEL: *Op. cit.*, p. 272 y pl. 70-75. En el área geográfica más cercana al norte palentino sólo conocemos el caso de la ventana con elemento engolado de San Pantaleón de Losa (Burgos) y en las hornacinas de la fachada occidental de Piasca (Cantabria) mientras que no es extraño en el románico atlántico como se advierte en Sta. María de Junco (Asturias) a inicios del XIII (vid. Magín BERENGUER: *Arte románico en Asturias*, vol. I, Oviedo, 1966. fig. 111).

[52] Vid. PALOL-HIRMER: *Op. cit.*, lám. 186. Sobre estas cuestiones salmantinas trabajó Pradelier en *La sculpture monumentale à la Catedral Vieja de Salamanca*, Toulouse-Le Mirail, 1978. Advirtiendo que estos talleres activos ca. 1185-95 estuvieron dirigidos por algún maestro procedente del Sudoeste, con sobrados conocimientos de lo que se estaba alzando en el Poitou, Saintonge, Maine y Anjou.

Fig. 17. «Glouton» en la galería porticada -ángulo SO- de Rebolledo de la Torre (Burgos).

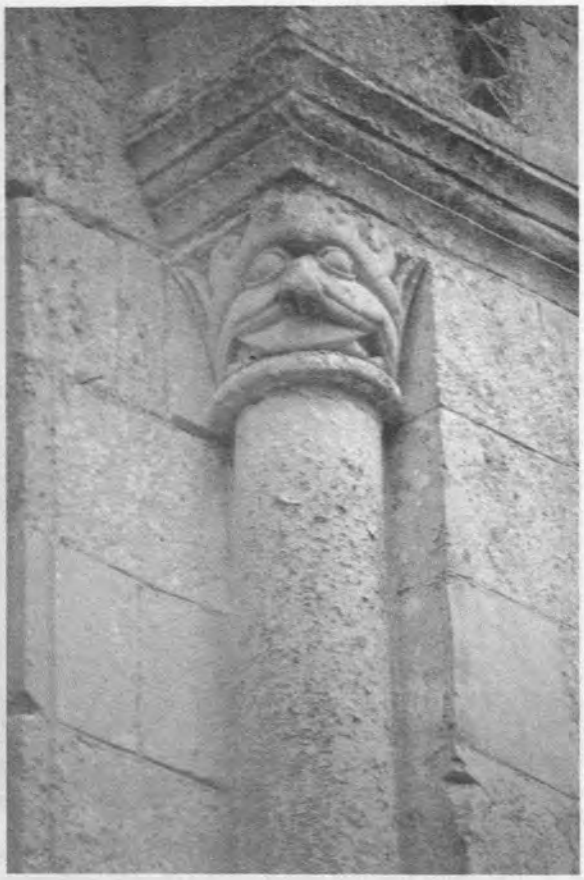


Fig. 18. «Glouton» en una ventana del muro septentrional de Aulnay de Saintonge.

dos capiteles con mascarón constituyen el arranque de la nervatura de una bóveda, su cotejo frente a piezas del sudoeste francés denota la continuidad de una misma directriz[53].

Es difícil comprender la existencia de «gloutons» de una manera aislada en las comarcas septentrionales palentinas. Máxime cuando a la lista de ejemplos señalados sólo podemos añadir la máscara engolando el fuste de una columna en la portada de la iglesia navarra de Santiago de Puente la Reina. Su vigorosidad plástica resulta sobresaliente, por encima incluso de los ejemplos dependientes del foco de Rebolledo. En el caso navarro, el tratamiento del cabello y la forzada mueca bucal o el mismo tratamiento fisonómico -perfectamente negroides- no parecen alejados de un canecillo en el ábside de Sto. Domingo de la Calzada[54]. Para la escultura de Rebolledo (y sus homólogos de Piasca o Villavega) se advierte una clara voluntad en enfatizar los carácteres de monstruosidad por encima del talante antropomórfico (adviértase la crudeza de las fauces o el hundimiento de las cuencas de los ojos) que coincide con algún «glouton» de Saint-Nicolas de Civray (Vienne), Périgné (Deux-Sèvres), Saint-Vivien de Bords (Charente-Maritime), Saint-Mesme de Contré (Charenté-Maritime), o Saint-Vivien de Les Églises d´Argenteuil (Charenté-Maritime). La cantidad de máscaras a cotejar es muy significativa, y exceptuando casos muy determinados (el lado izquierdo de la puerta Miégeville de Saint-Sernin de Toulouse o la tumba de Saint-Junien (Haute-Vienne)), el grueso de éstos se localiza en una zona geo-

[53] Para Rueda (Burgos), se publica alguna fotografía de los capiteles -luego desaparecidos- en G. M. OJEDA: «Abadía de Rueda», *BIFG*, XIII (1958-59), pp. 115-117; para sus correspondencias con el sudoeste vid. Jacques GARDELLES: «Un élément de la première sculpture gothique en Bordelais: la chapiteau à têtes», *Mélanges E R. Labande*, Poitiers, 1974, pp. 329-335; Jacques GARDELLES: «La sculpture monumentale en Bordelais et en Bazadais à la fin du XIIe et au début du XIIIe siècle», *Bulletin Monumental*, CXXXII (1974), pp. 29-48. Los fustes zigzaguentes de Moradillo de Sedano recuerdan además a Rioux (Saintonge).

[54] Para las representaciones de personajes con rasgos negroides vid. Paul H. D. KAPLAN: «Black Africans in Hohenstaufen Iconography», *Gesta*, XXVI/1 (1987), pp. 29-36. Un personaje con rasgos negroides se observa también en la ménsula izquierda que sostiene el friso de Moarves.

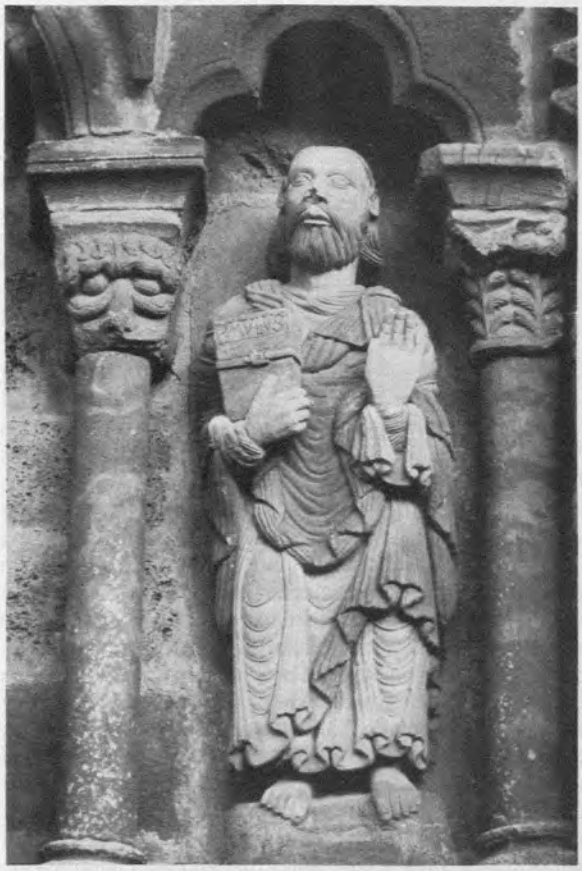


Fig. 19. «Glouton» en la fachada meridional de Sta. Mª de Piasca (Cantabria).

Fig. 20. Motivo de acantos en espiral en un capitel doble del claustro -galería oeste- de Sta. Mª la Real de Aguilar de Campoo (Palencia).

gráfica muy concreta: en torno al Anjou, Poitou y Saintonge [55]. Sin descartar la consecución de resultados paralelos por vías independientes, la posibilidad de un trasvase escultórico a partir de libros de modelos parece el cauce más lógico para valorar estas soluciones coincidentes. El tan ilustrativo ejemplo del cantero «Michaelis» en la dovela de Revilla de Santullán avala esta hipótesis, gratuitamente aplicada en contextos más oscuros de los que no existen testimonios tan claros.

¿LOS APORTES MUSULMANES?:

Para la descripción del ambiente ecléctico que domina la ornamentación escultórica del románico final durante las dos últimas décadas del S-XII, coincidiendo con el reinado de Alfonso VIII y la elevación de las partes más primitivas de Las Huelgas, la historiografía ha acudido a los aportes musulmanes. No vamos a hablar aquí de relaciones iconográficas, trabajadas desde otras tesituras [56], sino de ciertas fórmulas ornamentales muy concretas.

---

[55] Saint-Pierre de Bredons (Cantal), Chadenac (Charente-Maritime), Notre-Dame d'Échillais (idem), Colombiers (Vienne), Curçay (idem), abacial de Saint-Paul de Cormery (Indre-et-Loire), Fenioux (Deux-Sevrès), Périgné (idem), Sainte-Eulalie de Secondigny (idem) o Saint-Pierre de Savennières (Maine-et-Loire). En Alemania se dan en Weinsberg mientras que en Inglaterra aparecen en la catedral de Peterborough.

[56] Algunas alusiones de paralelos zoomórficos y geométricos musulmanes sobre piezas del desaparecido coro de Mateo en Compostela y la portada de la Magdalena de Tudela en Basilio PAVON MALDONADO: «Notas dispersas sobre arte y arqueología hispanomusulmanes», *Anuario de Estudios Medievales*, 18 (1988), pp. 79-81. Para la derruída portada exterior del Pórtico y su réplica auriense vid. Manuel CHAMOSO LAMAS: «Nuevas aportaciones al conocimiento del arte de Maestro Mateo», *Príncipe de Viana*, XXV (1964), pp. 233 y lám. III, donde se aprecian dovelas con lazos pasantes al modo mixtilíneo entre los arquillos de herradura. Recientes aportaciones sobre repertorios específicos en Katherine WATSON: «The Kufic Inscription in the Romanesque Cloister of Moissac in Quercy: Links with Le Puy, Toledo and Catalan Woodworkers», *Arte Medievale*, III (1989), pp. 7-27.

Fig. 21. Capitel doble del claustro -galería norte- de Sta. Mª la Real de Aguilar de Campoo (Palencia).

Fig. 22. Capitel doble del claustro de S. Andrés de Arroyo (Palencia).

La proximidad de ambientes entre la capilla de la Asunción y Las Claustrillas, ejemplificando dos tendencias decorativas bien distantes, mantiene sin embargo una coetaneidad cronológica que muy probablemente hizo coincidir a artistas llegados desde Al-Andalus y a canteros impregnados de tradición románica. Uno de los motivos donde mejor se aprecia la aplicación de recetas meridionales permite establecer un perfil común a varias piezas de Las Claustrillas, el claustro de Sta. María la Real de Aguilar (Fig. 20), el de San Andrés de Arroyo y el de Sta. María de Valbuena de Duero (Valladolid) (Figs. 21 y 22). Es además patente que Aguilar y Las Claustrillas podrían ser los puntos de partida del fenómeno, y en un momento posterior, la fórmula ornamental se expandió hacia Arroyo y Valbuena, si bien, la siguiente fase constructiva en Aguilar vuelve a recoger la plantilla. En el machón angular NO de Las Claustrillas aparece un friso corrido y un capitel doble decorado por hojas de acanto (varios foliolos superpuestos marcando fuertemente los nervios por excisión y suave biselado) que en su coronamiento, y éste es el motivo sobre el que nos interesa poner el acento, remata con apéndices múltiples que se entrelazan describiendo un doble círculo, a modo de dos eslabones encadenados. Los capiteles de la Asunción ya anuncian tal anudamiento, que todavía se manifiesta apretado.

Estos mismos motivos desplegados sobre las partes superiores de las cestas, aparecen en uno de los capiteles del taller románico del claustro de Aguilar. Completados con características bayas centrales y marcados peciolos, los acantos se ramifican polilobulándose, adquiriendo carnosidad y fuerte modelado, sin que se despreocupen las nerviaciones ni la simetría de la trama vegetal. La variante andresina sigue manteniendo los mismos remates con baya central que en Aguilar pero para el desarrollo de la cesta opta por una variante de lo visto en el capitel nº. 5 de Rebolledo: con acantos aserrados, ahora en trilóbulos, y toques de trépano superficiales entre cada hojita. Idéntico esquema es heredado por la cantería del claustro de Valbuena hacia el primer cuarto del S-XIII, aplicando cestas de hojas polilobuladas aserradas o bien acantos completamente lisos, sólo contorneados en sus bordes por una línea incisa. Un capitel aún «in situ» de la galería occidental del claustro de Aguilar, nos da otro ejemplo de esta última modalidad que parece una superposición de la fórmula del doble eslabón a un capitel típicamente cisterciense. También uno de los capiteles dobles del ala septentrional del claustro de Santillana del Mar (Cantabria), se decora con el recurso del doble nudo, llegado sin duda como receta de oficio de los canteros palentinos allí desplazados.

Los famosos capiteles dobles del mihrab de la mezquita de Córdoba, a pesar de su evidente derivación clásica y de sus elaborados acantos, todavía cercanos a prototipos romanos, mantienen una plantilla de doble eslabón comparable con la de los casos tardorrománicos castellanos.

Por vía textual sabemos que los capiteles que flanquean la entrada al mihrab de Al-Hakam II, procedían de uno anterior elevado por Abd al-Rahman II, el califa que llega al trono en 964, parece respetar el legado artístico de sus antepasados como forma de adulación ideológica a los orígenes oméyidas [57], y para Terrasse, la calidad de estas piezas del S-IX, no desmerece en nada a capiteles altoimperiales. Esta tesitura se puede seguir a lo largo de todo el S-X, bajo enmascaramientos y descomposiciones de foliolas, cordones y fuertes calados hasta su eclipsamiento en el S-XI y una nueva resurrección bajo los almorávides en tierras andaluzas y magrebíes [58]. La recuperación en época taifa de este reper-

---

[57] Vid. Joaquín YARZA: *Arte y arquitectura en España 500-1250*, Madrid, 1981 (2ª). pp. 74-75; Christian EWERT: «Tipología de la mezquita en Occidente: de los Omeyas a los Almohades», en *Actas del II Congreso de Arqueología Medieval Española*, Madrid, 1987», tom. I, Madrid, 1987. p. 189.

[58] Manuel GOMEZ-MORENO: «Capiteles árabes documentados», *Al-Andalus*, VI (1941), pp. 422-427, que señala el fuerte sabor romano corintizante; Henri TERRASSE: «La reviviscence de l'acanthe dans l'art hispano-mauresque sous les almoravides», *Al-Andalus*, XXVI (1961), pp. 426-434; Katherine WATSON: *French Romanesque and Islam. Andalusian elements in French architectural decoration c. 1030-1180*, Oxford, 1989. ilus. 4.

torio clásico tuvo sus puntos culminantes en las palmetas con digitaciones de acantos y en los cordones de foliolas de la primera mitad del S-XII (mihrab de Tlemcen, nave axial de la Qarawiyyin de Fez, qubba Al-Barudiyyin de Marrakech...), si bien se formatean en yeserías de frisos y esquinales para cúpulas nervadas, olvidándose en los capiteles [59].

Resulta arriesgado señalar un recuerdo de estas composiciones en los refinadísimos desarrollos superiores de algunos capiteles andresinos, aunque sea una hipótesis ya formulada por J. Ara que no tratamos de desestimar [60]. Uno de los capiteles de las ventanas exteriores de Moradillo de Sedano, muestra dos aves afrontadas cuyos alargados cuellos en anudan en esquina ofreciendo el mismo resultado que la serie vegetal aquí comentada, la data certera del 1182 para el templo burgalés se acomoda con sus parientes claustrales sin que nos asalten comnotaciones arabizantes [61]. En varios capiteles conservados del impresionante Cluny III, aparecen también acantos encadenados que recuerdan el motivo decorativo analizado sin que debamos recurrir a lo islámico y sí a la consabida imitación de lo tardorromano.

Sin embargo, rememórese al respecto el encaje en los capiteles de acceso a la sala capitular del claustro de San Andrés de Arroyo con sus palmetas ramificadas que en su remate crean cordones de foliolas de acanto, no ajenas a las yeserías almorávides, el friso izquierdo del intradós en la portada andresina de Sta. Eufemia de Cozuelos, con red de entrelazos y bayas arracimadas, uno de los capiteles del interior del ábside de Zorita del Páramo con entrelazo perlado que culmina en una suerte de ataurique también visible en una placa que precede la entrada al coro de Arroyo. O la celosía de la galería oeste del mismo claustro, donde sobre una fuente se dispone una reducida estructura arquitectónica encuadrada por columnas coronadas por acantos esquemáticos y diminuto friso de palmetas que enmarca la celosía propiamente dicha. Esta se halla compuesta por una fina lacería que traza composiciones romboidales sobre ejercicios de cestería.

Desconocemos si su coincidencia con piezas cordobesas es puramente casual, la calidad de la labor de calado pétreo podría entenderse perfectamente en función de la maestría desplegada en los capiteles. Las rosetas que rodean la trama aparecen igualmente en el fuste del célebre capitel del ángulo NO, pero la pieza como tal, es única en la comarca [62], a pesar de que los canteros locales estaban perfectamente adiestrados para la ejecución de tales trabajos. Sorprende en definitiva la utilización de un ornamento semejante para una pieza funcional. Casi dos siglos después, la comunidad reutilizará una fuente gallonada para el centro del claustro -todavía «in situ»- que debió proceder de la casa de las clarisas de Astudillo, no sería pues el único testimonio con remedos islamizantes para las religiosas cistercienses de Arroyo [63]. Incluso en la magnífica hoja palmeada pentapétala del capitel de ángulo NO del clastro andresino, podría advertirse un lejano recuerdo cordobés, así parece confirmarlo una de las placas marmóreas del mirhab de la mezquita [64]. No obstante, cualquier adaptación desde la flora clásica, invalidaría el recurso de materiales exclusivamente islámicos. Sirva como sorprendente ejemplo una cesta del Musée Lapidaire Chrétien de Arles. A la menguada lista de paralelos del capitel de Arroyo, deberíamos sumar uno de los cimacios de la sala capitular de S. Salvador de Oña, que sin registrar un calado tan profundo, se perfila en la misma línea.

SOBRE SAN ANDRES DE ARROYO Y MOARVES:

Por otra parte, motivos como las lengüetas u hojas polilobuladas o ensiformes en espiral (hélices o molinillos), muy abundantes en el atrio de Rebolledo, constante ornamental de la escultura románica tardía que con toda seguridad rescató de recetarios clásicos, abundan por doquier en los templos del norte palentino: Vallespinoso de Aguilar (arquería ciega absidial, canecillos y capiteles del exterior), Las Henestrosas (Cantabria), Moarves, Piasca (Cantabria), capiteles «in situ» (galería occidental) (Fig. 23) y en el MAN del claustro de Aguilar [nº inv. 50100, 50178 y 50206] o capiteles de la arquería ciega absidial en Zorita del Páramo y Villanueva del Río. Pero manifestaciones más maduras, que

---

[59] Sobre la herancia califal en los capiteles de la primera mitad del S-XII, su simplificación y composición, aún manteniendo piezas omeyidas reaprovechadas vid. Christian EWERT: «Arte andalusí en Marruecos: los capiteles almohades de la Kutubiyya de Marrakech», en *Actas del I Congreso de Arqueología Medieval Española*, Huesca, 1985, tom. III, Zaragoza, 1986. pp. 465-491; Pavón habla de una posible influencia toledana fundiendo lo almorávide y almohade en la capilla de la Asunción de Las Huelgas, matizando a Torres Balbás, partidario de la progenie sevillana en las yeserías burgalesas (vid. Leopoldo TORRES BALBAS: *Artes almorávide y almohade*, Madrid, 1955. pp. 22-23; Basilio PAVON MALDONADO: *Arte toledano: islámico y mudéjar*, Madrid, 1988 (2ª), pp. 93 y 133-134)

[60] Vid. ARA: *Op. cit.*, p. 57.

[61] Moradillo había sido anejado a Las Huelgas por Alfonso VIII, y no podemos eludir una promoción regia dada la calidad de la obra como infiere Luciano HUIDOBRO Y SERNA: «Moradillo de Sedano. Su iglesia parroquial, monumento románico de primer orden en la provincia», *BCPMB*, III (1930-33), p. 203.

[62] Vid. Klaus BRISCH: «Las celosías de las fachadas de la gran mezquita de Córdoba», *Al-Andalus*, XXVI (1961), pp. 398-426. La mayor similitud se encuentra en un ejemplar que el autor cataloga como 15-a (restaurada) en base a elementos de cruces curvadas inspirada en modelos califales de tiempos de Al-Hakam II. El ejemplar andresino es, de cualquier modo, más personal y curvilíneo.

[63] Sobre el tejido del sepulcro de la fundadora Doña Mencía vid. Etelvina FERNANDEZ GONZALEZ: «Una tela hispano-musulmana en el sepulcro de Doña Mencía del monasterio cisterciense de San Andrés de Arroyo», en *Actas de las II Jornadas de Cultura Arabe e Islámica*, Madrid, 1980, Madrid, 1985. pp. 197 y ss.

[64] Vid. WATSON: *Op. cit.*, ilus. 19. Es de todos modos evidente una conexión con sarcófagos vallisoletanos como el ejemplar nº 1 de Palazuelos que sigue esta misma plantilla adaptada a un esquema cuatrilobulado entre entrelazo (vid. Clementina-Julia ARA GIL: *Escultura gótica en Valladolid y su provincia*, Valladolid, 1977. p. 25) en su cubierta. La autora refiere la casuística arquitectónica posterior que hermana Las Huelgas, Arroyo y Palazuelos (1226), como posible explicación del fenómeno.

podrían ser el arranque de las producciones del círculo aquilarense, se dan en San Vicente de Avila (sepulcro y portada occidental) y Santiago de Carrión de los Condes. El motivo es tan copioso que se nos presenta como un «signo de puntuación» dentro del peculiar vocabulario del tardorrománico, invariante en los recetarios provenzales, del Sudoeste[65], lombardos (baptisterio de Parma) o sicilianos (claustro de Monreale), que también hizo mella entre el círculo abulense, seducido por elementos canónicos antiquizantes[66]. Sobre esta cuestión, existe una línea de trabajo suscrita por J. Lacoste que otorga una razonable formación borgoñona al maestro de Avila y al escultor del tímpano de Silos, sensibles a prototipos clásicos como el sarcófago paleocristiano reutilizado de Covarrubias[67]. Arroyo, a pesar de su estética anicónica, no olvida transmitir, en pleno S-XIII, el motivo de hojas en espiral, que resulta ser el elemento elegido para la ornamentación de uno de los desarrollos superiores, dotado esta vez de una calidad refinada pero sintética, sin alardes de trepanado.

Una labra característicamente andresina aparece con una factura sobresaliente en los capiteles que soportan la estructura arquitectónica del friso de Moarves. Piezas con cogollos ornados de cintas presentan clara similitud con los que se sitúan en la sala capitular de Arroyo, acantos dispuestos helicoidalmente con el capitel nº. 22 de Aguilar (MAN nº. inv. 50167) en tanto que los fustes con esquema de «chevrons» y decoración de rosetas traen a colación el capitel del ángulo NO de Arroyo. El barroquismo asalta también a las cestas, donde las acantos muestran -como en el caso de un capitel de Armentia- una torsión helicoidal muy llamativa (friso de Moarves, desaparecido claustro de Cozuelos y Capilla del Abad de Aguilar).

Parece evidente que tantas particularidades típicamente andresinas plasmadas en una obra como el friso de Moarves[68], que se ha datado hacia 1185 dados sus nexos estilísticos con los capiteles de Lebanza, aconsejen reconsiderar la datación del monasterio femenino palentino y suponer que la primera campaña constructiva fue paralela al 1181, fecha en la que ya existe una donación de Alfonso VIII a la abadesa doña Mencía[69], y por tanto constancia del desarrollo de vida monástica en la casa.

La modulación de los capiteles andresinos sí difiere de la aquilarense, pues en Arroyo predomina la altura de 26 cm. para las cestas de los existentes en el claustro y 24 cm. para los de entrada al capítulo, mientras que en los que sirven de arranque a los riñones de la sala capitular medimos 38 cm., en coincidencia con la altura de los grandes capiteles calados de los ángulos NO y SE. Son diferencias que no pasamos por alto y sí plantean un cambio respecto al grupo Las Claustrillas-Aguilar. A estos efectos, deben citarse los capiteles de la portada occidental del monasterio de Sta. María de Mave, con una altura entre 24 y 25 cm., que coinciden con los «andresinos» claustrales, se trata de piezas correspondientes a nuestro juicio con un estadio más avanzado en la escultura anicónica del norte palentino, donde perduran estas calidades para más allá del 1200[70]. Puente y referente a su vez de ciertas tallas en la inhabilitada entrada al capítulo de la abadía burgalesa de San Salvador de Oña, cuyo detallado análisis ha sido efectuado por J. L. Senra Gabriel y Galán[71].

Pero la plasmación de las tallas vegetales típicamente andresinas y su expectacular difusión, por ende, es un fenómeno estrictamente local con alguna excepción distante del ámbito palentino: Irache o Bujedo de Candepajares (Burgos).

---

[65] *Sculpture médiévale de Bordeaux et de Bordelais*, Bordeaux, 1976. nº 116 (La Sauve-Majeure).

[66] El tema de la tres hojas en espiral ha sido objeto de un completo estudio en Jacques BOUSQUET: «Le chapiteau provençal à trois feuilles en spirale. Diffusion et origines. 1ère. Partie: Le Motif et ses Variantes. Expansion et Déclin», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 19 (1988), pp. 105-122; Jacques BOUSQUET: «Le chapiteau provençal à trois feuilles en spirale. Diffusion et origines. II. Les origines. Deux autres exemples de l'originalité provençale», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 20 (1989), pp. 191-202. Que recoge ejemplos, navarros, aquilarenses y abulenses. Vid. además para la órbita italiana Arturo Carlo QUINTAVALLE: *Benedetto Antelami*, Milano, 1990. p. 103. De seguir las directrices de los estudios que Bousquet ha dedicado a la ornamentación, vale la pena reseñar la presencia de motivos muy similares a los que el autor denomina palmeta «moissagaise» en un capitel del interior de Zorita del Páramo (cf. con el capitel no. 6 del claustro de Aguilar). Se trata de una pieza con las llamativas hojas vueltas de lóbulos en las esquinas, aunque adaptando trépano y entrelazo, que no son ajenos a las producciones que arrancaban de Moissac y Cahors extendiéndose por Souillac y Figeac, vid. Jacques BOUSQUET: «La palmette moissagaise (Palmette Perlée). Extension et Dégénérescence», en *Actes du XXXIIe Congrès d'Études. Fédération des Sociétés Académiques et Savantes Languedoc-Pyrénees-Gascogne*, Cahors, 1978. pp. 211-229. Por cautela, evitamos establecer cualquier tipo de ligazón, que sólo se ceñiría a lo estrictamente ornamental. El motivo descrito por Bousquet como de «fruits globuleux parsamés de perles» de la sala inferior del pórtico de Moissac, aparece igualmente en una iglesia castellana como la de S. Lorenzo de Vallejo de Mena (Burgos), el internacionalismo de estas pautas resulta otra constante.

[67] Jacques LACOSTE: «La sculpture à Silos autour de 1200», *Bulletin Monumental*, CXXXI (1973), pp. 101-128; Jacques LACOSTE: «Nouvelles recherches à propos du second maître du cloître de Santo Domingo de Silos», en *El románico en Silos...*, pp. 474 y ss.

[68] En el Cristo majestático aparece además un típico tratamiento para los pliegues de las extremidades inferiores en apaisada celdilla (y helicoidal en la rodilla diestra), común a la escultura románica tardía de varias regiones francesas, un seguimiento de esta modalidad -obviamente internacionalizada- en Jacques BOUSQUET: «Le motif «nid d'abeille» ou en ruché dans la sculpture romane. Extension ou développment?», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 17 (1986), pp. 71-100. Elementos estilísticos y anatómicos muy próximos a Lebanza y al friso de Moarves se observan en los capiteles del arco triunfal de Montoto de Ojeda (Epifanía y Sansón en el pozo de los leones).

[69] Vid. Julio GONZALEZ: *El reino de Castilla en época de Alfonso VIII*, tom. I, Madrid, 1960. pp. 523 y ss.; ARA: «Aspectos artísticos del Císter...», pp. 53-54.

[70] Merece la pena indicar que en una donación hecha por Doña Sancha Jiménez al abad Don Rodrigo de Oña (1208) del monasterio de Sta. María de Mave y otros lugares, firma como testigo un tal «Domno Dominico el cantero» (vid. Juan del ALAMO: *Colección diplomática de San Salvador de Oña (822-1284)*, tom. I, Madrid, 1950. doc. 375), una feliz coincidencia -sin mayores pretensiones- con respecto al Domenicus de 1209 cuyo nombre fue epigrafiado sobre el fuste columnario derecho en la entrada a la sala capitular del monasterio de Aguilar. Nos parece de cualquier modo interesante hacer constar este dato que corrobora nuestra idea de considerar esta familia ornamental como conjunto avanzado sobre lo netamente tardorrománico.

[71] Vid. su comunicación «El monasterio de San Salvador de Oña: del románico pleno al tardo-románico», en *Actas del II Curso de Cultura Medieval. Seminario Alfonso VIII y su época*, Aguilar de Campoo, 1990 [en prensa].

Fig. 23. Capitel doble del claustro de Valbuena de Duero (Valladolid).

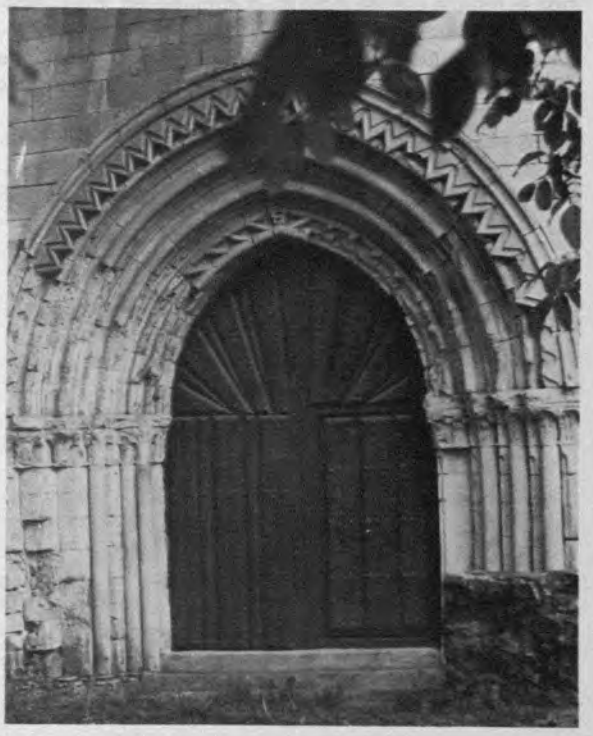


Fig. 24. Portada septentrional de la iglesia de S. Andrés de Arroyo (Palencia).

Sería imprescindible analizar la relación entre el monasterio de Irache (Navarra), el círculo estellés y las canterías del foco Aguilar-Arroyo [72]. Aparecen en aquel motivos zoomórficos parejos a los basiliscos del capitel 22 del MAN, así como capiteles perfectamente andresinos en su crucero, sosteniendo las figuras de los evangelistas en formato de estatuas-columna, o en su portada occidental. Sin acudir a la tan recurrente explicación de las rutas de peregrinación, sí se espiga una direccionalidad desde los reinos navarros a los castellanos, perfectamente lógica en función de la difusión de un similar corpus de ideas plásticas. Para Bujedo podríamos aducir la instalación de una comunidad específicamente premonstratense que compartiese con Aguilar la preferencia por este tipo de facturas.

No podemos terminar estas notas apenas hilvanadas sin mentar las ya conocidas relaciones entre las fundaciones en la época de Alfonso VIII y la ornamentación típicamente inglesa: las cabezas rostradas y su origen insular se han constatado en varios casos asturianos (Liaño, Aramil, Sta. Mª de Lugas, La Villa e incluso Toro) [73].

No pretendemos otorgar una prioridad exclusivamente insular a la presencia de ricas portadas con dientes de sierra en el tardorrománico del norte de Palencia, su presencia se da por doquier en incontables puntos y la estética cisterciense fue particularmente proclive a esta modalidad. A título ilustrativo nos gustaría constatar cómo dos lugares tan distantes como S. Andrés de Arroyo y el priorato de Norton (Chester), emplean perfiles geométricos perfectamente maridados (Fig. 24). La portada inglesa, que se ha definido como típicamente «normanda» corresponde a una casa canonical agustiniana y se data en torno a las dos últimas décadas del S-XII: «crochets», dientes

---

[72] Para Irache vid. J. E. URANGA: «Esculturas Románicas del Real Monasterio de Irache», *Príncipe de Viana*, III (1942), pp. 9-20; José Javier LOPEZ DE OCARIZ Y ALZOLA: «El tetramorfos angelomorfo en Irache y Armentia. Análisis iconográfico e iconológico», *Príncipe de Viana*, XLIX (1988), p. 319-322 , que data Irache en las últimas décadas del XII, antes de todos modos de 1199, cuando se advierte la ínfula castellana en Armentia, coincidiendo con su dominio político. En Irache parece intervenir un taller estellés, que había trabajado en San Miguel y lo hará después en Armentia y el palacio real de Estella. Vid. además Margarita RUIZ MALDONADO: «Resonancias compostelanas en el Tetramorfos de Armentia», *Bol. del Museo e Inst. Camón Aznar*, XXXVIII (1989), pp. 5-24.

[73] Vid. Etelvina FERNANDEZ GONZALEZ: «Las cabezas rostradas. Un tema ornamental en el románico de Villaviciosa», *Asturiensia Medievalia*, 3 (1979), pp. 341-364; George ZARNECKI- François HENRY: «Romanesque arches with human and animal heads», en *Studies in Romanesque Sculpture*, London, 1979. cap. VI.

de sierra y molduras diagonales que siguen la rosca interior se repiten en Arroyo o en la entrada a la sala capitular del monasterio de Aguilar. Facturas similares son conocidas para la abadía de St. Mary's (York), el priorato de Cartmel o las abadías de Lilleshall y St. Werburgh's (Chester) [74].

En estas notas hemos intentado no sobrepasar los primeros años del S-XIII dada la introducción del gótico franco-borgoñón, valga la última idea como línea de umbral.

La escultura tardorrománica producida por los artífices de Rebolledo, Aguilar, Arroyo, Cozuelos o Piasca, condensa en suma, aportaciones muy variadas que tienen caracterización en contextos geográficos muy alejados (Sudoeste de Francia, Borgoña, Provenza-Languedoc, Normandía y sur de Inglaterra o sur de la Península) y se amalgaman de la mano de canterías que no superaron el paso hacia nuevas corrientes, como un «canto de cisne», admirable en la actualidad por la elevada calidad técnica de sus testimonios.

[74] Vid. Patrick J. GREENE: *Norton Priory. The archeology of a medieval religious house*, Cambridge, 1989. pp. 102 y ss; Teresa GARTON: «The transitional Sculpture of Jedburgh Abbey», en *Romanesque and Gothic...*, pp. 129-134, con análisis de otros conjuntos parejos como Birdlington Priory, Kelso Abbey, Nun Monkton o Selby Abbey con cronologías ca. 1180-1190.

Los Premonstratenses y su arquitectura: Historia de un olvido

Mª Teresa López de Guereño Sanz
Universidad Autónoma de Madrid*

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.) Vol. IV, 1992.

RESUMEN

La Orden Premonstratense es una congregación religiosa, formada por canónigos regulares y fundada en el siglo XII por San Norberto. Quizás el hecho de que en España desapareciera, al menos sus monasterios masculinos, tras la Desamortización en 1835, ha provocado, entre otras causas, un desconocimiento general de la misma, ya sea en su historia como en la arquitectura de sus monasterios. Este trabajo persigue la revisión de la historiografía premonstratense, a fin de contar con la base que permita el análisis del significado que la Orden tuvo en la arquitectura monástica medieval española -con fundaciones como Retuerta, Aguilar de Campóo, Urdax y Bellpuig de las Avellanas- y diferenciar sus manifestaciones artísticas de las de sus hermanos cistercienses. Dado que la mayoría de los edificios premonstratenses conservados corresponden a fábricas románicas y góticas, en este artículo se ha dado prioridad a la bibliografía dedicada a los períodos alto y bajo medievales.

SUMMARY

The Premonstratense Order is a religious congregation formed by regular canons and founded in the XII Century by San Norberto. Probably, the fact that it desapeared in Spain, at least their male monasteries, after the de-depreciation in 1835, has induce, among others, a general unknowledgement of itself, in both its history and its monastry architecture. This work follows the revision of the premonstratense historyography in order to count with a base which allows the review of the meaning that the order had in the Spanish medieval monastic architecture- with foundations like Retuerta, Aguilar de Campóo, Urdax and Bellpuig de las Avellanas, and make the difference between its artistics expressions and the ones of their cistercience brothers.

Granted that the most of the preserved premonstratense buildings correspond to romanic and gotic works, in this article priority has been given to the bibliography dedicated to both high and low medieval periods.

Este artículo tiene por objeto dar una visión de la Orden Premonstratense a través de planteamientos bibliográficos. No ha sido tarea fácil agrupar los diversos estudios publicados en los distintos apartados en que se divide este trabajo, ya que, aunque en principio pueda parecer excesiva la bibliografía manejada, sin embargo, ha sido preciso rastrear muchas obras para, en la mayoría de las ocasiones encontrar un mínimo dato.

Gran parte de los autores han centrado sus investigaciones en la espiritualidad de la Orden, para demostrar las diferencias que existían entre los premonstratenses, más inclinados al trabajo y a las duras penitencias, como los cistercienses, frente a los benedictinos que la encaminaban a la contemplación y al rezo. Dichas obras de espiritualidad poco o nada tienen que ver con la Historia del Arte, no obstante, a veces una mínima referencia en ellas,

* Becaría del Gobierno de Navarra. Adscrita al Proyecto I+D Corpus de Arquitectura Monástica Medieval, que dirije el Dr. Isidro G. Bango Torviso, en el Dpto. de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid.

nos puede aportar detalles interesantes para esclarecer el uso y disposición de ciertas dependencias monásticas o soluciones adoptadas para sus templos.

Tanto las obras generales, donde a veces sólo se encuentra una exigua alusión a la Orden o sus monasterios, como las monografías de éstos son, a menudo, reiteraciones con ligeras variantes de las informaciones extraídas de los autores pioneros. A esto hay que añadir que, en la actualidad, todavía existen edificios de gran importancia artística que adolecen de un estudio profundo o actualizado.

Tal es el caso de monasterios como Retuerta o Aguilar de Campóo con personalidad propia, que han jugado un papel muy representativo en la arquitectura monástica medieval española, tanto por su significado dentro de la Orden, como por la influencia que ejercieron en los edificios de su entorno geográfico. Por ello merecen una investigación sistemática y análisis riguroso, no sólo de su historia sino, fundamentalmente, de sus ámbitos monacales y lenguajes formales tanto arquitectónicos como escultóricos. Todo esto nos conduciría a sacar a la luz lo concerniente a las características estructurales de los cenobios premonstratenses, para poder demostrar que si, en un principio, fueron un fiel reflejo de la arquitectura cisterciense, sin embargo, poco a poco fueron configurando una fisonomía propia como respuesta a sus necesidades.

Dado que la mayoría de los edificios premonstratenses conservados corresponden a fábricas románicas y góticas, en este artículo he dado prioridad a la bibliografía dedicada a los períodos alto y bajo medievales.

La Orden Premonstratense surge en el siglo XII, al igual que la Cisterciense, como consecuencia de un movimiento reformador que promovía la vuelta a un monacato rigorista.

Norberto de Xanten, su fundador, pretendía corregir a los relajados canónigos regulares de Xanten y San Martín de Laón. Sin embargo, tras varios fracasos, en 1120 decide retirarse con trece compañeros a Premontré, lugar donde establecería la casa madre. Allí fundó la Orden Premonstratense, optando por la regla de San Agustín como modelo de vida comunitaria para sus monasterios dúplices. Esta nueva congregación religiosa fue confirmada por Honorio II en 1126. A partir de entonces se inicia una época de configuración de estatutos, régimen interno y gobierno de la orden, división en circarias..., y expansión por Europa, asentándose sobre todo, en Francia y las regiones eslavas.

En España hubo dos Circarias, la de Gascuña en el sur de Francia para los monasterios del noreste peninsular (Urdax en Navarra, Bellpuig de las Avellanas en Lérida, Vallclara en Tarragona, Artá en Mallorca...) y la Hispánica en la que se inscribían los reinos de Castilla y León. A partir de los dos primeros monasterios establecidos, en torno a 1143, en la Circaria Hispánica -la casa madre de Retuerta (Valladolid) y La Vid (Burgos) -se fundaron los restantes: Aguilar de Campóo, Ribas, Bujedo de Candepajares, Arenillas de San Pelayo, San Pelayo de Cerrato, San Leonardo de Alba de Tormes, Los Huertos de Segovia, Sancti Spiritus de Avila, San Miguel de Treviño, San Cristóbal de Ibeas..., llegando a tener cerca de cuarenta casas, casi todas de época medieval.

A pesar de que todas estas fundaciones se llevaron a cabo con gran celeridad, en apenas treinta años, sin embargo, los premonstratenses quedaron ensombrecidos por el éxito y la expansión que, por el contrario, lograron los cistercienses. A este hecho hay que añadir el fracaso de la Orden que, tras la Desamortización de 1835 [1], no volvió a sus monasterios, quedando éstos en un completo abandono. Quizás la consecuencia de ello ha sido una escasez de estudios e investigaciones, promovida por su desaparición de la vida monástica española. Es, sin duda, a causa de ese éxodo por lo que en España existe un desconocimiento de la orden en general, de las principales fundaciones e, incluso, de la arquitectura de sus monasterios [2].

De esta manera es preciso acudir a centros de investigación foráneos para abordar un estudio de la orden. Además de los estudios que surgen en las propias abadías, la preocupación más evidente por todo lo que concierne al Premontré se manifiesta en Francia, Alemania y Bélgica. Son varias las iniciativas que intentan canalizar estas actuaciones y que merece la pena destacar:

El *Centre Européen de Recherches Sur Les Congregations Et Ordres Religieux* (C.E.R.C.O.M.) [3] publica semestralmente un boletín donde se recogen las últimas novedades bibliográficas referentes a órdenes religiosas, entre ellas la Premonstratense. Desde 1985 esta asociación instituyó las celebraciones de Coloquios Internacionales, reuniéndose el primero de ellos en Saint-Etienne (Francia) [4].

Para estudios más exhaustivos de la orden es indispensable conocer el *Centre D´Etudes et de Recherches*

---

[1] La presencia de la Orden Premostratense en España actualamente queda reducida a dos monasterios de canonesas regulares. Se trata de Santa Sofía de Toro en Zamora y Santa María de Villoria de Orbigo en León. A lo largo del siglo XIX e, incluso, del XX han sido numerosos los esfuerzos por restaurar la Orden en España, pero todos han fracasado. El último premonstratense español murió en 1902.

[2] Por desgracia muchas de las obras que se han ocupado de estos temas se han publicado en el extranjero, por lo que en ocasiones es difícil conocer y acceder a ellas. Aquí radica la importancia de las asociaciones dedicadas actualmente a la difusión de la Orden.

[3] Las suscripciones a dicho boletín deben dirigirse a :
Centre Européen de Recherches sur les Cogragations et Ordres Religieux
Maison Rhone-Alpes des Sciences de l'Homme
35 rue du 11 Novembre -42023 Sanit- Etienne, FRANCE.

[4] El tema elegido fue «Le naissance et fonctionnement des reseaux monastiques et canoniaux». En él intervino, entre otros, el Prof. Fonseca cuya ponencia versó sobre las relaciones entre las casas canonicales, tomando como ejemplo típico el Premontré: una «federación» de monasterios autónomos con una constitución ifluenciada por la Carta Caritatis, aunque contraponiéndola a benedictinos y cistercienses. Cosimo Fonseca, «La problematique des reseaux», *Premier Colloque International du C.E.R.C.O.M.*, Saint-Etienne, 16-19 de septiembre de 1985. La revista *Analecta Praemonstratensia* (en lo sucesivo A.P.) publicó un resumen de esta reunión en su número de 1986, pp. 98-101.

Premontres (C.E.R.P.) con sede en Amiens [5], que concentra gran parte de las investigaciones y publicaciones sobre ella. Su presidente, François Petit, fue uno de los grandes conocedores de la historia, estatutos, costumbres, etc. del Premontré y a él se deben las más interesantes publicaciones. Esta asociación celebra desde 1976 coloquios, quince hasta la fecha, en los que se abordan todo tipo de temas premonstratenses [6]. De todos ellos, destacan dos por su marcado carácter artístico; uno, reunido en 1978 en la abadía de Leffe, donde las diferentes ponencias presentadas se centraron en «L´eglise abbatiales premontrée, son architecture, ses relations avec la vie canoniale et la liturgie»; en el segundo, celebrado en la abadía de Mondaye en 1984, François Petit disertó sobre las exigencias de la arquitectura de los premonstratenses [7].

Por último, hay que destacar la importante labor que desempeña en favor de la investigación y divulgación del Premontré la revista *Analecta Praemonstratensia* [8]. Dedicada por completo al estudio de la orden es lamentable, sin embargo, su escasa difusión en España.

I.- ASPECTOS GENERALES DE LA ORDEN PREMONSTRATENSE

1.- Obras de carácter general que incluyen breves referencias sobre el Premontré.

A este apartado pertenecen obras de carácter histórico-eclesiástico y diccionarios que, abarcando una amplia parcela temática, reunen unas consideraciones generales sobre la orden fundada por San Norberto [9]. Se trata de estudios de carácter divulgativo a través de los cuales se puede llegar al conocimiento de la orden, gracias a sus acertadas síntesis.

Una de las primeras referencias explícitas sobre los premonstratenses, se publicó en el Dictionnaire d´Histoire et de Geographie Ecclesiastique [10] en donde Charles Dereine elaboró la voz «Chanoines». Además de tratar el origen, disciplina, legislación y evolución de la orden desde sus orígenes hasta el siglo XIII, Dereine subrayaba la importancia del «Ordo Novus» premonstratense como ejemplo de vida mixta, a mitad de camino entre los cistercienses y los dominicos, quienes tomaron la cura de almas premonstratense como punto de partida. A pesar del tiempo transcurrido desde su publicación, mantiene toda su vigencia, siendo uno de los compendios más destacables sobre el Premontré.

En los años sesenta y setenta aparecieron una serie de obras generales sobre historia y espiritualidad de la Iglesia que dedicaban un capítulo a la reforma del monacato tradicional y a la aparición, entre otras órdenes, de los Premonstratenses. Pocos son los datos nuevos que aportan unas con respecto a las otras, aunque cada una incide en un aspecto diferente de la Orden. Así, el estudio de Wilhelm Neus [11] centra su atención en el gobierno de nuestra orden y en la notable diferencia que mantenía con los cistercienses en cuanto a la «cura animorum». Para J. Leclerq [12], la Orden Premonstratense, de la que destacaba el ejercicio de las labores clericales, era «la plus belle reussite de l´essor canonial», manteniendo, además, puntos de contacto con el resto de órdenes monásticas. Unos años más tarde, Marcel Pacaut [13] describía los hechos más significativos de la vida de San Norberto y las costumbres adoptadas para su orden mientras que André Vauchez [14] detenía su atención en la reforma de la vida canonical o el llamado «ordo novus», contraponiéndolo al «ordo antiquus», y en la vocación pastoral de San Norberto, al que relacionaba con Santo Domingo.

---

[5] Desde junio de 1977 el centro se constituyó en asociación. Para la utilidad del lector su dirección es:
Centre d'Etudes et du Recherches Premontrées
583, rue Saint-Fuscien, 8000 Amiens, FRANCE.

[6] Las actas de dichos coloquios se publican anualmente en Amiens.

[7] El Cuarto Coloquio del C.E.R.P. se celebró en la abadía premonstratense de Leffe, los días 29-30 de abril y 1 de mayo de 1978. Los títulos de las comunicaciones presentadas fueron los siguientes:
I- Pierre SESMAT: *Place de l´eglise de Pont-à-Mousson dans l´histoire de l´architecture religieuse Lorraine*. II- Julia FRITSCH: *Saint-Martin de Laon*. III- Yves PONCELET: *Eglises canoniales: seculières, regulières, Premontrées, (1.- L´eglise et la communautè canoniales, 2.- L´eglise et les fideles. Conclusion: similitudes con las construcciones cistercienses)*. IV- N. REUVIAUX: *La Mystique du sanctuaire chez Adam de Dryburg*. V- Fr. PETIT: *L´eglise abbatiale d´après l´Ordinaire de Premontré*. VI- Martine PLOUVIER: *Les eglises de Ressons*. VII- Philippe BONNET: *Eglises premontrés reconstruites au XVIII siécle dans l´Est de la France*. VIII- X. LAVAGNE D´ORTIGUE: *Implications architecturales de la reforme liturgique du Concile de Trente*; François PETIT, «Les exigences de l´architecture des Premontrès», *Actes Officiels du 10 Colloque du C.E.R.P.*, (Mondaye, 1984), 1985, pp. 5-11.

[8] La revista *Analecta Praemonstratensia* publica cuatro números anuales, con subvención del Gobierno belga. El secretariado de redacción y administración tiene su sede en la abadía de Averbode (Bélgica) y el comité de redacción está formado por la *Commissio Historica Ordinis Praemonstratensis*. Actualmente el abad moderador es C. STAPPERS (Abadía de Averbode), el presidente W.M. GRAUWEN (abadía de Meise en Bélgica) y su secretario es D. DE CLERCK, de la abadía de Averbode. Dadas las numerosas referencias que de ella se hacen en este artículo, a partir de ahora se citará con la abreviatura A.P.

[9] Se ha seguido un orden cronológico, por fecha de publicación, para la cita de los diferentes estudios. Obras importantes en su género no han sido referidas en el texto, por no hacer alusión al Premontré; las obras publicadas en nuestro país han sido recogidas en los capítulos dedicados a España.

[10] Charles DEREINE, «Chanoines», *Dictionnaire d´Histoire et de Geographie Ecclesiastiques*, París, 1951, fasc. LXVIII, col. 353-405.

[11] Wilheim NEUS, *Historia de la Iglesia*, Madrid, 1961, Vol. III «La Iglesia en la Edad Media», pp. 205-209.

[12] J. LECLERQ., «De Saint Gregoire à Saint Bernard», *Histoire de la Spiritualitè chretienne*, 2 vols., París, 1961, Vol. I, pp. 11-272.

[13] Marcel PACAUT, *Les Ordres monastiques et religieux au Moyen Age*, París, 1970, pp. 98-99.

[14] Andrè VAUCHEZ, *La spiritualitè du Moyen Age occidental, VIII-XII siècles*, Presses Universitaires de France, 1975, pp. 96-100.

Gabriel Lebras [15] publicó en 1979 dos volúmenes dedicados a órdenes religiosas. Si en el primer volumen estudiaba las órdenes consideradas tradicionales (benedictinos y cistercienses), el segundo era destinado a las órdenes activas: canónigos regulares, premonstratenses, dominicos, franciscanos y carmelitas, entre otras. Teniendo en cuenta las faltas de precisión e, incluso, los errores propios de una obra tan ambiciosa, se trata de una síntesis que plantea el análisis de la orden desde sus orígenes hasta nuestros días, incidiendo en los momentos más significativos de su historia, la organización interna y su división en circarias.

2.- Estudios monográficos sobre la orden

A pesar del poco conocimiento que de ellas se tiene en España, son numerosas las publicaciones dedicadas a la historia, espiritualidad, costumbres, estatutos y liturgia de la orden premonstratense. Estas obras escapan por su contenido al ámbito de la Historia del Arte; no obstante, en muchas ocasiones, se encuentra en ellas datos interesantes para el análisis artístico de diversos monasterios, en este caso premonstratenses: por ejemplo, el número de altares necesarios en la iglesia para cumplir con la liturgia, su ornamentación, la justificación de las dependencias comunitarias y su localización en el entorno claustral, etc...

El punto de partida para comprender a los premonstratenses surge necesariamente del análisis de la figura del fundador. Partiendo de sus ideas -la doble vertiente monástica y arzobispal y su intención de reformar el orden canonical- se llega a los orígenes de la orden. La personalidad de Norberto de Xanten ha sido un tema elegido por muchos historiadores. Si sus primeras biografías, llamadas Vita A y Vita B [16], tienen un valor apologético y dogmático, al describir los episodios más destacados de su vida -desde su conversión hasta la llegada a la Sede de Magdeburgo-, las biografías recientes abandonan este sentido hagiográfico y basan sus estudios en el rigor histórico, aunque algunas han quedado desfasadas [17].

Lamentablemente, la historiografía de los siglos XVII y XVIII es muy escasa. A pesar de ello, las obras que conocemos son esenciales para el estudio de aspectos tales como fundaciones, estatutos, privilegios reales y pontificios etc. En 1613 Auberto Mireo escribía un *Cronicon* [18], en el que relataba la vida de San Norberto y la historia de la orden desde sus orígenes hasta 1603. En él se pueden encontrar, además, disertaciones teológicas, una relación de los cenobios en Bélgica y un índice de los monasterios premonstratenses por circarias. En 1633, Jean Lepaige [19] publica en París una obra de gran interés pues, a la vez que expone diversos aspectos de los estatutos, contiene todas las Bulas Pontificias otorgadas a favor de la orden desde el siglo XII hasta el XVI. Un sentido más cercano a Mireo posee la obra del Padre Manuel Abad Illana [20] en la que llama la atención la breve descripción sobre la construcción de la casa madre de Premontré, dato valioso a la hora de establecer si actuó como modelo a seguir para el resto de las iglesias. Sin embargo, Charles Louis Hugo, abad de Etival (Francia), es el considerado tradicionalmente «historiador de la orden» [21]. Para su obra solicitó la ayuda de los propios historiadores de las Circarías, como en el caso del español José de Noriega, quienes le enviaron el material de sus respectivos monasterios.

Centrándonos en los estudios recientes, se advierte la escasez de monografías que analicen la orden premonstratense, como institución autónoma e independiente. Norbert Backmund realizó entre los años 1949-1956 el *Monasticon Praemonstratense* [22], obra muy útil de consulta indispensable para el estudio de los edificios mostenses. Dicho trabajo está dividido en capítulos según las provincias administrativas de la orden, llamadas circarias, asimismo recoge la documentación conservada en los archivos de los diversos monasterios y una bibliografía especí-

---

[15] Gabriel LEBRAS, *Les ordres religieux, la vie et l'art*. 2 vols, París, 1979-1980, vol. II, «Les Ordres actifs», pp. 83-118. Otras obras de carácter general que hacen referencia al Premontré son: L. MOULIN, *La vie quotidienne des religieux au moyen âge, X-XV siècles*, París, 1978, pp. 167 y 189; Jacques DUBOIS, *Histoire monastique en France au XII siècle*, Londres, 1982, pp. 286-287 y 302; Ch. LAWRENCE, *Medieval Monasticism. Forms of religious life in Western Europe in the Middle Ager*, Londres-Nueva York, 1984, pp. 142-145, obra interesante para el estudio de la expansión de los premonstratenses por Inglaterra.

[16] Vita A: «*Vita Norberti Archiepiscopi Magdeburgensis*», ed. R. WILLIAMS, *Monumenta Germaniae Historica*, Serie Scriptores, 1856, pág. 663 y ss.; Vita B: «*Vita S. Norberti auctore canonico praemonstratensi coaevo*», ed. MIGNE, *Patristica Latina*, Vol. CLXX, cols. 1253/1344; Hermann de LAON, *Liber de miraculis mariae Laudunensis, Libro III*, editado por R. Wilmans en los *Monumenta Germaniae Historica* 12, Hanover, 1856, pp. 653-660. La finalidad de esta última obra es reflejar el esplendor del episcopado de Bartolomé de Jur.

[17] Godefroid MADELAINE, *Histoire de Saint Norbert, fondateur de l'Ordre de Premontré et Archêveque de Magdeburgo*, Lille, 1886; E. MAIRE, *Saint Norbert (1082-1132)*, París, 1922; J. ALMIRA DE SAINT CLET, *Saint Norbert, soldat de lumière. Fondateur de l'Ordre de Premontré. Archevêque de Magdebourg*, París, 1951. No es una biografía crítica y científica; Guilherme ADRIAASEN, *Vida de Sao Norberto, fundador da orden premonstratense*, Sao Paulo, 1953; Joseph ANDRE, *Vie de Saint Norbert, Fondateur des Premontrés, Archevêque de Magdebourg*, Tarascon-sur-Rhône, 1953; W.M. GRAUWEN, «Norbert et les débuts de l'abbaye de Floreffe», *A.P.*, 1975, pp. 5-23; Norbet CALMELS, *Norbert de Xanten*, Monte Carlo, 1981; François PETIT, *Norbert et l'origine des Premontrés*, París, 1981.

[18] Auberto MIREO, *Cronicon Praemonstratense*, Colonia Agrippina, 1613.

[19] Jean LEPAIGE, *Bibliotheca Praemonstratensis Ordinis*, París, 1633. Constituciones y estatutos en pp. 777-841 y 875-890.

[20] Fray Manuel Abad ILLANA, *Historia del Gran Padre y Patriarca San Norberto*, Salamanca, 1753.

[21] Charles Louis HUGO DE ETIVAL, *Sacri et canonici Ordinis Praemonstratensis Annales*, Nancy, 1734-1736, 2 vols., Biblioteca Pública de Nancy, ms. 992 y 995.

[22] Norbert BACKMUND, *Monasticon Praemonstratense*, 3 vols., Straubing, 1949-1956. A este respecto el P. Maur COCHERIL analiza en su artículo «Le Monasticon Praemonstratense et le problème des sources de l'histoire monastique», *Studia Monastica*, 1959, vol. 1, fasc. 2, pp. 423-435, el método seguido por Backmund para abordar cada monasterio y las dificultades que entraña abarcar una obra tan ambiciosa. Como complemento al *Monasticon* se deben consultar las obras de R. VAN WAEFLGHEM, *Repertoire des sources imprimées et manuscrites à l'histoire et à la liturgie des monasteres de l'Ordre de Premontré*, Bruselas, 1930 y de Emile BROUETTE, «Table générale des abbés, prieurs conventuels et prevôts de l'ordre de Premontré des origines à la fin du XV siècle», *Studia Monastica*, XXII, 1980, pp. 135-156.

fica de cada abadía o priorato, todo ello precedido por un prólogo dedicado a la organización y gobierno de la orden.

No existen demasiadas obras de conjunto de este tipo, por lo que debemos acudir a estudios monográficos de fundaciones concretas que nos permitan tener un conocimiento más o menos exacto del funcionamiento de un cenobio premonstratense. Hugue Lamy publicó dos monografías: la primera [23], sobre la abadía de Tongerloo, se divide básicamente en dos partes; por un lado, el autor recoge un pormenorizado abadologio y, por otro, estudia la organización, lo temporal, la vida canonical y el ministerio parroquial, abordando estos aspectos desde lo general de la Orden a lo particular de su abadía. Se trata de un trabajo interesante, no sólo por las noticias que aporta acerca de Tongerloo sino por las introducciones de gobierno, costumbres, estatutos y liturgia. La segunda [24], dedicada a la abadía de Parc-le-Duc, es igualmente válida para conocer la organización de un establecimiento premonstratense.

Para estudiar la configuración de la orden en los primeros momentos y el establecimiento de sus estatutos, hemos de acudir a los trabajos de Charles Dereine, que resumen los orígenes y el primer «*ordo*» de Premontré. En uno de ellos [25] realiza un pequeño estado de la cuestión sobre la opinión de los historiadores más destacados. A continuación sintetiza la situación del orden canonical en los siglos XI y XII, donde define las personalidades de Calixto II, Bartolomé de Laón y San Norberto, para terminar refiriéndose a la orientación espiritual y los objetivos de los primeros premonstratenses. Otro trabajo, más breve y conciso [26], se centra en los fundamentos de la Orden: la elección de la regla de San Agustín, su espiritualidad y la aplicación de los principios de la *cura animorum* y *vita apostólica.*

Uno de los grandes conocedores de la Orden, François Petit, completa las lagunas existentes sobre los primeros tiempos. En 1959 expuso la evolución de la orden desde San Norberto hasta Anselmo de Havelberg [27]. Años más tarde publica sendos estudios [28] en los que investiga las causas de la elección del lugar de Premontré para fundar la primera casa de la Orden, así como las relaciones que San Norberto mantuvo con las instituciones de la iglesia carolingia, la reforma gregoriana, las herejías y el Imperio.

La síntesis más reciente sobre la orden y su fundador es la de J.B. Valvekens donde se recogen los principales episodios de la vida de San Norberto, analizando críticamente su personalidad, las fuentes y escritos. Asimismo hace referencia a la organización de los capítulos generales y provinciales, estatutos, ministerio pastoral, principales santos y autores espirituales de la orden [29].

Aunque en un principio pueda parecer que las obras referidas a estatutos, regla, espiritualidad etc... poco o nada tienen que ver con la Historia del Arte, sin embargo, esos trabajos nos pueden proporcionar, indirectamente, la interpretación de los elementos arquitectónicos así como informarnos sobre la escultura, pintura e iconografía de la orden. R. Van Vaefelghem [30] publicó en 1913 un artículo para el estudio de los primeros estatutos del Premontré, convirtiéndose en primordial para investigaciones posteriores. No obstante, será Placide Lefevre quien se dedique exhaustivamente al análisis, tanto de los estatutos como de la liturgia. Desde sus primeras obras, Lefevre destacó el carácter canonical de la Orden Premonstratense, así como las influencias recibidas del código legislativo cisterciense y sus relaciones con los canónigos del Santo Sepulcro de Jerusalén. Estas investigaciones le han permitido comparar literalmente la *Carta Caritatis* con los primeros estatutos pre-

---

[23] Hugue LAMY, *L´abbaye de Tongerloo depuis sa fundation jusqu´en 1263*, Lovaina-París, 1914.

[24] Id., *L´abbaye norbertine de Parc-le-Duc*, Malinas, 1929. Dentro de esta misma tendencia de llegar al conocimiento de la Orden, partiendo del estudio de un monasterio particular, J. GENNEVOISE publicó la obra: *L´abbaye de Vicoigne, de l´ordre des Premontrés*, (Lille, 1929), por la que podemos conocer la organización de una casa de la orden, el estudio de lo temporal, la vida parroquial y las relaciones con el exterior; Placide LEFEVBRE tomó el mismo esquema que Lamy, analizando primero los hechos fundamentales de los abades y después la organización constitucional, vida conventual y ministerio pastoral comparando la Edad Media con los siglos posteriores, *L´abbaye norbertine d´Averbode pendant l´epoque moderne (1591-1797)*, Lovaina, 1924; François PETIT, *L'Ordre de Premontré*, Colección: «Les ordres religieux», París, 1927. Existen monografías que centran sus estudios en Francia: Y. BOSSIERE pone de relieve el equilibrio entre vida contemplativa y vida activa de la orden, *Les chanoines reguliers de Premontré*, Juaye-Mondaye, 1949; Norbert CALMELS expone el estado actual del Premontré. *Chanoines Premontrés*, Avignon, 1949; R. D´AZAMBUJA, *Prieuré-Paroise*, Marsella, 1949 subraya su meta sacerdotal y pastoral; H.M. COLVIN se centra en la implantación de la orden en Inglaterra, aportando un extenso apéndice documental y bibliográfico, *The White canons in England*, Oxford, 1951; R. SERROU y P. VALS, *Les Premontrés*, París, 1958.

[25] Charles DEREINE, «Les origines de Premontré», *Revue d´histoire ecclesiastique*, 1947, pp. 352-378.

[26] Id., «Le premier ordo de Premontré, *Revue Benedictine*, 1948, pp. 84-92; Norbert CALMELS, «Documentum: Saint Norbert, Rome et l´ordre canonial de Premontré, *A.P.*, 1973, pp. 145-160. Esta obra está en la misma línea aunque profundizando en los aspectos históricos; G. VOLKAERTS analiza las relaciones de la Orden con la Santa Sede y sus posibles influencias en ella, «Gregoire VII, Albert de Mora, chanoine Premontré?, *A.P.* 1968, pp. 128-130.

[27] François PETIT en la Semana de Estudios organizada por la Universidad de Milán en 1959, «L´ordre de Premontré de Saint Norbert à Anselme de Havelberg», *La vita comune dei clero nei secolo XI e XII*, Milán 1962, Vol. I. pp. 456-481.

[28] Id., «Pourquoi Saint Norbert a choisi Premontré?», *A.P.*, 1964, pp. 5-16; Id., «Saint Norbert et les institutions de l´eglise carolingienne», *A.P.*, 1966, pp. 5-27.

[29] Jean Baptiste VALVEKENS, «Norbert: 1.- Le fondateur, 2.- L´ordre de Premontré», *Dictionnaire de Spiritualité ascetique et Mystique*, París, 1981, fasc. LXXII-LXXIII, col. 412-424; Louis de GONZAGUE, *Les ecrivains de l´ordre de Premontré (nomenclature depuis sa fondation jusqu´a nous jours), précédés d´une étude sur l´histoire litteraire et les archives françaises de l´ordre, 1120-1884*, París, s.d.; Fray León GOOVAERTS, *Écrivains, artistes et savants de l´ordre de Premontré*, 4 vols., Bruselas, 1899-1917.

[30] R. VAN VAEFELGHEM, «Les premiers statuts de l´ordre de Premontré», *Analectes de l´Ordre de Premontré*, 1913, nº 9, con paginación especial.

[31] Entre ellas podemos citar: Placide LEFEVRE, «Les statuts de Premontrés reformées sur les ordres de Gregoire IX et d´Innocent IV au XIII siècle», *Bibliotheque de la Revue d'Histoire Ecclesiastique*, fasc. 23, Lovaina, 1946; Id., *Les statuts de Premontré au XII siecle*, Bibliotheca Analectorum Praemonstratensium, nº 12, 1978; Id., «Premontré, ses origines, sa première liturgie, les relations de son code legislatif avec Citeaux et les Chanoines du Saint Sepulcre de Jerusalem», *A.P.*, 1949, pp. 96-103; Id., «A propos des sources de la legislation primitive de Premontré», *A.P.*, 1954, pp. 15-19; Id., «A propos des codes legislatifs de Premontré durant le XII siècle», *A.P.*, 1972, pp. 232-242.

monstratenses e incluso sus diferentes interpretaciones [31]. Igualmente, A.H. Thomas [32] ha establecido las versiones manejadas por los premonstratenses en la Edad Media.

Otros autores se han dedicado a aspectos puntuales de este código legislativo, como es el caso de lo referente a los hermanos conversos. François Petit [33] hizo una aproximación a la figura y estatus del hermano converso, quien no podía acceder a cargos canonicales pero al que se reservaba el cargo de cillero o procurador. G. Van den Broeck [34] publicó en 1968 el mejor estudio de la institución de los hermanos conversos y su integración dentro de la orden. De la misma manera, N.J. Weyns [35] pone de relieve que fueron los premonstratenses los primeros en crear el «Tercer Orden» secular, anticipándose de esta forma a los terciarios mendicantes. Por último, H. Marton [36] ha realizado varios trabajos sobre el estatus jurídico de los monasterios de la orden hasta el siglo XIII y la actividad del Capítulo General como sistema de gobierno.

Un punto interesante a la hora de configurar nuestra orden como instituto religioso autónomo, es definir su espiritualidad. De ello se han ocupado tanto Placide Lefevre [37], gran difusor de la liturgia premonstrentese en la época medieval como François Petit [38] quien encuadra perfectamente la personalidad del canónigo regular dentro de la organización eclesial del siglo XII y resume las principales tendencias ascéticas en la orden.

Para concluir este apartado dedicado a los aspectos generales es interesante reseñar aquellas obras que establecen las relaciones que los premonstratenses tuvieron con el resto de las órdenes religiosas en la Edad Media [39]. El método de investigación elegido por los diversos autores consiste en señalar paralelismos en los códigos legislativos de dichas órdenes.

Desde las primeras investigaciones ha existido cierta tendencia general a anular la personalidad y autonomía de los premonstratenses y asimilarlos completamente a la Orden Cisterciense [40]. Por ello, aún aceptando esta dependencia, no debe interpretarse como un sometimiento de la orden premonstratense al Cister. Es evidente que el primer legislador del Premontré, Hugo de Fosses, tomó prestados, incluso literalmente, muchos capítulos de la *Charta Caritatis* pero siempre aplicándolos a las necesidades litúrgicas y al espíritu de la orden. J.B. Mahn [41] llevó a cabo un exhaustivo estudio de la orden cisterciense y su gobierno desde sus comienzos hasta el silgo XIII. Divide su obra en tres partes -orígenes, exención y gobierno- en las que hace varias alusiones a la Orden Premonstratense. De esta manera nos informa de cómo

---

[32] A.H. Thomas, «Une version des statuts de Premontré au début du XIII siècle», *A.P.*, 1979, pp. 153-170; Id., «Un exemplaire glosé des statuts de Premontré dans le manuscrits Laon 530», *A.P.*, 1984, pp. 49-74.

[33] Fr. Petit, «Les convers de Premontré», *Suplement à la vie spirituelle*, 1949, nº 11, pp. 303-307.

[34] G. Van Den Broeck hace una diferencia de las legislaciones premonstratenses antes y después del Concilio de Trento, «Les Frères Convers dans la legislation des Premontrés», *A.P.*, 1968, pp. 215-246; *Extraits des Statuts de l'ordre de Premontré à l'usage des Frères Convers*., Canadá, 1958. Esta obra hace hincapié sobre todo en los estatutos actuales que rigen a los conversos de la orden.

[35] N.J. Weyns., «L'origine du tiers-ordre premontré», *A.P.*, 1984, pp. 163-184.

[36] H. Marton, «Statuts iuridicus Monasterium «Ordinis» Praemonstratensis primitivus», *A.P.*,. 1962, pp. 191-265; Id., «Initia Capituli Generalis in fontibus historicis Ordinis», *A.P.*, 1962, pp. 43-69; Id., «Praecipua testimonia de activitate Capitulorum generalium saeculo XII», *A.P.*, 1963, pp. 209-243; Id., *Initia Historico-Juridica Capituli Generalis Ordinis Praemonstratensis*, Roma, 1964; Ae. Lauwers, «Conditio iuridica Ordinis Praemonstratensis medio saeculo decimo tertio», A.P., 1965, pp. 5-34; Valvekens, J.B., «Acta et Decreta Capitulorum Generalium Ordinis Praemonstratensis», *A.P.*, 1966-1975, nº 42-51, paginación especial.

[37] Pl. Lefevre hace alusión a las llamadas «*Consuetudines ecclesiae praemonstratensis*", con prescripciones emanadas de los capítulos generales y los «Usos» de la abadía madre, «Coutumier liturgiques de Premontré du XIII et du XIV siècles», *Bibliotheque de la Revue Ecclesiastique*, 1953, fasc. 2. Asimismo en otra obra trata de la génesis de los ritos recibidos en el siglo XII, su unificación en un código legislativo y su evolución; también profundiza en diferentes aspectos de la celebración litúrgica (canto del oficio divino, misas diarias, santoral y ciclo de fiestas, ceremonia y ritual de la profesión de canónigos, elección de abades y su reunión en los Capítulos Generales para administrar la orden...), *La liturgie de Premontré, Histoire, Formulaire, Chant et Ceremonial*, Bibliotheca Analectorum Praemonstratensium, nº 1, Averbode, 1957. El resto de la bibliografía de Lefevre completa el conocimiento de la liturgia de nuestra orden, a saber: «L'Ordinaire de Premontré», *Bibliotheque de la Revue d'Histoire Ecclesiastique*, 1941, fasc. 22; «Les prières et l'office capitulaire dans la liturgie de Premontré», *A.P.*, 1948, pp. 63-68; «La messe quotidienne «de Beata» dans la liturgie de Premontré», *A.P.*, 1951, pp. 51-57; «Le rite de la benediction dans la liturgie de Premontré», *A.P.*, 1951, pp. 113-116; «La genuflexion au Credo de la messe et sa signification pour l'etude critique de l'Ordo de Premontré», A.P., 1951, pp. 164-167... En la revista Analecta Praemonstratensia se pueden encontrar numerosos artículos, breves y concisos, que aclaran un aspecto determinado de la liturgia premonstratense. A. King Archdale incurre en varios errores al tratar la liturgia premonstratense, pero recoge abundante material, *Liturgies of the Religious Ordres*, Londres, 1955; Bon Luykx, «Notes sur l'etude de manuscrits liturgiques premontrés» *A.P.*, 1952, pp. 5-16.

[38] Fr. Petit, *La spiritualité des Premontrés aux XII et XIII siècles*, París, 1947. Hay otros autores que centran su estudio en la espiritualidad de San Norberto, en su doble vertiente como fundador de la orden premonstratense y como arzobispo de Magdeburgo. Este es el caso de Dino Suor Santa, en sus artículos «La spiritualitá di S. Norberto de Xanten I, II, III» en *A.P.*, 1958, pp. 219-242 y 1959, pp. 15-55, 198-226.

[39] En la primera mitad del siglo XII las nuevas comunidades canonicales se constituyeron en órdenes, como las de San Rufo, Murbach, Premontré o Arrouaise, adaptando las costumbres monásticas ya llevadas a la práctica por benedictinos y cistercienses. Ludo Milis, *L'Ordre de Chanoines reguliers d'Arrouaise. Son histoire et son organisation, de la fondation de l'abbaye-mère (vers 1090) à la fin des chapitres annuels (1471)*, Brujas, 1969; *Constitutiones Canonicorum Regularium Ordinis Arroaensis*, ed. L. Milis y J. Becquet, Turnhout, 1970.

[40] San Bernardo y San Norberto coincidieron varias veces a lo largo de su vida y establecieron vínculos de amistad: Fr. Petit, «Comment nous connaissons Saint Norbert?», *A.P.*, 1960, pp. 236-246, en especial pp. 237-238; Godofroid Madeleine, *Etude sur l'amitié religieuse de Saint Bernard et de Saint Norbert*, Caen, 1878; François Petit, «Bernard et l'ordre de Premontré», *Bernard de Clairvaux*, París, 1953, pp. 289-307; J. Leclerq, *Recueil d'etudes sur Saint Bernard*, «Storia e letteratura» 92, Roma, 1962.

[41] J. B. Mahn, *L'Ordre Cistercien et son gouvernement. Des origines au milieu du XIII siècle (1098-1265)*, París, 1945, 2ª ed. 1982, pp. 62, 82, 85, 178 y 243.

las *Costumbres de Premontré*, editadas h. 1130, son una copia del resumen de la *Charta Caritatis* de la Biblioteca Nacional de París o de como los premonstratenses, a diferencia de los cistercienses, no gozaron de la exención. J.B. Valvekens [42] hace un trabajo similar detallando las relaciones entre las dos órdenes.

Por todo ello, advertimos que no solamente existen concomitancias en materia legislativa. Las buenas relaciones entre ellas se traducían en actas de confraternidad, llamadas *Confirmatio societatis et pacis*, firmadas por las dos órdenes en 1142 y 1153 [43]. Incluso los puntos de contacto fueron de diversa naturaleza: el sistema de explotación agrícola de las granjas cistercienses y premonstratenses fue similar; los manuscritos cistercienses encontrados en las bibliotecas premonstratenses son numerosos etc... [44].

Ya hemos indicado anteriormente la correspondencia que existió entre premonstratenses y mendicantes. A.H. Thomas [45] ha demostrado que la Orden Dominica se inspiró directamente en los estatutos del Premontré, incluso los propios historiadores dominicos manifiestan en sus obras dicha dependencia. Es evidente que premonstratenses y dominicos tenían ideales análogos: predicación, salvación de almas, contemplación, estudio, liturgia, etc... [46].

II.- LA ARQUITECTURA PREMONSTRATENSE EN EL CONTEXTO DEL ARTE MEDIEVAL

Como hemos visto hasta ahora, son abundantes las publicaciones dedicadas a la historia, espiritualidad y liturgia de la orden. Sin embargo no se puede decir lo mismo de las obras que estudian su arquitectura. Existen trabajos monográficos sobre monasterios premonstratenses que abordan la totalidad de su conjunto artístico o algún aspecto determinado, que ha llamado la atención de los investigadores de Historia del Arte. Pero, a tenor de las obras publicadas, ha existido hasta el momento una evidente despreocupación por la investigación de la arquitectura premonstratense analizada como el resultado de las necesidades surgidas de la observancia y espiritualidad de la orden.

No existe ninguna obra de conjunto que aborde, de manera concluyente, el nacimiento, evolución y repercusión de esta arquitectura. De esta manera, la historiografía ha fijado su interés en las principales congregaciones religiosas y sus momentos de esplendor, olvidándose de profundizar en el conocimiento de otras órdenes religiosas que nos han dejado una arquitectura poco significativa para la evolución de la Historia del Arte y cuya difusión, por tanto, ha sido escasa.

La única referencia que de «arquitectura premonstratense» encontramos en la clásica obra de A. Lenoir [47] sobre arquitectura monástica es la alusión al origen dúplice de sus monasterios, lo que motivaba la construcción del monasterio femenino muy cerca del masculino, al utilizar hombres y mujeres la misma iglesia. Años más tarde, Braunfels [48] marcaba la pauta en la tendencia de las investigaciones recientes al afirmar que «ni en sus orígenes ni en siglos posteriores la familia agustiniana logró desarrollar formas propias de arquitectura monástica. No existe ni un sólo esquema arquitectónico de un monasterio, cuyas características permitieran reconocer todas, o por lo menos, algunas de las comunidades religiosas que se regían por la regla agustiniana». Esta afirmación nos sirve como punto de partida para reflexionar sobre la manera cómo han abordado este tema los especialistas.

La aproximación a la arquitectura premonstratense ha sido emprendida desde el estudio de la tipología cisterciense. Ya en los primeros momentos los estudiosos apreciaron la similitud que, primero en estatutos y después en la concepción arquitectónica, tenían cistercienses y premonstratenses. Así Marcel Aubert [49] enmarca a los premonstratenses en los tiempos de fervor religioso de clérigos y monjes, junto al Cister, Fontevrault, Grandmont y los cartujos, subrayando la amistad que unía a San Bernando y San Norberto y el apoyo que éste recibió de aquél para las nuevas fundaciones. Incluso los cistercienses llegaron a visitar anualmente casas premonstratenses donde pre-

---

[42] J.B. VALVEKENS, «Relationis ordinis nostri cum ordine cisterciense», *A.P.*, 1943, pp. 63-69; Leo VAN DIJCK, «Essai sur les sources du droit Premontré primitif concernant les pouvoirs du Dominus Praemonstratensis», *A.P.*, 1952, pp. 73-136; J-B. VAN CAMME, «*La Summa Cartae Caritatis*, source de Constitutions Canoniales», *Citeaux*, 1972, pp. 5-54; Ludo MILIS, «La Summa Cartae Caritatis et son influence sur la legislation canoniale», *Melànges à la memoire du Père Anselme Dimier*, presentadas por B. CAUVIN, T. II, Histoire Cistercienne, vol. 3: Ordre, moines, Arbois (Francia), 1984, pp. 121-131.

[43] Trudo GERITS, «Les actes de confraternité de 1142 et de 1153 entre Citeaux et Premontré», *A.P.*, 1964, pp. 192-205; J. B. VALVEKENS, «Actas Confraternitatis inter Ordinem Praemonstratensem et Ordinem, Cisterciensem», *A.P.*, 1966, pp. 326-330. Estos lazos de hermandad también se establecieron con otras órdenes: Trudo GERITS, «Actes de confraternité de l'Ordre de Premontré et l'abbaye de Winderbg et des Benedictins d'Oberaltarch au XIV siècle», *A.P.*, 1965, pp. 320-324; Dominique BARTHELEMY, «Monachisme et aristocratie au XII siécle: les benedictins de Nogent-sous-Coucy face à la concurrence et à l'exemple des Premontrés», *Sous la regle de Saint Benoit, Structures monastiques et societés en France du moyen àge à l'epoque moderne*, Génova-París, 1982, pp. 185-198.

[44] C.H. HIGOUNET, «Les types d'explotations cisterciennes et premontrés du XIII siecle et leur rôle dans la formation de l'habitat et des paysages ruraux (Gegraphie et Histoire Agraires)», *Actes du Colloque International organisé par la Faculté des Lettres de l'Université de Nancy, 2-7 de septiembre de 1957*, Nancy, 1959, pp. 260-271; J. LECLERQ, «Textes et manuscrits cisterciens dans diverses bibliothèques», *Analecta Sacri Ordinis Cisterciensis*, 1962, pp. 126-127.

[45] A.H. THOMAS, «Les constitutions dominicaines des «Instituta» de Premontré au début du XIII siècle (1216-1220)», *A. P.*, 1966, pp. 28-47.

[46] Serafín Tomás MIQUEL, *Historia de la Vida de Santo Domingo de Guzmán, fundador de la Sagrada Orden de Predicadores*, Valencia, 1705, pp. 176-178, 466 y ss.; Antolín GONZALEZ FUENTE establece similitudes litúrgicas en los dominicos con el Premontré, aunque opone la estructura federal de éste a la centralizada de aquellos, *La vida litúrgica en la Orden de Predicadores. Estudio de su legislación: 1216-1980*, Roma, 1981, pp. 38-39, 55-68, 123-124, 200-203, 222-258, 268-270.

[47] A. LENOIR, *Architecture Monastique*, «Collection de documents inedites sur l'histoire de France», 2 vols., París, 1852-1856, Vol. II, pág. 478.

[48] W. Braunfels, *Arquitectura Monacal en Occidente*, Traducción española a la edición de 1969, Barcelona, 1975, pág. 33.

[49] Marcel AUBERT, *L'architecture cistercienne en France*, 2 vols., París, 1943, Vol. I., pp. 5, 16, 143-144.

tendían imponer sus mismas normas en materia artística, aunque sin conseguirlo [50]. Finalmente concluye afirmando que «l´architecture cistercienne a eu quelque influence sur les eglises des autres ordres religieux, surtout celles des Premontrés [51]».

Anselme Dimier [52], gran conocedro del arte cisterciense, cree que los premonstratenses, surgidos unos veinte años después que los monjes blancos, se encontraron con unas soluciones muy válidas ya experimentadas por éstos. Unicamente tuvieron que copiar la organización y las constituciones cistercienses y aplicarlas a su orden con algunas modificaciones. Por ejemplo ningún abad podía construir un monasterio sin el permiso del abad-padre y si la construcción era demasiado suntuosa se debían suspender los trabajos hasta que tomara una decisión el Capítulo General [53]. Para Dimier uno de los rasgos que diferencia la arquitectura premonstratense de la cisterciense es la presencia, en aquella, de campanarios en la fachada, para invitar a los fieles a su iglesia.

Dentro de la propia orden han surgido diversas iniciativas para profundizar en el estudio de su arquitectura. Se deben, sobre todo, a François Petit, quien en 1951 publicó dos artículos sobre el puritanismo de los premonstratenses y su repercusión en la arquitectura [54]. En primer lugar establece la clara influencia que Citeaux ha ejercido sobre Premontré, a pesar de sus diferencias: Citeaux es una orden monástica que sigue la regla benedictina, mientras que los premonstratenses son canónigos regulares que profesan la regla de San Agustín. Pero las observancias y las costumbres monásticas son las mismas. El plano ideal de una casa premonstratense es el mismo que el de una cisterciense: basílica con atrio, claustro, sacristía, capítulo y refectorio -aunque éste, en la mayoría de las ocasiones, se dispone paralelo a la panda, según el modelo benedictino-; todo ello rodeado por los edificios de la granja y lo necesario para los conversos y sus oficios. Las primeras iglesias adoptaron la planta cisterciense, con un número variable de capillas, según la importancia del monasterio. Eran iglesias amplias que, a diferencia de las cistercienses, estaban preparadas para recibir a los fieles, por ello se permitía la decoración en capiteles, vidrieras, mesas de altas, etc...

Este aspecto de iglesia adaptada a una comunidad canonical y a los fieles fue el tema central del Cuarto Coloquio de C.E.R.P., del que ya hemos hablado [55]. De entre todas las comunicaciones he seleccionado la de Yves Poncelet, que trató sobre las iglesias de canónigos regulares [56]. Después de un estudio exhaustivo de las iglesias de la orden en Francia el autor extrae tres conclusiones: la influencia predominante en las abadías premonstratenses de las concepciones y realizaciones cistercieses; la unidad arquitectónica que se deriva de las ideas de simplicidad y armonía; y, por último, la dificultad que entraña el analisis del lugar que ocupa la iglesia premonstratense con repecto a otras canonicales, debido a la variedad de edificios atribuidos a los canónigos seculares y a los monasterios de canónigos regulares.

Los estudios monográficos de las diferentes abadías son más numerosos que las obras de conjunto, por ejmplo de San Martín de Laón, entre las que destacamos la de Willian W. Clark [57] por ser una de las más recientes. Para Clark la planta de la iglesia de Laón tiene influencias cistercienses, aunque afirma que «la arquitectura evidencia que no se sostienen las ideas de influencia significativa de las igle-

---

[50] Victor MORTET y Paul DESCHAMPS, *Recueil de textes relatifs à l'histoire de l'architecture et à la condition des architectes en France au Moyen Age, XI-XII siècles*, 2 vols., París, 1929, Vol. II, pág. 214.

[51] M. Aubert, *L'architecture...*, Op. Cit., Vol. II, pág. 214. A la misma conclusión llega Louis REGNIER en su artículo «Notes sur l'abbaye de la Lucerne au diocèse d'Avranches et sur l'architecture de l'ordre des Premontrés», 1912, Extracto del *Annuaire de l'Association Normande*, 1911.

[52] Anselme DIMIER, «Sur l'architecture monastique au XII siècle», *Bulletin du Centre International d' Etudes Romanes*, 1969, T. III, pp. 20-48. Este mismo artículo fue publicado en las *Melànges à la memoire du Père Anselme Dimier*, Arbois (Francia), 1987, Vol. I-2, pp. 773-788.

[53] Philippe BONNET, *Les constructions de l'Ordre de Premontré en France aux XVII et XVIII siécles*, Génova-París, 1983, pág. 7.

[54] François PETIT, «Le puritanisme des premiers Premontrés», *A.P.*, 1951, pp. 137-148; Id., «Le puritanisme des premiers Premontrés dans l'architecture monastique au XII siècle», *Actes de la recontre franco-allemande des historiens de l'art.*, nº especial del *Bulletin des relations artistiques franco-allemandes*, Mayence 1951; También publicó sobre el mismo tema «Les exigences de l'architecture des Premontrés, *Actes officiels du 10º Colloque du C.E.R.P.*, (Mondaye, 1984), 1985, pp. 5-11.

[55] Veáse nota 7.

[56] En la revista *A.P.*, 1979, pp. 235-261 se publicó un resumen de las actas de este coloquio, la recensión de la comunicación de Yves PONCELET se encuentra en las páginas 239-247.

[57] William W. CLARK, «Cistercien influences on praemonstratensiam church planning: Saint-Martin at Laon», *Studies in Cistercian art and architecture*, Michigan, 1982-1984, 2 vols., Vol II, pp. 161-188. Muchos monasterios premonstratenses han sido analizados en trabajos que estudian el arte y la arquitectura de una determinada zona geográfica. Así por ejemplo podemos citar: B. BECK, «Recherches sur les salles capitulaires en Normandie et notamment dans les diocèses d'Avranches, Bayeux et Coutances», *Bulletin de la Societé des Antiquaires de Normadie*, 1965-66 (1969), pp. 7-118, donde el autor contrapone las salas capitulares de benedictinos con las de cistercienses y premonstratenses; J. FOURNÉE, «Textes et documents inedits concernant les abbayes normandes de l'ordre de Premontré», *Cahiers Leopold Delisle*, 1964, pp. 63-80; Id., «Abbayes, Prieurés et Convents, Generalités sur les Ordres Religieux», «Le culte populaire des saints fondateurs pre-normandes» y «Le qui reste des abbayes normandes de l'ordre de Premontré», *Les Abbayes de Normandie*, Rouen, 1979, pp. 27-47, 59-78 y 135-139 respectivamente; Isabelle BLED, *Le patrimoine de l'abbaye de Saint-Jean de Falaie au moyen âge*, Caen, 1977 (memoire de maîtrisse); P. HELIOT, «La fin de l'architecture gothique dans le Nord de la France aux XVII et XVIII siècles», *Bulletin de la Commission Royale des monuments et des sites*, 1957, pp. 7-159; Jean FOURNÉE, «L'implantation de l'Ordre de Premontré dans le Departament de l'Eure», *Connaissance de l'Eure*, 1982, nº 44-45, pp. 47-57; J. GIRY, «L'abbaye de Fontcaude», *Cahiers Sain-Michel de Cuxá*, 1984, pp. 217-223; J. STIENNON, *Art roman dans la vallée de la Meuse aux XI et XIII siècles*, Bruselas, 1962, donde se estudia la acción decisiva de la orden premonstratense en la génesis de los principales manuscritos iluminados del Mosa en la segunda mitad del siglo XII, por ejemplo la Biblia de Floreffe; G. DE DIJN, *De premonstratenzerkerken van Laurent-Benoît Dewez*, 3 vols., Lovaina, 1967, comprende el período de 1731 a 1812 con el estudio de las abadías de Bonne-Esperance y Floreffe; D. LEMAIRE, *De Romanse Bouwkunt in de Nederlanden*, Lovaina, 1954, el autor pone en relación el arte de los monasterios cistercienses con el de los premonstratenses; Geza ENTZ, «L'architecture et la sculpture Hongroises à l'epoque romane», *Cahiers de Civilisation Medievale*, 1966, pp. 209-219, en donde se estudia la abadía de Zsambek.

sias cistercienses y que de ningún modo pueden ser consideradas como paralelo» [58]. A continuación plantea, de manera muy confusa, la problemática de la existencia de una arquitectura premonstratense.

Lamentablemente el análisis de la tipología del monasterio premonstratense aún está por hacer. Trudo Gerits publicó en 1961 un artículo sobre las bibliotecas medievales de la Orden en Inglaterra y Alemania inspiradas en las cistercienses [59]. La legislación premonstratense no hacía precisiones en cuanto a un local reservado al efecto. Muchas veces servía de biblioteca la sacristía, la enfermería o el refectorio e, incluso, se acondicionaba una sala del piso superior de la panda este, entre la iglesia y el dormitorio, para ella.

Por último, el único historiador que ha trabajado sobre la arquitectura premonstratense como tal, en una determinada zona geográfica, es Philippe Bonnet, quien ha estudiado las construcciones de la orden en Francia durante los siglos XVII y XVIII [60]. Después de una introducción donde sintetiza las características de la orden, divide su obra en tres capítulos y una conclusión, para dar paso a las monografías. Los capítulos son los siguientes: I.- Condiciones generales de la construcción, en el que habla de los estatutos reformados en el siglo XIII bajo las órdenes de Gregorio IX e Inocencio IV. II.- La arquitectura y el medio artístico y III.- La iglesia y el monasterio, investigando, tanto en época medieval como en monderna, la posible localización de las diferentes estancias en las cuatro pandas del claustro. La conclusión tiene dos epígrafes: por un lado, reflexiona sobre el gusto por el lujo y el espíritu de pobreza y, por otro, surge nuevamente la pregunta sobre si existe una arquitectura premonstratense, refiriéndose siempre al siglo XVIII.

III.- LA ORDEN EN ESPAÑA Y LA CONFIGURACION ARQUITECTONICA DE SUS MONASTERIOS

1.- Obras histórico-documentales de carácter general que hacen referencia a la Orden Premonstratense

En este apartado hemos englobado las obras dedicadas a ofrecer una amplia visión sobre la espiritualidad medieval y las órdenes monásticas y en las que se incluyen capítulos que nos introducen en la personalidad y la historia de los premonstratenses españoles. Se trata de trabajos que aportan un conocimiento básico de los mostenses y del papel jugado en el panorama monástico español. Junto a ellas, es importante destacar los estudios histórico-documentales, centrados en una determinada época, reinado o zona geográfica.

Ya en los diccionarios publicados durante el siglo XVIII se recoge la voz «Premostre o Premonstratenses», incluyendo brevemente la historia de la orden y sus principales usos y costumbres. Es el caso del extractado por Benito Francisco de Castro [61], en 1793, en el que, además, relata la introducción de la orden en España, su reforma y el número de monasterios que existían en aquel año con unos datos que no difieren excesivamente de los manejados en la actualidad.

Un siglo más tarde, Vicente de la Fuente [62], en el capítulo dedicado a los «canónigos premostratenses» resaltaba la figura de los introductores de la orden en Castilla: Sancho de Ansúrez, que fundó Nuestra Señora de Retuerta, y Domingo de Candespina, primer abad del monasterio de La Vid. Asímismo, en la voz «Premonstratenses» del diccionario dirigido por Germán Bleiberg [63], se enumeran los objetivos de San Norberto y su nueva orden: *1º Laus Dei in Choro; 2º Celus animorum; 3º Spiritus jugis poenitentiae; 4º Cultus Eucharistiae; 5º Cultus Marianus.*

Sin menospreciar las obras citadas hasta ahora, las dos publicaciones esenciales para el conocimiento del significado de la Orden en España, por su carácter sintético pero al mismo tiempo profundo, son el *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*, [64], y la *Historia de la Iglesia en España*, [65]. La primera es una obra básica de consulta a la que se puede recurrir bien através de la voz «premonstratenses», donde se nos da una visión general de la orden y bibliografía básica, o bien por el nombre de cada monasterio, en donde se recogen los hechos más significativos de su historia, las fuentes conservadas, un abadologio y la bibliografía correspondiente. Del segundo trabajo, dedicado a la Historia y el Arte de la España Cristiana se pueden consultar las dos versiones realizadas por A. Linaje Conde. La realizada en 1976 [66] divide la reseña dedicada a los premonstra-

---

[58] William W. CLARK, «Cistercien influences on praemonstratensiam...», Op. Cit., pág. 180.

[59] Trudo GERITS, «A propos de l'organization des bibliothèques medievales de l'Ordre de Premontré en Anglaterre et en Allemagne» *A.P.*, 1961, pp. 75-84.

[60] Philippe BONNET, *Les constructions de l'Ordre de Premontré...* Op. Cit. Publicaciones anteriores de P. Bonnet sobre el mismo tema son: «Le financement des chantiers d'abbayes en France aux XVII et XVIIII siècles», *A.P.*, 1979, pp. 196-206 y «L'Ordre de Premontré aux XVII et XVIII siècles: aspects d'un renouveau architectural», *Recueil d'Etudes Normandes, Cahiers Leopold Delisle*, 1979, pp. 59-70.

[61] Benito Francisco de CASTRO, *Diccionario de las órdenes religiosas*, Madrid, 1793, pp. 364-373.

[62] Vicente de la FUENTE, *Historia eclesiática de España*, 6 vols., Madrid, 1873, Vol. IV, pp. 171-173. Véase también Zacarías GARCIA VILLADA, *Historia Eclesiástica de España*, 4 vols., Madrid, 1932, Vol. IV, pág. 720.

[63] Germán BLEIBERG (Director), *Diccionario de Historia de España*, 3 Vols., Madrid, 1969, Vol. III, pp. 321-322.

[64] Q. ALDEA VAQUERO; T. MARIN MARTINEZ, y J. VIVES GATELL, *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*, 5 vols., Madrid, 1973, Voces: «Premonstratenses» (Vol. III, pp. 2021-2023) y «Monasterios» (Vol. III, diferentes páginas según orden alfabético de cada monasterio). Asimismo, aunque no ha finalizado su publicación, se pueden consultar las diferentes voces de los monasterios por orden alfabético en: *Dictionnaire d'Histoire et de Geographie Ecclesiastiques*, publicado en París desde 1912.

[65] Ricardo GARCIA VILLOSLADA (Director), *Historia de la Iglesia en España*, II- *Edad Media (800-1303)*, B.A.C., nº 104, Madrid, 1976; Id., *Historia de la Iglesia*, II- *La iglesia en la España de los siglos VIII al XIV*, B.A.C. Maior, 2 vols., nº 17 y 22, Madrid, 1982.

[66] Id., *Historia de la Iglesia en España*, *Op. Cit.*, pp. 654-658.

tenses en tres partes: la Orden Blanca Premonstratense, el Apostolado de San Norberto y la expansión de los canónigos premonstratenses; mientras que la publicada en 1982 [67] es considerada por Backmund [68] la «mejor visión de conjunto» de la Orden en España, deteniéndose en los monasterios de Retuerta y La Vid, con sus repectivos filiales y en Bellpuig de las Avellanas.

Las obras dedicadas al monacato español que incluyen alguna referencia a los premonstratenses son muy escasas; de entre ellas hemos seleccionado en este apartado dos: por un lado A. Linage Conde [69], expone brevísimamente la controversia que existió en los tiempos de reforma sobre las cualidades monásticas de los mostenses españoles y, por otro, S.J. Teodoro Martínez [70] analiza las órdenes religiosas con grandes monasterios en nuestro país, entre los que se encuentran varios premonstratenses.

Por último, existe un grupo de obras de carácter histórico que, sin ocuparse de manera exclusiva de nuestra Orden, le dedican un capítulo y transcriben documentos pertenecientes a sus monasterios en los apéndices. Este es el caso de los estudios sobre la monarquía medieval de Julio González [71]; los trabajos de Demetrio Mansilla [72] sobre las relaciones entre la realeza y la Curia Romana o el libro de Luciano Serrano [73], sobre el Obispado de Burgos de los siglos V al XIII, en el que a partir de los seis monasterios premonstratenses de la diócesis (Ibeas, Bujedo de Candepajares, Aguilar de Campóo, Villamayor de Treviño, Villamediana y Trejo), elabora una magnífica síntesis de la Orden.

Las colecciones diplomáticas de la mayoría de los monasterios se hallan aún por publicar. Existen estudios aislados que se ocupan de un Libro Becerro particular o de un aspecto parcial de la documentación, pero no contamos con una buena base de estudios paleográficos, transcripciones, etc., a partir de las cuales iniciar un estudio científico de cada fundación [74].

2.- Estudios históricos: Cronistas, la reforma del siglo XVI y principales monografías.

Al igual que hemos hecho con la historiografía general, vamos a detenernos, en primer lugar, en los principales cronistas del Premontré en España, que nos han aportado datos para el estudio de la Circaria.

Fray Bernardo de León [75] escribió en torno al 1600 la primera crónica general «del Orden Blanco», en la que describe minuciosamente la historia de cada fundación premonstratense en la Península Ibérica. Son muy interesantes las noticias antiguas, muchas de ellas basadas en leyendas y tradiciones populares, que recoge sobre las fundaciones y los traslados que sufrieron varias comunidades en sus primeros momentos. Sin embargo, debido al afán literario y fabulístico, incurre en errores muy graves como por ejemplo hacer pertenecer a la orden premonstratense a Santo Domingo de Guzmán y San Antonio de Padua o considerar nuestra orden como el origen de dos órdenes militares.

Un siglo más tarde, Esteban de Noriega [76], profeso y abad en el monasterio de La Vid, utilizó esta obra de Bernardo de León, del que admitía errores incorporados como pruebas *«de antiquísima tradición»* o halladas en *«códices vetustísimos»*, para elaborar la historia de los monasterios españoles a petición del gran analista de la Orden Hugo de Etival. En el manuscrito recoge una historia breve de todos los monasterios, la reforma que sufrieron en el siglo XVI y una relación de varones ilustres de la Orden.

Entre estos dos grandes cronistas D. Tamayo Salazar [77] publicó en 1655 una obra dedicada a la conmemoración de los Santos en España, dedicándole un poema panegírico a San Norberto y realizando un sucinto catálogo de la Circaria Hispánica, con fecha de la fundación, casa-madre y diócesis de cada monasterio.

El Padre Francisco de Berganza [78] es muy breve en sus referencias a los premonstratenses. En el volumen segun-

---

[67] Id., *Historia de la Iglesia, Op. Cit.*, nº 22.- Vol. II-2º, pp. 418-426.
[68] N. Backmund, «La Orden Premonstratense en España», *Op. Cit.*, pág. 49, N. 2.
[69] A. Linage Conde, *El monacato en España e Hispanoamérica*, Salamanca, 1977, «¿Monjes los mostenses españoles?», pp. 468-471.
[70] S. J. Teodoro Martinez, *España mística: monjes y grandes monasterios*, Bilbao, 1978, pp. 159-161, 237, 246, 314-315 y 366.
[71] Julio Gonzalez, *El reino de Castilla en la época de Alfonso VIII*, 3 vols., Madrid, 1961; Id., *Reinado y diplomas de Fernando III (1217-1232)*, 2 vols., Córdoba, 1983.
[72] Demetrio Mansilla, *Iglesia castellano-leonesa y Curia Romana en tiempos del rey San Fernando*, Madrid, 1945; Id., *La documentación pontificia hasta Inocencio III 956-1216*, Roma, 1955.
[73] Luciano Serrano, *El obispado de Burgos y la Castilla primitiva (siglos V-XIII)*, 3 vols., Madrid, 1935, Vol. II, pp. 324-340 y 377-379. [74] Este es el caso del *Indice de los documentos procedentes de los monasterios y conventos desaparecidos que se conservan en el Archivo de la Real Academia de la Historia*, Madrid, 1861, donde se recoge parte de la documentación de La Vid.
[75] Bernardo De Leon nace en Burgos, sin que se pueda precisar la fecha y muere el 28 de agosto de 1627, después de haber sido abad de La Vid, prior de San Norberto de Madrid, definidor de la Orden, cronista de la Congregación y procurador general en Roma. Goovaerts cita estas palabras de los Anales de C.L. Hugo: *Bernardus a Leone, Theologiae Lecto iubilatus, in curia romana promotor cultus universalis S.P. Norberti per totam Ecclesiam romanam... Ordinis historiographus, eligitur suae Vitensis Domus Abbas anno 1624.* (L. Goovaerts, *Ecrivains, Artistes...*, Op. Cit., Vol. I, pág. 54.
[76] José Esteban de Noriega, *Apuntamientos Históricos para los Anales Premonstratenses que intenta dar a luz el R.P. Dr. Luis Carlos Hugo, Abad del monasterio de Etival. Dispuestos y buscados por el R.P. José Esteban Noriega, Profeso del Monasterio de la Vid y remitidos al Analista de orden y encargo de mi Sagrada Congregación de España*, Archivo del monasterio de la Vid, manuscrito 1 bis. Una copia del mismo se encuentra en la Biblioteca Municipal de Nancy, con la Signatura 17775-1000. Otras obras de Noriega tienen carácter hagiográfico y apologético, como por ejemplo las referidas a la Inmaculada Concepción o a Santo Domingo de Guzmán.
[77] Tamayo Salazar, *Anamnesis sive commemorationes Sanctorum Hispanorum*, 6 vols., Lugduni, 1655, Vol. III, pp. 454-456.
[78] Francisco de Berganza, *Antigüedades de España propugnadas en las noticias de sus reyes...* 2 vols., Madrid, 1719-1721, Vol. II, pp. 38 n. 67), 63-64, 100 (n. 180), 173 (n. 60) y 174 (n. 61).

do de sus *Antigüedades de España...* recoge algunos datos interesantes: breves noticias sobre San Norberto y la fundación de Premontré, datos históricos y documentales de San Cristóbal de Ibeas y Santa María la Real de Aguilar de Campóo y, por último, el Capítulo celebrado en Valladolid, el 2 de mayo de 1282, entre benedictinos, cistercienses y premonstratenses, que determinó que se hermanasen a fin de defenderse unos a otros. Este mismo carácter tiene la referencia de Garma y Salcedo [79] sobre los premonstratenses en España.

La reforma que la orden sufrió en España durante el siglo XVI es un capítulo de su historia que merece ser destacado. Se trata de un período comprendido entre 1567, fecha en la que las autoridades eclesiásticas y Felipe II ven necesaria dicha reforma por la relajación a la que se había llegado, y el 30 de abril de 1600, día en que se consuma el cisma de los españoles con la casa-madre de Premontré, y forman la Congregación Hispánica Premonstratense. Durante estos 33 años se suceden los episodios dramáticos de persecución por parte de la realeza y de la Orden Jerónima encargada de su reforma, de rebeldía de los mostenses, como así se les llamaba en España, etc...

Resulta imprescindible citar en este lugar la minuciosa crónica compuesta por Diego de Vergara [80], que llegó a ser abad de Retuerta, Aguilar, Ibeas y Ribas, sobre los hechos ocurridos en el siglo XVI. Vergara fue testigo presencial de muchos de los acontecimientos que narra, consultó los archivos de la orden y dispuso de numerosos documentos enviados por el nuncio Ormaneto. Con todos estos datos elaboró una de las crónicas más valiosas para el conocimiento de la reforma de una orden religiosa. Además de relatar muchos episodios curiosos, nos ofrece con gran exactitud la historia de la Congregación Premonstratense de España en su período constitucional (1567-1600) y su lucha por sobrevivir a la sentencia dictada por Felipe II, que la condenaba a desaparecer. La versión opuesta de los hechos nos ha llegado a través de la obra de José de Sigüenza [81], quien relata cómo la Orden Jerónima quiso aprovechar las circunstancias favorables para ursurpar los bienes premonstratenses.

Estos hechos han sido analizados durante la década de los sesenta por J.B. Valvekens y José Goñi Gaztambide [82], quien realiza una de las más acertadas visiones de esta reforma, tomando como punto de partida la crónica de Diego de Vergara. Años más tarde, Norbert Backmund [83] va a centrar su estudio en la trienalidad de los abades como remedio a la relajación y a los abusos provocados por los abades comendatarios. Por su parte J.B. Valvekens [84] retoma esta cuestión en 1980 y publica un breve estado de la cuestión sobre la reforma, deteniéndose en varios puntos de interés: la importancia del Abad General Despruets; el papel jugado por los Capítulos Generales (entre los años 1574 y 1738); la liturgia; el vestido; los estatutos de la orden de 1630; la canonización y el culto a San Norberto y, por último, las relaciones de la Orden Premonstratense con otras religiones.

En capítulos anteriores hemos analizado los estudios monográficos dedicados a la Orden Premonstratense en Europa; éstos pueden parecer extensos, pero resultan insuficientes, circunstancia que se repite en España, donde hay que añadir que han sido muy pocas y recientes las investigaciones sobre las circarias españolas.

Si exceptuamos el artículo de A. Zak [85] de 1912, la preocupación por el primer establecimiento, configuración, difusión y repercusión que el Premontré tuvo en España comenzó en torno a los años sesenta cuando Norbert Backmund [86] dió a conocer el catálogo de todos los monasterios de la orden en Europa, agrupados en circarias o provincias. Las fundaciones españolas se repartían entre la Circaria de Gascuña, en la que se incluía el noreste peninsular, y la Hispánica, para los reinos de Castilla, León y Lusitania [87]. El estudio de esta última provincia comienza con una pequeña referencia a los primeros tiempos de la orden en España, pasando rápidamente al problemático siglo XVI, la reforma y la independencia de los premonstratenses españoles. De este período Backmund recoge la formación y *Constitutiones consuetudines* de la

---

[79] Francisco Xavier GARMA Y SALCEDO, *Theatro Universal de España. Descripción eclesiástica y secular de todos sus Reynos y provincias en general...*, Madrid, 1738, Tomo II, pp. 383-390.

[80] Diego de VERGARA, *Historia de lo sucedido en la religión cándida Premonstratense, en tiempo de la Católica Magestad de el Monarca Phelipe II*, 1568-1593, en la Biblioteca de la Real Academia de la Historia, manuscritos, II-I-5, 2 vols, s/p. Otras copias se encuentran en la Biblioteca de la Universidad de Valladolid, manuscrito 336; en el archivo del Monasterio de La Vid, Manuscrito Vid, lib. 1 y 20 y manuscrito Vid, I bis, pp. 112-157; Biblioteca Central de Barcelona, Memorias del Monasterio de Bellpuig de las Avellanas; Miguel Iturralde, párroco de Oronoz (Navarra).

[81] José de SIGÜENZA, *Historia de la Orden de San Jerónimo*, 1ª ed., 2 vols., Madrid, 1600; 2ª ed. de J.C. García, Madrid, 1907-1909. Premonstratenses en Vol. II, parte 3ª, lib. 1, cap. 42, pp. 168-170.

[82] La primera publicación sobre la reforma premonstratense en España la realizó E. VALVEKENS en 1932, «L'Ordre de Premontré et le Concile de Trente, La Congregation des Premontrés d'Espagne», *A.P.*, 1932, pp. 5-24. Sin embargo, el gran avance en la investigación se produjo en los años sesenta: J.B. VALVEKENS, «La Congegation des Premontrés d'Espagne», *A.P.*, 1962, pp. 132-142; Id., «Documenta quaedam de habitudine abbatis generalis Despruets (+1596) ad Congregationum Praemonstratensium Hispanorum», *A.P.*, 1967, pp. 226-271; José GOÑI GAZTAMBIDE, «La Reforma de los Premonstratenses españoles en el siglo XVI», *Hispania Sacra*, 1960, pp. 5-91.

[83] Norbert BACKMUND, «Los abades trienales de la Congregación Premonstratense de España», *Hispania Sacra*, 1958, pp. 427-478.

[84] J.B. VALVEKENS, «De historia Praemonstratensium in Hispaniam notulae quaedam», *A.P.*, 1980, pp. 41-75.

[85] A. ZAK, «L'Ordre de Premontré en Espagne, en Portugal et en Hongrie», *Revue de l'Ordre de Premontré et de ses Missions*, IV, 1912, 17 pp.

[86] Norbert BACKMUND, *Monasticon Praemonstratense*, Op. Cit., Vol. III, pp. 208-307; Id., «Praemonstratensia in der Madrider Nationalbibliothek», *A.P.*, 1970, pp. 148-150, de sumo interés para la investigación, por dar a conocer los fondos premonstratenses que pueden consultarse en la Biblioteca Nacional de Madrid. Véase las referencias de otros artículos sobre monasterios españoles en: A. LINAGE CONDE, «Bibliografía del P. Norbert Backmund, O. Praem», *Studia Monástica*, 1973, pp. 423-431.

[87] Los monasterios que la orden fundó en Portugal (San Vicente de Lisboa, Ermida do Paiva, Vandoma y Sao Julio de Pereiro) fueron estudiados por Norbert BACKMUND en «Les origines de l'Ordre de Premontré au Portugal», *Boletín Cultural da Cámara Municipal de Porto*, 1959, pp. 426-433.

«Congregatio Hispanica Ordinis Praemonstratensis», que tuvo en Retuerta su casa matriz. Por último, antes de pasar al estudio de cada monasterio y siguiendo el esquema utilizado para el resto de las Circarias, señala los archivos consultados, bibliografía más destacada, los visitadores anteriores a la Reforma y la lista de abades reformadores.

Años más tarde, Backmund volvió a realizar estudios sobre los premonstratenses en España, primero en 1972 con un breve artículo [88] en el que mencionaba la diferente suerte que habían corrido los monasterios durante la Edad Media y siglos posteriores, deteniéndose en diferentes aspectos de la Reforma y en los últimos momentos de la Orden en España. En segundo lugar, el autor publicaba en 1983 [89], un nuevo estado de la cuestión de los últimos estudios: cronistas más destacados; aplicación en el caso español de las normas dictadas por los Capítulos Generales; relaciones de la orden con el episcopado; actividad intelectual y, por último, relajación, reforma, trienalidad abacial y Congregación Hispánica. Termina con una concisa enumeración de las casas fundadas en la Circaria Hispánica y en la de Gascuña.

Un punto de referencia útil para iniciar la aproximación al Premontré español es la obra de Tomás Moral [90] debido a la reseña que aporta de los fondos documentales de cada casa. Junto a ello, se detiene, por un lado, en aspectos generales de la orden, como los cronistas, la reforma del XVI y un brevísimo estado de la cuestión sobre las investigaciones en materia artística; mientras que por otro analiza los principales hechos históricos y la bibliografía existente de los monasterios más destacados con sus respectivas fundaciones filiales; Nuestra Señora de Retuerta, Nuestra Señora de la Vid, Arenillas de San Pelayo, Bugedo de Campajares, San Norberto y San Joaquín de Madrid, Bellpuig de las Avellanas, Urdax.... Curiosamente no aparece entre estos Santa María la Real de Aguilar de Campóo, uno de los centros premonstratenses más notables, tanto por el papel desempeñado en la historia de la orden como en la arquitectura medieval. Concluye su trabajo invitando a los estudiosos a una investigación más profunda, partiendo de estudios científicos de cada monasterio.

Una de las últimas publicaciones aparecidas es la de Laurent Dailliez [91], que se centra en el reino de Castilla durante los siglos XII y XIII -años de fundación de la mayoría de las abadías- y en lo que él llama la «edad de oro premonstratense» que se corresponde con el reinado de Alfonso VIII. Después de una reflexión sobre la historia y la leyenda creada en torno a nuestra orden, se detiene en Retuerta, La Vid y Aguilar de Campóo abordando cada monasterio desde planteamientos de historia económica y dominio territorial. Al igual que en las obras anteriores, el autor termina el artículo con un pequeño catálogo de los monasterios de la circaria castellana, con la fecha de fundación, filiación y localización geográfica en la que, en algunos casos, comete errores.

3.- Estudios artísticos de carácter general que analizan la arquitectura de los monasterios premonstratenses

Los monasterios que la orden premonstratense tuvo en España no fueron numerosos si los comparamos con los construidos por los cistercienses. Erigieron cerca de cuarenta entre masculinos y femeninos; la mayoría de fundación medieval. Esta cifra de edificios no es elevada, sin embargo es suficiente para plantear la hipótesis de una arquitectura creada explícitamente para cubrir las necesidades de la observancia, espiritualidad y costumbres de la orden.

A pesar de estas consideraciones es necesario insistir en que no exite una obra de conjunto que aborde, de manera definitiva, la personalidad artística y arquitectónica de los monasterios españoles sometidos a la observancia del Premontré, ni un análisis planimétrico riguroso de sus iglesias y dependencias claustrales.

Por todo ello, y a pesar de las dificultades originadas por la falta de estudios monográficos sobre el tema, en este apartado vamos a definir el estilo artístico y el papel representado por este grupo de monasterios, a partir de los planteamientos bibliográficos surgidos de las investigaciones referentes a la arquitectura medieval española.

En primer lugar, es necesario citar a modo de introducción las obras de Ponz [92], Quadrado [93] y Madrazo [94]. Dichos trabajos pueden ser considerados pioneros en el estudio de los monasterios premonstratenses, desde el punto de vista

---

[88] N. BACKMUND, «A propósito de los premonstratenses españoles», *Yermo*, 1972, Vol. 10, nº 2, pp. 187-196.

[89] Id., «La Orden Premonstratense en España», *Hispania Sacra*, 1983, pp. 57-85.

[90] Tomás MORAL, «Bases para una historia del Premontré en España», *A.P.*, 1968, pp. 282-308. El mismo artículo, aunque con una pequeña variante en el título («Hacia una historia de la Orden Premonstratense en España y Portugal»), se encuentra en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 1969, pp. 219-253.

[91] Laurent DAILLIEZ, «Les premontrés en Castille aux XII et XIII siècles», *Annales de la Faculté de Lettres et Sciences Humaines de Nice*, 1983, pp. 21-43. Uno de los estudios relativamente más recientes es la Memoria de Licenciatura inédita de Andrés UBEDA DE LOS COBOS, *Introducción de la Orden premonstratense en Castilla (1143-1220)*, Universidad Complutense, Madrid, 1984.

[92] Antonio PONZ , *Viage de España en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignos de saberse que hay en ella*, 18 vols., Madrid, 1747-1794.

[93] José María QUADRADO, *España, sus monumentos y artes, su naturaleza e historia. Salamanca, Avila y Segovia*, Barcelona, 1884; Id., *España, sus monumentos y artes, su naturaleza e historia. Valladolid, Palencia y Zamora*, Barcelona, 1885.

[94] Pedro de MADRAZO, *España, sus monumentos y artes, su naturaleza e historia. Navarra y Logroño*, Barcelona, 1886. Para la situación en el siglo XIX de los monasterios premonstratenses y de los pueblos en los que se asentaron es muy válida la información de P. MADOZ. *Diccionario geográfico, histórico y estadístico de España y sus posesiones de Ultramar*, 16 vols., Madrid, 1849.

artístico y arqueológico. Los autores describen el estado en que se encontraban las iglesias y monasterios premonstratenses, la mayoría de las veces ruinoso; sus relatos resultan de gran valor para los historiadores del arte, al proporcionarnos información sobre conjuntos o dependencias hoy desaparecidos.

Vicente Lamperez [95] fue el primero que destinó a los edificios premonstratenses un capítulo dentro de la arquitectura monástica. Sin embargo, no estudia la orden como generadora de un estilo arquitectónico, sino que asimila sus formas a las de los monasterios cistercienses, sin detenerse en catalogar su arquitectura. Selecciona los monasterios de Aguilar de Campóo, Santa Cruz de Ribas, ambos en la provincia de Palencia, y Bellpuig de las Avellanas en Lérida, dedicándoles unas breves consideraciones.

Elie Lambert [96], en su estudio sobre el arte gótico español, pone en relación, al igual que Lampérez, la arquitectura premonstratense con la de las abadías cistercienses, incluyéndolas en la escuela hispano-languedociana de éstas. Para ello utiliza como ejemplo los monasterios de Retuerta, Aguilar -en los que destaca la colocación, a diferencia de la cisterciense, del refectorio paralelo a la panda- y Bugedo de Candepajares.

Continuando esta línea de investigación, Leopoldo Torres Balbas logró un gran avance en torno al estudio artístico de los monasterios premonstratenses. En primer lugar, en su artículo sobre iglesias del siglo XII al XIII con columnas gemelas en sus pilares [97], incluye las iglesias de Retuerta y Aguilar de Campóo en el grupo de *«iglesias con dobles columnas en algunos o en todos los frentes de sus pilares y responsiones y una en cada ángulo para apeo de los arcos ojivos»*, poniéndolas en relación con otras similares de la zona o de igual cronología (San Miguel de Palencia, Dueñas, Tarragona etc). En segundo lugar, describe los monasterios premonstratenses de Retuerta y Aguilar de Campóo, en su Arquitectura Gótica [98] admitiendo que éstos siguen las corrientes bernardas.

Las obras de Sainz de Robles [99], Gaya Nuño [100] y Chueca Goitia [101], quien se ocupa, especialmente, de La Vid, no abordan el estudio de los edificios desde una unidad estilística, sino que realizan pequeñas monografías inconexas o aportan datos aislados sobre monasterios como los de Aguilar de Campóo, Ribas, Bellpuig, San Pelayo de Cerrato o Retuerta.

Bango Torviso insiste en las similitudes entre monasterios premonstratenses y cistercienses, muchas veces justificadas por corresponder a un entorno artístico común, tanto de época como de área geográfica. Asimismo, Bango advierte el hecho de que estos monasterios reaprovechaban edificios más antiguos, lo que podría ser una de las causas que justificara los motivos historiados o los excesos ornamentales. Junto a esto, aporta unas breves notas de los principales monasterios: Retuerta, Aguilar, Ribas, Bellpuig...[102].

Por su parte, Ubeda de los Cobos [103], presenta la hipótesis de la arquitectura premonstratense como origen de la santiaguista. Se trata de un supuesto difícil de demostrar, ya que para darlo por válido, habría que establecer, en primer lugar, las características propias e intransferibles de la arquitectura premonstratense como tal.

En los últimos años la bibliografía sobre monasterios premonstratenses se ha incrementado. Desde 1988 se vienen publicando trabajos sobre monasterios españoles, analizados desde el punto de vista artístico. Navascués Palacio [104] seleccionó, entre los incluidos en su libro, el de Nuestra Señora de La Vid y Wifredo Rincón [105], Santa María La Real de Aguilar de Campóo. Navascués, tras introducirnos brevemente en los años de la fundación, se detiene especialmente en la construcción de la iglesia en el siglo XVI, de la que destaca la «magnificencia de la cabecera», definiéndola como «obra rezagada en su bella imagen doble entre gótica y plateresca» y «una de las concepciones más bellas y relativamente poco conocidas de nuestra arquitectura del siglo XVI». Rincón hace un repaso a las diversas vicisitudes que sufrió el monasterio de Aguilar, desde la problemática fecha de su fundación (s. IX-XI) hasta su restauración 1987. Asimismo, describe la situación actual de los diferentes elementos arquitectónicos, capiteles del claustro y sepulcros de la iglesia que in situ se conservan. Aguilar de Campóo es, junto con Retuerta, uno de los edificios que mejor mantiene la disposición medieval en todas sus dependencias, de ahí el valor que tiene su análisis para nuestros objetivos.

---

[95] Vicente LAMPEREZ Y ROMEA, *Historia de la Arquitectura Cristiana Española en la Edad Media*, 3 vols., Madrid, 1930, Vol. III, pp. 405-416.
[96] Elie LAMBERT, *El arte gótico en España. Siglos XII y XIII*, Madrid, 1977, pp. 118-121.
[97] Leopoldo TORRES BALBAS, «Iglesias del siglo XII al XIII con columnas gemelas en sus pilares», *Archivo Español de Arte*, 1946, pp. 274-308, especialmente pp. 283-284.
[98] Id., *Arquitectura Gótica*, Colección *Ars Hispaniae*, Vol. VII, Madrid, 1952, pp. 38, 113 y 221.
[99] Federico SAINZ DE ROBLES, *Monasterios de España*, Madrid, 1953, pp. 83-90, 91-95, 202-207.
[100] Juan Antonio GAYA NUÑO, *La arquitectura española en sus monumentos desaparecidos*, Madrid, 1961, pp. 17, 216 y 218.
[101] Fernando CHUECA GOITIA, *Historia de la Arquitectura Española. Edad Antigua y Media*, Madrid, 1965, pp. 317-318.
[102] Isidro G. BANGO TORVISO, «El monacato rigorista: cistercienses y premonstratenses», *Historia de la Iglesia en España*, B.A.C. Maior, Madrid, 1982, Vol. II-1°, pp. 564-572, y «Arquitectura Gótica, mudejar e hispano-mulsumana» en *Historia de la Arquitectura Española*, 6 vols, Zaragoza, 1985, Vol. II, pp. 409-689, Premonstratenses en pp. 445-447. José María AZCARATE se pronuncia en este mismo sentido de similitud entre monasterios cistercienses y premonstratenses en «Arquitectura gótica en Castilla La Vieja y León», *Ciclo de Conferencias sobre El Gótico en Castilla y León*, Palencia, 1984, pp. 5-16, especialmente en pág. 10, así como en *El Arte gótico en España*, Madrid, 1990, pág. 27.
[103] Andrés UBEDA DE LOS COBOS, «La arquitectura premonstratense como posible origen de la arquitectura religiosa de la Orden de Santiago», *El Arte y las Ordenes Militares*, Cáceres, 1985, pp. 293-298.
[104] Pedro NAVASCUÉS PALACIO, *Monasterios de España*, Vol. I, Madrid, 1988, pp. 321-325.
[105] Wifredo RINCON GARCIA, *Monasterios de España*, Vol. III, Madrid, 1992, pp. 257-265.

4.- Estudios artísticos de una determinada zona geográfica donde se instaló una comunidad premonstratense

Debido a la ausencia de trabajos que analicen desde planteamientos artísticos el denominador común de la arquitectura premonstratense, es necesario recurrir a publicaciones que centran su estudio en la historia de la arquitectura de una zona determinada. El interés de estas obras se encuentra en aportar al lector, además de una breve reseña sobre el monasterio en cuestión, las particularidades locales específicas que se dan en la región.

En 1895 Ortega Rubio [106] publicó un nomenclátor de la provincia de *Valladolid* donde mencionaba el estado del, ya abandonado, monasterio de Retuerta. Junto a esta descripción, añadía en su apéndice documental la transcripción de dos privilegios reales, fechados en 1255 y 1288. Lamentablemente, los catálogos e inventarios de esta provincia no hacen un detallado análisis de Retuerta [107]. Será la obra de Francisco Antón [108], dedicada a los monasterios medievales de la provincia de Valladolid (todos, excepto Retuerta, cistercienses), la que podemos considerar como única monografía; asimismo, en ella recoge documentos pertenecientes al Becerro, fundamentales para el estudio de la casa-madre y de todas sus filiales.

Por su parte, Heras García [109] sólo examina el monasterio de Retuerta desde el punto de vista artístico, aunque de forma menos rigurosa que Antón, al incluirlo en el grupo de iglesias del «románico cisterciense», utilizando para ello una terminología no aceptada por los especialistas, quienes rechazan de plano la idea de un arte cisterciense.

En la provincia de *Palencia* se erigieron cuatro monasterios premonstratenses: Aguilar de Campóo, Santa Cruz de Ribas, Arenillas de San Pelayo y San Pelayo de Cerrato. Es, por tanto, junto con Burgos, el territorio donde mayor difusión tuvo la orden. Las publicaciones palentinas que aluden a los monasterios premonstratenses son relativamente numerosas si las comparamos al resto de las regiones. Sin embargo, tanto las guías turísticas como Inventarios y Catálogos Monumentales [110] dan una idea excesivamente superficial, además de utilizar, en la mayoría de las ocasiones, las mismas fuentes.

Para encuadrar los monasterios premonstratenses palentinos, dentro del contexto histórico-social en el que se desarrollaron, es preciso consultar la obra de Julio González [111], quien dedica unas páginas a Aguilar de Campóo y Ribas, manejando documentos muy reveladores.

Las publicaciones de Arte medieval en esta provincia son numerosas. Simón y Nieto [112] es quien inicia la historiografía específica al hacer una breve referencia a Santa Cruz de Ribas. Sin embargo, será en los trabajos de Revilla Vielva y Torres Martín [113], Rodríguez Muñoz [114] y García Guinea [115], donde se cataloguen las iglesias y monasterios conservados de una manera monográfica.

Las jornadas sobre el arte románico y gótico en la provincia de Palencia (1985 y 1988) versaron sobre el panorama artístico palentino en la época medieval. Así Martín González [116], al establecer las tipologías del románico palentino, se refirió brevemente a Aguilar; Ara Gil [117] se ocupó de la escultura de los capiteles de dicho monasterio; mientras que Azcárate [118] y Castán Lanaspa [119] relacionaron los monasterios cistercienses y premonstratenses con el pro-

---

[106] J. Ortega Rubio, *Los pueblos de la provincia de Valladolid*, Valladolid, 1895, 2 vols. Ed. facsímil de 1979, pp. 256-259.

[107] J.J. Martin Gonzalez, *Provincia de Valladolid*, «Guías artísticas de España», Barcelona, 1968, pág. 14-15; Id., *Inventario de Valladolid*, Valladolid, 1970, pág. 252; El más completo es el de Enrique Valdivieso, *Catálogo de la provincia de Valladolid*, 14 Tomos, Tomo VIII: *Antiguo partido judicial de Peñafiel*, Valladolid, 1975, pp. 258-264.

[108] Francisco Anton, *Monasterios medievales en la provincia de Valladolid*, Valladolid, 1942; Retuerta en pp. 69-114; Apéndice documental en pp. 251-307.

[109] Felipe Heras Garcia, , *Arquitectura románica en la provincia de Valladolid*, Valladolid, 1966, pp. 126-127.

[110] R. Navarro Garcia, *Catálogo monumental de la provincia de Palencia*, 4 vols., Palencia, 1930, 1932, 1939, 1946. Este catálogo fue revisado en 1950 por Ramón Revilla Vielva, por encargo de la Institución «Tello Téllez de Meneses»; J.J. Martin Gonzalez, *Inventario Artístico de Palencia y su provincia*, 2 vols., Palencia, Vol. I, 1977, pp. 244-245, Vol. II, 1980, pp. 18 y 22-23; Valentín Bleye, *Guía turística de Palencia y su provincia*, Palencia, 1988 (ed. corregida de la de 1958), pp. 80-81, 103 y 147.

[111] Julio Gonzalez, *Historia de Palencia*, 2 vols., Palencia, 1984, Vol. I, pp. 200-208.

[112] Francisco Simon y Nieto, «Los antiguos Campos Góticos», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1894-95, pág. 159.

[113] R. Revilla Vielva y A. Torres Martin, *Arte Románico Palentino*, Palencia, 1953.

[114] P. Rodriguez Muñoz, «Iglesias Románicas Palentinas», *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, pp. 26-126.

[115] M.A. Garcia Guinea, *El románico en Palencia*, Palencia, 1961, pp. 185-195, 201-203, 245-247; Id., «El arte románico en Palencia», *Ciclo de Conferencias sobre el Románico y el Camino de Santiago*, Palencia, 1983, pp. 83-110, especialmente en las pp. 102-103 donde trata del monasterio de Aguilar.

[116] J.J. Martin Gonzalez, «Tipología del Románico Palentino», *Jornadas sobre el románico en la provincia de Palencia*, Palencia, 5-10 Agosto, 1985, pp. 40-46.

[117] Clementina J. Ara Gil, «El Monasterio de Santa María la Real de Aguilar de Campóo», *Jornadas sobre el románico en la provincia de Palencia*, Palencia, 5-10 de agosto, 1985, pp. 78-85.

[118] José María de Azcarate, «Notas sobre el protogótico palentino», *Jornadas sobre el gótico en la provincia de Palencia*, Palencia, 1988, pp. 18-27.

[119] Javier Castan Lanaspa, «La arquitectura gótica palentina: panorama general», *Jornadas sobre el gótico en la provincia de Palencia*, Palencia, 1988, pp. 31-40.

togótico [120] y el entorno general de la arquitectura gótica, respectivamente.

Son escasos los restos conservados en la provincia de *Burgos*, lo que ha provocado que las referencias en la bibliografía burgalesa sean sucintas [121]. Las guías de la provincia recogen datos limitados sobre los monasterios [122] y la bibliografía local tampoco ha dedicado estudios específicos a los premonstratenses. B. Osaba [123] cita los monasterios desaparecidos, aunque su relación es incompleta; López Mata [124], trata sobre los monasterios de la comarca de Juarros, deteniéndose en los primeros años de historia de San Cristóbal de Ibeas; Pérez Carmona [125], por su parte, hace una brevísima alusión a la cabecera de triple ábside de Bujedo de Candepajares.

En el Catálogo Monumental de la provincia de Zamora [126] se recoge el devenir histórico del monasterio femenino de Santa Sofía deToro, su separación del masculino de San Miguel de Gros y su situación actual. Las noticias sobre este convento son ampliadas por Espías Sánchez [127] al publicar un estudio sobre los monasterios de clausura de la provincia, incluyendo San Miguel de Gros, dúplice en un primer momento, y Santa Sofia de Toro.

Las dos fundaciones medievales de la provincia de *Salamanca*, (la Caridad de Ciudad Rodrigo y San Leonardo de Alba de Tormes) aparecen reseñadas en dos obras. Por un lado, la historia de Ciudad Rodrigo de Hernández Vegas [128], y por otro, el estudio de Pinilla González [129] sobre los monasterios despoblados de la provincia que nos aporta, además del estudio historico-artístico de cada casa, numerosa bibliografía, apéndice documental y el estado de los edificios.

En la región *catalana* las investigaciones, tanto en lo que se refiere a obras de carácter general como a monografías, son bastante prolíficas. Por ello, he seleccionado para este apartado los trabajos que aluden a los monasterios de Bellpuig de las Avellanas (el más importante de la zona oriental de España) y Artá en Mallorca.

Las primeras noticias que se recogen en la historiografía catalana sobre monasterios premonstratenses se encuentran en la obra de Puig i Cadafalch [130]. En ella presenta la planta general del monasterio de Bellpuig, aunque hace mayor hincapié en la configuración del claustro donde encuentra el tipo máximo de sencillez claustral, con sus capiteles completamente lisos, a imitación de los cistercienses. Pierre Lavedan [131], al referirse a las iglesias con transepto de tipo cisterciense, incluye la iglesia inacabada de Bellpuig. Para Lavedan las dependencias monásticas pertenecen al siglo XI, mientras que la iglesia correspondería a principios del XIV.

Por último, Nuria Dalmases y Antoni José Pitarch [132] dedican un capítulo a premonstratenses y cartujos que «no tienen una arquitectura tan definida com la dels monjos blancs en allo que es podia anomenar un estil definitori». Para ambos autores, estos religiosos practican la austeridad de formas, siguiendo la tradición románica y acomodando el plan del monasterio a rigurosas normas. Después de unos datos sobre la introducción de los premonstratenses en España, gracias a Ermengol VI, describen la línea evolutiva en la construcción de Bellpuig, cuya primera piedra se colocó el 24 de septiembre de 1166, entre los siglos XII y XIV.

En cuanto al monasterio *navarro* de San Salvador de Urdax, son más abundantes las monografías que las referencias en obras generales, por lo que se hablará de él en el capítulo siguiente.

5.- Trabajos monográficos sobre los principales monasterios de la orden que investigan su conjunto o un aspecto destacado de los mismos

Reseñar todas las obras que, de una manera monográfica, abordan monasterios premonstratenses españoles es una tarea larga y costosa; no se trata de agotar la bibliografía existente, sino de valorar las aportaciones más destacadas de los principales monasterios.

Retuerta, como hemos podido comprobar, únicamente ha merecido la atención de Francisco Antón quien publicó varios artículos en la década de los años veinte que culminaron en el libro ya citado sobre los monasterios de Valladolid [133]. Aunque éste aporta numerosa documentación y hace un profundo estudio artístico, sin embargo, es necesaria una revisión que lo actualice.

---

[120] Salvador ANDRÉS ORDAX, *Castilla y León 1*, «La España Gótica» nº 9, Madrid, 1989, pág. 25.
[121] Id., *Arte Románico, Arte Gótico*, en *Historia de Burgos*, Burgos, 1987, vol. II-2.
[122] Matías ALVAREZ MERINO, *Guía de Burgos y su provincia*, Burgos, 1956; Salvador ANDRÉS ORDAX, *La provincia de Burgos*, León, 1991, pp. 21 y 113-115.
[123] B. OSABA RUIZ DE ERENCHUN, «Poblados, monasterios y castillos desaparecidos en la provincia de Burgos», *Boletín de la Institución Fernán González*, 1966, pp. 26-61.
[124] Teófilo LOPEZ MATA, «Los monasterios en la comarca de Juarros», *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Histórico-Artísticos de Burgos*, 1944, pp. 353-363.
[125] José PÉREZ CARMONA, *Arquitectura y escultura románicas en la provincia de Burgos*, Burgos, 1959, pp. 55, 102, 130.
[126] Manuel GOMEZ MORENO, *Catálogo Monumental de Zamora*, 2 vols., Madrid, 1927, Vol. I, pp. 222-224.
[127] Manuel ESPIAS SANCHEZ, *Monasterios de clausura en Zamora*, Zamora, 1980, pp. 223-236.
[128] J. HERNANDEZ VEGAS, *Ciudad Rodrigo, la catedral y la ciudad*, Salamanca, 1935, pp. 34 y ss.
[129] Jaime PINILLA GONZALEZ, *El arte en los monasterios y conventos despoblados de la provincia de Salamanca*, Salamanca, 1978, pp. 45-68 y 147-184.
[130] J. PUIG i CADAFALCH y otros, *L'arquitectura romànica à Catalunya*, 3 vols., Barcelona, 1919, Vol. III, pp. 467-479 y 721-722.
[131] Pierre LAVEDAN, *L'architecture gothique religieuse en Catalogne, Válence et Baléares*, París, 1935, pp. 130-131.
[132] Nuria de DALMASES y Antoni José PITARCH, *Historia de l'Art Català*, 8 vols., Barcelona, 1988, Vol. II, pp. 88-89, 125 y 152-154.
[133] Francisco ANTON, «Monasterios medievales de la provincia de Valladolid», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1922, pp. 238-269; Id., «Monasterio de Retuerta», *Revista Histórica*, 1924, pp. 172-182 y 1925, pp. 199-204.

Nuestra Señora de La Vid, en la provincia de Burgos, fue la segunda fundación castellana. Durante algún tiempo pretendió, sin conseguirlo, arrebatar a Retuerta la supremacía que ésta poseía como casa-madre, por lo que finalmente se tuvo que someter. Si los estudios de carácter histórico-documental del monasterio son escasos [134], no podemos decir lo mismo de los artísticos. Desde 1901, con la obra de Acero y Abad [135], se han ido sucediendo las publicaciones: Mendoza [136], Zamora Lucas [137], García Chico [138], Rojo [139], Cadiñanos Faci [140]; todos ellos especialistas que no dudan en calificar a La Vid como uno de los grandes monasterios españoles medievales, de cuya fábrica nos han llegado escasos restos, y como un magnífico exponente del arte renacentista, gracias al mecenazgo del cardenal Iñigo López de Mendoza.

En el caso de Aguilar de Campóo (Palencia) los estudios monográficos son relativamente numerosos; es lógico, debido al peso específico que este monasterio poseyó en los siglos medievales. Desde finales del siglo pasado la documentación de Aguilar se ha ido analizando paulatinamente [141]. Los documentos conservados han permitido hacer profundos estudios del dominio territorial monástico y actividad económica, como por ejemplo los de Moxó [142], Merchán [143] y González de Fauve [144]. Rodríguez de Diego [145], al exponer la existencia de numerosas iglesias parroquiales administradas por los premonstratenses, aborda un aspecto francamente interesante para el conocimiento del gobierno de la orden.

En cuanto a los trabajos artísticos, hay que decir que no se ha hecho un estudio monográfico, completo y exhaustivo, que indague, de manera definitiva, el valor arquitectónico que Aguilar tuvo con respecto a los demás edificios de la Orden Premonstratense. A pesar de ello, éste es uno de los monasterios que más interés ha suscitado en los investigadores, tanto por su arquitectura - Assas [146], Lampérez [147]-, como por la escultura tardorrománica de sus capiteles -García Guinea [148], Matesanz [149], Hernando Garrido [150]...

Otros monasterios de la zona castellano-leonesa han tenido menos suerte y son prácticamente desconocidos, ya sea por haber desaparecido -San Cristóbal de Ibeas (Burgos), [151]-, por quedar abandonados -San Pelayo de Cerrato

---

[134] L. Van Dijck, «Les huit siècles de l'abbaye de Notre Dame de la Vid», *A.P.*, 1966, pp. 347-348; Fr. Juan José Vallejo, «Domingo de Candespina, primer abad de La Vid», en *A.P.*, 1985, pp. 150-157.

[135] N. Acero y Abad, «El monasterio de Nuestra Señora de La Vid», *Revista Contemporánea*, 1901, pp. 33-51 y 148-156.

[136] J.A. Mendoza, «El Cardenal D. Iñigo López de Mendoza y el monasterio de La Vid», *Archivo Augustiniano*, nº 45, 1950, pp. 67-88.

[137] Florentino Zamora Lucas , «El monasterio de La Vid», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, nº 69, 1961, pp. 5-17.

[138] Esteban Garcia Chico, «Documentos referentes al monasterio de Nuestra Señora de la Vid», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, 1961, pp. 87-102.

[139] F. Rojo, *Monasterio de Santa María de La Vid: Historia y Arte*, Burgos, 1966.

[140] Inocencio Cadiñanos Bardeci, «Proceso constructivo del monasterio de La Vid (Burgos)», *Archivo Español de Arte*, 1988, pp. 21-36.

[141] Fidel Fita, «Aguilar de Campóo. Documentos y Monumentos hebreos», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 1900, pp. 340-347; José Ramón Melida, «El monasterio de Aguilar de Campóo», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 1915, pp. 43-49; E. Corredera, (Editor), «Historia del Santuario de Nuestra Señora de Aguilar», *Analecta Sacra Tarraconensia*, 1966, pp. 11-24.

[142] Salvador de Moxo, «La desmembración del dominio en el señorío medieval. Estudios sobre documentación de Aguilar de Campóo», *Anuario de Historia del Derecho Español*, 1980, pp. 909-940.

[143] Carlos Merchan Fernandez, *Sobre los orígenes del régimen señorial en Castilla. El abadengo de Aguilar de Campóo (1020-1369)*, Málaga, 1982.

[144] Estela Gonzalez de Fauve, «Esquema para el estudio de la utilización del agua: el caso del monasterio de Santa María de Aguilar de Campóo», *Cuadernos de Historia de España*, 1981, pp. 113-155; Id., «Rasgos de debilitamiento moral en la Iglesia castellana. Testimonios de Santa María de Aguilar de Campóo (siglos XIII-XIV)», *Anuario de Estudios Medievales*, 1985, pp. 229-235; Id., «Santa María de Aguilar de Campóo (siglos XII-XV). En torno a la crisis de un monasterio premonstratense», *Anuario de Estudios Medievales*, 1988, pp. 123-132; Id., «Nacimiento, apogeo y decadencia de un monasterio castellano: Santa María de Aguilar de Campóo (siglos XII-XV)», *Codex Aquilarensis*, 1990, pp. 105-204. Recientemente ha enriquecido la bibliografía con la publicación de su Tesis Doctoral, en la que, además del estudio histórico de los siglos XI al XV, transcribe gran parte de la documentación del monasterio, incluído el Libro Becerro: *La Orden Premonstratense en España. El monasterio de Santa María de Aguilar de Campóo (Siglos XI-XV)*, 2 vols., Aguilar de Campóo, 1991.

[145] José Luis Rodriguez de Diego, «Monasterios o iglesias filiales de la abadía premonstratense de Aguilar de Campóo», *Actas del Primer Congreso de Historia de Palencia*, Monzón de Campos, 1985, Vol. II, pp. 439-448.

[146] Manuel de Assas, «Monasterio de Aguilar de Campóo», *Museo Español de Antigüedades*, 1872.

[147] Vicente Lamperez y Romea, «El monasterio de Aguilar de Campóo», *Boletín de la Academia de San Fernando*, 1895, pág. 236; Id., «El monasterio de Aguilar de Campóo», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1908, pp. 215-221.

[148] Miguel Angel Garcia Guinea, «Las huellas de Fruchel en Palencia y los capiteles de Aguilar de Campóo», *Goya*, 1961, pp. 158-167.

[149] Pedro Matesanz Vera e Isabel Bravo Juega, *Los Capiteles del monasterio de Santa María la Real de Aguilar de Campóo (Palencia) en el Museo Arqueológico Nacional*, Salamanca, 1986.

[150] José Luis Hernando Garrido, «Algunas notas sobre los sepulcros de Aguilar de Campóo: un grupo escultórico palentino de 1300», *Boletín del Museo e Institución Camón Aznar*, 1989, pp. 87-119; Id., «Sobre escultura románica de inercia en el norte de Palencia», *Codex Aquilarensis*, 1991, pp. 137-163.

[151] P. Gonzalo Martinez, «Colección Diplomática Burgalesa. Diplomatario de San Cristobal de Ibeas», *Boletín de la Institución Fernán González*, 1975, pp. 690-720; Id., «Diplomatario de San Cristóbal de Ibeas (Continuación)», *Boletín de la Institución Fernán González*, 1976, pp. 844-872; Amancio Blanco Diez, «Monasterios Medievales Burgaleses: Abaciologio de San Cristóbal de Ibeas», *Bol. Com. Prov. de Monumentos Históricos y Artísticos de Burgos*, 1946, pp. 104-109; Id., «Monasterios Medievales Burgaleses. Abaciologio de San Cristóbal de Ibeas (Continuación II)», *Bol. Com. Prov. de Monumentos Históricos y Artísticos de Burgos*, 1946, pp. 166-174; Id., «Monasterios Medievales Burgaleses: Abaciologio de San Cristóbal de Ibeas (Continuación)». *Bol. Com. Prov. de Monumentos Históricos y Artísticos de Burgos*, 1947, pp. 233-240; Id., "Monasterios Medievales Burgaleses: Abaciologio de San Cristóbal de Ibeas (Conclusión)", *Boletín de la Institución Fernán González*, 1947, pp. 310-319; Id., *Un monasterio premonstratense burgalés*. Abaciologio de San Cristobal de Ibeas, Burgos, 1947; Manuel de Assas, «España pintoresca. San Cristóbal de Ibeas», *Semanario Pintoresco Español*, 1847, pp. 241-242 y 328.

(Palencia) [152], Nuestra Señora de los Huertos (Segovia), [153], Sancti Spiritus de Avila [154], Santa Cruz de Ribas (Palencia) [155]...- o por haberse convertido en la parroquia del lugar en el que se encontraban ubicados -San Pelayo de Arenillas (Palencia) [156] y Bujedo de Candepajares (Burgos) [157]-. Ni tan siquiera los monasterios habitados en la actualidad, La Caridad de Ciudad Rodrigo (Salamanca) [158], Santa Sofía de Toro (Zamora) y Nuestra Señora de Villoria de Orbigo (León) [159] disponen de unos estudios histórico-artísticos completos.

En el reino de Navarra, San Salvador de Urdax fue uno de los monasterios más destacados en la Edad Media. Sus abades mitrados ejercieron una enorme influencia, tanto en la diócesis como entre la realeza. Llegaron a ser importantes consejeros de los monarcas navarros, siendo favorecidos por éstos con su correspondiente asiento en Cortes. La historia de Urdax ha sido analizada desde principios de siglo, aunque son estudios que inciden en los mismos aspectos: la fundación medieval, el hospital de peregrinos que administraba, el dramático episodio de las invasiones francesas y la Desamortización del siglo XIX. Calasanz [160], Elso [161], Zudaire [162], autor de las investigaciones más profundas y actualizadas y Goñi Gaztambide [163], dedicado exclusivamente a la etapa medieval, han rastreado los hechos históricos más significativos a través de la escasa documentación conservada, a causa de los incendios, invasión francesa y desamortización.

Sin embargo, si exceptuamos la obra de Madrazo [164] nadie se ha ocupado de la vertiente artística de Urdax. No existen trabajos que aporten alguna luz sobre la fábrica medieval y su tipología. Además está por hacer el estudio crítico y científico de las obras de los siglos XVI y XVII y del estado actual de las dependencias y, sobre todo, de la iglesia y claustro.

Los monasterios más importantes de la regiones catalana y balear son Santa María de Bellpuig de las Avellanas (Lérida) y el priorato, fundado por éste, de Bellpuig de Artá en Mallorca. Al monasterio leridano se ha dedicado de manera especial Eduardo Corredera; primero, en un artículo referido a los Condes soberanos de Urgel y los premonstratenses [165] en el que resalta la importancia que tuvo Ermengol VI en la fundación de Retuerta, primera casa de la orden en Castilla, para lo que les fueron donadas unas tierras. Después realizó estudios monográficos de Bellpuig [166]. Del análisis artístico se encarga Xavier Barral [167]; tras una breve introducción histórica pasa a analizar las diferentes etapas constructivas de Bellpuig, dando para el claustro una cronología de mediados del siglo XIII, al equipararlo a la austeridad cisterciense, y para la cabecera y el inicio de la nave, el primer cuarto del siglo XIV. Para terminar sólo nos queda hablar del priorato de Artá, cuyos restos denotan la escasa importancia que su arquitectura debió tener en origen. Sin embargo, disponemos de unos minuciosos estudios sobre este priorato, entre los que destacan los de L. Lliteras [168] que analiza las diferentes etapas de su devenir histórico.

---

[152] Luis FERNANDEZ, «Colección Diplomática de San Pelayo de Cerrato», *Hispania Sacra*, 1973, pp. 281-324.
[153] Fray Bernardo LEON, «Fundación del monasterio de Los Huertos», *Estudios Segovianos*, 1951, pp. 223-230.
[154] M.T. LOPEZ FERNANDEZ, «El monasterio de Sancti Spiritus en Avila», *Boletín del Seminario de Estudios y Arqueología*, 1982, pp. 370-372.
[155] Vicente LAMPEREZ Y ROMEA, , «Santa Cruz de Ribas (Palencia)», *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, 1907, pp. 568-570.
[156] José Antonio LARGO MUÑOYERRO, «San Pelayo de Arenillas: a un lado, según se va a Santiago», *Actas del Primer Congreso de Historia de Palencia*, Monzón de Campos, 1985, Vol. II, pp. 425-436.
[157] Remigio SALOMON, «Real ex-monasterio de Santa María de Bujedo de Candepajares», *Semanario Pintoresco Español*, 1854, pp. 139 y 141; Francisco CANTERA Y BURGOS, «El libro Becerro de Bujedo de Candepajares», *Revista de la Universidad*, 1970, pp. 107-129; Anónimo, *Notas históricas y contemporáneas del monasterio de Santa María de Bujedo de Candepajares*, Santander, 1942
[158] F. FITA, «Los premonstratenses en Ciudad Rodrigo», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 1913, pp. 468-480.
[159] Norbert BACKMUND, «Monasterio de Santa María de Orbigo», *Pro Nostris*, 1958, pp. 69-75; José María FERNANDEZ DEL POZO, «Un monasterio leonés desconocido: Santa María de Villoria de Orbigo» *Tierras de León*, 1985, pp. 89-100.
[160] Fr. CALASANZ, «Artículos Históricos: Real Monasterio de San Salvador de Urdax», *Avalancha*, 1906, pp. 17-19, 30-31, 40-41, 68-69, 89-91 y 117-118.
[161] Martín ELSO, «Le Royal Monastère de San Salvador d'Urdax», *Gernika Eusko-Yakintza*, 1947, pp. 421-433.
[162] Eulogio ZUDAIRE HUARTE, «Monasterio premonstratense de Urdax (I)», *A.P.*, 1972, pp. 308-326; Id., «Campomanes, desamortizador del monasterio premonstratense de Urdax (Navarra)», *Hispania Sacra*, 1972, pp. 37-74; Id., «Monasterio premonstratense de Urdax (II)», *A.P.*, 1973, pp. 5-40; Id., «Ferrerías del Real Monasterio de Urdax», *Cuadernos de Etnología y Etnografía*, 1079, pp. 125-177; Id., *Monasterio de Urdax*, «Temas de Cultura Popular», nº 122, Pamplona, 1983; Id., «Ultimas peripecias de los premonstratenses de Urdax (I- los premonstratenses de Urdax, Guardianes del Santuario de Loyola 1798-1806)», *A.P.*, 1985, pp. 64-106.
[163] José GOÑI GAZTAMBIDE, «El monasterio premonstratense de Urdax en la Edad Media (1189-1520)», *Homenaje a Fray Justo Pérez de Urbel*, Silos, 1977, Tomo II, pp. 426-454.
[164] Pedro de MADRAZO, *España, sus monumentos y artes, su naturaleza e historia, Navarra y Logroño*, Barcelona, 1886, pp. 564-573.
[165] Eduardo CORREDERA GUTIERREZ, «Los Condes Soberanos de Urgell y los premonstratenses», *Analecta Sacra Tarraconensia*, 1963, pp. 33-102.
[166] Id., «Santa María de Bellpuig de las Avellanas y los Condes de Urgell (Breve relato histórico)», *Ilerda*, 1971, pp. 115-141; Id., «El Monasterio de Santa María de Bellpuig de las Avellanas», *Ilerda*, 1972, pp. 55-89.
[167] Xavier BARRAL, «Santa María de Bellpuig», *La España Gótica*, (Cataluña 1. Tarragona y Lérida), Madrid, 1987, pp. 341-348.
[168] L. LLITERAS, «Los premonstratenses en Mallorca (1230-1425)», *A.P.*, 1963, pp. 244-256; Id., «Los premonstratenses en Mallorca 1230-1425 (II)», *A.P.*, 1965, pp. 257-292; ID., «Final del priorato de Santa María de Bellpuig de Artá», *A.P.*, 1966, pp. 193-235; ID., «Final del priorato de Santa María de Bellpuig de Artá (IV)», *A.P.*, 1967, pp. 5-38.

El espacio para enterramientos privilegiados en la arquitectura medieval española*

Isidro G. Bango Torviso
Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.) Vol. IV, 1992.

RESUMEN

El presente trabajo forma parte de una investigación sobre el espacio funerario en la arquitectura medieval española que constará de tres publicaciones. En la presente se aborda el estudio de los espacios para enterramientos privilegiados, sistematizando los datos artísticos y arqueológicos que tenemos en función de la información documental. Se señalarán dos grandes períodos, el que va de los siglos VI al XI y el del XII al XV, con criterios radicalmente diferenciados. En el primero de estos períodos, al estar prohibido enterrar dentro de la iglesia, se intentará dar importancia a los enterramientos privilegiados eligiendo con mucho cuidado los espacios más siginificativos en relación con la circulación lógica de los fieles o por su comunicación con el interior del templo, para de esta manera, enfatizando el espacio, prestigiar aúm más los allí enterrados. Durante el románico y el gótico se producirá la autorización de enterrarse dentro del templo. Esto ocasionará graves problemas de comprensión de la espacialidad interior, transformándose profundamente los proyectos originales o teniendo que crearse tipologías que prevean la disposición regularizada de los espacios funerarios.

SUMMARY

The present work forms part of an investigation about funerary space in the Spanish medieval architecture which will consist of three publications. In the present it is approached the study of the spaces for privileged burials, systematizing the artistic and archaeological facts which we have on function of the documental information. It will denote two great periodes, from VI to XI centuries and from XII to XV, with different criterions. On the first of this periodes, as it is prohibited to bury inside of church, it is tried to give importance privileged, burials to choose carefully the spaces more significants with relation on the logical circulation of the loyal people or for its comunication with the inside of the temple, in this way, emphasizing the space, give prestige to, even more, people who were buried there. During romanic and gothic it is produced the authorization for buring inside of temple. This will cause grave troubles for understanding of interior space, transforming original projects or having to created tipologies that anticipate the regular disposition of the funerary spaces.

Si la realidad de la muerte es igual para todos los hombres, su morada eterna, como la mortal, será muy diferente. La creación de un espacio privilegiado para enterramiento de los notables y poderosos de la sociedad será uno de los factores que contribuyan a la existencia de excepcionales obras arquitectónicas, verdaderos símbolos de su época, a la vez que contribuirá decisivamente a la contínua transformación de la topografía templaria, haciendo que los proyectos pierdan su homogeneidad original y adquieran, a veces, laberínticas formas de confusa articulación.

* Durante los últimos años, una de mis líneas de investigación me ha llevado a centrarme en todo lo relacionado con los espacios arquitectónicos que definen el ámbito de la muerte. Un reflejo de este trabajo ha sido mi participación como ponente en diversos coloquios, *simposia* y cursos de doctorado sobre el tema de la muerte (*La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media (II)*, Santiago de Compostela, 15 - 19 de abril de 1991 y *Medievalismo y neomedievalismo en la arquitectura española: La arquitectura y la muerte*. Avila, 4, 5 y 6 de Octubre de 1991).

1. LA TRADICION HISPANICA ALTOMEDIEVAL

Durante los primeros siglos altomedievales los campos de necrópolis siguieron existiendo [1], sin embargo lentamente se terminaron por imponer los cementerios cristianos en relación con los edificios de culto.

1.1. La iglesia y su entorno

Si en un principio los cristianos utilizaron los conocidos cementerios romanos ubicados a los lados de las vías que salían de la ciudad [2], pronto se sentirían atraídos por el espacio eclesial como lugar preferente de enterramiento. Se trataba de ocupar un lugar junto a los cuerpos de los mártires, de esta manera se tendría a éstos como intercesores ante el juez supremo el día del juicio final.

Las "Vitae sanctorum patrum emeritensium" nos informan como los obispos de Mérida eran sepultados en la basílica de Santa Eulalia, todos los cuerpos se encontraban en una pequeña celda cerca del altar de la mártir: «Horum igitur supradictorum sanctorum corpora in una eadem que cellula haud procul ab altario sanctissimae virginis Eulalie honorifice tumulata quiescunt». Las recientes excavaciones de la basílica de Santa Eulalia de Mérida han puesto de manifiesto que un mausoleo funerario, construido junto al sepulcro de la mártir en medio de la nave central, sobresalía acusadamente sobre el nivel del suelo. Se ha considerado como la «tumba privilegiada» destinada a los obispos [3], sin embargo esta costumbre funeraria monumental pronto iba a ser abandonada.

Las basílicas paleocristianas no estaban preparadas para ubicar en ellas los monumentos funerarios, se destrozaban los mosaicos pavimentales e impedían que los fieles pudiesen seguir con comodidad el desarrollo de las ceremonias litúrgicas. Será en el siglo VI, cuando las autoridades eclesiásticas se decidan a corregir este problema prohibiendo los enterramientos en el interior de los templos. La primera norma canónica sobre el particular corresponde al primer concilio de Braga, del año 561, cuyo canon XVIII según traducción de Vives se expresaba así:

> *«También se tuvo por bien que no se dé sepultura dentro de las basílicas de los santos a los cuerpos de los difuntos, sino que si es preciso, fuera, alrededor de los muros de la iglesia, hasta el presente no está prohibido, pues si hasta ahora algunas ciudades conservan fuertemente este privilegio que en modo alguno se entierre el cadáver de ningún difunto dentro del recinto de sus muros, ¿cuanto más debe exigir esto mismo la reverencia de los venerables mártires?* [4]».

Aunque se ha esgrimido que esta prohibición conciliar no fue cumplida más que relativamente, pues se considera que emanaba de un simple sínodo provincial, muy pronto fue discutida y adoptada por las diferentes iglesias europeas, las referencias a éste canon son contínuas, sin embargo en ningún sitio se respetó este precepto con tanto rigor como en el territorio hispano. Si al principio se produjeron ciertas irregularidades en su cumplimiento, a partir de la séptima centuria el precepto fué absoluta y fielmente acatado [5]. Algunas prospecciones arqueológicas, con el hallazgo de numerosas sepulturas en el interior del templo, pare-

---

La publicación de todo este material está programada en tres partes: Una primera corresponde al trabajo que abordamos en el presente artículo que tratará de señalar los principales espacios creados en la iglesia y en su entorno inmediato, comunicado con su interior, señalando no sólo la definición de los espacios, sino lo que se conoce del mundo de las ideas de la época que los hace posibles; el segundo estudio se encuentra en prensa -actas del seminario abulense citado-, que recoge los ámbitos funerarios de los claustros medievales y las iglesias cementeriales; el tercero, en la actualidad en curso de redacción, será un análisis de las formas icónicas de la arquitectura que se han convertido en arquetipos tipológicos de la arquitectura funeraria.

Los dibujos reproducidos muestran generalmente reengruesados los trazos de las partes funerarias del edificio referidas en el trabajo. Los planos han sido realizados ex profeso para este artículo, aunque en aquellos casos que se citan en el pie basándose en planos ya publicados.

[1] Recientemente han sido objeto de un estudio de síntesis interpretativa por parte de Enrique CERRILLO M. DE CACERES, «El mundo funerario en época visigoda», en *III Congreso de Arqueología medieval Española. Oviedo, 27 de Marzo - 1 de Abril 1989*, Universidad de Oviedo, 1989, pp. 91 - 110. El tema de los enterramientos privilegiados altomedievales está siendo objeto de un gran interés en los últimos años, del que son prueba las actas de un reciente congreso sobre el mismo (*L'inhumation privilegiée du IVe au VIIIe siècle en Occident*, París, 1986).

[2] Al principio los cristianos siguieron utilizando los mismo cementerios que los paganos y, durante mucho tiempo se siguió una práctica en este sentido algo confusa tal como se puede interpretar de este suceso: «...la reacción del obispo libelático Marcial que es acusado de enterrar a sus hijos en cementerios no cristianos, como una cuestión de contaminación de quienes deben enterrarse en sagrado y quienes no» (CERRILLO, op. cit., p. 95).

[3] Luis CABALLERO ZOREDA, «¿Visigodo o asturiano? Nuevos hallazgos en Mérida y otros datos para un nuevo «marco de referencia» de la arquitectura y la escultura altomedieval en el norte y el oeste de la Península Ibérica», en *XXXIX Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina. «Aspetti e problemi di archeologia e storia dell'arte della Lusitania, Galizia e Asturie tra Tardoantico e Medioevo*, Ravenna, 1992, p. 148. Enterramientos de obispos en criptas y cámaras de una iglesia también se encontraron en la iglesia de Cabeza de Griego, cuyos restos arqueológicos resultan de tan difícil interpretación; pero en todo caso se trata de un conjunto funerario anterior a las disposiciones del concilio de Braga.

[4] *Concilios Visigóticos e Hispanorromanos*, edic. de José VIVES, Barcelona-Madrid, 1963, p. 75.

[5] Entre los que han dudado de la práctica de la prohibición bracarense figura J. ORLANDIS, quien afirma que «prueba de su poco éxito es la necesidad de reiterarlas -las prohibiciones- a lo largo de la Edad Media» («Sobre la elección de sepultura en la España medieval», en *Anuario de Historia del derecho Español*, 1950, pp. 5 - 49). Como prueba señala la referencia del sínodo de Braga y su reiteración en el sínodo de León de 1267 (idem, p.23). A lo largo de las paginas siguientes iremos viendo como las noticias directas e indirectas sobre la forma de enterramiento en nuestro país confirman muy explicitamente que no se podía enterrar en el interior de los templos. En la Europa cristiana las referencias al concilio bracarense son numerosas (Ph. ARIES, *L'homme devant la mort*, París, 1977, p. 53), sin embargo no se cumplió de una manera tan estricta como en España.

Algunos investigadores mantienen una postura contraria a la aplicación de la prohibición bracarense apoyándose en los argumentos aportados por R. PUERTAS TRICAS. Sin embargo este autor lo que dice expresamente es «naturalmente esta regla debió tener excepciones» (*Iglesias hispánicas <<siglos IV al VIII>>. Testimonios literarios*, Madrid, 1975, p. 153). Pero es que además estas excepciones, tal como iremos viendo a lo largo del presente trabajo, no quieren decir que se trata de enterrar dentro de las iglesias, sino que la expresión de «enterrar en la iglesia» o «junto a los templos martiriales», sin que exista una mayor explicitación, en absoluto debemos entenderla como sepultar dentro del templo, sino en los lugares apropiados para ello que existen en los templos, siendo una cita del todo por la parte. El entierro, más o menos monumental, de los mártires o santos no tiene el mismo tratamiento que el resto de los mortales (vid. más adelante todo lo referido al sepulcro de Santo Domingo de Silos o San Genadio).

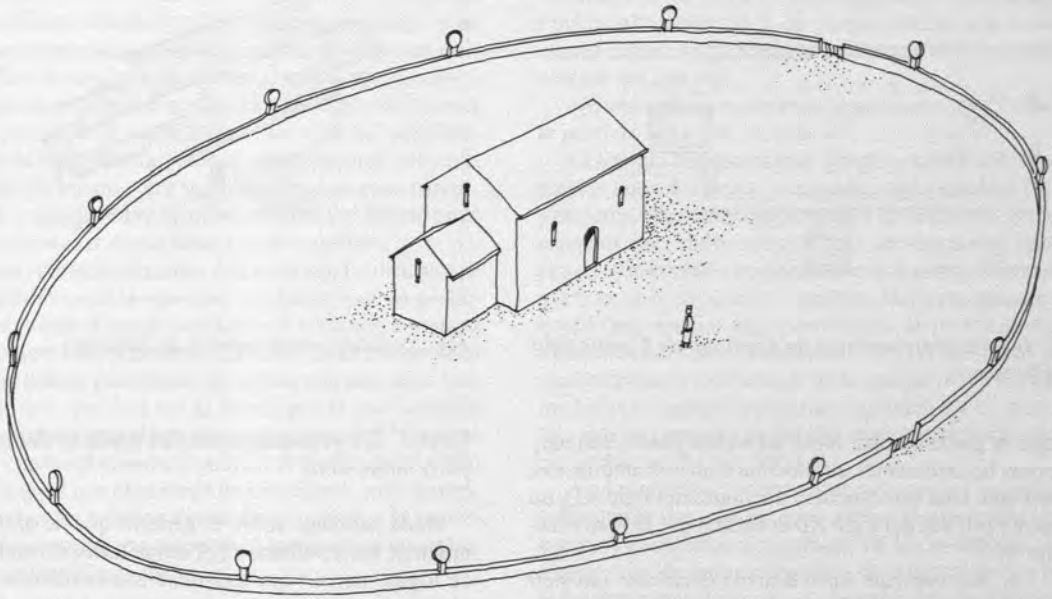


Fig. 1. Iglesia y atrio.

cen desmentir este cumplimiento, no obstante en estos casos hay que tener mucho cuidado sobre la cronología del edificio y si éste no se levanta sobre el lugar de otro más antiguo [6].

1.1.1. Atrio cementerio

Pese a los esfuerzos que ha realizado García Gallo por definir exactamente la superficie del ámbito entorno a las iglesias, ya sea en doce, treinta, setenta y dos u ochenta y cuatro pasos poco ha conseguido salvo fijar que en un amplio período, que va desde el XII concilio de Toledo hasta el siglo XII, existía una doble superficie -una parte de cementerio y otra, simplemente patrimonial- que fueron considerados lugares sagrados [7].

La ley canónica de la España prerrománica acotó exactamente la superficie del cementerio o atrio, destinando un espacio de doce pasos alrededor del templo para enterrar, según consta en un documento de la novena centuria:

> *«Sicut kanonica setentia docet: duodecin passales pro corpora tumulandum»* [8].

Entorno a este atrio se disponía un espacio más amplio, que alcanzaba los setenta y dos pasos, que constituía la tierra patrimonial para el mantenimiento de los rectores de la iglesia:

> *«...post usu vel stipendia sacerdotum vel clericorum et adolentis adoribus sacris et sacrificis Deo placabilis in circuitu atrii alios LXXª IIº passibus, sicut lex docet...»* [9].

Aunque el cementerio de doce pasos de superficie se mantendrá durante mucho tiempo, tenemos noticias que atesti-

---

[6] Es costumbre habitual construir sobre el sitio en el que existían otros templos, por lo que la nueva fábrica incluía en su subsuelo las sepulturas previas. Si hasta el siglo VII se pueden encontrar excepciones a la norma en algunos templos (Santiago MACIAS ha probado la continuidad de la práctica de enterramiento hasta esta centuria en la basílica de Mértola -«A basílica paleocristá e as necrópoles paleocristá e islámica de Mértola: Aspectos e problemas», en *XXXIX Corso...*, pp. 401 - 434-, a partir del VIII, si los templos nuevos contienen tumbas en su interior es porque existían previamente en el lugar de emplazamiento y quedaron asumidas en el cimiento o subsuelo del nuevo santuario. La documentación y los textos narrativos no presentan ningún caso de excepcionalidad a este precepto, si la arqueologia presenta alguna excepción, no pasa de ser más que la excepcionalidad y deben ser tenidas en cuenta circunstancias de simple nivel anecdótico.

[7] A. GARCIA GALLO, «El concilio de Coyanza. Contribución al estudio del Derecho canónico español en la Alta Edad Media», en *Anuario de Historia del derecho Español*, 1950, pp. 275 - 633. El autor se preocupa en este trabajo de fijar el espacio del entorno del templo en tanto en cuanto que se trata de un ámbito sagrado, que goza del derecho de asilo (pp. 438 - 445), aunque resulta muy confuso en la limitación del espacio cementerial a lo largo de la Alta Edad Media, pienso que por no apoyarse en documentación del siglo XIII que es mucho más explicita. Hace años me ocupé de estudiar dos aspectos de los edificios altomedievales que solían aparecer confusamente referenciados e interpretados, atrio y pórtico. Mi estudio pretendía fijar las diferencias, las formas y sus funciones (Isidro Gonzalo BANGO TORVISO, «Atrio y pórtico en el románico español: concepto y finalidad civico-litúrgica», en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Valladolid, 1975, pp. 175 - 188). Todo lo referente al atrio y pórtico con función funeraria que a continuación aparece resumido puede verse ampliado en este trabajo.

[8] Documento del año 822, citado por A. FLORIANO CUMBREÑO, *Diplomática Astur*, t. II, Oviedo, 1949, p. 139.

[9] Idem. p.380.

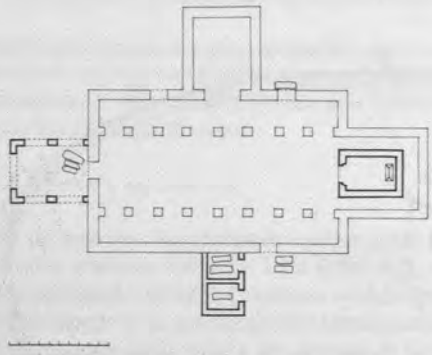


Fig. 2. Iglesia prerrománica de Santiago de Compostela (seg. Chamoso).

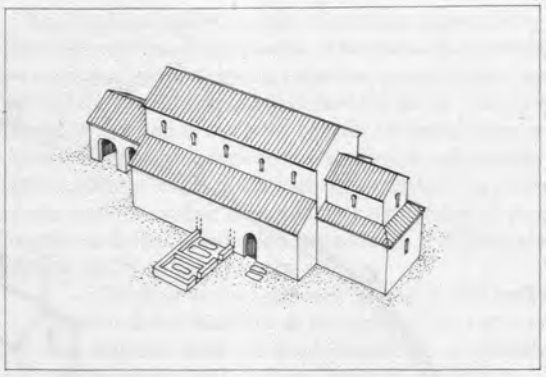


Fig. 3. Iglesia prerrománica de Santiago.

guan que se podía ampliar hasta los treinta pasos. Son muy numerosas las referencias que documentan esta ampliación, bástenos aquí citar dos canones conciliares del siglo XI y un documento privado del siglo XII avanzado que lo fijan exactamente [10]:

> *«...nec persequi infra dextros Ecclesiae, qui sunt triginta passus...» (Canon duodécimo del concilio de Coyanza, 1051)* [11].
>
> *«Ningún hombre acometa a otro dentro de la iglesia ni en los cementerios o lugares sagrados en treinta pasos de distancia en la circunferencia de cada iglesia» (Título primero del concilio de Tujulas, 1065)* [12].
>
> *«... et concedimus praedictae Ecclesiae in circuitu cimiterium ipsius triginta passus...» (Acta de consagración de la iglesia de Santa Cecilia de Cos, llevada a cabo por Artal, obispo de Elna, en 1158)* [13].

El cementerio se amojonaba con trece cruces, generalmente de forma discoidal, que marcaban su superficie [14]. Pero su significado no era el de simples mojones, servían para indicar las paradas en una cierta liturgia estacional que se celebraba en el entorno del templo [15].

1.1.1.1. La jerarquización del espacio del cementerio y los mausoleos

Nada sabemos sobre el criterio que se aplicaba en el orden de las sepulturas en el cementerio, sin embargo parece lógico pensar que existiese una tendencia a reservar algunos espacios más relevantes que otros. Como idea generadora de la ordenación se respetaba el mandato del concilio bracarense de enterrarse «junto a los muros de las iglesias», especialmente por el atractivo carismático que el templo tenía en si mismo. Pero la parte de mayor atracción se centraba sobre las puertas del templo y sus inmediaciones, como seguramente esta zona estaba cubierta por pórticos dejaremos para el apartado siguiente el análisis de su significado. Los enterramientos del atrio de la iglesia de Santiago de Compostela nos permiten fijar algunas de las constantes que definen el cementerio altomedieval hispano [16].

Podemos contemplar como las sepulturas se disponen en el «circuito» o «giro» de toda la iglesia sin que podamos precisar ningún tipo de ordenación en general, salvo algunas.

---

[10] Como veremos más adelante las «Partidas» confirman esta superficie para los cementerios en el siglo XIII.

[11] GARCIA GALLO,op. cit. p. 300.

[12] *Colección de cánones de la Iglesia de España*, traducción de Juan TEJADA RAMIRO, 1859 - 1862.

[13] F. MONSAL VATGE, *Noticias históricas, XXIV, El Obispado de Elna*, IV, Olot, 1915, p. 309.

[14] Realizar una sistematización de este tipo de piezas resulta muy difícil pues su dispersión en los diferentes yacimientos es muy grande, y sus descubridores suelen atribuirles funciones a veces inverosimiles. Sí es cierto que a veces pueden confundirse con las que realizaban la función de cruces antefijas. Simplemente a modo de referencia bastenos citar aquí dos variantes bien definidas. Las que tienen forma circular con una cruz inscrita en la que los espacios entre los brazos aparecen calados (*Historia de España dirigida por Ramón Menéndez Pidal. España Visigoda*, Madrid, 1963, fot. 278), que tienen un pequeño apendice que les permite encastrarse encima del muro. En otras ocasiones estas cruces aparecen como verdaderas estelas que podían «clavarse» sobre el terreno (Luis CABALLERO ZOREDA y T. ULBERT, *La basílica paleocristiana de Casa Herrera en las cercanías de Mérida (Badajoz)*, Madrid, 1975, lám. XXVIII B.). Son formas que tendrán una larga vida, pues su empleo rebasará la cronología prerrománica.

[15] La liturgia romana, empleada en España desde el siglo XI, mantendrá esta ceremonia estacional.

[16] Sigo la descripción de la necrópolis compostelana por el trabajo de José GUERRA CAMPOS, *Exploraciones arqueológicas en torno al sepulcro del Apóstol Santiago*, Santiago de Compostela, 1982, y por el estudio de los sepulcros de Manuel NUÑEZ RODRIGUEZ, «Enterramientos y sarcófagos de la Galicia prerrománica», en *Archivos leoneses*, 1977, pp. 359 - 379.

En la puerta meridional del templo, junto al muro del mismo, se alinean dos pequeños edículos, el contiguo al muro de la iglesia ocupado por el sepulcro de Teodomiro, el obispo de Iria que confirmó el hallazgo del cuerpo de Santiago, y en el otro la sepultura del «presbiter y confessus» Anastasio [17]. Frente a ellos, al otro lado de la puerta, se ordenan las sepulturas de Martín y Degaredo, prebiteros del siglo XI [18]. En la fachada septentrional, existen dos puertas a los lados del bautisterio. En la más oriental, vemos perfectamente colocada a través ante la misma, otra sepultura, en este caso carecemos de información sobre su personalidad. Por último en el pórtico occidental se encuentran varios sepulcros.

Debemos subrayar, al menos dos aspectos. La ordenación de las sepulturas ante las puertas, formando casi un pasillo ante la meridional o intencionadamente colocada a manera de peldaño ante la septentrional.Las dos cámaras, que bien pudieramos llamar panteones, no deben ubicarse aquí gratuitamente, sino que ésta era la puerta por la que accedían los obispos cuando iban al templo desde su palacio [19]. Espacio relevante, que evidentemente podría ser denominado como «cellula» al igual que el panteón de los obispos emeritenses, pero sin embargo, a diferencia de éstos, y pese a la importancia de Teodomiro con respecto al lugar, no se encontraba en el interior del templo.

1.1.2. La relevancia del espacio del pórtico

La proximidad a las puertas del templo satisfacía una doble ambición de los difuntos o sus familiares: 1) se encontraban cerca de la puerta del paraíso, para ser los primeros a la hora de ser llamados a la diestra del Padre; 2) las pequeñas o grandes «memorias» monumentalizadas que recuerdan el nombre de los difuntos podían ser contempladas por cuantos acudían a la iglesia, utilizándose así esta ubicación de la sepultura como exponente de prestigio social y orgullo de clase. Era esta una forma de enterramiento que remontaba ya a las primeras construcciones monumentales del arte paleocristiano, tal como podemos ver en la célebre «Vita Constantini» de Eusebio de Cesarea [20].

Aunque en España no hemos conservado información documental que nos permita señalar explícitamente una diferenciación de clase en los enterramientos como ocurre en la Francia altomedieval, todo parece indicar que existiría la misma distinción que indicaba el canon VI del concilio nannetense del año 648:

«Ut in ecclesia nullatenus sepelliantur, sed in atrio, aut in porticu, aut extra ecclesia» [21].

La liturgia hispana es muy proclive a marcar fuertes diferencias entre los fieles, señalando según su clase (hombres y mujeres, catecúmenos, penitentes de diferentes grados, etc) espacios muy diferenciados para su ubicación, cabe pues pensar que también se permitiese una cierta diferenciación a la hora de la elección de sepultura. Del texto anterior, corroborado por noticias algo posteriores , se podría deducir una interpretación como la siguiente: Los no cristianos se enterrarían fuera de los recintos de la iglesia («extra ecclesia»); los fieles en general recibirían sepultura en el atrio; mientras que las personas de calidad espiritual tendrían un espacio preferencial en el pórtico.

A continuación veremos algunos indicios arqueológicos y documentales que parecen avalar la existencia de estos espacios destinados a sepulturas de los poderosos. La crónica de Albelda situa en el pórtico de la Iglesia de San Esteban el enterramiento de los reyes navarros, Sancho Garcés, cuyo reinado se extiende desde el 906 al 926, y su hijo García Sánchez I (926- 970), sin que podamos precisar donde se encontraba este pórtico con respecto a la estructura del templo [22].

1.1.2.1. Pórticos laterales

Como acabamos de indicar una de las zonas más privilegiadas era la que se ubicaba junto a la puerta de entrada, generalmente en las fachadas laterales del templo. Me he ocupado en otros trabajos del carácter polifuncional de los pórticos laterales de los templos altomedievales hispanos [23]. Concebidos como un lógico recurso de protección del interior ante la brusca comunicación con la calle mediante la

---

[17] El espacio lo forma un rectángulo de 2'50 X 2'90 m., realizado con material de acarreo, este dato y el que las sepulturas hayan aparecido revueltas hacen suponer a sus estudiosos que todo se debe a una construcción que se tenga que datar después de la razzia de Al- Mansur (GUERRA, op. cit. pp. 447 - 449). El edículo de Anastasio es de tamaño similar al anterior, apareciendo la sepultura en medio de escombros. Si se tratase de una obra construida después de la destrucción de los invasores, lo lógico es que los constructores al realizar el nuevo panteón hubiesen reordenado los cuerpos venerados o al menos tan respetados que «perdieron el tiempo» construyéndoles un espacio propio. Todo parece indicar que el espacio arquitectónico es anterior al desorden y que éste se debe a la razzia que lo saqueó todo, contentándose los restauradores con enterrar los sepulcros entre escombros, tapándolos y quitándolos de la vista.

[18] Ambas lápidas son de granito y cubren tumbas excavadas en la roca. Martín es «presbiter et confesus», muerto en 1047, y Degaredo, aunque la lápida está muy rota, parece que también era presbitero y su muerte se indica en el año 1062 (GUERRA, op. cit. pp. 452 -453).

[19] La ubicación del palacio episcopal en esta zona meridional de la iglesia se deduce del estudio que Fernando LOPEZ ALSINA realiza del Santiago de Compostela del siglo IX (*La ciudad de Santiago de Compostela en la Alta Edad Media*, Santiago de Compostela, 1988, plano 2, p. 141).

[20] Sin que digamos que se trata de ningún tipo de influencia mutua, podemos comprobar que a lo largo de la Alta Edad Media, en diferentes lugares de la Europa cristiana, muchos de los personajes influyentes de la sociedad elegirán su sepultura en el pórtico. Por poner sólo dos áreas bien definidas indiquemos la del imperio carolingio, en la que algunos monarcas se entierran en pórticos de las iglesias (E. BRANDEBURG, *Le roi est mort. Etude sur les funerailles, les sepultures et les tombeaux des rois de France jusqu'a la fin du XIII siècle*, Geneve, 1975,) o en España, donde iremos viendo en los apartados siguientes como, hasta que se consolide la idea de entierro en el interior del templo, el pórtico es una de las fórmulas de privilegio.

[21] BANGO, op. cit. pp. 179 - 180.

[22] Juan GIL FERNANDEZ, J. L. MORALEJO, J. I. RUIZ DE LA PEÑA, *Crónicas asturianas*, Universidad de Oviedo, 1985, p. 263. Nada se conserva de la época de estos enterramientos en las ruinas del castillo actual (Mercedes ORBE, «Monjardin», en *Sedes reales de Navarra*, Pamplona, 1991, pp. 297 - 321).

[23] vid. op. cit. nota 7.

puerta de entrada, el portal habitual de cualquier tipo de casa, terminó ocupando todo lo largo de la fachada en función de la multiplicidad de usos: celebraciones litúrgicas, actos penitenciales, reuniones laicas y, muy especialmente, un ambiente privilegiado para enterramiento de personas relevantes de la sociedad.

Salvo las referencias arqueológicas, de difícil interpretación, que sólo permiten conocer su planimetría, son muy pocos los indicios claros que nos faciliten el conocimiento de sus estructuras. La solución más generalizada sería la de pórticos de madera que sólo dejarían mínimos indicios de su existencia en algunos canzorros de soporte en la fachada.

De época hispanovisigoda conocemos por las planimetrías arqueológicas portales largos adosados a uno o los dos lados laterales de los templos. Por los cimientos corridos que observamos podría pensarse que estos pórticos eran espacios cerrados por muros continuos, sin embargo ésto tampoco descartaría que fuese un cimiento continuo para soportes aislados [24]. Durante todo el prerrománico hispano se continuará con la práctica de estos portales laterales, teniendo la suerte de conservarse dos integros: en San Salvador de Valdediós nos encontramos con un tipo de pórtico cerrado y totalmente abovedado, mientras que en San Miguel de la Escalada es abierto mediante un intercolumnio y con una cubierta de madera a una sola vertiente [25].

A veces estos pórticos laterales aparecen articulados en varias dependencias. La interpretación de estos espacios no ha sido aclarada suficientemente hasta ahora, sin embargo la presencia de sepulturas en ellas nos permiten aventurar que tal vez se deban, entre otras funciones, a la creación de ámbitos funerarios preferentes. Tal como veremos en el apartado siguiente, podría tratarse de un pórtico con cámaras colaterales. En la iglesia hispanovisigoda de Santa Lucía del Trampal (Alcuéscar, Cáceres), Luis Caballero ha señalado la presencia de sepulturas en el pórtico y en las cámaras laterales [26].

1.1.2.2. «Protyron» y estructuras tripartitas occidentales

En algunas ocasiones nos encontramos con que el pórtico se reduce a un espacio cuadrilátero minúsculo ante la puerta principal, en la fachada occidental de los templos, tal como podemos ver el «protyron» de origen oriental que contemplamos en San Juan de Baños, y que todavía perdura en la arquitectura asturiana, en un edificio tan significativo como San Julián de los Prados. La fórmula es tan simple y espontánea que se puede tener dudas si su uso en la arquitectura del siglo X y aún en época románica se debe a continuísmo o a simple coincidencia [27].

En ciertos edificios el pórtico occidental aparece flanqueado por sendas cámaras constituyendo una característica estructura tripartita. Mientras que en Santa María de Quintanilla de las Viñas o en Santa Comba de Bande sólo conocemos estos ámbitos laterales por su huella en los cimientos descubiertos por los arqueólogos, en el templo de San Salvador de Valdedios podemos verlos tal como fueron en origen. Se trataba de espacios anejos del templo que no se consideraban tierra sagrada, pienso que entre otras funciones estarían destinados a actuaciones penitenciales [28]. En la cámara septentrional de Viñas los restos de un sólo sepulcro nos indican el carácter privilegiado de este espacio como lugar de enterramiento [29].

En la basílica del Gatillo, de éspoca visigoda, tenemos un interesante ejemplo de iglesia con pórtico a los pies, que tiene un sepulcro en el paso de la calle al templo. La significación relevante de esta sepultura está fuera de toda duda, dado su carácter de enterramiento exclusivo y el lugar privilegiado de su ubicación [30]. El personaje aquí sepultado parece responder al mísmo espíritu que llevó a al abad Sabarico a decidir que se le enterrase en el umbral de la puerta de su iglesia (vid. nota 25).

---

[24] Sobre los importantes conjuntos de pilastras de época visigoda sirviendo para grandes pórticos se ha llamado la atención ya hace mucho tiempo (H. SCHLUNK, «Arte visigodo», en *Ars Hispaniae*, vol. II, Madrid, 1949, pp. 252 y ss.). Nada hemos conservado de las superestructuras de estos pórticos laterales hispanogodos, pero los indicios descubiertos en las excavaciones nos permiten situar largos pórticos en los flancos laterales de los templos. El que la caja de cimientos defina una línea seguida no quiere decir que no hubiese sobre ella una serie de soportes independientes, pues es bastante habitual que se emplee este metodo constructivo. Así pués el pórtico de San Salvador de Valdedios, con sus muros corridos, o el de San Miguel de Escalada, con su hilera de columnas, son dos soluciones que bien pudieran corresponder a modelos bien conocidos en época hispanogoda.

[25] Algunos epígrafes del pórtico de Escalada hacen referencias a enterramientos (V. GARCIA LOBO, *Las inscripciones de San Miguel de Escalada*, Barcelona, 1982). De éstos es muy interesante el que se refiere al abad Sabarico, que en el año 1059 construyó el arco de la puerta de entrada para enterrarse ante ella: «+ Obiit Sabaricus abba die IIª feria VII kalendas nobembres era LXLVIIª super milessima; ipse fecit iste arcum; a suo cabo iace; non abea parte cum Christo omo qui de isto loco sakare. Amen». Esta actitud nos vuelve a recordar la sepultura de la puerta septentrional de la basílica compostelana

[26] Luis CABALLERO ZOREDA y otros, «La iglesia de época visigoda de <<Santa Lucía del Trampal>>. Alcuéscar (Cáceres)», en *I Jornadas de prehistoria y Arqueología en Extremadura (1986 - 1990). Extremadura Arqueológica, II, 1991*, Mérida-Cáceres, 1991, pp. 497 - 523.

[27] La disposición de un pórtico de estructura cuadrangular ante la puerta de un templo es una solución que podríamos ilustrar con abundantes ejemplos cuya cronología podría corresponder a los principales momentos del devenir artístico altomedieval hispano. Incluso, como se ha señalado, esto sucede con ejemplos algo más complejos como puede ser el pórtico de dos tramos que contemplamos en la Basílica prerrománica de Santiago de Compostela y en la catedral de Jaca (Manuel CHAMOSO LAMAS, «Una obra de Alfonso III el Magno. La basílica del Apóstol Santiago», en *Symposium sobre la cultura asturiana de la Alta Edad Media*, Oviedo, 1967, p. 34).

[28] No es posible fijar cuál sería el sitio que ocuparían determinadas dependencias anejas al templo, donde debían permanecer los monjes en penitencia pública ante la puerta del templo y en lugar no sagrado. La forma de entrar en estas cámaras de Valdedios, practicamente arrastrándose por lo bajo de la entrada, podrían indicar la humillación que requiere una actitud penitencial.

[29] Francisco IÑIGUEZ ALMECH, «Algunos problemas de las viejas iglesias españolas», en *Cuadernos de Trabajos de la Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma*, Madrid, 1955, pp. 7 - 180, espec. fig. 103.

[30] Como ha señalado CABALLERO ZOREDA, en la iglesia visigoda del Gatillo existe un pórtico occidental, sin cámaras a los lados, que tenía en el centro, en el paso de la calle a la nave central, una sepultura («Pervivencias de elementos visigodos en la transición al mundo medieval. Planteamiento del tema», en *III Congreso* ..., p. 122 y fig. 2). No coincido en su indicación de relacionarlo con el panteón de los reyes de San

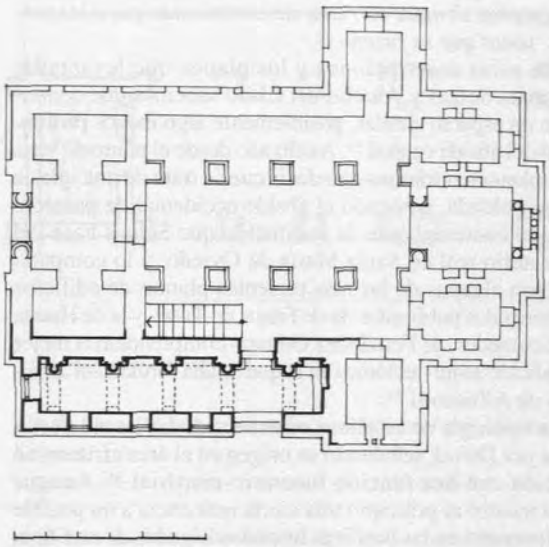


Fig. 4. San Salvador de Valdedios.

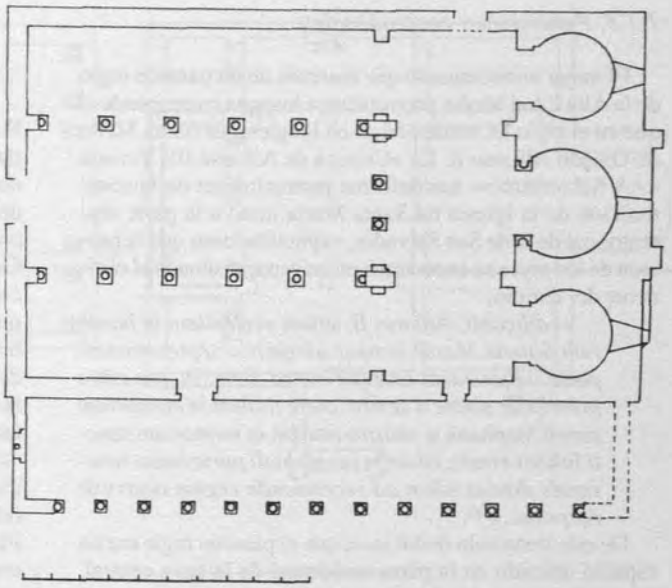


Fig. 5. San Miguel de Escalada.

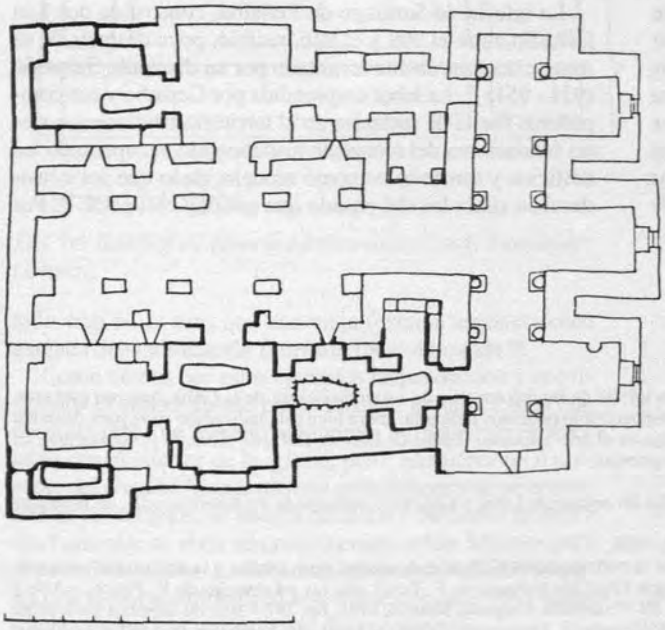


Fig. 6. Santa Lucía de El Trampal, Alcuescar (seg. L. Caballero).

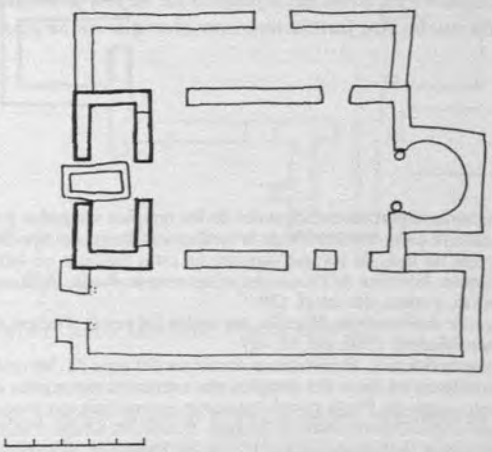


Fig. 7. El Gatillo (seg. Luis Caballero).

Isidoro de León (Luis CABALLERO ZOREDA y otros, «La iglesia de época paleocristiana y visigoda de <<El Gatillo de Arriba>> (Cáceres)», en *I Jornadas...*, pp. 471 - 496, especialmente p. 478 y nota 1) pienso que corresponde a la fórmula de ciertos enterramientos privilegiados que tuvieron lugar en los pórticos, tal como ya hemos aludido incluyendo la referencia a los reyes navarros, sin embargo, y tal como veremos más adelante, el panteón leonés no es un pórtico de paso, sino una estructura cerrada a la que se accede desde la nave.

Resulta curioso que un templo como el de Inden-Kornelimünster, monasterio construido por el visigodo Benito Aniano en las proximidades de Aquisgrán, disponga en su parte occidental una estructura de pórtico tripartita, con entrada por los edículos laterales y teniendo un sepulcro en el tramo central frente a la puerta que comunica con la nave mayor (L. HUGOT, «Untersuchung über die baugeschichtliche Entwicklung der ehemaligen Benediktinerklosterkirche», en *Beihefte der Bonner Jahrbücher*, vol. 26, 1968). Hasta el momento sobre la semejanza de las

1.1.3. Panteones y contraábsides

El mejor conocimiento que tenemos de un panteón regio de la Alta Edad Media prerrománica hispana corresponde al que en el siglo IX manda erigir en la iglesia de Santa María de Oviedo Alfonso II. La «Crónica de Alfonso III. Versión <<A Sebastián>>» nos informa puntualmente de la construcción de la iglesia de Santa María junto a la parte septentrional de la de San Salvador, explicitándonos que el panteón de los reyes se encontraba en un espacio situado al occidente del templo:

> *«edificabit -Alfonso II- etiam ecclessiam in honorem Sancte Marie semper uirginis a septentrionali parte adherentem ecclesie supra dicte; in qua extra principale altare a dextro latere titulum in memoriam sancti Stephani, a sinistro titulum in memoriam sancti Iuliani erexit; etiam in occidentali parte huius venerande domus eadem ad recondenda regum adstruxit corpora...»* [31].

De este texto solo deducimos que el panteón regio era un espacio ubicado en la parte occidental de la nave central. Tenemos una breve descripción del mismo realizada por Ambrosio de Morales, por ella vemos que, para un hombre del XVI, parecía un ámbito reducido y mezquino:

> *«A este modo está tambien en esta Iglesia del Rey Casto el golpe de las sepulturas Reales en una Capilla, y aun harto menos que Capilla, al cabo, y como fuera de la Iglesia, porque en el testero de frente del Altar mayor, por una puerta pequeña, con red de hierro muy antigua, se entra á una Capilla tan chica, que no tiene más de doce pies de largo, y ancho lo que es la Nave mayor, y el techo bagito, y hollado encima. Toda esta Capilla está llena de sepulcros de Reyes, poco altos del suelo, tan juntos uno con otro que no se puede andar en la Capilla, sino sobre ellos, por lo qual la tienen siempre cerrada, sin abrirse mas que à las personas que es razon»* [32].

Por estas descripciones y los planos que levantaron Fortunato Selgas y Aurelio del Llano sabemos que consistía en un espacio similar, posiblemente algo menos profundo, al del ábside central [33]. Analizado desde el punto de vista de la planta tendríamos que decir que se trata de una iglesia contraabsidada, sirviendo el ábside occidental de panteón. Cuando contemplamos la restitución que Selgas hace del cementerio real en Santa María de Oviedo, y lo comparamos con algunas de las más recientes plantas de edificios hispanogodos publicadas -la de Fraga, de Tuset, y la de Huerta de Nicomedes, de Fernández Gómez- comprendemos mejor la tradición arqui- tectónica en la que estaba formado el arquitecto de Alfonso II [34].

La tipología de basílicas contraabsidadas ha sido estudiada por Duval, señalando su origen en el área africana en relación con una función funerario-martirial [35]. Aunque Palol mostró al principio una cierta reticencia a un posible uso funerario en las basílicas hispanovisigodas de este tipo, cada vez son más abundantes las referencias a un espacio privilegiado de enterramiento en estos contraábsides, ya no sólo con una forma propiamente «absidal», sino un ámbito cuadrangular ubicado en la parte occidental de la nave central [36].

La iglesia de Santiago de Peñalba, construida por San Genadio entre el 909 y el 916, recibió, poco después de su muerte un contrábside levantado por su discípulo Salomón (931 - 951) [37]. La labor emprendida por Genadio y sus compañeros fue la de restaurar en el territorio berciano las viejas fundaciones del monacato hispanogodo, recuperando los edificios y tomándolos como modelo, dado que los consideraban símbolos del pasado que querían recuperar [38]. Por

---

estructuras tripartitas occidentales de los templos visigodos y la iglesia de Benito Aniano, un visigodo del sur de la Galia, que con este templo influye en la concepción de la basílica carolingia del tipo Steinbach sólo podemos indicarla, ahora bien esta indicación sirve para desechar aún más las tesis de los que suponen en estas basílicas un influjo en el arte asturiano (Isidro G. BANGO TORVISO «Oviedo y Aquisgrán», en *L'Europe, heritière de l'Espagne wisigothique. Paris, 1990*, en prensa).

[31] Juan GIL y otros, op. cit. p. 139.

[32] *Viage de Ambrosio de Morales por orden del rey D. Phelipe II a los reynos de León, y Galicia, y principado de Asturias*, edic. de Henrique Florez, Madrid, 1765, pp. 88 - 89.

[33] Fortunato SELGAS, *Monumentos ovetenses del siglo IX*, Madrid, 1908.

[34] Se configura en estos dos templos una estructura rectangular en la parte occidental de la nave central muy similar a la del templo ovetense, mientras que en Fraga podría pensarse en una función funeraria (sigo los trabajos de F. TUSET por las referencias de P. PALOL, «Arte y Arqueología», en *Historia de España. Ramón Menéndez Pidal. III **. España Visigoda*, Madrid, 1991, pp. 297 y ss.), no sabemos nada sobre la misión de este espacio en el templo de Huerta de Nicomedes -Gerena-(F. FERNANDEZ GOMEZ y otros, «La basílica y necrópolis paleocristiana de Gerena (Sevilla)», en *Noticiario Arqueológico Hispano*, Madrid, 1987, pp. 105 y ss.).
Podríamos citar numerosos edículos situados a los pies del templo, verdaderas formas contraabsidadas, de la época hispanogoda, sin embargo su conocimiento funcional no ha sido aclarado suficientemente por sus excavadores, aunque los indicios de destino funerario abundan. Permítasenos recoger aquí el de Santa María de Ventas Blancas, en Logroño. Se trata de un modesto edificio de una nave que tiene un pequeño ámbito funerario situado a los pies del templo (Citado por P. PALOL, op. cit. p. 377).

[35] M. DUVAL, *Les églises africaines a deux absides*, 2 vols., Paris, 1973. Para los ejemplos españoles, que también fueron analizados por Duval, véase T. ULBERT, *Frünchristliche Basiliken mit Doppelapside auf der iberischen Halbinsel*, Berlin, 1978.

[36] La última opinión de Palol sobre este tema, con una clara propuesta de adelantamiento a su aparición en la arquitectura hispana y proponiendo un replanteamiento de la tesis que lo relaciona con lo africano, puede verse en el trabajo ya citado de «Arte y ...», pp. 294 y ss.

[37] Frente a las tesis de GOMEZ MORENO (*Iglesias mozárabes*, Madrid, 1919, pp. 224 - 238) considero que la interpretación cronológica que propone Augusto QUINTANA PRIETO, a partir de la documentación, es la más correcta, incluso la atribución del contraábside a la labor de Salomón (*Peñalba*, León, 1978).

[38] La actividad constructora de los repobladores del valle del Duero supuso uno de los factores más importantes para la recuperación de un pasado mítico que había que rescatar simbólica y materialmente (Isidro Gonzalo BANGO TORVISO, «El neovisigotismo artístico de los siglos IX y X: la restauración de ciudades y templos», en *Revista de Ideas Estéticas*, 1979, pp. 319 - 338).

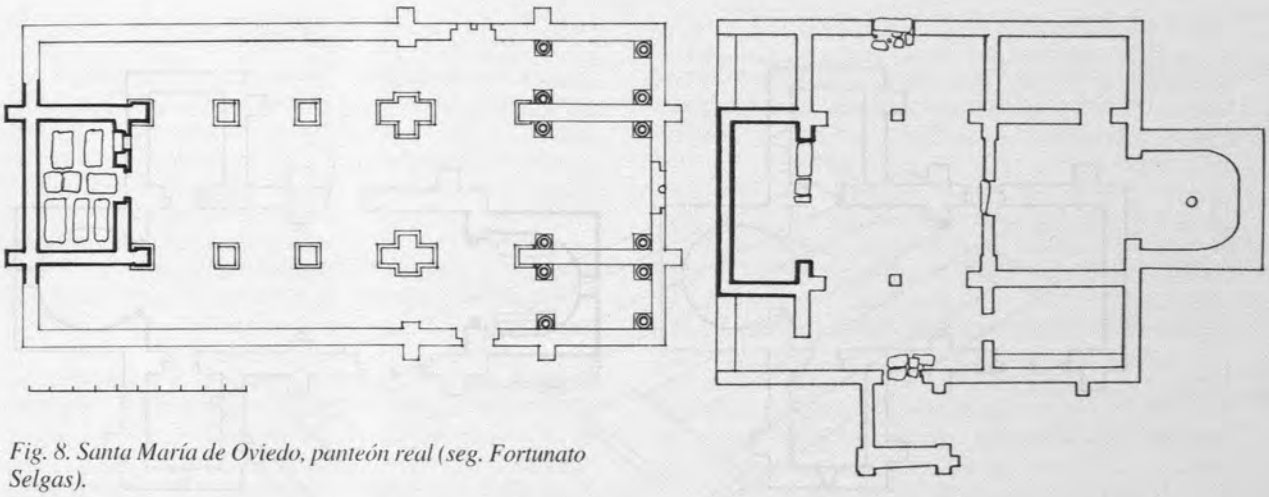


Fig. 8. Santa María de Oviedo, panteón real (seg. Fortunato Selgas).

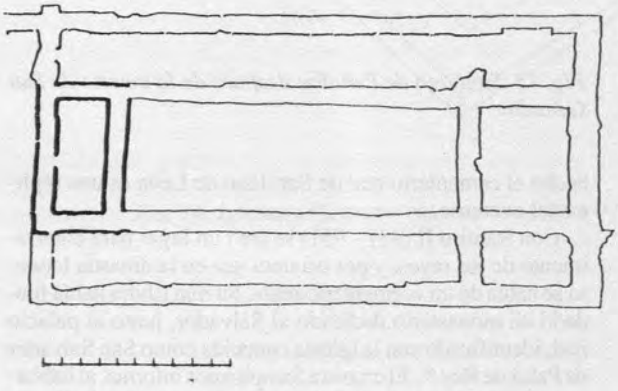


Fig. 10. Basílica de Huerta de Nicomedes, (seg. Fernández Gómez).

todo ésto no es raro que una vieja fórmula arquitectónica cargada de significación funeraria fuese adoptada [39].

Como vemos por estos ejemplos hispanogodos y neovisigodos el contra ábside era la fórmula arquitectónica que permitía crear un espacio autónomo, íntimamente relacionado con el interior de la iglesia, pero, adecuándose al precepto del concilio bracarense que prohibía enterrar en el interior de los templos, se aislaba de la nave mediante un muro en el que sólo se abría una puerta como señala Morales para el panteón ovetense. La fisonomía general del edificio adquiría una forma equilibrada al resolverse con una cierta simetría la concepción bipolarizada del conjunto [40].

He analizado el panteón de los reyes asturianos como un exponente más de esa arquitectura emblemática que se propuso levantar Alfonso II en Oviedo [41], tratando de representar todo un conjunto arquitectónico que avalase el continuísmo de la monarquía goda. Como hemos referenciado no conocemos la existencia de un cementerio real de la monar-

Fig. 9. Basílica de Fraga (seg. Tuset).

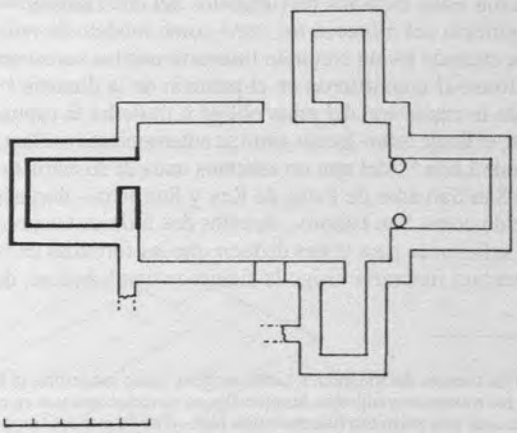


Fig. 11. Santa María de Ventas Blancas.

[39] La construcción de Salomón pretendía monumentalizar el espacio funerario que recordase el nombre de su maestro. Arqueológicamente se puede atestiguar la presencia de sepulturas en el interior y el exterior de este ábside occidental, manteniendo esta función incluso en pleno período románico.

[40] Basílicas bipolarizadas por la presencia de dos ábsides en los extremos de la nave central son bastante corrientes en el mundo carolingio, sin embargo, de manera genérica, no corresponden al mismo criterio que las hispanas. Los edificios carolingios adoptan esta fórmula muy condicionados por la «moda» de la occidentalización (Carol HEITZ, «More romano, problèmes d'architecture et liturgie carolingiennes», en *Roma e l'età carolingia*, Roma, 1976, pp. 29 - 37).

[41] Isidro G. BANGO TORVISO, «Los reyes y el arte durante la Alta Edad Media: Leovigildo y Alfonso II y el arte oficial», en *Lecturas de Historia del Arte*, 1992, pp. 19 - 32.

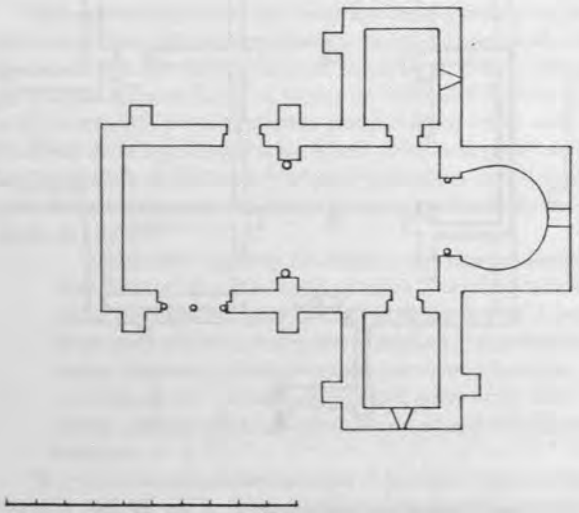


Fig. 12. Santiago de Peñalba en la época de San Genadio.

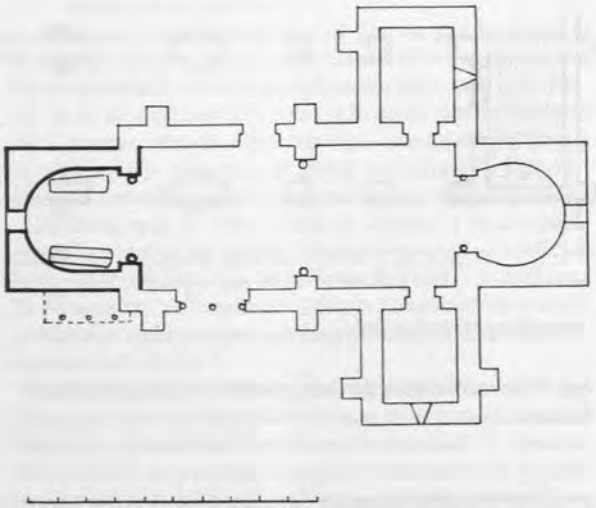


Fig. 13. Santiago de Peñalba después de la muerte de San Genadio.

quía visigoda [42], sin embargo, tal como acabamos de ver, sí existieron estos espacios privilegiados del contraábside [43]. El arquitecto del monarca los tomó como modelo de referencia, creando así un conjunto funerario que los sucesores de Alfonso II convirtieron en el panteón de la dinastía [44]. Cuando la expansión del reino obligó a trasladar la capital a León, el linaje astur- leonés situó su enterramiento en Santa María de León [45], del que no sabemos nada de su estructura, en San Salvador de Palaz de Rey y San Juan - después conocido como San Isidoro-, de estos dos últimos tenemos datos suficientes para poder deducir que las fórmulas de la arquitectura funeraria visigoda siguieron empleándose, de hecho el cementerio real de San Juan de León es una réplica del ovetense.

Con Ramiro II (931 - 951) se crea un lugar para enterramiento de los reyes, y por primera vez en la dinastía leonesa se habla de un «cementerio real». Su hija Elvira había fundado un monasterio dedicado al Salvador, junto al palacio real, identificado con la iglesia conocida como San Salvador de Palaz de Rey [46]. El cronista Sampiro nos informa, al hablarnos de la muerte de Ramiro, que fue enterrado en el cementerio que su hija había construido en el citado monasterio:

«Propio morbo discesit, et sepultus fuit in sarco phago iuxta ecclesiam sancti Salvatoris, ad cimiterium

---

[42] Ni las fuentes documentales, tanto antiguas como modernas, ni la arqueología nos permiten conocer gran cosa cierta sobre los enterramientos de los monarcas visigodos, aunque alguna novedad aportaré en un próximo libro sobre el arte asturiano. Aquí sólo referiré algunas de las noticias que nos permiten hacernos una idea sobre lo que sabemos del particular. Sobre Witérico se dice que «...su cadáver fue vilmente transportado y vilmente sepulto» (San Isidoro, «Historia Gothorum», en *Monumenta Germaniae Historica*, IV, 290 - 291). Otras veces son noticias fabuladas, como las que se refieren al enterramiento de don Rodrigo en una iglesia cercana a Viseo, donde fue encontrado en tiempos de Alfonso III: «Rudis namque nostris temporibus quam Viseo civitas et suburbana eius a nobis populata esset, in quadam baselica monumentum est inventum, ubi desuper epitaphion sculptum sic dicit: <<Hic requiescit Rudericus ultimus rex Gotorum>>» («Crónica de Alfonso III, <<Ad Sebastianum>>», 7, 5 a 9, en Juan Gil y otros, *Cronicas...*, p. 123). Problemas interpretativos muy diversos suscitar la interpretación de este texto de la continuación de la «Historia de los Reyes Godos», atribuido a San Ildefonso, que, hablando de Chindasvinto, dice que fue enterrado en la iglesia de San Román de Hornija: «Cindasvinthus...extra Toletum pace obiit, in monasterioque sci Romani de Hornisga secus fluvium Dorii, quod ipse a fundamento aedificavit, intus ecclesiam ipsam in cornuto per quattuor partes monumento magno sepultus fuit» (Cito según Gómez Moreno, *Iglesias...*, p. 185). Después de lo que llevamos dicho, y que veremos más adelante, es evidente que el interior del templo aquí solo se puede interpretar como un espacio interior del templo, pero aislado de la nave.

[43] Aunque se trata de un excavación antigua, de difícil estudio, Palol ha interpretado un pequeño edificio contrabsidado de La Cocosa (Badajoz) como una iglesia funeraria (Pedro de Palol, *Arqueología cristiana de la España romana*, Madrid-Valladolid, 1967, pp. 136 y ss.)

[44] Que Alfonso II pretendía construir un panteón para la dinastía queda expresado en la «Crónica de Alfonso», en la edición «Ad Sebastianum», pues nos dice que trajo los cuerpos de los reyes para ser enterrados allí todos juntos: «...etiam in occidentali parte huius venerande domus edem ad recondenda regum adstruxit corpora» (Juan Gil y otros, *Las crónicas...*, p. 139). A la muerte del propio monarca es también enterrado aquí, tal como nos indica la misma crónica: «Corpus vero eius cum omni ueneratione exequiarum reconditum in supra dicta ab eo fundata ecclesia sancte Marie saxeo tumulo quiescit in pace» (Idem, p. 141). La edición rotense de la misma crónica, al informarnos del enterramiento del rey Ordoño, nos indica que fué sepultado como los anteriores reyes en Santa María de Oviedo, dando a entender que ese era el lugar ya reconocido como panteón de la dinastía: «Hordonius sepe fatus rex post XVI anno regni expleto morbo podagrico correptus Obeto est defunctus et in baselica sancte Marie cum prioribus regibus est tumulatus» (Idem, p. 148).

[45] Mientras que Alfonso III (866 - 911) y García I (911 - 914) siguieron enterrándose en el cementerio real de Oviedo, Ordoño II (914 - 924) y Fruela II (924 - 925) se entierran en Santa María de León.

[46] Gomez Moreno, *Iglesias..*, p. 253.

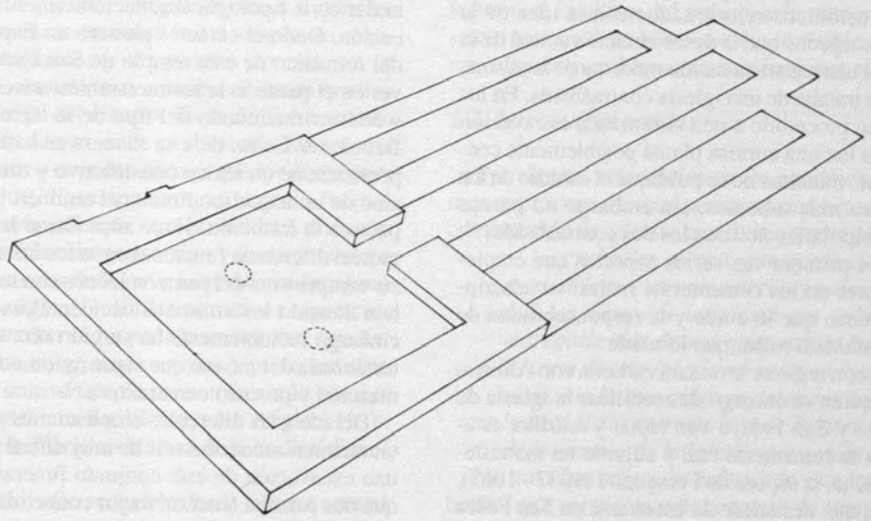


Fig. 14. Iglesia y Panteón real, construcción prerrománica.

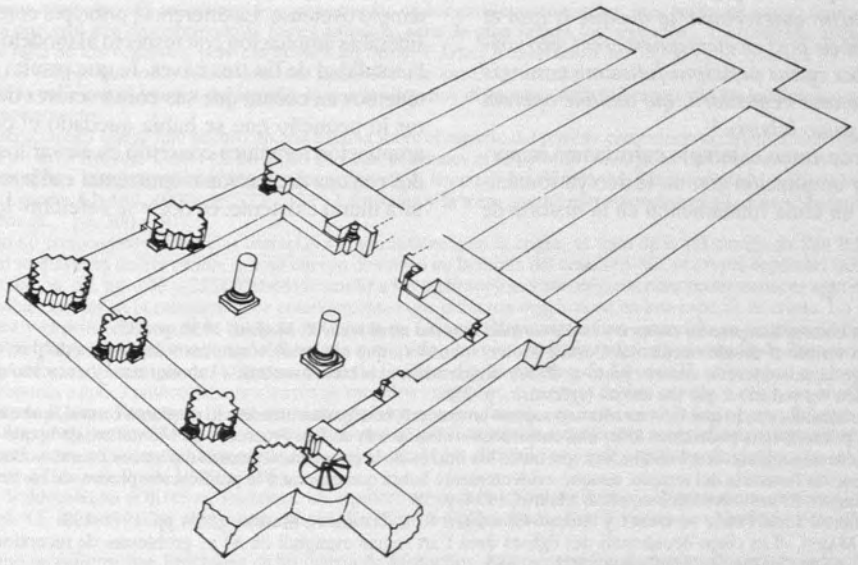


Fig. 15. Iglesia y Panteón real, transformación románica.

quod construxit filie sue regine domne Geloire» [47].

También conocemos que los sucesores de Ramiro, Ordoño III y Sancho, fueron enterrados aquí. Nada sabemos sobre la forma de este cementerio real, sin embargo en su iglesia existen ciertos indicios arqueológicos que nos remiten a esos emblemas arquitectónicos relacionados con la idea de la muerte. Siempre sospeché que la desorientación actual de la iglesia [48] se debía a una reestructuración moderna de la misma, que en realidad se trataba de una iglesia contraábsida. En los últimos años se ha procedido a una sistemática excavación que ha sacado a la luz una curiosa planta posiblemente centralizada, de la que, mientras no se publique el estudio de los arqueólogos, poco más sabemos; sin embargo no parece haber duda de la bipolarización con los dos contraábsides [49]. Tenemos aquí por primera vez varios aspectos que empiezan a ser constantes en los cementerios reales: su adscripción a un monasterio que lo cuide y la responsabilidad de una hija de rey,infanta o reina, que lo tutele.

Un nuevo panteón regio se levantará en León con Alfonso V (999 - 1027), quién se encargó de reedificar la iglesia de San Juan Bautista y San Pelayo con tapial y ladrillo, estableciendo en ella el cementerio real y adjunto un monasterio [50]. Su hija Sancha, la esposa de Fernando I (1037 - 1065), consiguió de éste que desistiese de enterrarse en San Pedro de Arlanza, y lo hiciese en el cementerio de su padre, iniciándose entonces una reforma radical del conjunto eclesial y del cementerio, sustituyendo el antiguo tapial y ladrillo por una obra de piedra:

> *«Interea, domini regis coloqium Sancia regina petens, ei in sepulturam regum ecclesiam fieri legione persuadet, uby et eorumdem corpora iuste magnificeque humari debeant. Decreverat namque Fernandus rex, vel Onie, quem locum carum semper habebat, siue in ecclesia beati Petri de Aslanza corpus suum sepultare tradere porro Sancia regina, quoniam in legionensi regum cimiterio pater suus dine memorie Adefonsus princeps et eius frater Veremudus serenissimus rex in Chisto quiescebant, ut quoque et ipsa et eiusdem vir cum eis post mortem quiescerent, pro viribus laborat. Rex igitur peticioni fidissime coningis annuens, depuntatur cementarii, qui assidue operam dent tam dignissimo labori»* [51].

El primitivo panteón como el templo sufriría una importante remodelación y ampliación con un léxico ya románico. Se produce aquí un tema fundamental en la historia de la difusión del estilo románico por tierras leonesas que no voy a plantear por su complejidad y por ser en el fondo con respecto a nuestro discurso absolutamente colateral, poco interesa ahora unos años más o menos en la aparición de determinadas formas del léxico. Sin embargo si es pertinente entrar en la tipología arquitectónica y su verdadera significación. Dado el carácter pionero en España de las formas del románico de este templo de San Isidoro, se ha querido ver en el panteón la forma también novedosa de un «westwerk» evolucionado del tipo de la torre-pórtico de Saint-Benoît sur Loire, de esta manera se hablaba no sólo de la presencia de un léxico constructivo y ornamental foráneos, sino de un arquetipo funcional también innovador con respecto a la tradición. Hace años llamé la atención sobre la radical diferencia funcional en todos los sentidos y de génesis compositiva del panteón leonés con respecto a los que se han llamado los «macizos occidentales» del románico, sin embargo recientemente ha surgido otra vez una visión distorsionada del mismo que sigue ignorando la función, organización y proceso constructivo [52].

Debido a las diferentes ampliaciones y a las diversas restauraciones modernas resulta muy difícil poder llevar a cabo una excavación de este conjunto funerario de San Isidoro, que nos permita tener un mejor conocimiento de su historia, sin embargo sí podemos, a la espera de un trabajo de este tipo, interpretar algunas formas que son aún visibles.

Las superficiales excavaciones realizadas por Torbado en el subsuelo de la iglesia románica dejaron al descubierto el perfil planimétrico del templo prerrománico, una iglesia de tres naves con testero recto y escalonado, similar a la basílica de San Salvador de Valdedios [53]. A los pies del templo se dispuso un espacio cuadrangular con dos columnas centrales que compartimentaban el ámbito en seis tramos. Era un espacio cerrado, al que se entraba desde la nave del templo, ubicado en la parte occidental de la iglesia. Mantenía la situación y la idea de espacio aislado del conjunto al que sólo se accedía por una única puerta, que hemos visto en el templo ovetense. La diferencia principal consiste en una considerable ampliación con respecto al modelo, el leonés ocupa la totalidad de las tres naves, lo que resulta comprensible si tenemos en cuenta que sus constructores debieron considerar lo pequeño que se había quedado el de Oviedo [54]. La ampliación románica consistió en elevar los muros articulados con una decoración monumental «ad hoc» sobre la estructura mural existente, es decir se «afeitan» los muros prerro-

---

[47] Fray Justo PEREZ DE URBEL, *Sampiro su crónica y la monarquía leonesa en el siglo X*, Madrid, 1952, p. 332.

[48] Al conservarse sólo visible el ábside occidental Gómez Moreno pensó «...que era posible otro caso de ábsides dobles, como en Mazote y Peñalba, sin embargo la existencia de crucero junto al ábside occidental... más bien autorizan a suponer una orientación anormal, quizá fundada en la disposición del palacio a que iba aneja» (*Iglesias...*, p. 256).

[49] El hallazgo del contraábside, con lo que Gómez Moreno supuso un crucero, configuran un edificio de planta central, que elevaba sobre su centro un cimborrio. A primera vista podríamos tener una construcción similar a la de San Fructuoso de Montelios, de la que luego nos ocuparemos, o bien un edificio relacionado con Peñalba, interpretando los brazos de la cruz como cámaras ó pórticos laterales. Una u otra solución se relacionan con la función funeraria del templo, aunque evidentemente habrá que esperar a la publicación precisa de los arqueólogos.

[50] Manuel GOMEZ MORENO, *El arte románico español*, Madrid, 1934, p. 58.

[51] *Historia Silense*, edic. de Justo PÉREZ DE URBEL y Atilano GONZALEZ RUIZ ZORRILLA, Madrid, 1959, pp. 197 - 198.

[52] Fernando GALTIER MARTI, «Les corps occidentals des églises dans l'art roman espagnol du XI s.: problemes de reception d'un modèle septentrional», en *Cahiers de Civilisation Medievale*, 1991 , p. 305.

[53] GOMEZ MORENO, *El románico...*, p. 58. El plano de Torbado es publicado por este investigador, sirviéndonos desde entonces de referencia para el conocimiento del templo prerrománico de San Isidoro. J. WILLIAMS ha realizado un estudio de este edificio y de su primera fase románica («San Isidoro de León: Evidence for a new history», en *Art Bulletin*, 1973, pp. 165 - 174).

[54] Acabamos de ver en la descripción de Morales la saturación del panteón real de Oviedo.

mánicos hasta una determinada altura, sirviendo estos de «banqueta de soporte», según un procedimiento constructivo bien documentado en varios edificios altomedievales remozados en los primeros momentos del románico pleno. Todavía hoy es visible como el rectángulo de los muros perimetrales cerraban el conjunto, aislándolo todo a su alrededor, salvo en su comunicación única con el templo. Al colocar las columnas románicas y sus arcadas permitieron la visualización de su entorno, sin embargo el banco que les sirve de soporte, testigo del anterior muro de cierre, aparece continuo y rotundo denunciando su absoluta clausura original. Más problemático es poder afirmar que los dos soportes interiores sean los originales, aunque, si no lo fueron, deben ocupar el mismo sitio que otros anteriores, pues son necesarios en la construcción de este tipo y su disposición a eje con los intercolumnios de la nave habla bien a las claras de una proyección original [55]. En las primitivas reparaciones del suelo del panteón se ha podido comprobar que los muros de la banqueta enlazaban continua y perfectamente con los muros del primitivo templo prerrománico, lo que testimonia incontravertiblemente el proyecto original de la estructura de este cementerio en la línea de la tradición ovetense.

Un espacio cerrado, sólo accesible desde la nave central del templo tiene poco que ver con las célebres moles de tradición carolingia que en los primeros momentos del románico definieron las macizas fachadas de los templos, ni siquiera con las «westbau» que disponían las entradas por los extremos de su frente occidental [56]. Las entradas a San Isidoro, no sólo durante el período prerrománico, sino ya durante el románico pleno, siempre fueron las diversas entradas monumentales de su fachada meridional. Tampoco existió en el proyecto original la idea de construir sobre el panteón una tribuna,su mejor imitación, el panteón de San Pedro de Teverga,careció de tribuna hasta que modernamente se le añadió el coro elevado que contemplamos en la actualidad [57]. En San Isidoro, la tribuna corresponde a una obra románica posterior a la remodelación del panteón, pero nunca sobrepasó la altura del templo a la manera de los fuertes «macizos occidentales», es todavía visible cómo se trata de un volumen sensiblemente más bajo que el templo.

1.2. Iglesias funerarias

Por algunas referencias en los concilios toledanos sabemos que ciertos obispos prestaron una especial atención a la construcción de iglesias que iban a servir para su sepultura:

> *«...cualquier obispo, que acaso quisiere construir en su diócesis un monasterio, y quisiere enriquecerle con los bienes de la iglesia que gobierna, no podrá entregarle más de una quincuagésima parte... Pero sí se trata de una iglesia no sujeta a las normas monásticas, o a la que quisiere dotar para su sepultura, no le será lícito entregarle más de una centésima parte de las rentas de la iglesia que gobierna...»* [58].

No creo que se pueda deducir de este texto, como se ha hecho, que existía un típo concreto de templo funerario, lo más seguro es que se trata de la elección de una iglesia cualquiera para situar allí su enterramiento. Podría ser, en los tiempos anteriores al concilio bracarense, un espacio privilegiado del tipo que los obispos de Mérida eligieron en Santa Eulalia, una cripta [59], un edículo aislado de las naves [60], simplemente un arcosolio abierto en los muros exteriores del templo [61], o tal vez cualquiera de las sepulturas solemnes cuya existencia hemos referido en los pórticos o en los atrios de las iglesias.

---

[55] Joaquín YARZA, consciente de las hipótesis de los que consideran el panteón como una obra más antigua, se expresa así sobre los capiteles de estas dos columnas centrales: «El interés reside especialmente en los excelentes capiteles, más perfectos los no figurativos, como corresponden a una época que está aún descubriendo la forma animada, pero de gran interés los segundos... La tradición hispana del siglo X hubiera hecho posible la talla de los vegetales, pero era ajena a los otros» (*Arte y Arquitectura del 500 al 1250*, Madrid, 1979, p. 191).

[56] En Saint Benoît, el templo que todos relacionan con San Isidoro, la torre, con su tribuna del primer piso, se levanta sobre un pórtico que pone en comunicación la calle con el interior del templo, lo que resulta muy diferente, como diferentes son las tradiciones que configuran los espacios de ambos monumentos.

[57] Pese a las reconstrucciones que se han hecho con una tribuna sobre el espacio del posible cementerio occidental, es evidente que hasta la misma época románica no tuvo tribuna. Como ya he dicho en otras ocasiones el templo de Teverga es una construcción de época asturiana, cuyos muros fueron cortados a una determinada altura para, sobre ellos, levantar una fábrica del románico pleno (Isidro Gonzalo BANGO TORVISO, *El románico en España*, Madrid, 1992, pp. 322 - 325). La tribuna y la torre porche corresponden ya a la Edad Moderna.

[58] *Concilios visigóticos...*, pp. 300 y 301.

[59] Salvo en un caso no conocemos referencias literarias a enterramientos en la cripta, se trata de la referencia de San Ildefonso cuando dice de Donato, abad del monasterio de Servitano, que su cuerpo descansa en la cripta del sepulcro -«... in crypta sepulchri quiescens...»- (Citado por R. PUERTAS TRICAS, op. cit. pp. 106 y 225). Debemos acudir a los testimonios arqueológicos para poder conocer algo de estos espacios. En el templo de Marialba existían en la cabecera trece enterramientos que debieron organizarse en una especie de cripta. Lo mismo podríamos pensar de la cabecera y el primer tramo de la basílica de Cabeza de Griego. Otras criptas han aparecido en templos como los de Fraga, Bovalá, Fornells, etc., a las que se atribuye una función funeraria o martirial, no bien probada todavía (un estado de la cuestión reciente sobre estos vid. en PALOL, «Arte y ...»). La cripta de la Cámara Santa de Oviedo, capilla palatina de Alfonso II, responde a una probada función martirial cuyo origen se remonta a época paleocristiana a través de modelos visigodos; al exterior de esta capilla, junto a sus muros se dispuso un cementerio (Isidro Gonzalo BANGO TORVISO, «El arte asturiano y el imperio carolingio», en *Arte prerrománico y románico en Asturias*, Villaviciosa, 1988, pp. 31 a 88, especialmente 57 - 65. Se encuentra en vías de publicación un estudio mío sobre el arte asturiano en el que señalo modelos visigodos bien conocidos). Sin fundamento alguno Marcel DURLIAT ha afirmado que esta capilla se destinaba a panteón de los reyes asturianos (*Des bárbares à l'an mil*, Paris, 1985, p. 495).

[60] En el templo de Valdecebadar (Olivenza, Badajoz), un sepulcro se situa en el centro de una habitación que se abre al tramo anterior del arco triunfal del templo (T. ULBERT, «Die westgotenzeitliche Kirche von Valdecebadar bei Olivenza», en *Madrider Mitteilungen*, 1973, pp. 202 y ss.

[61] Así veremos como se entierra San Fructuoso en su iglesia de Montelios, en un arcosolio abierto en el muro exterior. En el testero del brazo meridional del crucero, de la iglesia de Santa María de Melque, existe otro arcosolio «destinado a un sarcófago que podemos pensar destinado al fundador de la iglesia y quiza del monasterio» (Luis CABALLERO Y ZOREDA, « Arquitectura de culto cristiano y época visigoda en la Península Ibérica», en *XXXIX Corso di Cultura sull'arte ravennate e bizantina*, 1987, p. 62). Pienso que si este arcosolio corresponde a una sepultura, ésta debe considerarse de tipo martirial.

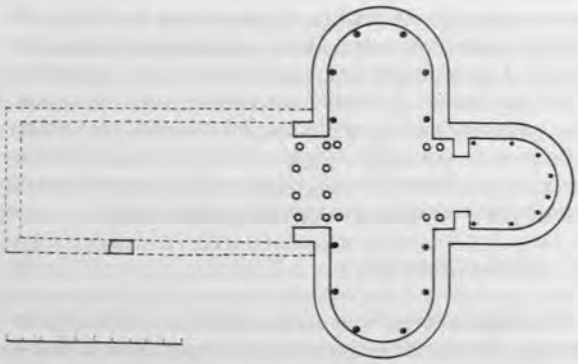


Fig. 16. S. Martín de Dume (seg. Oliveira Fontes).

Dejando a un lado ejemplos de interpretación muy problemática [62], el único templo que podríamos considerar iglesia-mausoleo es el de San Fructuoso de Montelios, construido por un abad-obispo a fin de que sirviese para su sepultura, estaría ya concluido cuando sobrevino su muerte el 16 de abril del 665. Ha sufrido una radical restauración moderna que dificulta su conocimiento exacto [63], sin embargo se puede precisar que se trata de un edificio de planta de cruz griega con testeros rectos al exterior y en planta de herradura al interior, sobresaliendo en el centro un acusado cimborrio. Se han señalado precedentes como el del mausoleo romano de Sádaba y analogías con el sepulcro de Gala Placidia de Ravenna, con este último las coincidencias son simplemente superficiales aunque muy llamativas [64]. Tenemos en este templo la pervivencia de un viejo prototipo de enterramiento centralizado, que ha sido interpretado como mausoleo cristiano, la elevada condición social de Fructuoso debió ser un poderoso condicionante para que su monumental sepulcro adquiriese una forma tan próxima a los mausoleos de la clase senatorial romana. La prohibición bracarense se manifiesta aquí con la ubicación de la sepultura en un arcosolio sobre el paramento exterior del templo.

Muy próxima a esta forma cruciforme están las iglesias de cabecera treboladas, al fín y al cabo, se trata de una estructura muy similar a la que sólo se ha prolongado uno de sus brazos para que sirva de nave. La significación funeraria de esta tipología está perfectamente probada y hasta hace muy poco sólo se conocía en la Península a partir de iglesias cementeriales del primer románico. En los últimos años las excavaciones arqueológicas han permitido configurar la planimetría de un templo de este tipo, la basílica de San Martín de Dume (Portugal), atribuida al siglo VI [65]. Aunque no nos vamos a ocupar en este trabajo de un análisis de la iconografía arquitectónica, si debemos adelantar que será una fórmula planimétrica que todavía en el siglo XVI no ha pérdido vigencia simbólica.

2. ROMANICO Y GOTICO : LA CONQUISTA DEL INTERIOR DEL TEMPLO. DE LA REORDENACION DEL ESPACIO EXISTENTE AL PROYECTO DE UNA COMPLEJA ARTICULACION ESPACIAL

La aparición y difusión del románico en España es la manifestación plástica que ilustra la gran transformación del mundo de las mentalidades, la sustitución de una cultura enraizada en una tradición de siglos por otra que integra lo hispano en el mismo devenir de la cultura europea coetánea. Esto supuso, en la materia que aquí nos interesa, un radical cambio: el hombre inició, a lo largo del siglo XII, la conquista del derecho a enterrarse en el interior de los templos. Si durante la duodécima centuria, sólo de una manera esporádica, se consiguen algunos espacios para enterramientos de privilegiados, ya en la centuria siguiente son una innegable realidad generalizada.

Veremos en este período como se transforman los espacios interiores de los templos ya existentes en función de los enterramientos, así como los edificios proyectados de nuevo intentan configurarse de una forma que permita la existencia de numerosos microespacios regularmente dispuestos y articulados con las naves y presbiterio en un conjunto armónico y unitario.

Si pudiesemos contemplar a mediados del siglo XIV los principales templos hispanos inmediatamente nos daríamos cuenta de la existencia de dos tipos de construcciones bien diferenciadas: los edificios románicos y prerrománicos aparecerían absolutamente desdibujados en su aspecto teórico original, pues las capillas funerarias rompían la regularidad de su fisonomía original; los edificios góticos, aunque puede que estuviesen muchos en plena construcción, presentaban un aspecto muy homogeneo dado que los espacios funerarios se disponían de forma y tamaño regular con las capillas perimetrales. Pero este aspecto armónico de los nuevos edificios no duraría, veremos como los grandes señores del siglo XV no se conformarán con la posesión de una capilla de tamaño similar a la de otros, necesitarán un gran espacio para satisfación de su ego, donde los arquitectos de finales delgótico darán rienda suelta a sus fantasías espaciales y ornamentales.

---

[62] A alguno de ellos hacen referencia Luis Fernando DE OLIVEIRA FONTES («O norte de Portugal no período suevo-visigótico, elementos para su estudio», en *XXXIX Corso...*, pp. 217 - 248) y M. Justino MACIEL, («Vectores da arte paleocristiá em Portugal nos contextos suévico y visigótico», en idem, pp. 435 - 495).

[63] Cada vez se insiste más en una radical renovación durante la repoblación (Maciel, op. cit. p. 494). Yo no creo que la labor restauradora haya afectado a una renovación total de la sobreestructura, para esa época es increíble una complejidad de soporte como el de las exedras. Esto sólo se explicaría por una importante supervivencia de la tardorromanidad, que sólo se explicaría en la época del santo.

[64] Comparar la complicada estructuración arquitectónica de los soportes internos de Montelios con el sepulcro de Gala Placidia resulta ingenuo, son dos conceptos diferentes, aunque evidentemente tengan que verse grandes afinidades en la noción del volumen exterior o del tratamiento de los paramentos, pues se trata de obras romanas. Mientras que el edificio ravenático es de una simpleza próxima a la vulgaridad -esto no quiere decir que su decoración musiva no sea extraordinaria-, el Mausoleo de Fructuoso requirió un cuidadísimo proyecto.

[65] Luis Fernando de OLIVEIRA FONTES, op. cit. pp. 228 y ss.

2.1. El atrio - cementerio

Aunque la lucha del hombre por conseguir un lugar de enterramiento en el interior del templo hizo que los cementerios exteriores perdiesen importancia, en los siglos XII, XIII y XIV todavía eran los ámbitos funerarios más utilizados.

En pleno siglo XIII la Partida I, en su título XIII -ley II- explicaba con argumentos muy tradicionales por qué los cementerios debían estar cerca de las iglesias:

> *«Cerca de las eglesias tovieron por bien los santos padres que fuesen las sepolturas de los cristianos, et esto por quatro razones: la primera porque asi como la creencia de los cristianos es mas allegada á Dios que la de otras gentes, que asi las sepolturas dellos fuesen acercadas á las eglesias: la segunda es porque aquellos que vienen á las eglesias quando veen las fuesas de sus parientes ó de sus amigos se acuerdan de rogar á Dios por ellos: la tercera porque los acomiendan á aquellos santos á cuyo nombre et á cuya honra son fundadas las eglesias, que rueguen á Dios señaladamente por los que yacen en sus cementerios: la quarta porque los diablos no han poder de se allegar tanto á los cuerpos de los muertos que son soterrados en los cementerios como á los que yacen de fuera: et por esta razon son llamados los cementerios amparamiento de los muertos. Empero antiguamente los emperadores et los reyes de los cristianos ficieron establecimientos et leyes, et mandaron que fuesen fechas eglesias et cementerios de fuera de las cibdades et de las villas en que soterrasen los muertos, porque el olor dellos non corrompiese el ayre nin matase a los vivos »* [66].

Es evidente que todos estos razonamientos corresponden a la doctrina tradicional de la iglesia, incluso en el preámbulo del título se había aludido ya expresamente a ello: «por ende fue ordenado por los santos padres que hobiesen sepolturas ciertas cabo sus iglesias, et non en lugares yermos et apartados dellas, yaciendo soterrados por los campos como las bestias».

Los juristas que redactaron las Partidas nos suministran una minuciosa descripción de los cementerios en el siglo XIII. Sigue manteniéndose la superficie de treinta pasos alrededor de las iglesias, aunque se admite un mayor tamaño para los templos catedrales y conventuales, cuarenta pasos. Se nos indica que estas medidas pueden sufrir pequeñas variaciones en función de las dificultades urbanísticas de su inmediato entorno:

> *«Cementerio tomó nombre de cinisterio, que quier tanto decir como lugar do sotierran los muertos, et do se tornan los cuerpos dellos en ceniza. Et los obispos deben señalar los cementerios á las eglesias eglesias que tovieren por bien que hayan sepolturas, de manera que las eglesias catedrales o conventuales hayan cada una dellas quarenta pasadas á cada parte por cementerio, et las otras eglesias parroquiales treinta: pero esto se debe entender desta manera, si fueren fundadas en tales lugares que non gelo embarguen castiellos ó casas que esten muy cerca dellas. Et este cementerio debe amojonar el obispo quando consagrare la eglesia segunt la contia sobredicha, si non hobiere embargo que gelo tuelga.Et por que algunos dudarien como se deben medir los pasos para mojonar el cementerio, departiólo santa eglesia desta manera; que en la pasada ha de haber cinco pies de home mesurado, et en el pie quince dedos de travieso» (Partida Primera, título XIII, ley IV)* [67].

Estos cementerios se cerraban con un pequeño muro coronado por las ya citadas trece cruces, de las que nos hemos ocupado al tratar del entorno de los atrios de las iglesias prerrománicas . En algunos casos alcanzaban la categoría de plazuela, donde tenían lugar ciertos actos públicos, en muchos lugares el cementerio está presidido por una vieja olma que da sombra a las reuniones municipales y judiciales a partir del siglo XIII [68]. Cuando se construía un templo en un medio perfectamente urbanizado podía existir, tal como acabamos de ver referido en esta última cita de las Partidas, alguna dificultad de adaptar la superficie legal de los cementerios. Aunque la ley permitía ciertas licencias, en las ciudades había graves problemas para conseguir la dimensión requerida, condicionada siempre por la especulación del terreno. En la barcelonesa iglesia de Santa María del Pino, en pleno siglo XIV, se debe proceder a la compra de casas que permitan la configuración del espacio cementerial. Eran los mismos problemas que en el siglo XII afectaban a los constructores de la iglesia de Nuestra Señora de Monzalbarba, que debieron recurrir a una huerta que había junto al templo para la construcción del cementerio, según consta en el acta de consagración de 1169:

> *«...concesserunt predicte ecclesie unu ortal iuxta ecclesiam sancti Michaelis ad opus cimiterii ut ibi corpora mortuorum sepeliantur..»* [69].

La queja de los vecinos de Uncastillo que, ante la creciente población, se veían en dificultades para ampliar el cementerio dado lo angosto del lugar, tal como consta en la petición que presentaron a Alfonso I, en 1125:

> *«... Cum bonis hominibus illius populationis novae ad me venientes conquerebant quod ecclessia in loco angusto erat et non poterant eam crescere vel facere cimeterium...»* [70].

---

[66] *Las siete Partidas del Rey don Alfonso el Sabio cotejadas con varios codices antiguos por la Real Academia de la Historia*, Madrid, 1807, t. I, p. 382.

[67] Idem, p. 383. Sólo citaremos aquí como nexo entre los treinta pasos de superficie de los cementerios de época prerrománica y las formas del siglo XIII, este documento de 1158, en la diócesis de Elna, donde se fija también el mismo tamaño (vid. nota 13).

[68] Isidro G. BANGO TORVISO, «Atrio...», p. 188.

[69] P. GALINDO ROMEO, *El Breviario y el Ceremonial cesaraugustanos (siglos XII - XIV)*, Tudela, 1930, p. 164.

[70] J. M. LACARRA, «Documentos, 2ª serie», en *Estudios de Edad Media de la Corona de Aragón*, III, p. 256.

2.2. *Los pórticos*

Las iglesias continuan, como las prerrománicas, manteniendo sobre las puertas principales los correspondientes pórticos. En el transcurso del románico al gótico variará el léxico de las formas, sin embargo la ubicación y la idea ordenadora serán las mismas: a lo largo de las fachadas laterales o ante la gran portada occidental, éstos últimos generalmente en medio de torres según modelo bien conocido. Epígrafes y restos monumentales nos siguen confirmando que, al menos durante un período intermedio, el que va desde la radical prohibición a la clara tolerancia de entierro en el interior de los templos -siglos XII, XIII y parte del XIV- seguirán siendo utilizados como espacios privilegiados de sepultura. Se trata de construcciones porticadas de formas variables según la época, que se levantan ante las puertas más usadas de los templos y cuya tipología podría ir desde el sencillo espacio rectangular de las galerías pórticadas -románicas o góticas- a espacios algo más complejos como los articulados pórticos de las Huelgas de Burgos o la amplia nave de San Andrés del Arroyo [71]. Los nobles colocan aquí sus suntuosos monumentos, arrimados a los muros, muchos en lucillos, no faltando quien lo hace de manera más ostentosa en medio del espacio, dificultando la circulación de los fieles.

2.2.1. *La Galilea*

La introducción de los usos cluniacenses entre los monjes hispanos, de una manera generalizada a partir del siglo XI, contribuyó a denominar Galilea el pórtico occidental de las iglesias monasteriales [72]. Era el sitio donde tenía lugar una de las paradas fundamentales en la liturgia estacional que recorría el interior del templo y continuaba por todo el atrio. En las grandes fundaciones ultrapirenáicas adquirieron la forma de dos pisos siguiendo el esquema de las estructuras de los «westwerke»: un piso bajo, auténtico vestíbulo, dos torres con escaleras que conducían a un piso superior, donde existía una tribuna comunicada con el interior de las naves, que cumplía funciones muy diversas, desde palco de honor para el noble protector a pequeño oratorio para servicio de los laicos que acudían al monasterio [73]. El piso bajo se destinaba también, siguiendo la tradición carolingia, a lugar de enterramiento para los grandes protectores del ceno-bio [74]. Si éstos eran los elementos arquitectónicos constitutivos, su materialización podía ser muy diversa, aunque tradicionalmente se tiende a señalar una serie de edificios como señeros en su evolución: Corvey, Cluny II, Romainmôtier, Tournus, Paray-le-Moniale, etc [75]. Al igual que de manera indiscriminada se ha querido simplificar la interpretación de esta parte de los edificios indicando una función muy limitada, cuando en realidad es polivalente [76], lo mismo sucede con su aspecto. Dicho de otra manera, el término «galilea» fué divulgado por medios cluniacenses, a veces se construyó bajo la forma de las viejas «turres» carolingias, en otras ocasiones de manera muy diferente, al final el termino dejo de ser exclusivo de lo monástico y sirvió sólo para indicar una estructura de pórtico más o menos amplio a los pies de un templo [77], teniendo o no torres a los lados, o conformándose en un piso o dos. Lo que sí fué constante, es que su espacio, ante la puerta mayor del templo, sirvió de marco para las sepulturas de los mas privilegiados de la sociedad, al menos durante el período que no tuvieron posibilidad de enterrarse libremente en el

---

[71] En las Huelgas, como estaba dedicado en exclusiva el enterramiento a los miembros de la familia real (al principio en las dependencias de la clausura y poco después el interior del templo), los nobles tuvieron que situar sus enterramientos en la parte exterior del conjunto monástico, adecuando para ello un largo pórtico lateral que contornea la fachada septentrional de la iglesia doblando todo alrededor del crucero (M. GOMEZ MORENO, *El Panteón real de las Huelgas de Burgos*, Madrid, 1946, pp. 12- 13). En el también monasterio de monjas cistercienses de San Andrés del Arroyo (Palencia), podemos ver un amplio pórtico lateral, en el lugar en el que debiera haber ido la nave septentrional del templo. Aunque carecemos de referencias directas sobre su uso, ciertos epígrafes referentes a las hazañas de caballeros y su muerte hacen sospechar que allí se sepultarían algunos de ellos en el siglo XIV.

[72] El término «galilea» tiene un claro origen monástico, muy especialmente entre los cluniacenses quienes contribuyeron a su difusión. Se utiliza la referencia evangélica de la región de Galilea por el sentido de lugar de tránsito que ésta tuvo en la vida de Cristo, así el pórtico es un sitio de paso entre el exterior y el propio templo. Multitud de textos relacionados con los usos monásticos cluniacenses refieren la existencia de estos pórticos, donde tienen lugar diferentes ceremonias que van desde las meramente estacionales a la recepción de los cuerpos de los difuntos: «Similiter cum redeunt ad introitum Ecclesiae; ad exitus vero Galileae sunt parati duo famuli Eleemosynarii... Exitur ab omnibus usque in Galileam; cum autem prope corpus, quod ad Galileae introitum possitum esse debet, venerit Prior cum processione... Si in dominica cum fit processio defunctis fuerit in Galilea, interim statio fit...». Roberto Tuitiense fija aquí la estación principal: «Locus ille, quo processione suprema statione terminamus, recte a nobis Galilaea nuncupatur». El «Cronicón Virdunense» lo cita como lugar de enterramiento: «Et defunctus, in Galilaea tumulari meruit» (Pueden verse las referencias a todas estas citas en Domino DU CANGE, *Glossarium Mediae et Infimae Latinitatis*, t. IV, vid Galilea).

[73] Será a partir de las «Consuetudines monasticae, I, Consuetudines Farvenses», de mediados de la undécima centuria, cuando aparezca por primera vez la referencia a un uso de esta dependencia por los laicos, aunque posiblemente esta función se pueda referir a mucho antes.

[74] En Steinbach, con una estructura occidental en la que se disponía una tribuna, bajo la cual había un vestíbulo en el que había enterramientos, se ha querido ver una imitación de la iglesia de Inden,en la que también existía un enterramiento (vid.not. 30). A su vez esta estructura y función de Steinbach se ha visto reflejada en algunos «westwerk» carolingios en cuya «cripta» existían sepulturas. Y por no citar más que un sólo caso de los numerosísimos que podríamos aducir de los siglos XI al XIII, veamos este referido a un sepelio privilegiado en una galilea del conde Guillermo de Vienne: «Anno MCCXXIII obiit Guillelmus Comes Viennae et Matisconsis quem sepelivit idem abbas in galilea Ecclesiae Trenorchensis» (Citado por Jacques HENRIET, «Saint-Philibert de Tournus», en *Bulletin Monumental*, 1992,2, p. 123).

[75] Recientemente se ha realizado una revisión crítica de la cronología y estructura de estos monumentos (vid. J. HENRIET, op. cit. pp. 117 - 136). Aunque discutible en alguna de sus precisiones, creo que, al menos, llama la atención sobre ciertos edificios muy problemáticos cuya definición formal se venía aceptando de manera unánime.

[76] La historiografía más reciente insiste en realizar una lectura que vaya más allá de la simple función litúrgica de los cuerpos occidentales de los templos, viendo en ellos una manifestación de la arquitectura de prestigio político (F. GALTIER, op. cit. p. 307). Pero si esta afirmación es cierta en principio, no se puede generalizar tal como se hace, en muchas ocasiones no es más que una parte de función bien definida que no admite bajo ningún concepto una lectura de «propaganda» política.

[77] En el lenguaje de la época veremos llamar «galilea» al pórtico, generalmente el occidental, de cualquier tipo de iglesia.

interior de la iglesia [78]. Si en la documentación hispana aparece reiteradas veces citada la expresión «galilea» como pórtico de las iglesias, la arqueología y la historia del arte no han tenido igual suerte, resulta muy difícil poder precisar en qué consistían estas estructuras. En San Vicente de Cardona, la fachada occidental está concebida con un nartex abovedado entre dos escaleras que ascienden a un piso superior en el que está la tribuna, su dependencia de modelos francos de tradición carolingia es muy evidente [79]. En Santa María de Ripoll, aunque con una cronología posterior, también pudo existir una estructura similar [80]. Otras veces, la mayoría seguramente, la «galilea» se limitaría a un simple ámbito rectangular cubierto ante la fachada occidental.

Hemos visto como en la tradición hispana existió la costumbre, aunque por los datos conocidos hasta ahora no muy generalizada, de situar enterramientos de personajes importantes en los pórticos occidentales, sin embargo, durante el siglo XI y gran parte del XII, vamos a comprobar que reyes y condes soberanos encontrarán en estas galileas el lugar de más prestigio para situar su sepultura [81]. En el reino castellanoleonés observamos que los monasterios elegidos para sepultura son los que primero adoptaron la reforma monástica, constituyéndose en ellos verdaderos cementerios condales o regios.

Ambrosio de Morales llegó a ver el cementerio condal de San Zoilo en Carrión de los Condes, suministrando algunos datos que nos van a permitir conocer mejor lo que debieron significar otras fundaciones similares, hoy totalmente desaparecidas y sin descripción antigua:

> *«Están la sepultura de los infantes y de todos los señores de Carrión, sus descendientes, en una pieza fuera de la iglesia, que ni es capilla ni tiene altar ni retablo, y la llaman Galilea»* [82].

Yepes, que nos permite completar nuestro conocimiento de este espacio, precisa que se encontraba en la fachada occidental del templo y, lo que me parece lo más interesante, en este período de tiempo que media entre los dos polígrafos, se ha convertido en una capilla con su correspondiente altar:

> *«A los pies de la iglesia de San Zoil, que dice Morales que no era capilla y que antiguamente tenía nombre de Galilea, ahora se llama capilla de los condes y está dedicada a San Juan, que fué el principio de aquel monasterio, y se ven en ella, decentemente puestos, los entierros del conde y sus hijos, con inscripciones y versos antiquísimos... En esta capilla no se podían enterrar sino personas muy principales»* [83].

Los condes fundadores que dieron origen al cementerio fueron Gómez Díaz y su esposa Teresa. Esta, con el beneplácito de sus hijos, entregó el monasterio de San Zoilo a la congregación de Cluny en 1076 [84].

Condes y algunos reyes castellanos tuvieron a los pies del templo de San Salvador de Oña, seguramente en un pórtico que bien pudieramos llamar galilea, su sepultura durante mucho tiempo [85]. Pese a que hubo intentos durante el reinado de Alfonso VII, en el año 1137, de que los cuerpos de los reyes fueran depositados en el interior de la iglesia [86], ésto no se conseguiría hasta la época de Sancho IV (1284 - 1295). La configuración de la galilea oniense tuvo lugar bajo la tutela de una comunidad monástica que se movía bajo los auspicios de la reforma cluniacense. Si hacemos caso a la expresión utilizada por Alfonso VII, «in obscuro loco habentur», bien pudieramos deducir que se trataba de un pórtico occidental cerrado como el que existía en Arlanza [87].

Otra importante comunidad cluniacense, la de San Facundo y Primitivo de Sahagún, permitirá la construcción de otra galilea a los pies de su iglesia para servir de enterramiento a Alfonso VI y sus esposas [88]. Una vez más será Sancho IV el que busque un mejor acomodo a uno de sus antepasados en el interior del templo [89]. En esta actitud del monarca debe-

---

[78] En algún caso, cuando se había constituido en ellos un auténtico panteón de familia o de clase social muy arraigado con el paso del tiempo, se tardaba en dejar de utilizarse por los miembros del grupo, aunque lo pudiesen hacer ya en lugares más privilegiados.

[79] Se trataría de la ya citada fórmula de pórtico entre torres que remonta su origen al mundo carolingio y que se consolidaría con el románico en fachadas tan paradigmáticas como las de la catedral compostelana (vid sobre los monumentos que debieron servir de nexo durante el siglo XI el trabajo de Henriet citado en las notas 74 y 75).

[80] Es un edificio cuya radical restauración por Elias Rogent no permite definir bien cual era su aspecto original, pero las fotos y grabados anteriores a las reformas parecen indicar claramente la existencia de dos torres a los pies del templo que «necesariamente» debían implicar el correspondiente nartex entre ellas (Vid estas imágenes en el libro de Eduard JUNYENT, *El monestir de Santa María de Ripoll*, Barcelona, 1975, ilustraciones de las pp. 30, 31, 33, 35 y 40). J. ADELL cree ver en los viejos restos reformados actuales la posible existencia de esta estructura porticada entre torres («Santa María de Ripoll», en *Catalunya Romanica, X, El ripollés*, Barcelona, 1987, p. 232).

[81] No debemos confundir estas galileas con los panteones de tipo hispano, como el de Oviedo o León (vid. apartado 1. 1. 3. y nota 56).

[82] Según cita de Antonio YEPES, *Crónica General de la Orden de San Benito*, edic. de Fray Justo PEREZ DE URBEL, t. III, Madrid, 1960, p. 56.

[83] Idem p. 57.

[84] De la antigua «Galilea» se conservan algunos sepulcros que han sido recientemente estudiados por Clementina Julia ARA GIL, «Un grupo de sepulcros palentinos del siglo XIII», en *II Curso de Cultura Medieval. Aguilar de Campoo. 1-6 Octubre 1990. Seminario Alfonso VIII y su época*, Madrid, 1992, pp. 21 - 52.

[85] El conde Sancho García (995 - 1017), siguiendo la tradición de fundar un monasterio de monjas que rigiese un miembro de su familia para que sirva de panteón de su linaje, contibuyó a la construcción de este monasterio en 1011. A su muerte en 1017, fue enterrado en su pórtico junto con algunos de sus caballeros. Su yerno, Sancho III, introduciría los usos cluniacenses en el monasterio y, a su muerte, sería enterrado aquí, donde también recibiría sepultura su hijo Sancho II (Ricardo del ARCO, *Sepulcros de la Casa Real de Castilla*, Madrid, 1954, pp. 78 y ss.).

[86] José Luis SENRA GABRIEL Y GALAN, «El monasterio de San Salvador de Oña», en *II Curso de Cultura...*, p. 341.

[87] Sobre la construcción de la gran cabecera gótica de este templo para destinarla a presbiterio y panteón véase Mª del Pilar SILVA MAROTO, «El monasterio de Oña en tiempo de los Reyes Católicos», en *A. E. A.*, 1974, pp. 109 - 128.

[88] Yepes refiriéndose a Alfonso VI, una vez que éste murió, nos dice que «se mandó traer a esta real casa, y en ella se enterró a los pies de la iglesia, como acostumbraban los seglares antiguamente, aunque fuesen reyes y monarcas del mundo» (op. cit. t. I, p. 294).

[89] El mismo Yepes nos informa que, visitando el rey Sancho la iglesia se encontró con que el cuerpo de su prima, Beatriz Fadrique, estaba enterrado ante el altar, por lo que «mandó quitar de allí a su prima y trasladar al rey D. Alfonso VI, de los pies de la iglesia donde yacía, y ponerle en el crucero enfrente del altar mayor, a donde al presente vemos su sepulcro» (Idem, p.294).

mos ver el orgullo de estirpe y clase que considera indigna la sepultura de un rey fuera del templo, en una época en la que ya ha conseguido enterrarse dentro cualquier noble.

Sabemos que en Cardeña, Covarrubias y Arlanza entre otros existieron también importantes cementerios nobiliarios,sin embargo la ruina y la construcción de otros templos nuevos, con la reordenación de las sepulturas hacen muy difícil poder decir nada de estos espacios [90].Tal vez, debamos pensar que el amplio pórtico rectangular, a los pies de la iglesia del monasterio burgalés de San Pedro de Arlanza, pudo servir de pequeña galilea donde recibirían sepultura algunos nobles castellanos, sin olvidarnos que en este cenobio quería ser enterrado Fernando I antes de ser convencido por su esposa para que lo hiciera en el cementerio real de León [91].

En Cataluña conocemos la existencia documentada de numerosas galileas [92], sin embargo son poquísimas de las que podamos dar una descripción formal. Aludimos antes a las de Cardona y Ripoll, sobre ésta última Joaquín Yarza ha expuesto en varias ocasiones la posibilidad de que la gran portada presentase un programa iconográfico acorde con la trascendencia que el lugar tenía como panteón condal [93].

Aunque muy renovados y modificados por obras modernas , y teniendo en cuenta la especial topografía del templo de San Juan de la Peña en relación con su articulación rupestre, el panteón de nobles no dejaba de situarse en un pórtico, mientras que el de reyes lo hacía en un ámbito cerrado [94].

Los reyes portugueses, que habían impulsado la construcción del gran monasterio cisterciense de Alcobaça entre 1178 y 1252, no consiguieron obtener autorización de enterrarse en el interior del templo, teniendo que conformarse con un panteón en el pórtico occidental, que sería destruido al reformarse en el siglo XVIII esta fachada de la iglesia [95]. Aunque por estas fechas, ya algunos monarcas y príncipes franceses habían conseguido enterrarse en el interior de los templos, en este caso lo estricto de la regla cisterciense se había aplicado con rigor tal como sucedió con los duques de Borgoña en el primitivo Cîteaux [96].

2.3. El interior de la iglesia

Durante el siglo XI todavía se acataba la prescripción del concilio bracarense, lo sucedido con el enterramiento de Domingo Manso en el monasterio de San Sebastián de Silos es un claro ejemplo que lo confirma. Domingo muere en 1073 y, aunque es una persona de indiscutible autoridad y prestigio espiritual, no se atreven a enterrarle en el interior del templo tal como nos explica su historiador, ya que fue colocado su cuerpo en el claustro:

> *«tumulatum est sacratissimum corpus illius cum magno sibi convenienti honore intra claustrum fratrum, ante porta eclesia, ubi quedam annorum curricula quievit»* [97].

---

[90] Ricardo del ARCO, op. cit. pp. 64 - 86.

[91] Por circunstancias topográficas el pórtico-galilea de Arlanza no podía tener la puerta hacia occidente, por lo que se dispone hacia el lugar lógico de acceso en el lado septentrional. Esta puerta es la románica que se conserva,según M.GOMEZ MORENO,en el Museo Arqueológico Nacional (*El arte románico...*, p. 96). Pórticos occidentales como el de la catedral de Jaca podrían ser considerados también galileas. En San Millán de la Cogolla las características topográficas obligaron a construir la galilea como pórtico lateral, conservándose en él grandes sarcófagos pétreos.

[92] La documentación medieval catalana cita reiteradas veces la existencia de galileas, tanto en edificios de clero regular como iglesias monásticas, pero, salvo en el documento que reproduzco a continuación, no he encontrado referencias que nos permitan hacernos una idea de sus formas. El texto corresponde al monasterio de San Cugat del Vallés, del año 1212: «...apud Sanctum Cucufatum, subtus galileam, ante ianuas ipsius ecclesie» (José RIUS, *Cartulario de San Cugat*, t. III, Barcelona, 1947, doc. 400). Se deduce que se trata de un espacio cubierto ante las puertas del templo.

[93] Joaquín YARZA LUACES, «Notes introductories i aspectes generals sobre la portalada de Santa María de Ripoll», en *Catalunya Románica. X...*, pp. 241 - 252. Una tumba antropomorfa se descubrió en la galilea de Cardona (Antoni DAURA I JORBA y D. PARDO I CIRCUNS, «Tomba de la galilea», en *Catalunya Romanica. XI, El Bages*, Barcelona, 1984, p. 151. Una galilea dedicada a enterramientos existía en la catedral de Gerona (VV.AA., «La catedral o Santa María de Girona», en *Catalunya Romanica. V, El Gironés*, Barcelona, 1991, p. 110). Sobre la galilea de la catedral de Barcelona y sus enterramientos privilegiados Francesca ESPAÑOL prepara un próximo estudio.

[94] El cementerio de los nobles se encuentra ante la entrada al templo románico, disponiéndose los enterramientos en dos filas de nichos, como los viejos «columbaria» de los romanos. Parece obra de la segunda mitad del siglo XII, aunque algunas de las lápidas de cierre puedan ser más tardías; sobre los muros existen diversos epígrafes funerarios, algunos de los cuales pertenecen al siglo XI (Ricardo del ARCO, *Catálogo Monumental de España. Huesca*, Madrid, 1942, pp. 315 - 319). También a la oncena centuria se remontan las noticias de enterramientos de reyes en este monasterio. Nada sabemos sobre la forma primitiva, aunque ocupaba un sitio contiguo al de los nobles, bajo la roca misma, exactamente en el lugar que ahora se encuentra tras la reforma emprendida por Carlos III en 1770. De la referencia de Jerónimo ZURITA se puede deducir que se trataba de una cámara a manera de sacristía a la que sólo se podía acceder desde la iglesia («-refiriéndose a la muerte de Pedro I de Aragón- Fue sepultado en la sacristía de San Juan de la Peña» - *Gestas de los Reyes de Aragón*, edic. de Angel CANELLAS LOPEZ, Zaragoza, 1984, p. 82). Evidentemente nos encontramos con algo diferente a los panteones de las galileas que son lugares de paso, o ante los cuales se pasa, aquí, aunque las especiales circunstancias del terreno lo exigen así, parece tenerse más en cuenta la idea de un espacio-apendice del templo al cual hay que dirigirse exprofeso.

[95] A. DIMIER, *L'Art cistercien hors de France*, Sainte-Marie de la Pierre-qui-vire, 1971, pp. 256 - 298.

[96] Los capítulos generales de la orden habían reiterado en dos ocasiones durante el siglo XII, año de 1157 y 1180, que en los conjuntos monásticos no podían ser enterrados más que los reyes, los obispos y los arzobispos. En Cîteaux los duques de Borgoña sólo consiguieron una capilla funeraria en el pórtico occidental de la iglesia -como en tantas otras cosas los cistercienses siguieron aquí algunos de los usos de los cluniacenses-. En Francia a lo largo del siglo XII diversos monasterios contravinieron las normas y fueron sancionados por enterrar incluso en el presbiterio de sus iglesias (Sobre estos usos de los entierros en los monasterios cistercienses franceses véase Marcel AUBERT, *Architecture cistercienne en France*, Paris, 1945, pp. 329 y ss.).
Las dificultades de los abades cistercienses por hacer cumplir la prohibición de enterrar a los poderosos en sus templos eran grandes en Francia, pues existía una importante tradición de enterramientos reales en los templos. En España y Portugal, con un estricto cumplimiento de esta norma por sus propias tradiciones no tuvieron grandes problemas en acatarlas. En el monasterio de las Huelgas se conserva una bula de Gregorio IX, de 25 de noviembre de 1227, por la que se autoriza a los abades cistercienses para que puedan enterrar en sus monasterios (J. M. LIZOAIN GARRIDO, *Documentación del monasterio de las Huelgas de Burgos (1116 - 1230)*, Burgos 1985, pp. 314 - 315). Al siglo XIV corresponde el pórtico galilea, con sepulcros, que existe en el monasterio de Poblet.

[97] V. VALCARCEL, *La «Vita Dominici Silensis» de Grimaldo*, Logroño, 1982, p. 308.

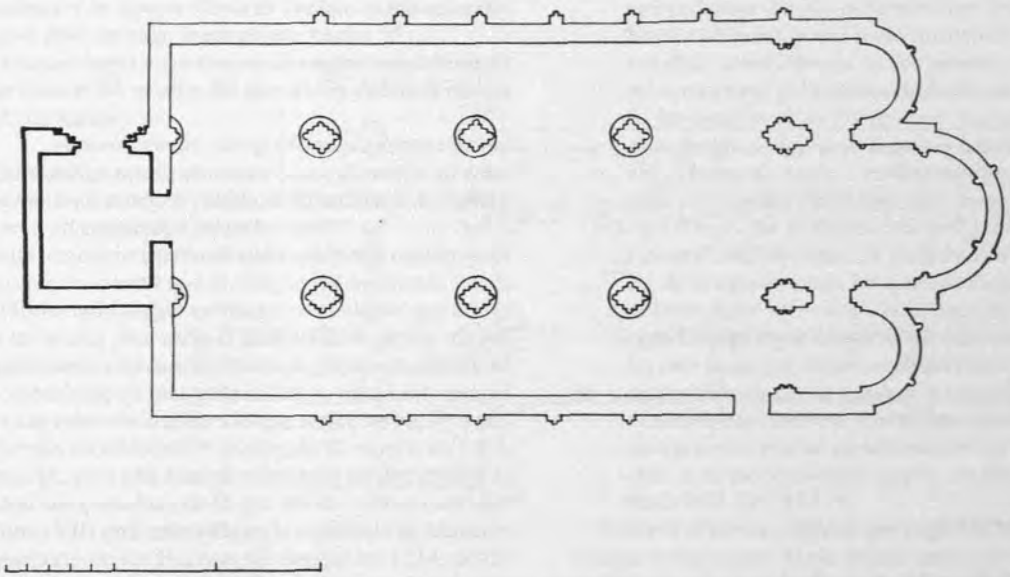


Fig. 17. San Pedro de Arlanza (seg. Gómez Moreno).

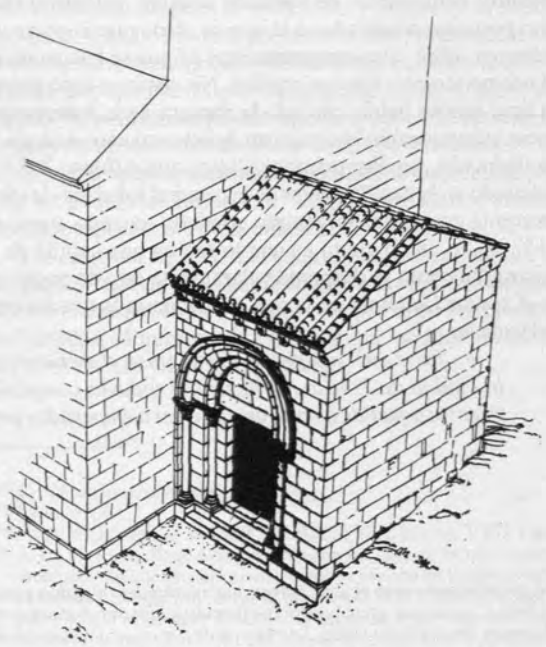


Fig. 18. Reconstrucción hipotética de San Pedro de Arlanza.

Como ya he indicado en otras ocasiones se trataba aquí de seguir la tradición hispana sobre los enterramientos. El sepultarlo ante las puertas de la iglesia se corresponde a que sea contemplado, admirado y recordado por los monjes cuando acuden al templo; en cierto modo se trata de la misma intención de los enterramientos en el pórtico de las iglesias, aunque en estos últimos haya mucho más de vanagloria mundana. Tres años después el cuerpo de Domingo, una vez beatificado le enterrarán en el interior del templo ante el altar de san Martín [98]. Será otra vez Grimaldo, su biógrafo, el que nos suministre la información del traslado, vemos en ella que era lo conveniente, pero que necesitó la aquiescencia real y una amplia justificación basada en que se trataba ya de un santo. Todo ello es un síntoma evidente que el enterramiento en el interior era algo muy excepcional:

> *«Por consiguiente Jimeno, digno obispo de Dios, que asistió a todas las santas acciones de aquél, al ver tantos y tan grandes poderes milagrosos, con el consejo de Fortunio, varón digno de reverencia, abad del mismo monasterio y con la santa devoción de la comunidad entera, juzgó digno y decretó que el cuerpo del bienaventurado Domingo debía ser trasladado con toda razón a un lugar de más alta y venerable santidad. Y lo hizo con el asentimiento y la autorización del rey de las Españas..., y con la aprobación de todos los obispos vecinos, de los abades y de los nobles, así*

[98] Sobre la significación de este cambio de enterramiento véase Isidro Gonzalo Bango Torviso, «La iglesia antigua de Silos: Del prerrománico al románico pleno», en *El románico en Silos. IX Centenario de la Consagración de la iglesia y claustro*, Abadía de Silos, 1990, pp. 317 - 376, especialmente p. 327 y nota 60.

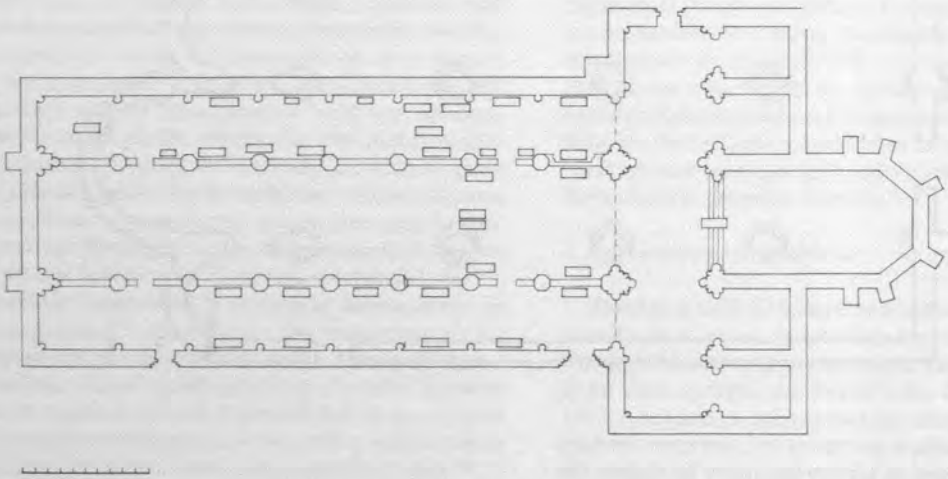


Fig. 19. Santa María de Huelgas (se ha situado en las gradas la sepultura de don Pedro).

como de todas las gentes de alrededor. A todos, en efecto, parecía indigno que los santísimos miembros de tan gran varón estuvieran guardados en un lugar no destacado... se trasladó el cuerpo del santísimo varón desde el sepulcro en el que, al morir, había sido guardado siendo enterrado dentro de la iglesia» [99].

En el siglo XII empiezan a producirse, aunque muy esporádicamente, las excepciones y los hombres inician la lucha por conseguir un lugar de enterramiento en el interior. Ya en 1137, como hemos citado más arriba, AlfonsoVII pedía a los responsables de San Salvador de Oña que los reyes enterrrados en el exterior fuesen trasladados dentro. Dejando a un lado las problemáticas atribuciones a enterramientos en el interior del templo [100], lo que sabemos del siglo XII es que algunos monarcas recibían sepultura dentro de la iglesia, era una conquista más teórica que real, pues, desde el punto de vista arquitectónico, pienso que no se había avanzado mucho con respecto a lo que eran los espacios propios de enterramientos -cementerios de tradición hispana, galileas o simples pórticos- articulados a la iglesia, dado que lo poco que sabemos sobre estos enterramientos es que se hacían no en el mismo templo, sino en capillas. No obstante todo parece indicar que se había iniciado la ruptura de la barrera que hacia infranqueable la conquista de este espacio. Aunque se ha deducido, sin argumentos sólidos, que Alfonso VII fué enterrado en la capilla mayor de la catedral toledana -la vieja mezquita convertida en templo cristiano- cuando murió en 1157 [101], lo único cierto es que lo fué en una capilla de la misma, tal como se desprende claramente de este pasaje de la «Crónica General» en la que se nos narra la conducción del cadáver...

«...fasta quel aduxieron desta guisa yl metieron en la cipdad de Toledo. Et faziendol todavia complidamientre aquellas onrras que a rey et a emperador per-

---

[99] Según traducción de VALCARCEL, op. cit. p. 311.

[100] Existen diversas noticias sobre enterramientos en el interior de los templos, generalmente ante el altar mayor, que no ofrecen ninguna garantía de fiabilidad. El Principe de Viana dice que el rey aragonés Sancho Ramírez «... con muy grant honrra fué llevado a enterrar al monesterio de Sant Iohan de la Penna e soterraronlo delante del altar de San Johan» (Carmen ORCASTEGUI GROS, *La crónica de los reyes de Navarra del Príncipe de Viana*, Pamplona, 1978, p. 127). Es una noticia muy tardía, del siglo XV; las noticias inmediatas a la muerte del monarca nos informan que Sancho Ramírez quiso que,tras su muerte, se le enterrase en el monasterio de San Juan de la Peña, donde están enterrados sus padres y abuelos, ordenando ser sepultado junto al cuerpo de su padre Ramiro I. Sin embargo la voluntad del monarca no se cumplió de inmediato, pues antes de su traslado definitivo a la Peña, estuvo enterrado en Montearagón tal como nos lo recuerda Jerónimo ZURITA (op. cit. p. 77). Se dice que Urraca, hija del emperador Alfonso fué enterrada en la capilla mayor de San Antolín de Palencia cuando murió en 1189. Se apoya esta noticia en la «Silva Pelentina» que afirma que «...fue sepultada en San Antolín, en la capilla que entonces era la mayor y agora es la de la parroquia donde está el Santo Sacramento, y después, en el año 1532, renovándose la dicha capilla, fue hallado entero su cuerpo embalsamado en una buena sepultura, y se puso en lo alto de la pared, en una tumba de madera pintada y dorada como agora parece con su letrero». Sin embargo en una relación de los altares de la catedral figuraba enterrada en el altar de la Magdalena (Sobre todo ésto ha escrito Salvador ANDRES ORDAX, «La catedral de Palencia y los obispos de la Alta Edad Media (s.VI - 1247)», en *Jornadas sobre la catedral de Palencia, 1 al 5 de Agosto de 1988*, Valladolid, 1989, pp. 13 - 33; también R. ARCO, op. cit. pp. 203 - 205). Como se ve el cuerpo de doña Urraca recorrió diversos lugares a lo largo de la Edad Media.

[101] Generalmente para realizar esta afirmación se sigue a Ricardo del ARCO, op. cit. p. 209.

tenescien, soterraronle muy onrradamientre en la eglesia mayor de Sancta Maria de Toledo, en buena capiella et muy onrrado logar en que yazie» [102].

Es el mismo lugar en el que, al año siguiente, se entierra a su hijo Sancho III, sepelio del que nos da cuenta la misma «Crónica General»:

«... et pero dize alli el arçobispo que regno este rey don Sancho aquell un anno et doze dias mas. Et enterraronle en la mayor eglesia de Santa María de Toledo, cerca ell emperador su padre...» [103].

Resulta temerario aventurar nada sobre esta capilla, pues debe tenerse en cuenta que el templo fué sustituido por la actual fábrica gótica, sin embargo es evidente que en las fuentes no se cita para nada el presbiterio o capilla mayor, sino exactamente una capilla concreta. ¿Ocuparía dentro del amplio espacio de la mezquita toledana un ámbito propio cercano a la cabecera similar a lo que serían las capillas reales de Sevilla y Córdoba? [104]. Fernando II, muerto en 1188, y Alfonso IX, en 1230, fueron enterrados en una capilla de la catedral compostelana,de la que apenas conocemos algo [105]. Alfonso VIII será enterrado en la capilla de la Asunción del monasterio de las Huelgas de Burgos en 1214, donde permanecerá hasta su traslado definitivo al coro de las monjas en la iglesia mayor años después [106]. En el monasterio aragonés de Sigena se dispuso un panteón real en el extremo del brazo septentrional del crucero, donde descansan doña Sancha, la fundadora del cenobio, y su hijo Pedro II, trasladado aquí después de su derrota y muerte en la batalla de Muret (1213). Era una pequeña capilla, dedicada a san Pedro, de nave rectangular y ábside semicircular, a la que se accedía por una puerta que comunicaba con el crucero del templo [107], y sin embargo este tipo de sepelio fué descrito en algunas crónicas como realizado en la iglesia misma [108].

Se podría resumir diciendo que durante la duodécima centuria los poderosos entran en el templo, pero sólo se atreven a ocupar espacios muy delimitados.

A lo largo del siglo XIII el enterramiento en el interior de las iglesias todavía no se había abierto a la totalidad del pueblo, sin embargo, como podemos ver por esta referencia de las Partidas, el número de personas que podían acceder a este derecho era ya muy importante:

«Enterrar non deben á otro ninguno dentro en la eglesia sinon á estas personas ciertas que son nombradas en esta ley, asi como los reyes y las reynas et sus fijos, et los obispos, et los abades, et los priores, et los maestres et los comendadores que son perlados de las órdenes et de las eglesias conventuales, et los ricos homes, et los otros hombres honrados que ficiesen eglesias de nuevo ó monesterios, et escogesen en ellas sus sepolturas: et todo otro home quier sea clérigo ó lego que lo meresciese por santidat de buena vida et de buenas obras. Et si algún otro soterrase dentro de la eglesia sinon los que son dichos en esta ley, débelos facer sacar ende el obispo; et tambien estos como cualquier de los otros que son nombrados en la ley ante desta, que deben ser desoterrados de los cementerios, débenlos ende sacar por mandado del obispo, et non de otra manera. Eso mismo deben facer quando quisieren mudar algunt muerto de una eglesia á otra, ó de un cementerio á otro...» (Partida Primera, título XIII -Ley XI-) [109].

Este era el mismo espíritu que regía los principios de la liturgia romana, que, desde mucho antes que en los territorios hispanos, permitía el entierro en el interior de los templos a personas señaladas, tal como se recoge en el «Rationale Divinorum Officiorum» de Guillermo Durando:

«Realmente no todos deben enterrarse indistintamente dentro de la iglesia... así pues, en la iglesia o cerca del altar, donde se consagra el Cuerpo y la Sangre del Señor, non debe enterrarse ningún otro cuerpo sino los de los santos padres (llamados patronos, esto es, los defensores que con sus merecimientos defienden a toda la patria), los obispos, los abades, los presbiteros dignos y los laicos que se han destacado por su alto grado de dignidad» [110].

El conjunto del interior de la iglesia se había convertido ya en un verdadero espacio privilegiado frente al cementerio que era el usual para el común de las gentes. Vemos en la ley como son los beneficiados las personas de dignidad política y religiosa, sin embargo junto a los que han llevado una vida santa, se abre un acceso al sepulcro de honor a los que hayan hecho buenas obras, y entre éstos debemos

---

[102] *Crónica General*, p. 661.

[103] Idem, p. 667.

[104] Sobre estas capillas véase R. del ARCO, pp. 210 y ss, y 251 y ss.

[105] A. de MORALES llegó a describir lo que fué el lugar donde se encontraba el antiguo panteón compostelano, en el extremo del crucero de la catedral, pero sin que nos informase como se aislaba de la nave; «Los reyes que estan enterrados en esta santa Iglesia tuvieron Capilla en el Crucero al lado del Evangelio, detras la puerta alta del Crucero que sale à las casas del Arzobispo, mas porque ocupaba y afeaba alli la iglesia, y tampoco no era lugar muy honroso, el emperador que está en el cielo, dió licencia que se pasasen à la Capilla del Cabildo, que llaman agora de los Reyes» (op. cit. p. 126). De esta descripción y otros datos similares no se puede decir, como se ha hecho, que se trataba de una capilla situada en un pórtico exterior, sino que debemos situarla en la misma nave (tal vez debamos pensar en una solución como la de los reyes de Toledo referido en el apartado 2.3.5.1.4.). En varias ocasiones Serafín MORALEJO se ha ocupado de la identificación de la iconografía y el análisis estilístico de las esculturas de este panteón real («¿Raimundo de Borgoña (+1107) o Fernando Alfonso (+1214)? Un episodio olvidado en la historia del Panteón Real compostelano», en *Galicia en la Edad Media*, Madrid, 1990, pp. 161 - 180).

[106] La forma de esta capilla, aunque con un léxico ya nítidamente islámico, constituye una de las más significativas muestras de la iconografía arquitectónica de la muerte (De ella me ocuparé en el tercero de los trabajos referidos en la introducción).

[107] Agustín UBIETO ARTETA, *El monasterio dúplice de Sigena*, Huesca, 1986, pp. 27 y 31.

[108] Jerónimo ZURITA, al referirse a la muerte de la reina Sancha de Aragón, dice que «...fué sepultada en la iglesia del convento -Sigena-» (op. cit. p. 142).

[109] Edic. cit. p. 388.

[110] Según la traducción de Joaquín MELLADO RODRIGUEZ, recogida en la obra de Santiago SEBASTIAN, *Mensaje del Arte Medieval*, Córdoba, 1978, p. 27. En realidad Las «Partidas» y la obra de Durando responden a los mismos planteamientos que informaron los capítulos del Cister de 1157 y 1180 (vid. nota 96).

contar los poderosos de la sociedad que compran su derecho de sepultura con las donaciones a las comunidades monásticas y religiosas en general. Como veremos más adelante, los potentados llegarán a sufragar los gastos de la totalidad de una fundación monasterial, con la consiguiente dotación para que pueda subsistir la comunidad, con el fin de que no se le discuta la exclusividad del espacio más excelente para su sepultura en el interior del templo o en cualquier otro lugar del conjunto monástico que pudiera considerar más señalado [111].

A lo largo de los siglos finales de la Edad Media se fueron regulando las fosas sepulcrales en la planimetría del templo a la vez que alcanzaban el derecho a enterrarse aquí prácticamente la totalidad de las gentes. El suelo aparecía totalmente cuadriculado con sepulturas perfectamente tabicadas y enlosadas con su correspondiente número. En las proximidades de 1500 era costumbre bastante generalizada que, cuando se proyectaba la edificación de una iglesia parroquial, se tuviesen en cuenta más las sepulturas que se iban a disponer en el suelo que los fieles que pudieran acudir a los oficios.

En el siglo XVI el enterrarse en el interior de las iglesias era lo habitual tal como podemos ver en los textos aquí recogidos. Un sínodo de León nos demuestra que no se requiere otra cosa que pagar simplemente la limosna correspondiente, mientras que otro de Granada nos describe como una cosa rara el enterrarse en el exterior de los templos:

> *«Estatuymos y ordenamos que todos los que se enterraren dentro en las yglesias de nuestro obispado den limosna a la yglesia donde se enterraren, cada uno segun en el lugar, ser como son pobres et non tienen para se reparar, o rehazer si se caen» (Sinodo de León de 1526)* [112].
>
> *«Aunque es costumbre antigua entre los fieles cristianos enterrarse algunos en los cementerios benditos, por cuanto estos nuevos cristianos usan dello como de ceremonia de moros, mandamos que de aquí adelante en nuestro arzobispado y provincia, todos, asi cristianos nuevos, como viejos, se entierren dentro de las iglesias» (Concilio de Granada, 1565)* [113].

Desconozco una estadística fiable sobre el proceso de enterramiento en el interior de los templos en territorio hispano, sin embargo no me parece que deba ser diferente a porcentajes que se dan para Aviñón (siglo XIV, 50 %, casi el 80 % en la centuria siguiente) o Orange, Apt y Valreas (del 35 al 45 % hacia 1400, ochenta años despues alcanzaban ya el 60 - 70 %) [114].

2.3.1. El rompimiento espacial de la nave

Una serie de referencias a canones sinodales nos demuestran cómo a lo largo de los siglos XIII al XVI se ha producido un progresivo ocupamiento del interior del templo con enterramientos que crean graves problemas al normal funcionamiento de los actos litúrgicos. Reproduzco aquí algunas de las prohibiciones y limitaciones, en términos muy parecidos a los de las Partidas, que los obispos ponen para que sean ocupadas sus iglesias con sepulturas, su reiteración es una buena prueba que se trata ya de un fenómeno imparable, aunque se obstaculiza lo más posible (complétese con los datos referidos a la construción de sepulturas altas que reproduzco más adelante):

> *«Otrosi establecemos que ninguno non sea soterrado en los cuerpos de las Eglesias aunque haya hi duas naves o tres, se non aquellas personas que el derecho manda, et aquellos que de otra manera fecieren, tambien el clerigo como los que fueron en la soterración, peche cada uno LX soldos» (Concilio de León, 1288)* [115]

La conquista del interior conllevaba también una jerarquización del espacio que iba desde la relevancia de unos lugares más que otros a la monumentalidad del propio sepulcro, en la mayoría de las ocasiones se producían ambas circunstancias a la vez.

Nos ocuparemos a continuación de los espacios funerarios autónomos y de los sepulcros principales que se quieren convertir en punto focal del conjunto espacial del templo, pero conviene que antes hagamos un breve repaso de ciertas circunstancias de índole general que transforman notablemente la imagen que visualizamos del interior.

Decíamos al principio que una de las circunstancias que habían obligado a los rectores de las basílicas a prohibir el enterramiento en su interior era el de las roturas de los pavimentos y la incomodidad de la ubicación de los fieles en un espacio en el que los monumentos funerarios impedían una correcta visión del altar y su entorno.

La ley XCVIII -Título IV- de la Partida Primera expresa claramente una de las costumbres que los cristianos ya practicaban en los primeros tiempos de la más Alta Edad Media:

---

[111] Gómez Manrique, adelantado mayor de Castilla, sufragó la construcción de un gran monasterio en Fresdeval y aseguró con sus donaciones su supervivencia futura, por lo que no dudó de colocar su sepultura y la de su mujer ante el altar mayor de la iglesia.En su testamento, del año 1410, donde se nos da con detalle todo lo que dispone en favor del monasterio, se refiere en estos términos sobre su enterramiento: «...e mando que entierren mi cuerpo en la Capilla Mayor del monesterio, que yo fago en Santa María de Fresdelval, e que me entierren en la sepultura de alabastro que ay tengo fecha, delante del altar mayor». La esposa del Adelantado redactaría testamento en 1437, disponiendo también que «el sobredicho cuerpo sea sepultado en Santa María de Frex del Val, en mi sepultura, la qual está a par de la del Adelantado» (M. Martinez Burgos, «En torno a la catedral de Burgos II, Colonias y Siloes», en *Boletin de la Institución Fernán Gonzalez*, 1955, p. 558 y 851) El sepulcro de ambos que se conserva en el Museo de Burgos ha sido estudiado por Mª Jesús Gomez Barcena, «El sepulcro de Gómez Manrique y Sancha de Rojas», en *Reales Sitios*, 1985, pp. 29 - 36.

[112] Antonio Garcia y Garcia, *Synodicon Hispanum, III. Astorga, León y Oviedo*. Madrid, 1984, p. 345.

[113] Tejada y Ramiro, T.V., p. 390.

[114] Jacques Chiffoleau, *La comptabilité de l'au-delà. Les hommes, la mort et la religion dans la région d'Avignon à la fin du Moyen Age*, Roma, 1980.

[115] Tejada y Ramiro, op. cit. III, p. 408.

«Eso mismo decimos de aquellos que facen las sepolturas mucho altas, ó las pintan, tanto que semejan mas altares que monimentos, ó otras sobejanías que se facen mas á placer et á voluntad de los vivos, que non á pro nin á bien de los finados. Otro tal es de los que cubren las fuesas con manteles, et ponen hi pan et vino et otras viandas para dar á pobres, ca maguer lo facen como en razon de alismona, la manera es tan mala en que se faz, que non tiene pro al vivo, et face daño al muerto por quien es fecho. Ca bien asi como á los buenos non empesce si los sotierran vilmiente et sin las honras deste mundo, asi no tiene pro á las almas de los malos enterrarlos bien nin facerles grant honra» [116].

Como vemos por este texto el orgullo de los familiares y deudos, cuando no el del mismo finado que dejaba todo dispuesto, llevaba a edificar un monumento funerario que sobresaliese de los demás tanto en altura como en riqueza decorativa. Además en algunas ocasiones se utilizaba el sepulcro para ubicar en él una pequeña escenografía fúnebre con manteles, etc.

Todo ello será reiterado a lo largo de los años finales de la Edad Media, incluso en pleno siglo XVI se seguirán censurando dichas prácticas. Por no alargar demasiado este trabajo sólo me limitaré a citar algunas de estas prescripciones, en ellas veremos como llega a ser obsesionante el que se construyan sepulturas elevadas que entorpezcan el espacio e impidan la visualización de los oficios. Como siempre la reiteración de las prohibiciones está denunciando un claro incumplimiento de las normas:

«La altura de las sepulturas et de los sepulcros, fechos dentro en el cuerpo de las iglesias, facen gran fealdat en las eglesias et enbargan a los servidores dellas et a los fieles que a ellas vienen. Por esta razón ordenamos que si a alguno otorgamos sepultura dentro en la eglesia, que tal sepultura sea lana et non sea más alta que la tierra et el suelo de la eglesia» (Sinodo de Oviedo de 1377) [117].

Debía ser tal el caos de las iglesias ovetenses, que cuatro años más tarde el obispo declara como algo muy excepcional el tener sepultura en su interior:

«..que de aqui adelantre non den nin afiguren sepolturas, asi altas como baxas, dentro delos cuerpos de las diches eglesias, nin consientan que ninguno nin algunos se entierren dentro en los cuerpos de las diches eglesias» (Sinodo de Oviedo de 1381) [118].

En el siglo XVI perduraba el mismo problema y el sinodo se vió obligado a realizar una «operación traumática»:

«En muchas yglesias deste nuestro obispado se ponen vultos, sepulturas y piedras más altas que la tierra sobre los difunctos, lo cual es fealdat para la yglesia e impedimento para el servicio della. Por ende, sancto synodo aprobante, establecemos et mandamos hagan vaxar las que asi hallaren puestas, de esta manera que no esten más altas que la tierra, e a los curas e clerigos de aqui adelante no consientan que se ponga de otra manera, e si alguno lo pusiere o intentare poner, lo eviten de los divinos oficios... ni que sobre tal sepultura se ponga la señal de la cruz, por que no sea hollada con los pies» (Sinodo de Oviedo de 1553) [119].

Por no reiterar más las citas véase, tan sólo, como en el mismo siglo XVI el obispado de Astorga había llevado un proceso similar al ovetense, y que en realidad era idéntico al de la totalidad de los obispados hispanos:

«...por hacer sepulcros altos en las yglesias, se causa gran impedimento a los fieles cristianos que en ellas han de convenir y entrar a los divinos oficios, por ende estatuymos y ordenamos que de aquí adelante todas las sepulturas dentro de las iglesias sean llanas y no excedan el suelo de las iglesias...» (Sinodo de Astorga de 1553) [120].

Pero además de estos monumentos sepulcrales que rompían la unidad espacial de los templos y otro tipo de elementos, más o menos muebles [121], existía toda una serie de motivos escenográficos, en algún caso verdadera arquitectura efímera, que permanecía durante meses sobre las sepulturas contribuyendo a masificar los obstaculos. A ellos se refiere esta prohibición de un sínodo de Salamanca del año 1497:

«Otrosi, por quanto las yglesias se ocupan mucho con tumbas que se ponen sobre sepulturas de los defunctos, señaladamente estando mucho tiempo, establecemos e mandamos que de aquí adelante en ninguna yglesia o monasterio no este tumba ninguna puesta sobre la sepultura mas de nueve dias, los quales queremos que se escomiençen a contar desde el día del enterramiento, e que esten tambien el dia de las honras y del cabo del año, excepto sobre las sepulturas de los eclesiasticos constituydos en dignidad o beneficiados en nuestra yglesia cathedral, con los cuales queremos que se guarde la costumbre que ay en esta nuestra yglesia cathedral, e, asimismo, generosos o cavalleros, maestros en theologia o doctores, sobre las sepulturas de los quales consentimos que se pongan y esten puestas las tumbas por tiempo de tres meses, contando del dia del enterramiento, e mas el dia de las honras e cabo del año. E mandamos a los clerigos e sacristanes de las yglesias e monasterios do las tales tumbas se posieren que, passados los dichos tiempos, asi los que agora están como las <que> de aquí adelante se posieren, quiten o fagan quitar las dichas tumbas e no las consientan mas estar, so pena que, passado el dicho termino, las tumbas o paños, alhombras o reposteros que sobre la tumba o embaxo tovieren,

---

[116] Edición citada, p. 166.
[117] Garcia y Garcia, 1984, pp. 401-402.
[118] Idem, pp. 423-24.
[119] Idem, p. 527.
[120] Idem, p. 116.
[121] Las disposiciones eclesiales sobre el uso de sillas y estrados en los templos son numerosas, aludiendo generalmente a las dificultades que su presencia ocasiona en la circulación de los fieles y a la correcta observación de los oficios.

sean para la fabrica de la yglesia donde estovieren, e que los mayordomos de las yglesias sean obligados a quitar las dichas tumbas y executar la dicha pena, so pena de dozientos mr. para la fabrica de las dichas yglesias. E queremos que lo contenido en este capitulo no comprehenda a las tumbas que estan en sus propias caxillas» [122].

Estas numerosas incomodidades de las iglesias terminaban por aumentar las diferencias existentes entre zonas más o menos privilegiadas que las convertían en más atractivas para aquellos que buscaban lugares convenientes de sepultura.

Existía entre las gentes que habían conseguido la posibilidad de enterrarse en el interior de la iglesia toda una preocupación de obtener zonas verdaderamente eminentes, como el presbiterio estaba reservado a personas muy cualificadas, su interés se centraba en lugares próximos a él o de gran vistosidad. La iglesia medieval de Silos nos suministra un buen número de ejemplos de la voluntad de los que se entierran en su interior, no lo quieren hacer en la parte obscura y un poco apartada del templo bajo, aunque allí se encuentra el cuerpo de santo Domingo, sino que prefieren el espacio entorno al altar donde se situa la parte principal de la iglesia y el coro de los monjes [123]

2.3.2. El arcosolio

La mejor forma de realizar un sepulcro facilmente destacable, sin que estorbe la ubicación de los fieles en el espacio de las naves o evite la visión del altar, fué la vieja fórmula de raigambre antigua, que remontaba a la época paleocristiana, la de los arcosolios [124].

Se abría el arco en los muros perimetrales del templo, buscando zonas privilegiadas como los laterales del presbiterio o partes claramente visibles por encontrarse en lugares de la lógica itineración del templo. Aunque las noticias que podríamos aportar son muchas, creo que las citas que recojo a continuación referidas a las catedrales de Salamanca y Sigüenza son muy elocuentes por sí solas:

> *«... a vuestro finamiento quando fuere merced de dios que acaesciere que vos enterremos en la sepultura que vos diemos en la dicha eglesia... la qual sepultura vos fiziestes labrar cerca del altar mayor dentro de la pared a mano esquierda...» (Concesión del cabildo de Sigüenza a su obispo, Fray Alonso - 1329 / 1341-)* [125].

> *«Et mando mi cuerpo a sepultura a Santa María de la See de Salamanca, e que me echen dentro de la eglesia en la pared del cor como omme entra por la puerta que van del mercado para la dicha eglesia...e que me fagan un arco bono en la parede» (Testamento de D. Aparicio Guillen, 1321)* [126].

Cuarenta y cuatro años después el arcediano de Toro, Diego de Arias, se hacía enterrar en la misma sede salmantina, al lado izquierdo, «y que le hagan un arco labrado en piedra, para la que deja ciertos bienes a la iglesia de Santa María» [127].

Los arcosolios permitían también en los espacios reducidos de las capillas una distribución ordenada y jerarquizada de las personas que se debían enterrar. A este respecto nos da una idea este documento de donación al cabildo de Sigüenza por parte de Fernando Díaz Baylet, al serle concedida una capilla para su sepultura en 1300:

> *«(que den sepultura) en la capiella de Santa Caterina a su padre e a su madre dentro en la pared que es a mano izquierda del altar e a Ferrando Diaz et a Iohan Ferrandez su fijo en tierra llana delante el Altar de santa Caterina et que haya la fuesa labda en somo de un palmo en alto»* [128].

Podemos ver por los ejemplos conservados como estos arcosolios eran profusamente decorados, contraviniendo las prohibiciones de que las sepulturas se pareciesen a verdaderos altares tal como prescribían las Partidas [129]. En el codicilo de don Alfonso de Vivero, canónigo de Salamanca, podemos apreciar toda la riqueza iconográfica que él deseaba para su sepultura situada en la catedral frente a la puerta de Acre:

> *«...en un arco redondo, donde está la figura de la Virgen con su hijo pendiente en la cruz y allí hagan su <<su bulto>> con su red de hierro y encima un altar con un retablo de la historia y devoción de nuestra Señora, y pongan un breviario con su red y cadena en que recen las horas los clérigos» (1479)* [130].

Pero si las dignidades eclesiásticas podían ser más o menos tolerantes con los excesos iconográficos, se mostraron más estrictos en lo que fuese sobresalirse del paramento penetrando en la espacialidad de las naves. A este respecto véase este acuerdo del cabildo seguntino:

> *«Este dicho día sus mercedes dieron licencia a los testamentarios del señor doctor Juan Alvarez, que Dios aya, para que pongan en su sepultura un bulto de alabastro en la pared, contanto que no salga ninguna cosa de la pared, porque parecerá mal» (1507)* [131].

A partir del siglo XIII los muros bajos de los templos se van desvaneciendo con los arcos de los enterramientos y las puertas que se abren a capillas anejas.

---

[122] Antonio GARCIA Y GARCIA, *Synodicon Hispanum. IV, Ciudad Rodrigo, Salamanca y Zamora*, Madrid, 1987, pp. 403 - 404.
[123] Isidro G. BANGO TORVISO, «La Iglesia...», p. 355, n. 203.
[124] Hemos venido señalando ejemplos de este tipo desde las fundaciones hispanogodas hasta las románicas, pudiendo contemplarse en los muros externos de los templos, en los pórticos, etc.
[125] Toribio MINGUELLA Y ARNEDO, *Historia de la Diócesis de Sigüenza y de sus obispos*, 3 vols. Madrid, 1910 - 1913, vol II, doc. LXXX.
[126] Florencio MARCOS RODRIGUEZ, *Catálogo de los documentos del Archivo Catedralicio de Salamanca*, Salamanca, 1962, p. 100.
[127] Idem p. 120.
[128] Toribio MINGUELLA Y ARNEDO, op. cit. doc. CCLXV.
[129] La decoración de este tipo de sepulturas entre otras ha sido estudiada por Joaquín YARZA LUACES, «Despesas fazen los omnes de muchas guisas en soterrar los muertos», en *Fragmentos*, 2, 1984, pp. 4 - 19, especialmente el apartado titulado «Del obispo al santo».
[130] Florencio MARCOS RODRIGUEZ, op. cit. p. 190.
[131] J. Francisco YELA UTRILLA, «Documentos para la historia del cabildo seguntino», en *Boletín de la Real Acad. de la Historia*, 1927, p.p. 118-119.

2.3.3. *El prestigio del presbiterio*

Todos los que conseguían enterrarse en el interior de los templos pretendían la proximidad del presbiterio, sin embargo esta era una zona reservada a personajes de elevada posición social o religiosa tal como ya hemos referido. El deseo de permanecer junto a su madre, que no podía ocupar el presbiterio, y sin embargo estar lo más cerca posible del privilegiado espacio del altar, le llevan a Juan Martínez, arcipreste de Alba de Tormes, a una pía y humilde decisión en 1393:

> *«Mando mi cuerpo sepultar dentro en la yglesia de San Pedro de aquí de Alva, a los pies de la huesa de mi madre e so las gradas, cerca del altar de Santa María, a donde ofrecen. Mando a la dicha yglesia, por rrazon de mi sepultura cinquenta maravedís; e mando que labren a mi costa las dichas gradas que deshizieren para hacer la dicha huesa para mi sepultura»* [132].

Se aprecia claramente en la última disposición de esta manda cómo el arcipreste estaba especialmente sensibilizado, como es natural por su cargo, con los desperfectos, gastos e inconvenientes que ocasionaban las sepulturas en las fábricas de los templos. Sin embargo el especial cuidado puesto por nuestro arcipreste por reconstruir las gradas, no era lo normal, incluso se prefería interrumpir la continuidad de éstas para que el sepulcro alcanzase una mayor relevancia. A este respecto un sínodo de Astorga de 1553 se mostraba tajante en su prohibición dadas las inconveniencias que ocasionaba:

> *«Que no se entierren los defunctos sobre las gradas del altar mayor ni para lo tal se de licencia»* [133].

Cuando al final de la Edad Media todos habían conseguido un lugar de enterramiento en el interior de los templos, se iniciará una nueva conquista por parte del común de las gentes, sepultarse en el presbiterio. Aunque esa será una batalla que se desencadenará fuera de los ámbitos cronológicos de este trabajo, reseñemos aquí el título XII del sínodo tudense de 1528:

> *«Otrosi mandamos que ninguno se entierre en el coro de las yglesias si no fueren clérigos o fundadores dellas, ni los curas lo consientan, ni para ello se de licençia, por ni por nuestros provisores. Y los que se enterraren en las yglesias sean obligados sus herederos de tener llanas las sepulturas, como la iglesia esté llana, ora sea de piedra ora de tierra»* [134].

Los documentos de Champmol nos permiten conocer algunos de los criterios que sobre la oración de los monjes tenía un personaje como el duque borgoñón Felipe el Atrevido: «Para la salvación de las almas no hay nada mejor que las oraciones de los píos monjes, quienes por amor de Dios eligen libremente la pobreza y huyen de todas las nimiedades y alegrías del mundo». En un deseo que ha sido calificado de sacrílego, Felipe construye una cartuja y manda que se coloque su sarcófago y los de su dinastía en el coro de los cartujos para que los cantos y oraciones de éstos al pasar por los sepulcros penetren en ellos y arrastren sus almas hacia el cielo representado en altar mayor[135]. Si esto ocurría en la Borgoña del siglo XIV, el mundo de las ideas que lo informa no debe estar muy lejos de lo que moverá a obispos reyes y nobles del siglo XIII al XVI colocando sus sepulturas entre el coro y el altar mayor o entre los fieles y el altar mayor. La actual modificación de la topografía de nuestros templos hacen difícil poder ubicar exactamente el lugar correcto donde se encontrarían las sepulturas según las disposiciones testamentarias. En algunos casos los coros han cambiado de la cabecera a la nave, en otros los sepulcros han terminado por ser movidos de sitio por las incomodidades que producía y desaparecer, con el paso del tiempo, la autoridad o prestigio que el difunto o su familia ejercían sobre la iglesia.

Los sepulcros así dispuestos son numerosísimos, satisfacían por un lado las pías intenciones del difunto que recibía un verdadero «baño» de oraciones al encontrarse de una u otra manera entre el altar y el coro de clérigos o fieles, mientras que por otro la preeminencia del lugar halagaba su vanidoso deseo de prestigio social en el discurrir de la eternidad. En la ordenación del espacio interior se producía una importante modificación, la focalidad única del conjunto se rompe. El espacio del templo se organizaba de tal manera que la «eclesia», la comunidad de los fieles, centra su atención sobre el altar sin que exista nada que interrumpa su visualización, mientras que, al situarse el monumento funerario en la nave, en el centro del crucero o en el presbiterio ante el altar mayor -en este caso sería una sepultura llana o retirada de una disposición axial-, se creaba así una clara bipolaridad focal.

Un acta notarial recogida en la documentación del monasterio de las Huelgas de Burgos recoge un curioso suceso en el que intervienen los deudos del infante don Pedro [136] y la abadesa del monasterio, en agosto de 1319. Han colocado el ataud de su señor en la capilla mayor de la iglesia y pretenden que quede allí sepultado. Es evidente que desean situar al infante en el lugar de privilegio, sin embargo estaban restando protagonismo a los sepulcros de los fundadores que se encontraban a eje con este presbiterio pero, más bajos, en medio del coro. La nueva sepultura rompía la relación bipolarizada del altar mayor con los sepulcros de Alfonso VIII y su esposa Leonor. Consciente la abadesa de este problema, decide autorizarlo provisionalmente:

> *«... en la eglesia de Sancta María la Real de las Huelgas, en la capiella mayor estando el cuerpo del infante don Pedro en un ataut, en las andas en que lo traxieron, et las andas en la dicha capiella, en medio de la primera grada, commo omme entra de la cruzera en la capiella, seyendo y presente el onrrado padre e sennor don Gonçalo, por la gracia de Dios obispo*

---

[132] Angel Barrios Garcia y otros, *Documentación medieval del Archivo municipal de Alba de Tormes*, Salamanca, 1982, p. 122.
[133] Garcia y Garcia, 1984, p. 116.
[134] A. Garcia y Garcia, *Synodicon hispanum, I, Galicia*, Madrid, 1981, p. 473.
[135] W. Braunfels, *Arquitectura monacal en Occidente*, Barcelona, 1975, Burgos, 1987, pp. 172 - 173.
[136] El infante Pedro era hermano de Fernando IV, muerto en 1319 cuando volvía de una correría contra los moros.

de Burgos, que estaua y revestido para dezir la misa para enterrar el cuerpo del dicho infante don Pedro, et donna Urraca Alfonso, abbadesa del dicho monasterio...(estando allí presentes una serie de caballeros y criados del citado infante, estos se dirrigieron y...) ... pidieron a la dicha abbadesa que touiese por bien de dar enterramiento al dicho cuerpo de don Pedro en la dicha capiella en aquel logar do el cuerpo e las andas estauan.

Et la abbadesa respondioles e dixoles que ella que les otorgaua e consintie que lo pusiesen agora el cuerpo en su ataut en aquel dicho logar que pidien, et que lo cubriesen con adobes e con yeso con esta condiçion e protestaçion que, despues lo sopiere la reyna, si ella touiere por bien e mandare que en aquel logar finque enterrado, que finque et, si la reyna non lo mandare alli fincar, que se mude a otro qualquier logar de la eglesia, do la reyna mandare» [137].

Pasada la violencia del primer momento, se recompuso el equilibrio de la escenografía interna del templo y el cuerpo del infante fué trasferido a otro lugar muy secundario de las naves [138].

A veces los presbiterios de alguna de estas iglesias se convertían en verdaderos panteones familiares, tal como podemos ver en la iglesia de San Francisco de Guadalajara, ocupada por los Mendoza. En la serie de mandas testamentarias que recogemos a continuación podemos observar como, a lo largo del siglo XV, el presbiterio terminó por convertirse en un espacio funerario patrimonial de la familia e incluso, ante la abundancia de sepulcros de los parientes, se duda a la hora de indicar el espacio concreto de sepultura sobreentendiendo que el conjunto del templo podría considerarse algo propio:

«...quando voluntad fuere de dios que acaesca mi finamyento, que sea enterrado el mi cuerpo en el monasterio de sant françisco de Guadalfajara, en el su hávito e mando quel dia de mi enterramyento que se junten los frayles de los conbentos de las hórdenes de los monasterios de sant françisco e de sant antolin e los clérigos del cabildo de la dha villa...» (Testamento otorgado por Pero González de Mendoza, 1383) [139].

«quel mi cuerpo sea enterrado en el monasterio de sant françisco de Guadalfajara, en el su havito, en par de la sepoltura de doña maría mi mujer fija del Rey don enrrique que dios perdone» (Testamento de don Diego Hurtado de Mendoza, almirante de Castilla, 1400) [140].

«que my cuerpo sea sepultado en la capilla mayor del monasterio de sant francisco de la villa de guadalaxara, çerca de de la sepoltura de my señor y my padre el Almirante» (Testamento de Iñigo López de Mendoza, primer marqués de Santillana,8 de mayo, 1455) [141].

Un mes más tarde otorgó un nuevo codicilo que nos permite conocer más detalles sobre los enterrados en el presbiterio:

«...e mi cuerpo a la tierra, el qual yo mando que sea sepultado en el monesterio de sant Françisco de Guadalfajara detrás de los sepulcros de los señores mis antecesores que perdone dios, el qual sea puesto entre las sepolturas de la marquesa my muger e de mi fijo don Pero Laso que dios aya» [142].

«que mi cuerpo sea sepultado en el monesterio de sant françisco de la cibdad de guadalfajara, donde están sepultados los señores e progenitores mios, en el logar donde el conde mi fijo con mis testamentarios o cualesquier dellos acordare e deputare» (Testamento de Diego Hurtado de Mendoza, segundo marqués de Santillana y primer duque del Infantado, 1475) [143].

En este mismo sentido que los Mendoza se comportaban los Enriquez con el templo de Santa Clara de Palencia, durante un período cronológico similar, que construían prácticamente a sus expensas para que nadie les pudiera discutir ocupar la relevancia del presbiterio, e incluso considerar todo el templo como su feudo funerario. Sin embargo esta familia se mostró bastante acorde con las prescripciones canónicas que no veían bien las sepulturas altas:

«Mando sepultar mi cuerpo en el hábito de señor sant Francisco, en el monesterio de Santa Clara, de Palencia, ante el altar de la capilla mayor, que yo agora mando facer en el dicho monesterio en par de mi señor el almirante. E que sean hechas dos tumbas de alabastro llanas, la una para mi señor el almirante. E que la mía sea dos dedos mas baja que la de mi señor el almirante. E que sean todas sanas e no tengan figuras ningunas, sino las armas del dicho mi señor almirante e mías» (Testamento de doña Juana de Mendoza, mujer del almirante don Alfonso Enríquez, 1431) [144].

«..que mi cuerpo sea sepultado en el monasterio de Santa Clara, de la ciudad de Palencia, en la sepultura de mi señor el almirante, que Dios haya, donde su merced está sepultado.... y mando que no me pongan cama alta, salvo como ahora se hace por el almirante, mi señor, que santa gloria haya, que es poner un paño en el suelo, y un hábito de san Francisco encima» (Testamento ológrafo de doña María de Velasco, mujer del almirante don Alfonso Enríquez de Quiñones, 1505) [145].

---

[137] A. Castro Garrido, *Documentación del monasterio de las Huelgas de Burgos*, Burgos, 1987, pp. 311 - 312
[138] Sobre las diversas vicisitudes de su sepultura véase M. Gomez Moreno, *El Panteón...*, pp. 34 - 35.
[139] Francisco Layna y Serrano, *Historia de Guadalajara y sus Mendozas*, t. I, Madrid, 1942. p. 289.
[140] Idem, p. 298.
[141] Idem, p. 325.
[142] Idem
[143] Idem, p. 465.
[144] Manuel de CASTRO, *Santa Clara...*, vol. II, pp. 20 - 21.
[145] Idem, pp. 67 - 68.

Podíamos enriquecer esta relación de nobles que tomaban el presbiterio como feudo propio para sí y sus familiares con una larga lista que afectase a la totalidad de la geografía hispana. Como ha dicho Manuel Núñez en estos panteones se fijaba «el nexo familia individuo, procurando afianzar la conexión y continuidad de la estirpe» [146]. Para completar esta visión de los presbiterios convertidos en panteones familiares veamos este documento gallego del siglo XV, en el que Fernan Eans, señor de la casa de Soutomayor, señala sus derechos y los de su familia sobre el enterramiento en la capilla mayor de Santo Domingo de Pontevedra:

> *«... por quanto eu (Fernan Eans) teño ordenado eno Moesteiro de san Domingo de Pontevedra por onrra de meu linaxe ena Capela grande principal do dito Moesteiro pra as sepulturas de meus abós Alvaro Paz de Soutomaior e sua moller, Doña Maior de Grez e de Moscoso, pra miña madre Doña Elviar de Bema e pra min, eso mesmo que se fazen asi quatro moimentos das quales quatro sepulturas son xa asentadas ena dita Capela grande os tres moimentos...»* [147].

Las disposiciones canónicas que en Francia habían ido permitiendo que de una manera cada vez menos excepcional se permitiese enterrar en los presbiterios a los reyes, obispos y grandes abades, tendrá en la España del siglo XIII un gran eco. Lo acabamos de ver referido a grupos familiares o individuos que suelen fundamentar su derecho en el decisivo patronazgo que ejercieron en la realidad constructiva del templo. Frente a este grupo de la oligarquía del poder político y económico surgiran diversos colectivos, no menos poderosos según su nivel, que también constituirán en esta zona de privilegio su lugar de enterramiento preferente. Me refiero a obispos, abades y párrocos que en los templos que rigen harán valer su condición para que se les conceda autorización de colocar su sepultura en el presbiterio. Resulta interesante ver como los obispos que inician las catedrales góticas tendrán en la zona del presbiterio o del coro un enterramiento preferencial, incluso, en algunos templos, vemos como se convierte el presbiterio en una especie de panteón episcopal [148]. Los reyes también buscaron en este espacio o su inmediata proximidad su enterramiento [149].

2.3.4. El honor restringido del coro

Cuando existe una entrañable relación entre un determinado personaje y la comunidad que regenta un templo puede recibir el privilegio de ser enterrado en el coro. En el siglo XIII, en el momento en que se inicia esa costumbre en España, los coros solían estar inmediatos al presbiterio y a su mismo nivel,por lo que, al trasladarse a la naves estos coros, algunos sepulcros permanecieron en una zona que hoy denominamos presbiterio, pero que en origen no lo fueron.

Al morir en 1238 don Mauricio, el obispo que emprendió la construcción de la catedral gótica de Burgos, el cabildo le concedió ser enterrado en medio del coro [150]. Casi cuarenta años después, en 1279, los fundadores de Huelgas, Alfonso VIII y su mujer, recibirán un lugar de privilegio en el coro de las monjas [151]. Conocemos algunos detalles más precisos sobre este tipo de enterramientos en el coro referidos a don Simón Girón de Cisneros, obispo de Sigüenza de 1300 a 1326. Había realizado este prelado importantísimas obras en la catedral, entre ellas el cerramiento en piedra del coro, en el primer tramo de la nave central a partir del crucero hacia los pies [152]. La primera noticia sobre el lugar de su sepultura nos la da en 1306 cuando alude a la concesión que le ha hecho el cabildo y que tipo de ceremonia quiere que se celebre allí:

> *«Otrosi tenemos por bien que ssisnos acaesciere de soterrarnos enla yglesia de Sigüença en la sepultura que nos dió el cabillo en medio del coro segunt sse contiene enla su carta que nos ende tenemos que acabados los maitines aquellos que y uinieren digan cada día sobre la nuestra sepultura un responsso de Requiem con su oración»* [153].

No conservamos la carta a la que se refiere en este documento el obispo don Simón, pero en otro documento de 1319 figura el agradecimiento del cabildo por las extraordinarias obras del obispo, que habían transformado una iglesia oscura y tenebrosa en una de las más nobles de España, y la descripción del lugar exacto que ha de ocupar el sepulcro en medio del coro, junto al atril, y que ha de tener una altura de cinco palmos sobre el nivel del suelo:

---

[146] M. NUÑEZ RODRIGUEZ, *La idea de inmortalidad en la escultura gallega*, Pontevedra, 1985, pp. 33-35.

[147] Idem, p. 35.

[148] En la catedral de Burgo de Osma, el primer obispo que se entierra en el templo gótico es don Pedro de Peñafiel (1240 - 1246), a quién se da sepultura a la entrada de la capilla mayor (J. LOPERRAEZ CORVALAN, *Descripción histórica del obispado de Osma*, T. I, Madrid (Turner), 1978, pp. 238 - 239). Hasta el final de la Edad Media otros obispos se enterraron también en el presbiterio: Roberto de Moya (1440 - 1453), «fué sepultado, según catálogos antiguos, en medio de la capilla mayor» (Idem, p. 354); Pedro de Montoya (1454 - 1474), «está enterrado en el arco y sepulcro de piedra que hay en la capilla mayor al lado de la epístola» (Idem, p. 369). Si repasasemos las memorias de enterramientos de nuestros obispos en las catedrales veremos que los más significativos para la historia del edificio y de la diócesis suelen tener su enterramiento en el presbiterio. Caso muy curioso es el anonimato de un obispo de Orense que hizo colocar su monumento funerario en el lado de la epístola de la catedral, que, en palabras de M. CHAMOSO LAMAS, «constituye uno de los más originales y extraordinarios monumentos sepulcrales de Galicia» (*Escultura funeraria en Galicia*, Orense, 1979, p. 29).

[149] La presencia de los reyes en el presbiterio de la catedral de Toledo se debe a una reorganización del siglo XVI, antes se encontraban en la capilla de Santa Cruz a la que luego haremos referencia. En el monasterio de Poblet decidieron enterrarse Alfonso II (1196) y Jaime I (1276), pero sería Pedro IV quien realmente convirtió el monasterio en panteón de la dinastía catalanoaragonesa (1340). Las sepulturas se organizarían sobre arcos escarzanos longitudinales a los lados del tramo central del crucero. Bajo baldaquinos tienen sus sepulturas Pedro el Grande y Jaime II, en el crucero de la iglesia del monasterio de Santas Creus.

[150] Al cambiar el coro de la catedral de ubicación se ha perdido la disposición original, en el coro actual se conserva la lauda sepulcral de don Mauricio, obra con esmaltes de Limoges. También con lauda metálica, bronce, y enterrado en el coro conocemos el sepulcro de don Bernabé, obispo de Burgo de Osma -1331/1351- (LOPERRAEZ CORVALAN, op. cit. p. 294).

[151] M. GOMEZ MORENO, *El panteón...*, pp. 9 y ss.

[152] Mª del Carmen MUÑOZ PARRAGA, *La catedral de Sigüenza (las fábricas románica y gótica)*, Guadalajara, 1987, pp. 237 - 238.

[153] Idem, pp. 349 - 350.

«...damus et concedimus eidem domino -don Simón- sepulturam in medio Cori Ecclesie Segontine in rectitudine versus altare Virginis Gloriose ante atrile in quo reponuntur libri et oficiantes et canatantes diuinum officium peragunt et percantaut. Sepultura vero preffacta sit a pavimento per quinque palmos Superius elevata» [154].

Recientemente se ha publicado una interesantísima reconstrucción del coro pétreo de la catedral de Santiago de Compostela. Es una obra de la primera mitad del siglo XIII, que ocupaba la misma ubicación que acabamos de referir para Sigüenza, aunque incluía tres tramos más de nave. No sabemos que se enterrasen en su interior nadie, sin embargo bajo una tribuna que se levantaba sobre la puerta que daba acceso al coro por su parte occidental se construyeron dos capillas, una para el adelantado don Pedro Fernández de Castro, y la otra para el arzobispo Rodrigo de Moscoso [155].

En el coro de las monjas del monasterio leonés de Carrizo se conservan dos sepulcros de piedra de tosca factura, en el que se adivinan las figuras de sendos leones, obra tardorrománica, que corresponden a la fundadora del monasterio y su hija, las condesas doña Estefanía Ramírez y María Ponce Ramírez [156].Tanto en este monasterio como en otros de la geografía peninsular es bastante habitual encontrarse con estas referencias a monumentos funerarios de los fundadores; sin embargo, las obras de las iglesias respectivas, así como diferentes cambios producidos en la organización interna de las comunidades en distintos momentos, hacen muy difícil poder precisar cuando se colocaron allí definitivamente. Nunca sucedió ésto antes del segundo cuarto del XIII y, en muchas ocasiones, se trata de traslados de primitivos emplazamientos a este lugar privilegiado a fines de la Edad Media o ya en el siglo XVI.

2.3.5. Acotación de un espacio propio

Una vez conseguido un lugar en el interior de los templos, el deseo de prestigio lleva a los hombres a buscarse un espacio propio, que pueda dotar con su munificencia para que quede como exponente de la importancia de su linaje y valía personal. Surge así la auténtica capilla funeraria, en casos muy excepcionales se buscará la exclusividad de todo el conjunto templario [157]. Los menos poderosos deberán limitarse a compartir un espacio privado con otros, volcando todo su esfuerzo en la realización de un importante monumento funerario [158].

Por su afán de tener una notoriedad permanente en la eternidad no les basta poseer un ámbito propio, sino que es necesario que éste se encuentre articulado a una parte bien visible de la iglesia, aunque sea rompiendo la unidad arquitectónica del conjunto. Así podríamos citar diferentes ejemplos, en diversos lugares, que confirman esta preocupación de las gentes porque su capilla tenga acceso directo a las naves. El arcediano don Velasco, del cabildo seguntino, se preocupaba por que su capilla no quedase aislada del interior del templo [159], solicitando para ella un acceso desde el mismo:

«por que la dicha capiella seya meyor servida e las gentes ayan mayor devoción e mas libre entrada que le deyassemos abrir puerta de pasar de la iglesia» [160].

Dado lo que acabamos de ver en la nota anterior sobre la ubicación de esta capilla, a nuestro arcediano lo que le preocupaba es que todo el empeño que él había puesto en conseguirse un panteón familiar quedase en casi en el anonimato de un espacio al que sólo se podía acceder desde las dependencias claustrales, evidentemente menos concurrido y notorio que el espacio mismo de las naves del templo. Una vez conseguido un lugar preeminente y visible a quienes concurren a los oficios, convenía dejar la marca clara de propiedad, indicativo inequívoco de su prestigio. En la misma catedral de Sigüenza, los Arce, cuando obtuvieron la posesión de una vieja capilla, una de las primeras cosas de las que se ocuparon fué obtener del cabildo, lo que éste les otorgó en los siguientes términos:

«Item, que el dicho Comendador Fernando d'Arse e Catalina Bazquez de Sosa su muger, puedan poner y pongan en el arco de la dicha capilla, fuera della, encima en lo alto, escudos de sus armas y letras» [161].

¿Qué pretendía Fernando de Montemayor colocando el letrero, que a continuación reproducimos, en su capilla funeraria de la catedral de Sigüenza?

«Nuestro muy Santo Padre León X por una bula plomada concedió 100 días de perdón. Item 7 años y 7 cuarentenas de verdadera indulgencia a cualquier persona que devotamente rezase tres veces el Pater noster con el Ave María en esta capilla de la Anunciación de Nuestra señora. 100 días y 7 años y 7

---

[154] Idem, pp. 351 - 352.

[155] Ramón OTERO TUÑEZ y Ramón YZQUIERDO PERRIN, *El coro del maestro Mateo*, La Coruña, 1990, p. 31.

[156] Concha CASADO y Antonio CEA, *Los monasterios de Santa María de Carrizo y Santa María de Sandoval*, León, 1986, pp. 30 - 31.

[157] Hemos hablado antes de Gómez Manrique y su enorme empeño en sufragar la totalidad de las obras de Fresdeval con la intención, seguramente, de tener la exclusividad en el mismo. Ese mismo deseo de que todo un conjunto monástico sea exclusivo de un sólo patrono es el que mueve a Isabel la Católica a censurar a los cartujos de Miraflores, disgustada por que habían dejado enterrar a un Mendoza en una fundación de su padre (F. TARIN, *La Real Cartuja de Miraflores*, 2ª edic., Burgos, 1930). En cierto modo es el mismo espíritu que poseen los Montcada con respecto a la iglesia de Avinganya, «...que disfrutaren del dret de patronatge sobre Avinganya van considerar propi el convent i diferents generacions s'acolliren al dret de sepultura i s' hi enterraren» (Francesca ESPAÑOL I BERTRAN, «Avinganya i els Montcada: La transformació d'una casa trinitaria en Panteó familiar», en *D'Art*, 1987, pp. 147 - 182.

[158] Joaquín YARZA LUACES se ha ocupado del estudio de la decoración plástica de estas capillas, analizando su organización e iconografía («La Capilla Funeraria Hispana en torno a 1400», en *La Idea y el Sentimiento de la muerte en la Historia y en el Arte de la Edad Media*, Santiago de Compostela, 1988, pp. 67 - 91).

[159] La capilla se abre en el segundo tramo, contando desde los pies, de la nave septentrional. Como ha indicado Mª del Carmen MUÑOZ PARRAGA, no estaba previsto abrir aquí capilla alguna, por lo que fué necesario romper el muro (op. cit. p. 185).

[160] Idem, p. 186.

[161] Idem, p. 363.

cuarentenas de perdón en cada fiesta de Nuestra Señora. 100 días de perdón el día de la Natividad de Nuestro Salvador. 100 días y 7 años y 7 cuarentenas de perdón el día de la Resurrección de Nuestro Salvador. 100 días y 7 años y 7 cuarentenas de perdón el día de Pentecostés. 100 días y 7 años y 7 cuarentenas de perdón cada en cada domingo del año. 100 días de perdón en cada día de Cuaresma. 100 días de perdón en cada día de la Semana Santa. 7 años y 7 cuarentenas de perdón el día de san Clemente y el día de san Lázaro 7 años y 7 cuarentenas » [162].

Son varios los fines que persigue don Fernando, por un lado atraer a las gentes a su espacio funerario, en la iglesia, y, por otro, que su nombre permanezca vivo en las gentes que, prácticamente, a diario rezaban allí. El es un hombre poderoso, inquisidor, que ha conseguido del papa una bula con una amplia lista de perdones, que se corresponde casi con la totalidad de los días que los fieles tienen que acudir al templo; de esta forma, si su capilla no está en una nave donde la vean cuantos a ella acuden a oir los oficios, los beneficios que ofrece son tantos que muchos de ellos también se dirigirían a esta capilla para alcanzarlos. Pese a que puedan existir otras lecturas, no falta en esta disposición mucho de vanagloria que pretende ensalzar la importancia de su propio espacio funerario, buscando convertirlo en el fin de una pequeña romería como si se tratase de la vista al lugar donde se venera el cuerpo de un santo, en el se obtienen unos determinados beneficios.

Cuando la sepultura ocupa un lugar privilegiado ante el altar mayor, ya sea abajo en la nave o crucero, ya a su misma altura, su preeminencia focal casi convierten el conjunto templario en todo un santuario funerario (vid. los apartados 2. 3. 3. y 2. 3. 4. 3. 2. 1.).

2.3.5.1. Capillas en espacios preexistentes

La topografía de los edificios románicos carecía de lugares secundarios que pudieran ser destinados a capillas privadas, salvo en el caso de torres o algunas criptas de clara función tectónica. Por estas circunstancias la creación de ambientes funerarios en este tipo de templos supuso una radical transformación funcional de alguno de los espacios preexistentes.

Este reaprovechamiento va a producir muy pronto uno de los fenómenos más conflictivos de la historia de los edificios. Al principio, cuando se trataba de ocupar ámbitos del templo que no tenían finalidad funeraria alguna, el único propietario eran los cabildos de las catedrales y colegiales, las comunidades monásticas o los regidores de las parroquias, sin embargo desde que se van enterrando las personas en el interior van surgiendo propietarios privados [163]. Nos vamos a encontrar muchas veces como, por diversas circunstancias, se desalojan unos cadáveres de una capilla para cedersela a unos nuevos propietarios. Lógicamente detrás de ésto siempre hay una especulación económica, aunque unas veces se obre con más cautela que otras.

La capilla de Santa Catalina de la catedral de Sigüenza, a la que antes nos referimos por ser entregada a los Arce, era propiedad de los de la Cerda. Como el cabildo seguntino veía que los de la Cerda no mantenían su capilla, antes de concederla a los nuevos propietarios, enviaron unos comisionados a los descendientes de los primeros para aclarar la situación, tras lo cual se produjo la nueva dotación [164]. Otras veces el poder del solicitante de un espacio para su sepultura era tal, que no había más remedio que ceder a sus presiones y privar de los derechos adquiridos a otros sin valedores o muy débiles. Pero en este tipo de situaciones también se daba que la ambición de algunos hombres de iglesia se olvidasen de su compromiso o de sus antecesores. Acabamos de ver como aludíamos a la colocación de escudos y letreros como signo de propiedad y vanagloria, pero en algún caso con ello se quería dejar una especie de acta notarial monumentalizada de sus derechos patrimoniales, evitando así una posible usurpación por pérdida, cierta o deliberada, de la documentación. Una serie de epígrafes de la catedral de Sigüenza, la mayoría de ellos relacionados con personajes del cabildo catedralicio, lo que nos demuestra que se trata de personas conocedores del problema, dejan constancia de lo que los dueños de la capilla han pagado por sus derechos y en que consisten los mismos. En la ya citada capilla de la Anunciación está enterrado el arcediano Fernando de Montemayor, quien mandó colocar el siguiente letrero:

«Esta capilla fundó el licenciado Ferando de Montemayor, Arcediano de Almazán, natural de ¿Ardiva?, del Consejo del Rey y la General Inquisición, para sí y todos sus parientes y criados, siendo los criados presbíteros. Dotóla del beneficio simple de Durón y de treinta mil mrs. que dejó a la Mesa Capitular. El Cabildo está obligado a decir en ella, cada día una misa y cada año, dos aniversarios, uno el día de san Clemente, en noviembre, otro el día de san Lázaro, de diciembre y sostener la unión de dicho beneficio y ornamentos para siempre, según se contiene en la capitulación que está en los archivos de esta iglesia, con decreto del Prelado y confirmado por el papa León X, el cual señor falleció año de 1521» [165].

En la capilla de San Marcos y Santa Catalina, donde están enterrados varios canónigos familiares, al finalizar el siglo XV habían hecho colocar un epígrafe muy similar:

«Esta capilla edificó y dotó el muy Reverendo Señor don Juan Ruiz de Pelegrina, Presbítero Apostólico, Maestreescuela de la Iglesia de Burgos y Chantre de esta Iglesia que aquí está sepultado. Celebró la primera misa en Jerusalén en el sepulcro Santo. Dió a

---

[162] Idem, p. 306.
[163] Junto a los particulares que quieren acotar un espacio propio de sepultura, también participan en el dominio de determinados espacios eclesiales las cada vez más poderosas cofradías.
[164] Mª del Carmen MUÑOZ PARRAGA, op. cit. p. 280.
[165] Idem, p. 305.

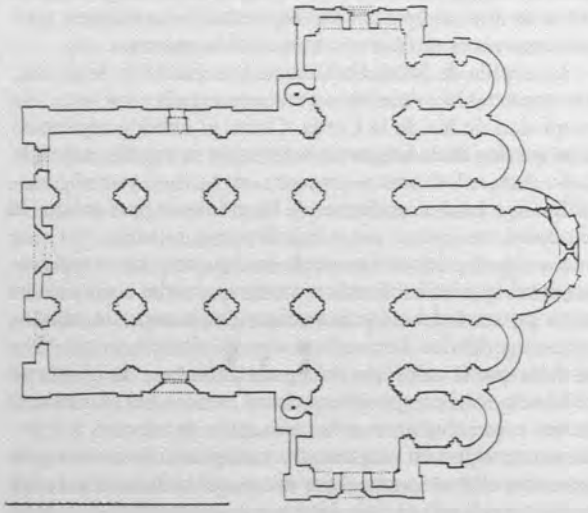


Fig. 20. Catedral de Lérida según el proyecto románico.

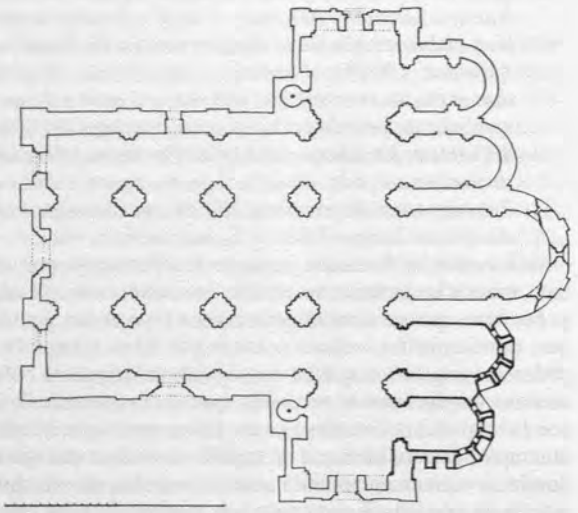


Fig. 21. Catedral de Lérida, con la renovación gótica de las capillas meridionales.

> *los señores Deán y Cabildo de esta Iglesia por el dote y memorias de cada año 18.000 mrs. de renta, 15.000 de juro viejo y alcábalas de esta ciudad, por los 3.000 restantes dió 8.000 mrs los cuales se gastaron en las herdades de Bonilla y Alcuneza. Falleció en Burgos a 22 de noviembre de 1497»* [166].

2.3.5.1.1. Transformación de capillas

Al no existir en el ámbito perimetral del edificio capillas secundarias previstas en el proyecto original del edificio no se duda en acudir a las que conforman la cabecera. El deseo de tener un ámbito propio, adecuado a las modernas tendencias de la época, hacen que los más poderosos presionen o «compren» a los cabildos para conseguirlo. Es entonces cuando no se duda en «destrozar» un proyecto que se concluye en ese momento. Catedrales y monasterios de nuestro medievo ofrecen ejemplos bien notorios de ésto, posiblemente la catedral de Lérida sea uno de los más significativos. El siglo XIII se inicia con la construcción del templo leridano, consagrándose en 1278. Cuando aún no ha transcurrido un siglo del comienzo de las obras y apenas veinte años de su consagración -lo que no supone que se hubiesen concluido la totalidad de los abovedamientos-, la familia del obispo «consagrante» rompen la unidad del proyecto original, sustituyendo algunos ábsides románicos por otros ya góticos [167]. Algo parecido ocurre en un templo de cabecera similar al ilerdense, la catedral de Sigüenza. En el ábside más extremo del brazo meridional, se estableció primero el panteón de los de la Cerda, para después ser sustituidos por los Arce a los que ya nos hemos referido en varias ocasiones. El convenio entre los «compradores» y el cabildo deja claro que ha de ser el lugar de enterramiento de los miembros de la familia, explicitándose el nombre a los que les corresponde y dejando la indicación de los derechos de los posibles herederos, tal como podemos ver en este asiento entre don Ferando de Arce y el cabildo seguntino:

> *«Primeramente que los dichos señores Dean e Cabildo dan la dicha capiella para enterramiento y sepulturas del dicho Comendador Fernando d'Arce y Catalina Bazques de Sosa su muger, e de todos sus hijos e hijas, nietos e nietas, suyos e de todos los descendientes... syn pagar ningún derecho a los dichos señores Dean e Cabildo de la Yglesia por rasón de tales sepulturas y enterramientos, y que si por ventura Diego Bravo de Lagunas, yerno del dicho*

[166] Idem, p. 307.

[167] La capilla de los Montcada se situó en el primer ábside colateral hacia el sur, dedicado anteriormente a San Pedro. Pere II de Montcada, en 1300, dispone en su testamento la fundación de su capilla, debiendo ser enterrados en sendos sepulcros de mármol, él y su tío Guillem, obispo de la sede ilerdense de 1257 a 1282. El obispo Ferrer Colom utilizaría la capilla absidal contigua hacia el sur para igual finalidad funeraria. No se contentaron con el espacio existente, sino que sustituyeron la fábrica románica por una gótica (Francesca ESPAÑOL I BERTRAN, «La catedral de Lleida: Arquitectura y escultura trecentista», en *Congrés de la Seu Vella de Lleida. Actes*, Lleida, 1991, pp. 181 a 213, especialmente las pp. 192- 193).

Comendador Fernando d'Arze, e la muger que fué del Comendador Martín Basques su hijo, que Dios aya, permaneciendo en su viudez, quisieren sepultarse en la dicha capilla, lo puedan faser, e gocen cerca de la sepultura de lo que gosará el dicho Comendador Fernado d'Arze, y esto mismo se entienda de una hija legitima que el dicho Comendador Martín Bazques dexó al tiempo de su muerte y de la persona que con ella casare» [168].

Desde este año 1487 hasta bien entrado el siglo XVI, se irán realizando numerosas obras en esta capilla hasta que por fín alcance la forma que en la actualidad tiene [169].

2.3.5.1.2. Aprovechamiento de espacios disfuncionales

Los únicos espacios carentes de función litúrgico-social existentes como anejos en los templos románicos son las criptas y las partes bajas de las torres. Ambas soluciones no son una constante existente en todos los templos.

La cripta, con una importante historia que alcanza en la cultura carolingia y en las proximidades del milenio un gran desarrollo con unas determinadas funciones litúrgico-martiriales, e incluso funerarias, perderá prácticamente su sentido a partir del románico pleno, aunque en algunos casos muy concretos nos encontremos indicios de un uso superviviente de su antigua función funeraria, por lo que conocemos en estos excepcionales casos su uso como déposito fúnebre se debe a que no se considera este espacio como templo propiamente dicho [170]. Salvo muy limitadas excepciones las criptas románicas españolas han sido pensadas como solución arquitectónica para salvar las dificultades de un acusado desnivel topográfico. Se crea entonces un amplio espacio subterráneo que carece de un uso inmediato, destinándose así a lugar de enterramiento. En San Lorenzo de Carboeiro (Pontevedra), su iglesia monástica levantada en el último tercio del XII posee una impresionante cripta con un deambulatorio y tres capillas, a la que se accede por dos escaleras de uso que tienen su comunicación directa con la girola del templo [171]. En una de estas puertas se coloca el conocido emblema funerario del alfa y el omega en sentido invertido de remoto origen paleocristiano [172]. En muchas ocasiones las criptas son más reducidas, e incluso jamás llegaron a tener función alguna. No faltan en épocas tardías simples cuevas excavadas bajo el presbiterio para reducidos ámbitos funerarios.

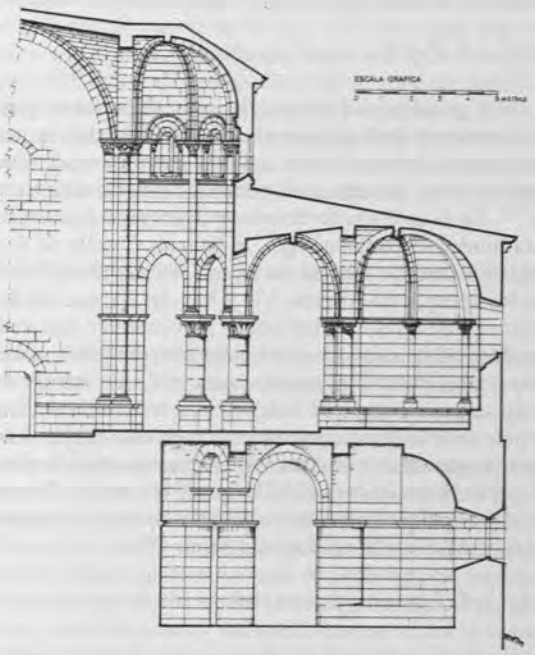


Fig. 22. Sección de la cabecera de San Lorenzo de Carboeiro.

No debemos confundir este tipo de criptas, más o menos grandes, pero siempre en función de la infraestructura del edificio, con las que se usan para el servicio complementario de los grandes mausoleos o panteones. A este grupo corresponden aquellas criptas que se sitúan bajo el monumento funerario para contener los ataudes, suelen ser espacios muy reducidos y meramente funcionales [173]. En otras ocasiones algunas capillas pueden tener la cripta, no ya como osario o como se ha referido en la nota anterior, sino constituyendo una verdadera ampliación de espacio para un mayor número de miembros de una familia [174].

---

[168] Mª del Carmen MUÑOZ PARRAGA, op. cit. p. 362.

[169] Idem. pp. 279 y ss.

[170] A la muerte de Alfonso I el Batallador, año 1134, su cuerpo fue depositado en la cripta de la iglesia del monasterio de Montearagón, donde en el siglo XVIII lo vió y describió el padre Huesca.

[171] Isidro Gonzalo BANGO TORVISO, *Arquitectura románica en Pontevedra*, La Coruña, 1979, pp. 110 - 117.

[172] Este signo marcará los espacios funerarios durante siglos, colocándose en lugares tan significativos como el panteón de San Isidoro de León. Mª Angeles ALONSO GARCIA ha reunido bastantes ejemplos de este tipo en España («Crismones con Omega / Alfa en España», en *II Reunió D'Arqueologia paleocristiana Hispànica*, Barcelona, 1982, pp. 287 - 302.

[173] Prácticamente todos los grandes monumentos funerarios tienen su cripta respectiva para depositar en ellos los cuerpos. En la iglesia de Miraflores, bajo el mausoleo de Juan II y su esposa, existe un ámbito abovedado donde se guardan en arquetas los que se suponen los restos de los monarcas. Un ambiente similar existe para la capilla de los Condestables en la catedral de Burgos (Marcos RICO SANTAMARIA, *La catedral de Burgos*, Vitoria, 1985, vid foto y dibujos de la p. 350).

[174] Así ocurre con la capilla de la Epifanía del Señor construida abriéndose a la nave meridional de la catedral de Lérida. Se trata de una capilla de tramo recto y cabecera poligonal, con un piso bajo -cripta- al que se puede acceder directamente desde la calle. Es una construcción del

La parte baja de las torres que se disponen en los templos permiten su conversión en espacio funerario integrándolo en el interior de la nave mediante la apertura de un vano.

2.3.5.1.3. Capillas en el presbiterio

Unos grandes presbiterios cóncavos, ya fuesen en planta semicircular o «hemipoligonal», con la colocación de grandes retablos de tipo frontal dejaban un importante hueco detrás de éstos que eran aprovechados como sacristía o capilla [175]. En la catedral de Toledo se aprovechó este espacio para fundar un panteón regio, la llamada Capilla de Santa Cruz. Fué fundado por Sancho IV en 1289 trasladando entonces los cuerpos de Alfonso VII y Sancho III, que desde la construcción de la catedral gótica reposaban en una de las capillas perimetrales. Constaba del tramo poligonal, abriéndose a la girola y disponiendo una cripta, que actualmente se conserva, aunque modificada. Como refiere el cronista, a su muerte el monarca sería enterrado en esta capilla donde tenía preparada una sepultura [176]. Permanecería este panteón real hasta finales del siglo XV cuando el Cardenal Cisneros decidió ampliar el presbiterio, trasladando entonces algunos cuerpos a la Capilla del Espíritu Santo [177].

2.3.5.1.4. Espacios funerarios en las naves

Hemos visto como los fieles van alcanzando la posibilidad de enterrarse en el interior de las naves ocupando un lugar en el suelo, sin que su lauda sobresalga, sin embargo en casos muy especiales no se llegó a dudar en suprimir parte de la unidad espacial del interior del templo para conseguir un ámbito totalmente independizado.

La excepcionalidad es tanta que los ejemplos conocidos se corresponden con lo que se puede considerar la capilla de un santo o enterramientos reales. En la nave septentrional del iglesia de Santo Domingo de Silos, ocupando casi todo el tramo de la colateral ante el abside de san Martín, se dispuso un santuario presidido por un altar sobre el mismo sepulcro del santo [178].

Con Enrique II se crearía un nuevo panteón real en la catedral de Toledo, la llamada Capilla de Reyes Nuevos. Bajo la advocación de la Virgen, terminaría por convertirse en el panteón de los Trastámaras. Su situación en el templo se encontraba en los dos tramos más occidentales de la nave lateral del Evangelio, junto al Pilar de la Descensión; sería sustituida en 1534 por el lugar que ocupa actualmente en la girola [179]. La acotación de este espacio se haría con rejas y en el siglo XVI fue retirado por las incomodidades que producía en el espacio del templo.

Las Huelgas de Burgos recibieron los primeros enterramientos en 1181, cuatro infantes hijos de los fundadores y a partir de entonces se suceden los sepelios de infantes y monarcas, sin embargo no podemos hablar con certeza de una ordenación de las sepulturas en el interior de la iglesia hasta1251 - 1279. No se puede considerar que existiese en concreto un espacio acotado, sino que el conjunto de las naves era propiamente el cementerio regio: los cuerpos de los fundadores y de la reina Berenguela se colocaron en la nave central, reservada para coro de las monjas, tal como ya hemos referido; los los de las infantas, señoras del monasterio, en la colateral del lado de la Epístola o nave de san Juan Evangelista; y en la contraria, de santa Catalina, los cuerpos de reyes e infantes, dentro todos ellos de cajas lisas de piedra, arrimadas al muro sobre los soportes [180].

Sin que se limitase el espacio con determinadas barreras como en Toledo, en otras iglesias había zonas privilegiadas de las naves que se destinaban a un uso exclusivo de un determinado colectivo. M. Núñez ha recogido la polémica entablada entre algunos capitulares de la catedral orensana a propósito del sepulcro del bachiller-canónigo Alfonso González de Padrón en la llamada nave de San Juan: el cabildo proponía «que dito lugar fose ordenado et estableçido pra os bispos da dita iglesia» [181].

2.3.5.2. Creación de espacios "AD HOC"

Dadas las limitaciones de aprovechamiento de espacios existentes, lo mejor era romper el muro perimetral y crearse así una capilla propia. Según el tipo de arquitectura y el entorno inmediato del templo esto podía realizarse con más o menos libertad. Salvo la existencia de casas, la ampliación se hacía sobre el propio atrio-cementerio.

2.3.5.2.1. Espacios de libre articulación

Sobre cualquiera de los muros libres del templo se adjuntaba una capilla más o menos grande según la capacidad económica del comitente o las posibilidades de espacio del entor-

---

obispo Geraldo de Requesens que gobernó la diócesis entre 1380 y 1399. En la capilla superior se enterrará el obispo fundador, mientras que la cripta será destinada a panteón de la familia (Francisco ABAD LAROY, «El culto divino en la Seo Antigua de Lérida», en *VII.è Centenari de la Consagració de la Seu Vella (Miscel.lània Conmemorativa)*, Lérida, 1982, pp. 47 - 50).

[175] Cuando en 1362 se colocó en el presbiterio de la catedral de Lérida el retablo de Bartolomé Robió, quedó detras de él un espacio que se dedicó a la advocación de Santa Ana (Gabriel ALONSO GARCIA, «Capillas, altares, imágenes, capellanías, presbiteriados y beneficios de la Seu Vella de Lleida desde su fundación hasta su cierre», en *VIIè Centenari*..., p. 58).

[176] V. GARCIA BEY, «La capilla del rey don Sancho el Bravo y los cenotafios de la catedral de Toledo», en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, 1922, pp. 129 - 148.

[177] La capilla de Santa Cruz se trasladó -como he dicho- a la del Espíritu Santo, la más espaciosa de la catedral, fundada en 1290 por el arzobispo Gonzalo Díaz Palomeque. En esta capilla un letrero recuerda la fundación de Sancho en la de la Santa Cruz (R. del ARCO, op. cit. p. 101).

[178] Isidro Gonzalo BANGO TORVISO, «La Iglesia...», fig. 21.

[179] Un dibujo de Nicolás de Vergara, de 1587, conservado en el Archivo General de Simancas, nos permite ver como era este espacio en el ángulo NO del templo, en dos tramos de la nave, con dos puertas, una comunicando con el claustro, la otra al interior del templo. En el lado oriental se disponía el altar y ante él cuatro sepulturas alineadas. Un buena ordenación de los datos documentados de esta capilla ha sido realizada por María Teresa PEREZ HIGUERA como preámbulo de su estudio de la escultura («Los sepulcros de Reyes Nuevos (Catedral de Toledo)», en *Tekné*, 1985, pp. 131-139).

[180] M. GOMEZ MORENO, *El panteón*..., pp. 14 y ss.

[181] *La idea de inmortalidad*..., p. 33.

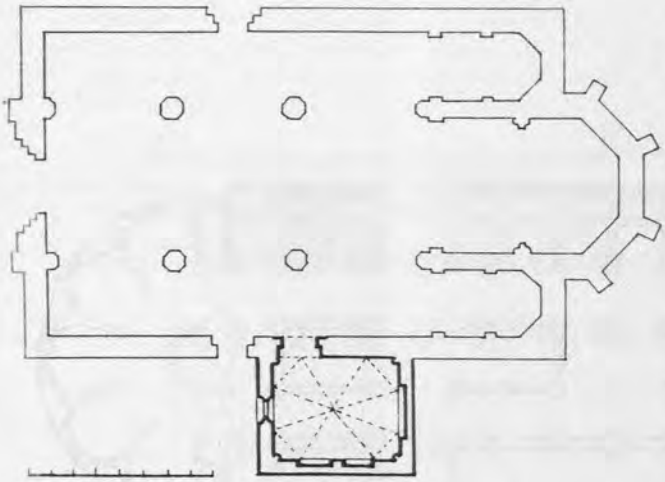


Fig. 23. San Miguel de Córdoba (seg. Lambert).

no. Es la fórmula de realización de estos espacios más simple y antigua. Son muy habituales a partir del siglo XIII. En casos muy raros pueden convertirse en santuarios totalmente autónomos que mantienen su comunicación con el templo principal, pero a su vez tienen acceso independiente. A este último respecto la iglesia de San Pedro de Ansemil (Pontevedra) muestra un claro ejemplo [182]. Los grandes monasterios, especialmente los cistercienses, suelen tener capillas funerarias ubicadas entre la llamada puerta de los muertos y el cementerio monástico, venían a ser capillas cementeriales que distinguían los allí enterrados por su condición con respecto a la generalidad de los sepultados en el cementerio. A diferencia del tipo anterior este grupo de santuarios no suele tener comunicación directa con la iglesia principal. Posiblemente la capilla más monumental de este tipo sea la de San Juan en el monasterio burgalés de las Huelgas, que realmente funcionaba como una verdadera iglesia autónoma con respecto a la abacial con la que se articulaba por el brazo septentrional del crucero [183].

La creación de estas capillas en edificios anteriores al gótico no permiten que se tracen con una gran regularidad. Las fachadas con sus largos lienzos de muro no facilitan una posible ordenación para la articulación de capillas. Basta contemplar la planimetría de una catedral como la de Lérida, realizada prácticamente en el siglo XIII siguiendo una disposición románica, para darnos cuenta de lo heterogénea irregularidad de los espacios funerarios, tanto en tamaño y forma, que se organizan en sus muros perimetrales. Si comparamos esta planta con la de una catedral de cronología similar, pero de fábrica gótica, apreciaremos de inmediato una notable diferencia, en ésta los espacios aparecen perfectamente homogéneos y regularizados [184].

2.3.5.2.2. Espacios de articulación y forma regularizada

Aunque muchos edificios góticos no mantendrán a lo largo de su penoso y prolongado proceso de construcción un esquema unitario de su proyecto original, lo que permitirá la adjunción de espacios de libre articulación, la norma teórica de este tipo de edificios es que permita una proyección regular y uniforme de capillas en la continuidad de todo el perímetro.

Se utilizan así las capillas radiales de las grandes girolas góticas o las capillas rectangulares entre contrafuertes de los templos también góticos, ya sean de clero regular, monástico o conventual. Estas capillas con funciones exclusivas múltiples o polifuncionales permitían con su venta la segura financiación de la marcha de las obras, a la vez que aseguraban una armónica imagen del conjunto arquitectónico. Destinadas a cultos concretos de santos y devociones diversas que mantenían determinadas cofradías, asociaciones o individuos particulares tambien servían, ademas de marco para la actividad socio-religiosa de la comunidad que la mantenía, como lugar de enterramiento de los miembros. A veces sólo unía a los enterrados en una misma capilla la devoción por el santo titular. La manda testamentaria de Ruy Pérez, que reproduzco a continuación, nos muestra como elige enterrarse, dada su relación con Inglaterra, en una capilla dedicada a santo Tomás Becket, no puede comprarse toda la capilla para él solo, debe compartirla, pero su carácter de máximo comitente le lleva a exigir que ninguna sepultura sobresalga de la suya:

«Sepan quantos esta carta vieren Commo nos Ruy Perez de Villiça amo del rrey de inglaterra...reçebi-

---

[182] Junto a la iglesia románica de San Pedro de Ansemil, en Pontevedra, se articuló en su flanco meridional una pequeña iglesia con la que comunicaba por una puerta, pero a su vez esta capilla tenía su entrada independiente del templo principal. Es la capilla funeraria de «los Deza», así llamada por ser fundación de esta familia y en la que reposan sus cuerpos, siendo el sepulcro principal el del «cavaleiro» Diego Gómez de Deza, muerto en 1341, quien seguramente debió ser el fundador de la capilla (Angel DEL CASTILLO, *Inventario de la Riqueza Monumental y Artística de Galicia*, La Coruña, 1972, p. 29).

[183] De las capillas funerarias en los monasterios cistercienses se ha ocupado J. C. VALLE, "La capilla de San Andrés en el monasterio de Osera", en *Monacato gallego. Centenario de San Benito*, Orense 1986, pp. 83-119.

[184] Es la diferencia entre un edificio pensado para una fácil articulación de ámbitos secundarios y regularizados, y otro concebido con un cierre perimetral que no prevee la apertura a otros ambientes. El primero es evidente que responde a las necesidades de un nuevo concepto de templo.
Otras veces la sencillez del templo y una rápida construcción no permiten preveer la articulación de espacios anejos, teniendo que crearse estos de una forma absolutamente espontánea. Este es el caso del tipo de iglesias como la cordobesa de San Miguel, obra de hacia 1300, que vió como sobre su fachada meridional se abre una capilla funeraria rectangular con abovedamiento en ochavo (E. LAMBERT, *El arte gótico en España en los siglos XII y XIII*, Madrid, 1990, p. 273), solución tan simple tendrá un amplio éco.

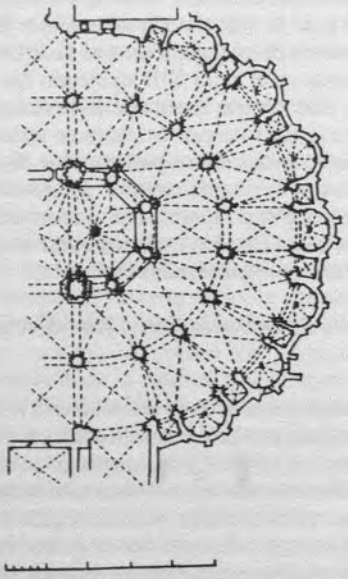


Fig. 24. Catedral de Toledo, capillas consagradas en 1238.

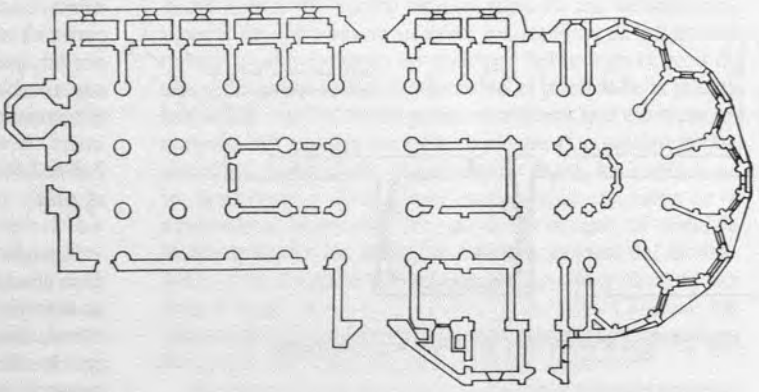


Fig. 25. Catedral de Palencia (seg. R. Martínez).

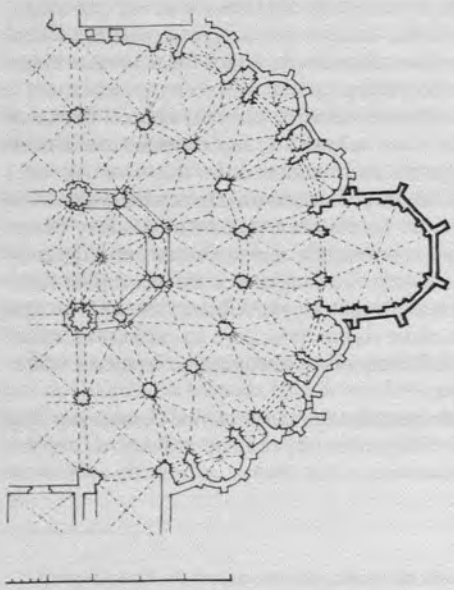


Fig. 26. Catedral de Toledo, capilla de Gil de Albornoz.

mos para nuestras sepulturas la segunda capilla que es en su eglesia (de los Predicadores de Valladolid) çerca de la de maestre Nicolás, cuya vocaçión es sancto Thomas de Cantorbel... E otro si que la sepultura de mi Ruy Perez tenga la lancha llana un palmo sobre la tierra e todas las otras sepulturas tengan las lanchas llanas e eguales de la tierra» - 3 de agosto de 1311- [185].

En otras muchas ocasiones las capillas se convertían en un auténtico panteón privado de todo un linaje, concebido con los mismos criterios sociológicos que aquí hemos expresado para otro tipo de capillas.

En algún caso se ha querido hacer remontar la relación compra de un espacio funerario con respecto al proceso de construcción de un templo al siglo XI, sin embargo se trata de una financiación con criterios y fines muy diferentes [186]. La financiación de los espacios perimetrales de un templo con la compra concreta de esos ámbitos para enterramientos será un fenómeno coetáneo al de la historia de nuestras catedrales góticas. La catedral de Toledo veía concluidas, tras dieciseis años de trabajo, las quince capillas radiales de su girola, fundando entonces, 1238, el arzobispo Rodrigo catorce capellanías ligadas «a los altares de esa nueva obra que ha sido comenzada a construir -decía- en nuestro tiem-

[185] J. Rius Serra, «Subsidios para la Historia de nuestra cultura», en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 1929, pp. 87 - 106 y 135 - 170. doc. LXIV.

[186] Es bastante frecuente ver como expresiones de este tipo, «elijo sepultura en la iglesia» o mandas testamentarias a determinados altares, durante los siglos XI y XII, sean interpretadas por el deseo de ser enterrados en el interior del templo o junto a los citados altares. Lo generalizado era tomar la referencia del todo, la iglesia, por la parte, el cementerio. Esto ha dado lugar a ciertas visiones equívocas sobre los lugares de enterramiento.

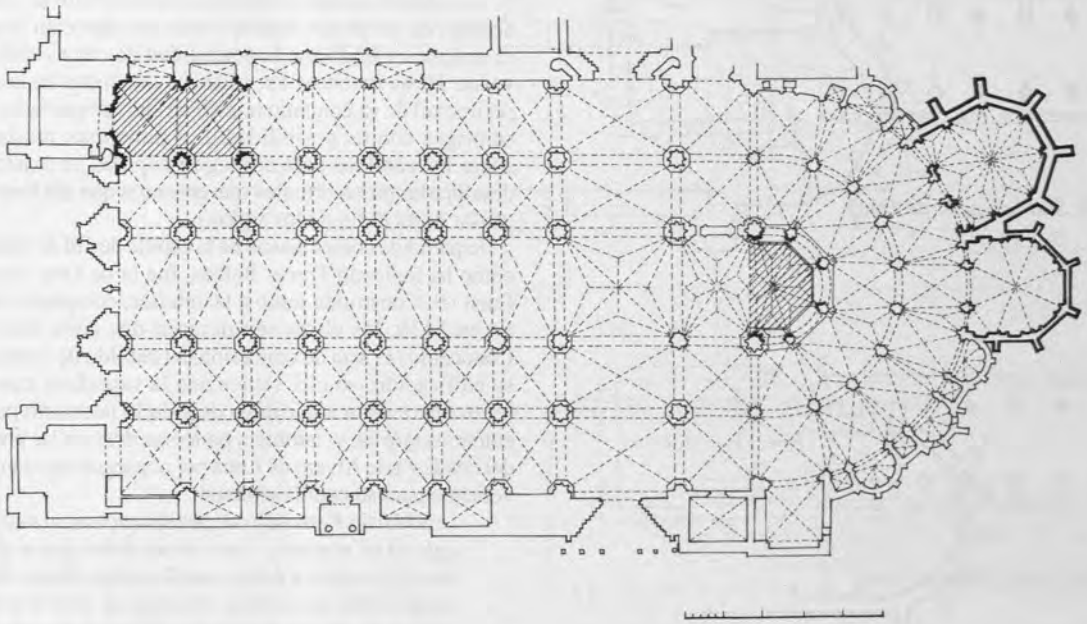


Fig. 27. Catedral de Toledo, los panteones reales aparecen rayados.

po desde la primera piedra». Entre estas capellanías figuraban varias destinadas a la memoria de reyes difuntos, pero no se explicitaba claramente un uso inmediato para lugares de enterramientos financiados especialmente, sin embargo pocos años despues aparecen ya las referencias muy claras de este tipo [187]. En la catedral de Burgos, desde los primeros momentos, ya se mencionan la construcción de capillas para fines funerarios por parte de aquellos que las van a utilizar [188].

Esta práctica se mantendrá durante los siglos finales de la Edad Media, siendo los testimonios que conservamos sobre ello muy explícitos. Como referencia citaremos aquí el caso bien estudiado de la catedral de Palencia [189]. Sabemos que la capilla más antigua de la girola, bajo la advocación de Nuestra Señora la Blanca, fué construida a expensas de Alonso Rodríguez de Girón, arcediano de Carrión, para su sepultura, siendo enterrado en ella en 1341 [190]. Cien años después se concluía la capilla del Corpus Christi, en la nave septentrional, y el cabildo se la concedía a los herederos de Luis Díaz para enterramiento de éste, su mujer y sus descendientes. El documento de cesión es muy curioso porque nos trasmite una viva imagen de las condiciones en que es entregada la obra y el compromiso al que se someten los compradores:

> *«(se habían convenido) en esta manera que los dichos señores dean e cabildo disen la capilla nueva de corpore christi que es en la dicha iglesia a do dizen las gradas junta con la capilla de sant sebastian... lazaro martines e juan gomes administradores de la dicha obra se obligaron de dar la dicha capilla limpia e desenbargada de la piedra e tierra que en ella esta fasta la dexar en el suelo limpio en que ha de fincar e los dichos juan rodrigues e sancho sanchez e juan gonzalez se obligaron de adornar la dicha capilla de redes e de altar e de todas las otras cosas que fueren necesarias a la dicha capilla»* [191].

---

[187] Elie LAMBERT, *El arte gótico...*, pp. 199 - 200 y 282.

[188] En la catedral de Burgos las capillas perimetrales están ligadas a funciones funerarias desde muy pronto. Ya en 1230, cuando muere Pedro Diaz de Villahuz, deja en su testamento 200 maravedises «para con que se acabe nuestra capilla de San Nicolás». Dispuso también de 100 maravedises para las redes y legó 15 maravedises al maestro de la obra (Manuel MARTINEZ SANZ, *Historia del templo catedral de Burgos*, Burgos, 1866, p. 124). Otras capillas presentan igual relación con una función fúnebre: la de San Antonio, donde se entierra el obispo Aparicio en 1263; el obispo Juan Dominguez lo será en la capilla de la Natividad, en 1246.

[189] Rafael MARTINEZ, *La arquitectura gótica en la ciudad de Palencia*, Palencia, 1989.

[190] Se convertiría en una verdadera capilla funeraria de carácter corporativo, pues en ella terminaron por enterrarse varios arcedianos de Carrión (Idem, p. 137).

[191] Idem, p. 190.

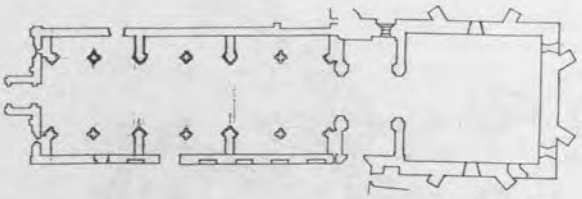


Fig. 28. San Salvador de Oña.

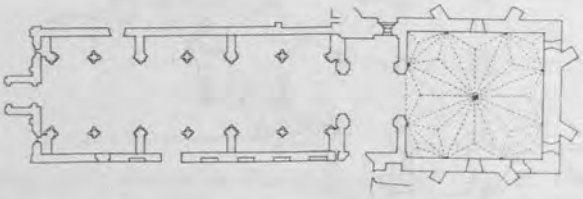


Fig. 29. San Salvador de Oña.

2.3.5.3. El desordenado deseo de fastuosa monumentalidad del gótico final

Como un producto más de la estética efectista del gótico de los siglos XV y XVI surgirán los más sorprendentes espacios de la arquitectura funeraria hispana medieval. Manuel Núñez nos ha recordado como las grandes mujeres del XV se ocuparon de promover «un palacio para morar, una quinta para cazar y una capilla para enterrarse» [192]. Los tres edificios,claros exponentes sociales de la fama, el linaje y el poder de sus dueños, deben mostrarse con la riqueza y monumentalidad conveniente. La desbordante fantasía decorativista de los arquitectos de la época necesitaba amplios espacios para dar rienda suelta a su imaginación.

2.3.5.3.1. Las grandes capillas perimetrales

Ya en el siglo XIV el deseo de construirse un gran espacio funerario propio llevó a romper la regularidad de templos que todavía no se habían concluido. El cardenal Gil de Albornoz, muerto en 1364, dispuso que su capilla debía ocupar las tres capillas centrales de la girola de la catedral toledana, será de planta cuadrada que en su parte alta se convertiría en octogonal, dedicándola a san Ildefonso [193].

La soberbia de Gil de Albornoz había abierto la veda para acabar con proyectos regularizados que preveían de manera organica y uniforme la posibilidad de crear capillas privadas. Hasta entonces los edificios que rompían la unidad perimetral de su conjunto no habían sido proyectados desde su origen con tal posibilidad. Los poderosos presionaban sobre los cabildos para conseguir capillas ya existentes y desalojarlas de los difuntos que pensaron que allí iban a descansar hasta el fin de los siglos.

Espléndida consecuencia de la capilla de Gil de Albornoz, como ha indicado Torres Balbás, fué la de Don Alvaro de Luna [194]. Construida junto a la anterior; comprado el terreno en 1430, las obras se iniciaron dos años más tarde. Conocemos el acta de concesión del cabildo de Toledo para su edificación, en ella vemos que la superficie concedida servirá para dotar a la capilla de todo lo necesario para una auténtica iglesia, y, también, podemos deducir las presiones del condestable Alvaro de Luna por conseguir un marco conveniente para su capilla panteón:

> *«Martin Ferrandes de Sevilla raçionero de la dicha eglesia en nombre e como procurador que se dixo del mucho onrrado e noble cauallero don Alvaro de Luna condestable de Castilla et conde de Sant Esteuan, el qual dicho Martin Ferrandes dixo al dicho señor arçobispo que bien sabia en como el dicho señor condestable considerando la magnificencia et santidat de la dicha eglesia de Sancta María desta dicha çibdat les auia suplicado por sus cartas e mensajeros procuradores para ello dedicados por un lugar en la dicha eglesia onde el pudiese hedificar e nueuamente faser vna capilla para su enterramiento del dicho señor condestable, onde el pudiese constituyr e ordenar sus capellanes e los doctar a la dicha eglesia.....E luego el señor arçobispo...dio e señalo...tres capillas que son sitas en la dicha eglesia que comiençan desde la capilla de Sant Alifonso derechamente contra la puerta que disen de las Ollas conuiene a saber la capilla de Santo Eugenio e la capilla de Santo Tomas de Conturben et la capilla de Santiago...»* [195].

Similar ubicación en la catedral de Burgos tiene la capilla que se hace levantar don Pedro Fernández de Velasco y su mujer doña Mencia de Mendoza, destruyendo capillas de la girola [196]. Resulta curioso comprobar como, por casualidad, tanto en la catedral burgalesa y en la toledana, se produce una composición que recuerda el antiguo complejo funerario-martirial del Santo Sepulcro de Jerusalén, donde

---

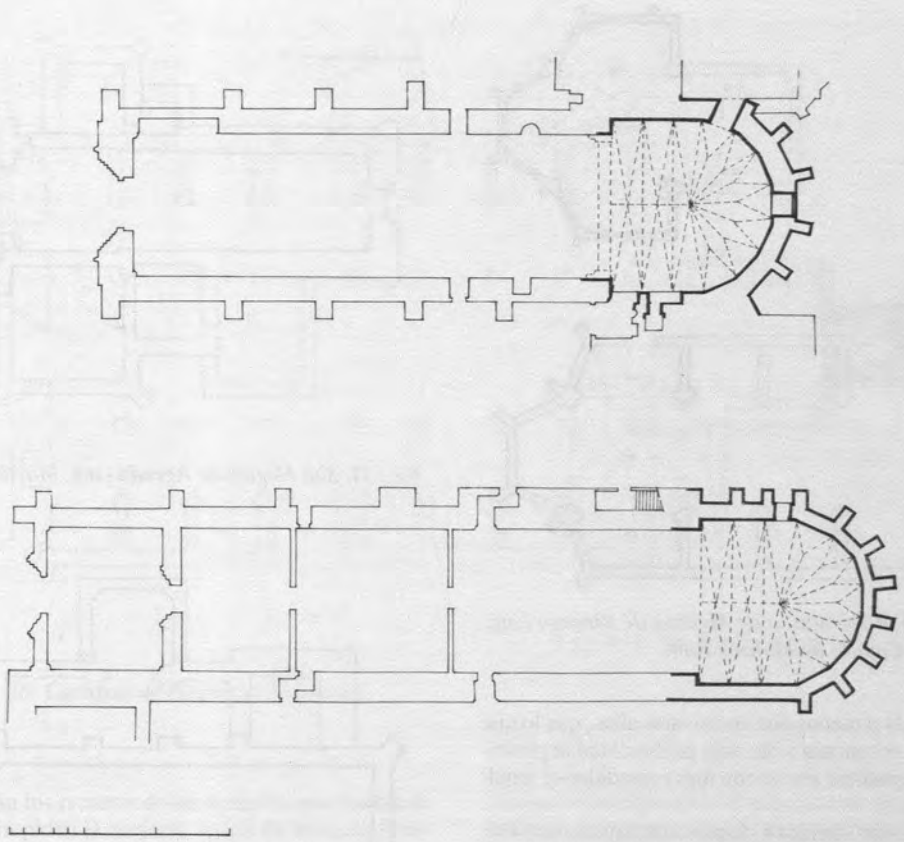
[192] Manuel Nuñez Rodriguez, «La dama, el matrimonio y la fama póstuma», en *Parentesco, familia y matrimonio en la Historia de Galicia*, Tórculo Edicóns, s. d., pp. 285 - 300.

[193] Isidro Gonzalo Bango Torviso, «Arquitectura gótica», en *Historia de la Arquitectura Española*, t. 2, Zaragoza, 1985, pp. 408 - 688, especialmente p. 574 y el capítulo «Un ámbito para la muerte: las capillas funerarias», pp. 509 - 606; Fernado Marias Franco, *El largo siglo XVI*, Madrid, 1989, pp. 124 - 127.

[194] Leopoldo Torres Balbas, *Arquitectura gótica*, Madrid, 1952, p. 295.

[195] C. Gonzalez Palencia, «La capilla de Don Alvaro de Luna en la catedral de Toledo», en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 1929, pp. 109 - 122.

[196] C. Villacampa, «La Capilla del Condestable de la Catedral de Burgos», en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 1928, p.p. 25-44.



Figs. 30 y 31. Iglesia de la Cartuja de las Cuevas.
Iglesia de la Cartuja de Miraflores (seg. Corupus de Arquitectura monástica medieval).

en una disposición rigidamente axial se articula un edificio de culto basilical y un mausoleo centralizado [197].

2.3.5.3.2.1. Tamaño y forma convenientes al linaje del señor

A lo largo del siglo XV el deseo de ubicar el sepulcro en el presbiterio lleva a los comitentes a crear suntuosas cabeceras que sirviesen de un mejor marco monumental. Con este fin se proyectan las iglesias con los presbiterios adecuados a esta finalidad, o en las ya existentes no se duda en proceder a una radical transformación.

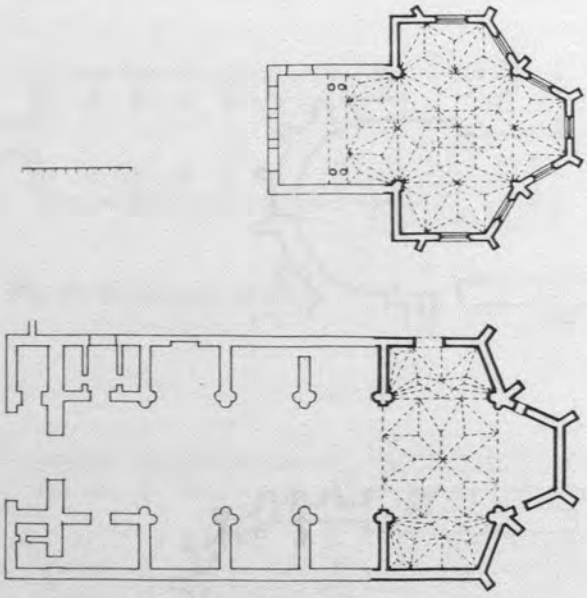
En el monasterio de San Salvador de Oña, hacia el año 1332, el abad don Alonso decidió hacer una gran cabecera con un tamaño que permitiese la ubicación del panteón real detrás de la capilla mayor. Las obras que se llevarían a cabo durante el resto de la centuria concibieron una cabecera cuadrangular ligerísimamente más ancha que las tres naves. El proyecto fué tan ambicioso que no se veía posibilidades de cubrirlo con una bóveda, lo que no se conseguiría hasta la segunda mitad del siglo siguiente [198]. Sería éste uno de los primeros eslabones de una largo proceso que quiere convertir algunos presbiterios en un monumental conjunto funerario.

Para conseguir una superficie capaz y una decoración conveniente se concede licencia a don Alvaro García de Santa María, en 1432, para derribar la capilla mayor de la iglesia de los dominicos de Burgos, hacerla de nuevo, decorarla y construir en ella el sepulcro suyo y el de su hermano el obispo de Burgos, don Pablo [199].

Si en el caso de García de Santa María no conocemos exactamente en que consistirían las obras emprendidas, tene-

---

[197] Isidro G. Bango Torviso, «Arquitectura gótica», p. 601.
[198] P. Silva Maroto, op. cit. p. 110.
[199] J. Rius Serra, op. cit. doc. LXXXII.



Figs. 32 y 33. San Francisco de Medina de Rioseco (seg. García Chico). Capilla de Monsen Rubi.

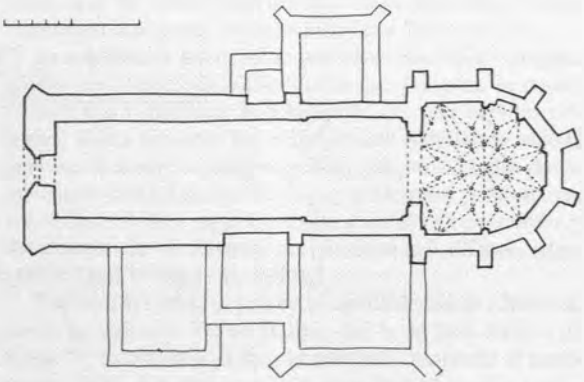


Fig. 34. San Miguel de Agreda (seg. Martínez Frías).

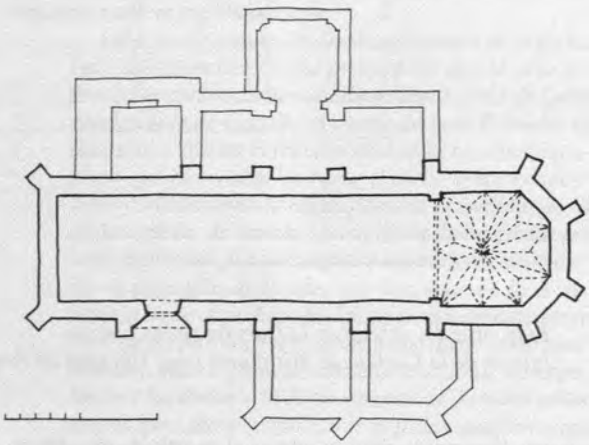


Fig. 35. San Juan Bautista de Agreda (seg. Martínez Frías).

mos noticias, más o menos por los mismos años, que lo que se pretendía era ensanchar y dar más profundidad al presbiterio para que se pudiese ubicar con más comodidad el sepulcro ante el altar.

Doña Aldonza de Mendoza, duquesa de Arjona, en 1435, dispone su entierro en la iglesia del monasterio jerónimo de Lupiana, ordenando una cabecera de tamaño conveniente para ello:

> *«Item quiero et mando que la iglesia e capilla mayor del dho monesterio de sant bartolomé sean ensanchados en luengo e ancho de manera que sea fecha una iglesia convenyble segunt my estado et del dho monesterio e la iglesia tenga dos capillas con sus altares uno a la mano derecha e otro a la esquyerda de convenyble anchura et altura, et que en la capilla mayor de la dha iglesia que se há asi de faser sea enterrado my cuerpo en medio della antel altar mayor para lo qual sea fabricada una sepultura de alabastro convenyble a my persona, el qual esté apartado de la postrimera grada del altar mayor susodicho en manera que no pueda aver otra ende sepultura entre el dho altar et la mya»* [200].

Para la construcción de la iglesia de la cartuja de Miraflores en la redacción del proyecto se fija claramente como la cabecera ha de ser más ancha para ubicar en ella el sepulcro del monarca:

> *«Primeramente començando de lo mas digno es una yglesia la cual ha de ser de una nave con su capilla,la cual yglesia sea de la forma de la yglesia que fizo el adelantado pedro de afan de Ribera en las cuevas de sevilla do está soterrado e tiene su sepultura, lo qual a visto el Rey nuestro señor la capilla ha de ser bien ancha y alta por cuanto ha de venir en ella el altar mayor con sus gradas e enmedio della la sepultura del Rey»* [201].

Si los datos son claros y explícitos sobre como se amplía o aboveda el presbiterio en relación con la importante función de ámbito funerario que a veces tiene, carecemos de información sobre la acusada elevación que sobre el nivel del suelo de las naves alcanza la zona del presbiterio. Sin embargo parece lógico pensar que, dadas las reiteradas que-

[200] F. LAYNA, op. cit. 310.
[201] F. TARIN, op. cit.

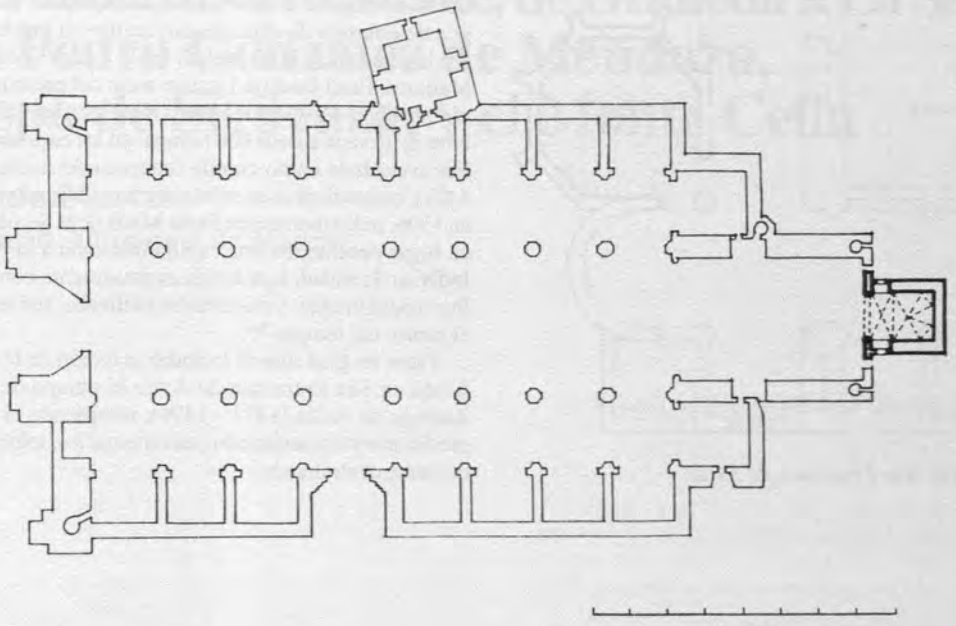


Fig. 36. Catedral de Palma de Mallorca.

jas que muestran los rectores de los templos ante los sepulcros altos que impiden la correcta visión de los actos litúrgicos, se recurriese a esta elevación del prebiterio para permitir que fuese observado con facilidad, aunque hubiese un sepulcro interpuesto axialmente. Pienso que es ésta y no otra la causa de la solución dada a templos como Santo Tomás de Avila.

Si en el apartado anterior hemos visto como los presbiterios se amplían, conviene que ahora hagamos alusión a formas tipológicas con un evidente sentido emblemático, como pueden ser las plantas treboladas y las estructuras ochavadas. Entre las primeras merece una especial referencia las del Parral, de San Francisco de Medina de Rioseco [202] y de Mosen Rubi [203],sin que puedan considerarse una secuencia de jerarquización tipológica, pero sí un exponente de la riqueza de matices de una idea generadora común.

Desde el siglo XIII se venía configurando, primero en capillas funerarias claustrales y, después, en capillas perimetrales del templo, un espacio con abovedamiento ochavado que terminó por convertirse en un verdadero símbolo funerario. Fué tal el éxito de esta forma, que bastantes capillas presbiteriales del XVI adquirieron una disposición centralizada cubierta con una estructura ochavada y articulada con las naves. Posiblemente esto era lo que indujo a doña Aldonza de Vivero,condesa de Osorno,a legar una cantidad para que conviertan en ochavada la capilla donde está enterrado su marido en la iglesia de los Trinitarios Calzados de Burgos, disponiendo que se construyan dos tumbas de bulto de alabastro, una para ella y otra para el conde su difunto esposo [204]. Como este tipo podríamos citar otro constituido por una amplia serie de variantes, ya en ochavo o en polígonos de mayor número de lados, que se mantiene de una manera conservadora en pleno siglo XVI [205].

2. 3. 5. 3. 3. Los espacios anejos al presbiterio

De una manera espontánea, y sin que puedan ser sistematizadas con un posible precedente o consecuente, se crean formas anejas al presbiterio para que sirvan de espacios funerarios que participan de una considerable importancia por su inmediatez al altar mayor y, sin embargo, no interferían en la contemplación de la espacialidad unitaria del presbiterio.

---

[202] Construida por el almirante de Castilla don Fadrique Enriquez para su enterramiento. Las obras se llevaron a cabo entre 1491 y 1520, año en que se produce la bendición del templo (E. GARCIA CHICO, *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid*, 2° edic., Valladolid, 1960, pp. 141 - 165.

[203] Su carácter de capilla funeraria aparece enmascarado bajo su función de templo de hospital. Hace unos años se ha podido atribuir a Juan Campero, entre 1514 y 1554 (J. M. PARRADO DEL OLMO, «La Capilla de Mosén Rubí de Bracamonte», en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid*, 1981, pp. 285 - 306).

[204] J. RIUS SERRA, op. cit. doc. CXV.

[205] La dispersión de esta tipología es muy amplia tanto por tierras burgalesas, en edificios como los de Santa Clara de Medina de Pomar, Nuestra Señora de la Vid o Santa Clara de Briviesca (F. MARIAS, *El largo...*, p. 126), como por Soria, en templos como los de Agreda -San Miguel o San Juan Bautista- (J.M. MARTINEZ FRIAS, *Arquitectura en Soria. Arquitectura y escultura monumental*, Soria, 1980, pp. 289 - 295).

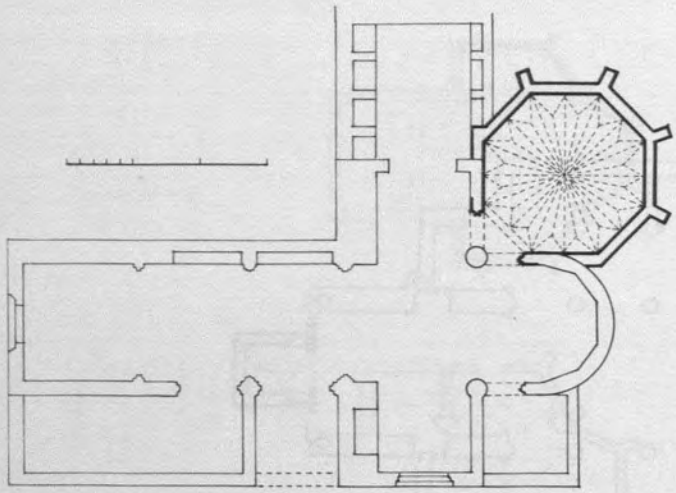


Fig. 37. Iglesia de San Francisco de Avila.

Casi todas estas soluciones son creaciones espontáneas, libres de modelos y sin imitaciones. La solución más antigua de este tipo de espacios adyacentes al presbiterio debe ser la capilla de la Trinidad, en la catedral de Palma de Mallorca. En el fondo del testero recto del presbiterio se abre una absidiola también de testero recto, pero cubierto con una bóveda nervada apeada con trompas en las esquinas del fondo. Fué concebida como capilla funeraria de Jaime II (1291 - 1327), quien dispuso en su testamento, otorgado en Perpiñán en 1306, se le enterrase en Santa María de la Seo de Mallorca, en lugar decente, en una capilla dedicada a la Santísima e Indivisa Trinidad, construída expresamente con tal objeto. Provisionalmente, y mientras se edificaba, fué sepultado en el centro del templo [206].

Tiene un gran interés la audaz solución de la capilla que fundó en San Francisco de Avila el obispo de Plasencia, Rodrigo de Avila (1471 - 1496), rompiendo el ángulo del presbiterio y comunicando con un espacio espléndido rotundamente centralizado.

[206] L. Torres Balbas, op. cit. pp. 208 - 210.

El verdadero Sacro Monte, de Granada a La Salceda: Don Pedro González de Mendoza, Obispo de Sigüenza, y el Monte Celia

Fernando Marías
Universidad Autónoma de Madrid.

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.) Vol. IV, 1992.

RESUMEN

La historiografía española ha identificado normalmente el Sacromonte de Granada, en torno al Colegio de San Cecilio, como el candidato más adecuado de contrapartida española de los sacromontes italianos. Sin embargo, ni sus funciones -más ideológicas que simplemente devocionales- ni su tipología apoyan tal identificación. Por contra, el hombre que torció el designio original de su fundador y detuvo su obra, como su sucesor en la sede de Granada, promovió en su nueva diócesis un nuevo y verdadero Sacromonte a la manera italiana y franciscana, uniendo la iconografía tradicional tardomedieval con la nueva contrarreformística. Desde este punto de vista, el humilde y aristocrático franciscano, su pensamiento, su patronazgo de las artes y su última fundación cobraron nuevo significado, como público testimonio de su profunda animosidad contra los moriscos y su apoyo a la expulsión real.

SUMMARY

The Spanish arthistorians have usually pointed out The Sacromonte in Granada, around the Colegio de San Cecilio, as the most proper candidate to compare to the Italian Renaissance type of the Sacri Mont. Nevertheless, neither its religious functions (more ideological than simply devotional) or its typology support the comparation. On the contrary, the man who challenged the brief of its founder and stopped its building, as his successor as the archbishop of Granada, promoved in his new Castilian see a new and true Sacromonte in the Italian and Frnaciscan manner, merging in it the traditional Late-medieval iconography and new one proposed by the Counter Reformation.

From this viewpoint, the humble Franciscan friar and aristocratic bishop is studied a patron of the arts, from Granada to the Monte Celia, and his last foundation also analysed as a public testimony of his thorough involvement in the expulsion of the Moriscos.

Cuando, en el marco de la arquitectura y el arte español, se intenta buscar equivalentes al fenómeno de los Sacromontes italianos, las miradas de nuestros historiadores se fijan en el Sacromonte de Granada, con la Abadía y las capillas que a su alrededor se levantaron en torno a 1600, o en el monasterio de Santo Domingo de Scala Coeli, fundado en 1423 por Alvaro de Córdoba (c. 1350-c. 1430) en los alrededores de Córdoba (*). En este último caso, nos hallamos ante la fundación de este reformador de los dominicos, viajero a Tierra Santa hacia 1408, en la sierra de Córdoba, donde evoca -más que reconstruye- topográfica y topónimicamente los Santos Lugares, con un torrente del Cedrón, un Huerto y una gruta de Getsemaní, una Vera Cruz a modo de Monte Tabor y un Vía Crucis y dos oratorios, dedicados a la Magdalena y a San Alvaro, reedificados en la segunda mitad del siglo XIX [1]; sin embargo, no existió nunca en Scala Coeli, al pare-

* Una primera redacción, presentada como ponencia al Convegno Internazionale de Villa Cagnola, Gazzada (Varese), en 1991, ha sido publicada como «Don Pedro González de Mendoza, vescovo di Sigüenza e il Monte Celia de La Salceda (Guadalajara)», en *Sacri Monti. Devozione, arte e cultura della Controriforma*, Jaca Book, Milán, 1992, pp. 421-433.

[1] Véase, como bibliografía básica, Th. A. DYSON, *B. Alvarez de Córdova; Stars in S. Dominic´s Crown*, Nueva York, 1890. R. CASTAÑO, *San*

cer, un verdadero Sacromonte, ni arquitectónico ni artístico. Con respecto al primero y no obstante la homonimia, la elección no es a nuestro juicio correcta; de hecho, ningún elemento común existe entre este conjunto granadino y los centros lombardos, ni funciones, ni instituciones, ni programas, ni obras artísticas. La Abadía sacromontana surgió como centro de devoción de las reliquias de los llamados mártires granadinos y de los denominados «libros plúmbeos», que, con aquellas, se encontraron a finales del siglo XVI en este lugar, el Monte de Valparaíso, para convertirse, de hecho, en un seminario de teólogos y juristas por bula de Paulo V (1609), con una serie de capillas que conmemoraban los hallazgos arqueológicos [2].

En realidad, el único ejemplo español comparable con los Sacromontes italianos se creó por estas mismas fechas y hoy ha desaparecido por completo. Se trata del conocido como Monte Celia del monasterio de Nuestra Señora de la Salceda, situado entre los pueblos de Peñalver y Tendilla, en la provincia de Guadalajara, no excesivamente lejos de Madrid, fundado por el entonces prior del convento franciscano fray Pedro González de Mendoza. Poco es lo que se sabe de este conjunto; el monasterio fue suprimido con la desamortización de Mendizábal, a comienzos del siglo pasado, y de su arquitectura sólo quedan algunas ruinas; la estructura del Sacro Monte desapareció con él y hoy nada queda en la ladera situada al sur del convento. Nuestra información se limita casi completamente a la descripción literaria y gráfica que de él escribió su propio fundador fray Pedro y que se publicó en 1616 en Madrid. Hemos de empezar, por lo tanto, por esta figura, creador y fuente de este Sacro Monte [3].

Don Fernando de Silva y Mendoza, fray Pedro González de Mendoza al ingresar en la orden seráfica, fue el sexto hijo de los príncipes de Eboli, Duques de Pastrana y Condes de Mélito don Ruy Gómez de Silva (1516-1573) y doña Ana de Mendoza y de la Cerda (1540-1591), casados en 1552. Nació en Madrid el 10 de febrero de 1571 (aunque según otros autores su nacimiento tuvo lugar en Pastrana el 10 de julio de 1569), sólo dos años antes de la muerte del padre, el consejero de Estado y Guerra de Felipe II y, como confidente del rey, cabeza del partido pacifista junto al famoso secretario real Antonio Pérez, opuesto al belicista del III Duque de Alba y del secretario Mateo Vázquez. Ya en 1571 fue recibido como caballero de la orden de San Juan, tanto en el priorato de Castilla como en el convento de Malta, y Gregorio XIII quiso prepararlo desde niño para cardenal, ordenando al nuncio pontificio Filippo Sega, obispo de Ripatransone y Piacenza, que se ocupara de sus primeros pasos durante su estancia en España, entre 1577 y 1581. Quizá en Pastrana durante su primera niñez, tras la muerte de su progenitor, desde 1576 se debía haber trasladado a Madrid con su madre, donde la Princesa sería encarcelada en 1579 por orden del rey, a causa de sus relaciones con Antonio Pérez y del asesinato de Juan de Escobedo -el secretario de don Juan de Austria- el año anterior; es posible que don Fernando regresara con ella, en 1581, a Pastrana, donde su madre tuvo que retirarse tras dos años de prisión, aunque estuviera exonerada de la tutela de sus hijos.

A pesar de la caída en desgracia de su madre, don Fernando -según su epitafio- fue criado «entre halagos de la casa real de Felipe (II)»; de hecho, fue menino del príncipe Felipe y como tal acudió en 1585 a Zaragoza, a la boda de la Infanta Catalina Micaela y el Duque de Saboya, momento en el que decidió entrar en la orden franciscana, a causa -según las crónicas- de un desengaño amoroso.

En 1585, o muy poco después, entró en el monasterio de La Salceda, donde profesó, y prosiguió sus estudios en los colegios franciscanos de la Universidad de Alcalá de Henares y de San Juan de los Reyes de Toledo [4]; aunque ignoramos

---

Alvaro de Córdoba y su convento de Escalaceli, Vergara, 1906, M. Gutiérrez, *Fundaciones monásticas en la Sierra de Córdoba*, Córdoba, 1909. A. Huerga, *Beato Alvaro de Córdoba*, Biblioteca de Autores Cristianos, Año Cristiano, I, Madrid, 1959, pp. 390-400. A. de Zedelgem, *Historia del Vía Crucis*, Bilbao, 1958, pp. 85 ss.

[2] J. Ramos, *El Sacro Monte de Granada*, Madrid, 1883. Z. Royo Campos, *El insigne Colegio del Sacromonte y la Universidad de Granada*, Granada, 1952; *Don Pedro de Castro, caudillo insigne del Concepcionismo en España*, Granada, 1954; *Devoción eucarística del Sacromonte*, Granada, 1957; *Albores del Sacromonte*, Granada, 1958; *Reliquias martiriales del Sacromonte*, Granada, 1960; *Abades del Sacromonte*, Granada, 1962. Miguel José Hagerty y otros, *La Abadía del Sacromonte, Exposición artístico-documental, Estudio sobre su significación y orígenes*, Universidad de Granada, Granada, 1974. M.J. Hagerty, *Los libros plúmbeos del Sacromonte*, Editora Nacional, Madrid, 1980, Antonio Bonet Correa, «Entre la superchería y la fe: el Sacromonte de Granada», *Historia 16*, 61, 1981, pp. 43-54, y «Sacromontes y calvarios en España, Portugal y América Latina» en *La Gerusalemme di San Vivaldo e i Sacrimonti in Europa*, Pacini Editore, Montaione, 1989, pp. 115-160. J.D. Cabanellas Rodríguez, *El morisco granadino Alonso del Castillo*, Patronato de la Alhambra, Granada, 1965. José Manuel Gómez-Moreno Calera, *La arquitectura religiosa granadina en la crisis del Renacimiento (1560-1650). Diócesis de Granada y Guadix-Baza*, Universidad de Granada, Granada, 1989, pp. 250-265. Antonio Moreno Garrido, «El grabado en Granada a fines del siglo XVI: los descubrimientos del Sacromonte y su reproducción», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, XX, 1989, pp. 101-109; «El grabado en Granada durante el siglo XVII; I, La Calcografía», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, XIII, 1976, y «El grabado en Granada durante el siglo XVII; II, La Xilografía», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, XV, 1978-1980. Julio Caro Baroja, *Las falsificaciones de la Historia en relación con la de España*, Seix Barral, Barcelona, 1992, pp. 115-160.

[3] Pedro Salazar, *Crónica e historia de la Provincia de Castilla*, Madrid, Imprenta Real, 1612 (reprint, Editorial Cisneros, 1977), pp. 94 ss. Pedro Navarro, *Discurso y relación de el Capítulo general de los Padres Menores, celebrado en Toledo año de 1606*, Madrid, 1606. Gaspar de la Fuente, *Historia del Capítulo general que celebró la Religión Seráfica en la Imperial Toledo este año de 1633*, Madrid, 1633. Pablo de Mesa, *Historia del Capítulo general que celebró la Religión Seráfica en la Imperial Toledo este año de 1645*, Imprenta Real, Madrid, 1645. Luis de Salazar y Castro, *Historia genealógica de la casa de Silva*, Madrid, 1685, II, pp. 533 ss. Diego Alvarez, *Memorial Ilustre*, Alcalá de Henares, 1753. Juan Loperráez Corvalán, *Descripción histórica del Obispado de Osma con el catálogo de sus prelados*, Imprenta Real, Madrid, 1788 (reprint, Turner, Madrid, 1978, I, pp. 47-472). Lucio María Núñez, «¿En dónde y cuándo nació D. Fray Pedro González de Mendoza?», *Archivo Iberoamericano*, 1, 1914, pp. 206-207. Mariano López de Ayala y Ligués, «Algunas cartas de D. Fray Pedro González de Mendoza y otras a él relativas», *Archivo Iberoamericano*, 6, 1916, pp. 443-461. Teodomiro García Espinosa, *Don Fray Pedro González de Mendoza*, Memoria de Licenciatura, Granada, 1964.

[4] El texto básico es el libro de Fray Pedro González de Mendoza, *Historia del Monte Celia de Nuestra Señora de la Salceda*, Juan Muñoz, Granada, 1616. Véase también, Pedro de Salazar, *Crónica e historia de la fundación y progreso de la provincia de Castilla, de la orden del bienaventurado padre San Francisco*, Imprenta Real, Madrid, 1612, (reprint, Editorial Cisneros, Madrid, 1977), pp. 238-2414 ss. Fray Alonso López Magdaleno, *Compendio historial del Aparecimiento de Nuestra Señora de la Salceda, fundación de su Convento y origen de él, de la*

la titulación exacta que alcanzó, aparece entre los lectores de Artes y Teología y como colegial de San Pedro y San Pablo en la villa complutense. Llegó a ser guardián del monasterio de Talavera de la Reina y prior del monasterio de La Salceda, así como calificador del Consejo General de la Inquisición y, dentro de la orden franciscana, alcanzó los cargos de provincial de Castilla (1598-1601, período en el que celebró en San Francisco de Pastrana, en 1600, una congregación intermedia), visitador de la provincia de Santiago y custodio de la de Castilla en 1606 y comisario general de la Familia Cismontana (España, Francia y Alemania) en 1608, cargo éste al que renunció en 1609. No parece que visitara Italia, pues no asistió en 1600 al capítulo general celebrado en Roma, donde fue elegido general de la orden su amigo fray Francisco de Sosa. No obstante, en 1604, aparece fray Pedro en la documentación del ducado de Milán, interviniendo en los Consejos de Sicilia [5]. En el capítulo general franciscano de 1606, en Toledo, se encargó de predicar en la catedral primada, con un panegírico inmaculadista ante el rey, el Duque de Lerma y los Príncipes de Saboya.

Parece ser que Felipe III quiso nombrarlo maestro del príncipe pero, de hecho, cuando el futuro Felipe IV tenía cinco años, en 1610, el rey lo presentó como obispo de Osma, aunque no llegó a tomar posesión de la sede, al ser nombrado al mes siguiente, el 19 de julio de 1610, arzobispo de Granada como sucesor de don Pedro de Castro y Quiñones, elevado al arzobispado de Sevilla. De Granada pasaría a la archidiócesis de Zaragoza el 8 de febrero de 1616; allí permaneció hasta el 23 de abril (u octubre) de 1623, momento en que fue nombrado, extrañamente por tener esta sede menor importancia aunque mayor renta, obispo de Sigüenza, de la que tomó posesión el 13 de diciembre de este mismo año y a cuya cabeza permaneció hasta su muerte, acaecida el 23 de julio de 1639. Según su epitafio, tal traslado se debió al deseo de Felipe IV de que estuviera próximo a la corte; no obstante, este nombramiento, que truncaba su ascendente carrera, parece más bien producto de un cambio de política, por parte del Conde Duque de Olivares, en materia eclesiástica, por la que apartaba a personajes vinculados estrechamente con el Duque de Lerma de cargos de significación. Desde entonces fray Pedro desaparece de la escena y sus actividades carecieron del eco de las décadas precedentes. Retirado y enfermo pasó sus últimos años entre el cuidado de su familia en Guadalajara y la sede seguntina. Al morir,

Fig. 1. Don Pedro González de Mendoza, arzobispo de Granada.

fue enterrado en la colegiata de Nuestra Señora de la Asunción de la villa de Pastrana, en compañía de sus progenitores, de acuerdo con su testamento (de 13 de abril de 1636) y codicilo (de 7 de junio del mismo año), realizados ambos en Sigüenza (3).

Nuestra información sobre su actividad eclesiástica es, por lo tanto, muy limitada. En cambio, disponemos de un buen número de datos sobre sus realizaciones arquitectónicas y artísticas durante los años de sus diferentes cargos episcopales. Durante su estancia en Granada se ocupó principalmente de las obras de la catedral y del palacio arzobispal. En éste procedió a su restauración, entre 1610 y 1613, realizada por el maestro mayor de la catedral, Ambrosio de Vico (c. 1547-1623), y ampliación, levantándose un nuevo patio y una gran sala decorada con los retratos de los arzo-

---

Regular Observancia de Nuestro Seráfico Padre San Francisco, Madrid, 1687. Luis CARRIÓN, «Orígenes de la custodia 'Domus Dei' y 'Scala Coeli', o sea La Aguilera y El Abrojo (1387-1518)», *Archivo Iberoamericano*, 3, 1915, pp. 161-191 y 4, 1915, pp. 161-177. Cesáreo GIL ATRIO, «¿España, cuna del Viacrucis?», *Archivo Iberoamericano*, 11, 1951, pp. 63-92. Fidel de LEJARZA y Angel URIBE, «Fray Pedro de Villacreces», *Archivo Iberoamericano*, 17, 1957, pp. 299-234, «Escritos villacrecianos», *Archivo Iberoamericano*, 17, 1957, pp. 661-945 y «¿Cuándo y dónde comenzó Villacreces su reforma?», *Archivo Iberoamericano*, 20, 1960, pp. 79-94. Juan MESEGUER FERNÁNDEZ, OFM, «Orígenes del convento franciscano de La Salceda (1408-12)», *Hispania*, XIX, 1959, pp. 483-502. Willian A. CHRISTIAN Jr., *Local Religion in Sixteenth-Century Spain*, Princeton University Press, Princeton, N.J., 1981, pp. 76-77, 87-88, 102-106, 120, 131, 158 y 213, aunque no se hace referencia en su obra *Apparitions in Late Medieval and Renaissance Spain*, Princeton University Press, Princeton, N.J., 1981 y 1989 (2). M.L. CABELLO LAPIEDRA, «El monasterio franciscano de la Salceda», *Arte Español*, X, 1930, pp. 119-124. A. HERRERA CASADO, *Monasterios y conventos en la provincia de Guadalajara*, Guadalajara, 1974. José Miguel MUÑOZ JIMÉNEZ, *La arquitectura del Manierismo en Guadalajara*, Diputación Provincial - Institución Provincial Marqués de Santillana, Guadalajara, 1987, pp. 391-408; «Sobre el jardín del Manierismo en España: jardines del Palacio de Mondéjar», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, liii, pp. 338-347; «Yermos y Sacromontes: itinerarios de Vía Crucis en los desiertos carmelitanos», *VI Congreso Español de Historia del Arte. Los Caminos y el Arte*, Universidad de Santiago, Santiago de Compostela, 1989, III, pp. 171-182.

[5] Ricardo MAGDALENO, *Catálogo XXIII del Archivo de Simancas, Papeles de Estado. Milán y Saboya, Siglos XVI y XVII*, Archivo General de Simancas, Valladolid, 1961, p. 227.

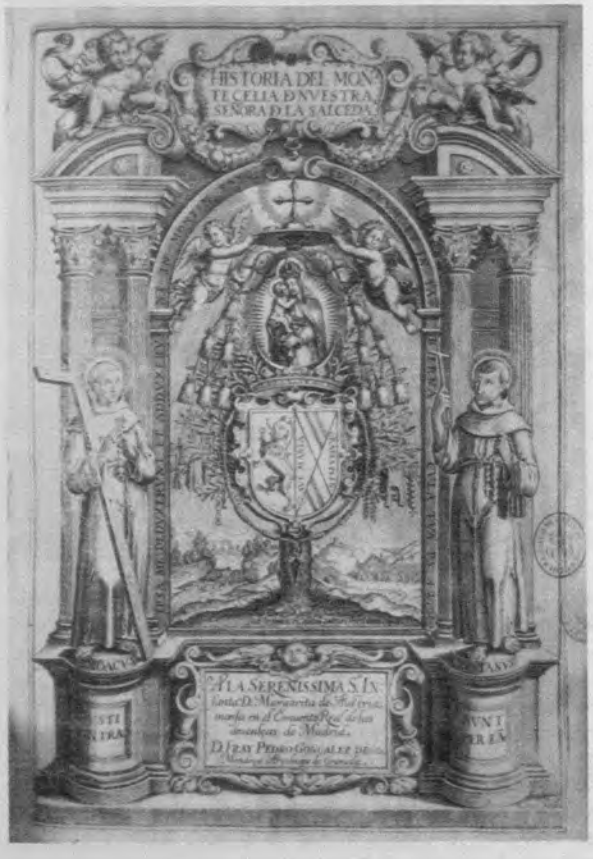


Fig. 2. Heylán. ***Historia del Monte Celia****, portada.*

Fig. 3. Hallazgo de la imagen de Nuestra Señora de La Salceda.

bispos, de los que 59, los primeros de la serie, fueron encargados a Madrid al pintor Juan de Chirinos, los seis siguientes fueron pintados ya en Granada, entre 1613 y 1616, por el agustino fray Pedro de Montoya, mientras que de otros cuatro se hacía cargo Juan García Corrales y de los ocho últimos, incluyéndose el de fray Pedro, el pintor granadino Pedro de Raxis; este sería el pintor que realizaría en 1616 la pintura de una «Asunción» para la capilla del palacete arzobispal de La Zubia [6]. En la obra catedralicia dio un importante impulso a la prosecución de la fábrica quinientista, cerrándose la primera capilla del crucero en 1614, bajo la dirección de Vico, con bóvedas modernas, que censuraron sus jueces, obra que no concluiría hasta 1637. También se ocupó de la sustitución, en 1614, del tabernáculo de la capilla mayor realizado por Siloé, por encontrarlo demasiado grande, y decidió, contra los deseos de su antecesor don Pedro de Castro, eliminar de la rotonda las imágenes de los santos mártires del Sacromonte. En este punto era coherente con su política de desentenderse del Sacromonte granadino del arzobispo Castro y levantar su prohibición de nuevas fundaciones religiosas, permitiendo la fundación de los conventos de agustinos calzados, trinitarios descalzos, basilios, mercedarios descalzos y los capuchinos de San Juan de la Penitencia. Merece, por lo tanto, que nos detengamos en este tema.

En 1600, doce años después de la aparición de los primeros testimonios relativos al primer obispo de Granada, San Cecilio, en la Torre Vieja (Turpiana) de la catedral, y cinco años después de los primeros hallazgos de reliquias y libros plúmbeos en el Monte Valparaíso, don Pedro de Castro inició la fundación de una abadía colegial y un colegio ecle-

[6] Antonio GALLEGO Y BURÍN, *Granada. Guía artística e histórica de la ciudad*, don Quijote, Granada, 1982 (2), p. 252. Miguel LÓPEZ RODRÍGUEZ, *La Curia y el palacio arzobispal de Granada*, Granada, 1986. Gómez-Moreno Calera, *op. cit.*.

siástico, cuyo proyecto fue encargado a Ambrosio de Vico y Alonso de Segura, iniciándose por una pequeña casa abacial y una capilla, que se acabaría en 1614. En esta fecha, el jesuita Pedro Sánchez, arquitecto procedente de Sevilla, proyectó un edificio de mucha mayor envergadura, con un patio adosado a la casa primitiva y cuatro nuevos claustros (procesional, de canónigos, capellanes y colegiales) en esquema cruciforme y una gran iglesia de tres naves, y Ginés Martínez de Salazar sustituyó a Vico en la dirección de la fábrica. Esta proseguiría hasta 1623, año de la muerte de don Pedro de Castro, levantándose sólo el primer patio, destinado a residencia del arzobispo fundador. La falta de apoyo a este enorme proyecto, el más importante emprendido en Granada por aquellas fechas, por parte de fray Pedro o sus sucesores en la sede granadina, conllevó su paralización, para no revivir hasta mediados del siglo XVIII [7].

Tal fundación representó un último intento por parte de la minoría morisca granadina -sostenido por algunos sectores eclesiásticos y políticos- para impedir su expulsión de España, que tendría definitivo lugar en 1609 con la publicación del edicto general, al presentarse como de lengua árabe a los discípulos de Santiago que habían sido martirizados en el Monte Valparaíso y sus textos como mezcla de ideas religiosas mulsumanas y cristianas.

Es indudable que fray Pedro no se alineaba con su predecesor en la defensa de la integración de los cristianos de origen musulmán, sino que apoyó la opción contraria, como el Duque de Lerma, la reina Margarita o el arzobispo de Valencia, San Juan de Ribera, llegando a solicitar de Felipe III, en 1614, la institución de una fiesta nacional en acción de gracias por la expulsión de los moriscos, hecho que había puesto punto final a la historia de la Reconquista de España para la Cristiandad. No deja, por lo tanto, de tener sentido, vista su postura, la elección de fray Pedro como arzobispo del conflictivo reino de Granada en sustitución de don Pedro de Castro, paladín de la integración, definiéndonos además claramente un aspecto de la personalidad del prelado franciscano.

Por último, fray Pedro llevó a término, también bajo la dirección de Vico, la obra de la iglesia de Santa María de la Alhambra, de patronato real y situada junto al Palacio de Carlos V, añadiéndole una portada marmórea, trazada hacia 1615 y para la que consiguió de Felipe III cuatro columnas de jaspe originalmente destinadas al patio del palacio real iniciado por su abuelo Carlos V [8].

Su paso por el arzobispado de Zaragoza parece haber dejado menores testimonios de su actividad constructiva; aunque se ocupó de la reforma del palacio arzobispal, éste desaparecería en la segunda mitad del siglo XVIII. Para seguir su carrera, hemos de esperar a su traslado y destino final, de 1623, a la diócesis de Sigüenza y a sus labores en su villa natal de Pastrana.

Fig. 4. La Salceda, vista general y ruinas del monasterio.

En Sigüenza, su interés se centró en el adecentamiento de la catedral, con la realización de la reja de la capilla mayor y la restauración de la Puerta de los Perdones (1624-25), trazada por Antonio Salbán y Francisco de la Riva y realizada por Juan de la Pedrosa, el maestro mayor catedralicio elegido por recomendación del arquitecto real Juan Gómez de Mora; también se ocupó de la reedificación de la capilla de Nuestra Señora la Mayor o de los Mercenarios (1622-23), obra de Pedrosa, y de su retablo-tabernáculo, obra de Pedro Fernández y Juan de Milla que albergaba una imagen gótica de la Virgen [9].

En Pastrana, fray Pedro destinó sus esfuerzos a la construcción de la cabecera de la colegiata de Nuestra Señora de la Asunción, antigua parroquia gótica elevada, desde 1569, a esta categoría por los I Duques. La obra de su capilla mayor había sido ya dispuesta por doña Ana de Mendoza en su testamento, como panteón familiar de los Príncipes de Eboli, y fray Pedro también la eligió como su lugar de entierro. En 1625 solicitó del arquitecto carmelita descalzo fray Alberto de la Madre de Dios un proyecto, que sería sustituido al siguiente por otro de Juan Gómez de Mora, el arquitecto de las obras reales, y Luis Bravo. La obra fue realizada por Juan de Pedrosa entre 1626 y 1629 y, despedido de la fábrica, continuada por Juan García de Ochaitia, el Viejo, desde 1630 a 1633. Este se encargó también de la obra de la cripta subterránea, de tres naves y de la capilla mayor de bóveda ovalada. Terminada la iglesia nueva en 1634, se procedió a la decoración interior, encargándose siete sepulcros de mármol -cuya obra se inició en 1629- y un retablo, que se acabaría en 1638, para albergar una serie de cuadros de la colección del prelado: un «San Francisco» y diez lienzos con Santas Vírgenes, atribuidos al pintor local Matías Ximeno, ocho

[7] Gómez-Moreno Calera, *op. cit.*, pp. 21 y 129-150.
[8] *Idem*, pp. 250-265.
[9] Muñoz Jiménez, *op. cit.*, pp. 244-246.

Fig. 5. La Salceda, ruinas del relicario.

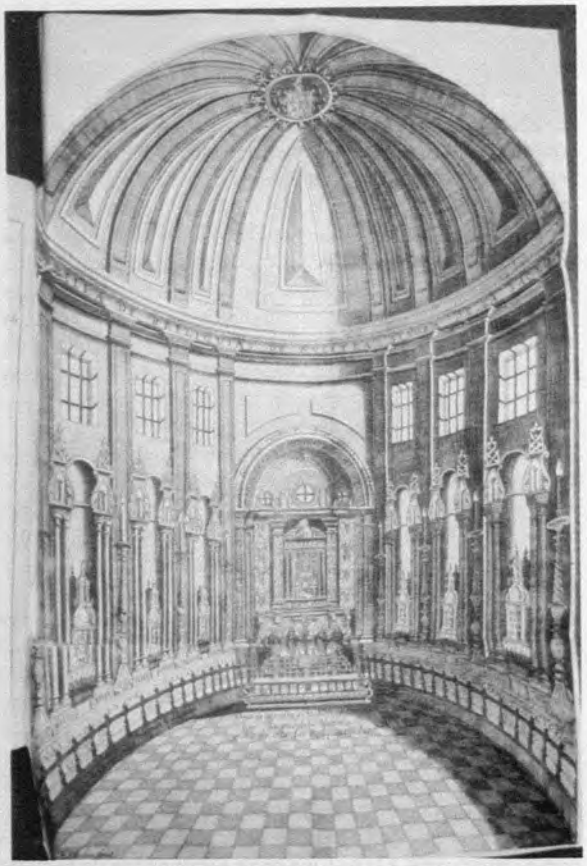


Fig. 6. Heylán. La Salceda, vista grabada del interior del relicario.

pequeñas láminas «de bronce» (de las treinta y dos regaladas a la colegiata) y una «Asunción», sobre piedra de ágata, firmada por el pintor francés Jacques Stella (1596-1657), amigo de Poussin y en Roma precisamente hasta esta última fecha.

Como complemento a esta obra, fray Pedro fundó en 1627 el colegio de San Buenaventura, regido por los franciscanos del monasterio de Nuestra Señora de Gracia, para la enseñanza de los niños cantores que habrían de servir en las ceremonias de la colegiata. La obra, de la que sólo queda hoy la fachada, se llevó a cabo entre 1628 y 1635 y fue dirigida por García de Ochaitia, el Viejo. Para la capilla colegial mandó realizar al escultor Francisco Carrillo un retablo. Además, el obispo de Sigüenza se hizo construir un cuarto para su vivienda particular e instaló su importante librería, donando así mismo un conjunto de cuadros de su colección: treinta y dos paisajes con santos ermitaños «de Pertusa» (probablemente el pintor zaragozano Rafael Pertus (1564-1648), del que se tienen noticias de que realizó una serie de santos ermitaños) -otros dieciséis se entregaron a la colegiata-, dos series de doce cuadros de los Meses, una atribuída a los Bassano y otra anónima, cuatro lienzos de las Edades y siete de los Planetas, diez de escenas de batallas, ocho de las Sibilas, más una escena de caza en Madrid y un lienzo de la «Cena de Baltasar» [10].

De toda esta información podemos sacar algunas conclusiones. Fray Pedro se ocupó preferentemente de las realizaciones arquitectónicas, para las que empleó casi siempre a los arquitectos y maestros locales, aunque en sus dominios, cuando ejerce como patrono privado, llama al arquitecto real, prueba de sus contactos con el ambiente cortesano; en las obras de arte figurativa, vuelve a contratar a escultores y pintores locales para recurrir en sus encargos más personales, en este caso, a obras de su propia colección pictórica, como veremos, de variada cronología y procedencia.

---

[10] *Idem.*, pp. 107-109, 368-368 y 384-388. Sobre Pertus, con bibliografía previa, José Luis MORALES Y MARÍN, *La pintura aragonesa en el siglo XVII*, Guara, Zaragoza, 1980, pp. 59-61.

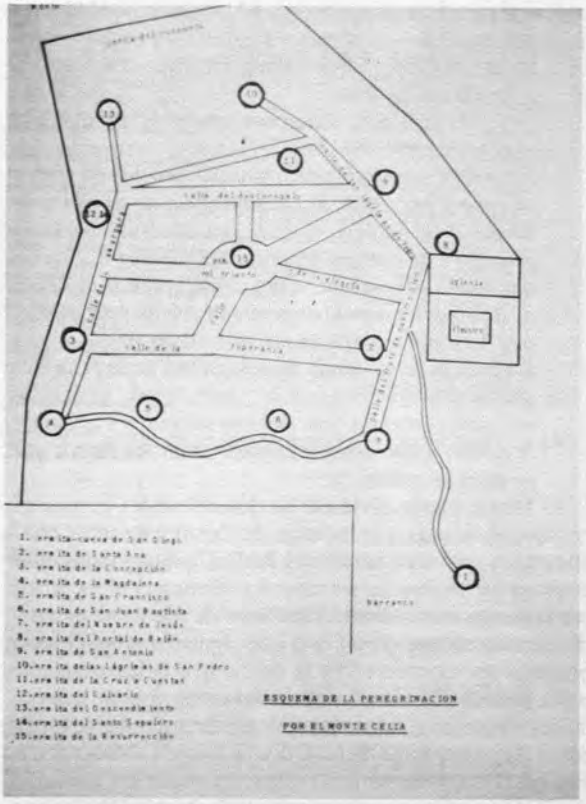


Fig. 7. Itinerario del Sacro Monte (según Muñoz Jiménez).

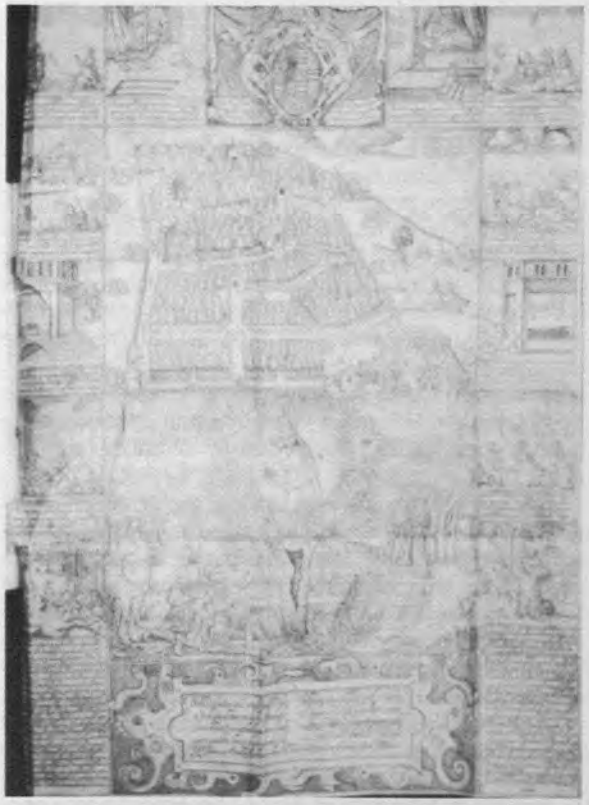


Fig. 8. Strasser. Estampa general del Monte Celia.

Regresemos a La Salceda y a su Monte Celia, concluido ya en 1604 e inmediatamente famoso, pues fue visitado por el propio rey Felipe III (2 de marzo de 1604) y sería de inmediato citado, en 1610, por fray Pedro de Salazar, autor de la «Crónica de la provincia de Castilla», en la que señalaba que fray Pedro había erigido dos ermitas, muy suntuosas, dedicadas a San Pedro y San Diego, de un conjunto de cinco, las más de ellas «texidas de ramas del mismo monte». Fray Pedro nos proporciona la exigua información que poseemos sobre la cronología de su obra; en 1610 había concluido la reconstrucción del monasterio y su capilla de las Reliquias, por lo que hemos de pensar que la organización del Monte Celia precedió en algunos años estas labores arquitectónicas, al haber sido visitado por el rey seis años antes. Al año siguiente, en 1605, Paulo V concedió una serie de indulgencias a los visitantes del santuario y sus capillas, ampliadas en 1609 a las futuras, que podrían llegar hasta el centenar. De haberse iniciado la obra conventual hacia 1600 y pensando en los contactos de fray Pedro y la corte, cabría atribuirla al diseño del arquitecto real por estas fechas, Francisco de Mora (1552-1610), con cuyo estilo personal concuerdan los pocos restos arruinados que han llegado hasta nosotros. No obstante, el monasterio de los franciscanos de La Salceda constituía la meta final del conjunto y, por consiguiente, debemos dejar su estudio para más adelante, deteniéndonos primero en la historia del convento y su Monte Celia.

Como en el caso de otros santuarios marianos, La Salceda tiene su origen en el hallazgo de una imagen de la Virgen, que se convertiría en el centro de la institución. Según la leyenda, hacia 1236, dos caballeros de la Orden de San Juan, sorprendidos por una tormenta nocturna, se habían salvado gracias a la aparición, sobre un sauce, de una imagen de la Virgen con una luz; otra versión contaba que los caballeros la habían encontrado al arrodillarse ante ella los caballos que montaban; una tercera señalaba que la aparecida había sido la propia Virgen. Sea como fuere, se levantó una pequeña ermita donde comenzó a venerarse este «palladium». El monasterio de franciscanos observantes no se habría fundado hasta 1408, por bula de Benedicto XIII, gracias al reformador de la orden, fray Pedro de Villacreces, que transformó en convento un eremitorio, siendo el primero de la observancia franciscana instituido en España. En él vivió, ocupando una de las antiguas ermitas, San Diego de Alcalá (c. 1400-1463), y más tarde el futuro cardenal y regente del reino, Francisco Jiménez de Cisneros.

A pesar de ello, mantuvo el monasterio su originaria modestia material, apartado de cualquier centro urbano de importancia. Las cosas comenzaron a cambiar hacia 1565, cuando el prior solicitó al arzobispado de Toledo que se creara una comisión para examinar los registros de los milagros que últimamente la imagen había concedido, y se certifica-

ra su autenticidad. En 1566, se encontró en los cimientos del convento un medallón que representaba la escena del descubrimiento de la imagen y, a partir de entonces, se inició una serie de nuevos milagros. Nuevo impulso recibió la institución al ser canonizado, en 1588, San Diego de Alcalá, fecha próxima al «milagro» que condicionaría la realización de fray Pedro, cuyo itinerario partiría concretamente de la capilla-cueva en la que había vivido el nuevo santo. Según nos cuenta él mismo, un día le había caído una cruz desde el cielo, encontrándose junto a la futura capilla de las Lágrimas de San Pedro; doce años más tarde, había iniciado las obras del Monte Celia precisamente por este lugar. Todavía aumentaría su fama con la muerte, en 1606, del milagrero hijo de la casa y hermano lego Julián (Martinete) de San Agustín, quien aparecería diez años después, como santo y al lado de San Diego, con la leyenda «Iusti intrabunt per eam», en la portada y texto de fray Pedro, aunque sólo fuera beatificado en 1825.

Esta portada constituye la entrada al libro y, de forma alegórica, al Monte Celia, «Porta Caeli», como indica la filacteria que sostienen los dos angelitos que la coronan. El marco de la puerta triunfal, grabada en Granada, en 1613, por Francisco Heylán, presenta una inscripción, tomada del Psalmo 42 (3): «Ipsa me deduxerunt, et adduxerunt in montem sanctum tuum, et in tabernacula tua», que rodea la imagen de la Virgen de La Salceda, que responde como la Esposa del Cantar de los Cantares (2): «Sub umbra illius quem desideraveram sedi, et fructus eius dulcis gutturi meo». El libro, ya desde la portada y reiterándose en un segundo grabado, se dedicó a la Infanta Margarita de Austria, hija del emperador Maximiliano II y de María de Austria, conocida como Sor Margarita de la Cruz al ingresar, en 1585, en el monasterio de las franciscanas recoletas de Madrid, las llamadas Descalzas Reales.

La parte que más nos interesa del texto de fray Pedro es su tercer libro, titulado «La peregrinación del Alma por el Monte Celia, Descripción de las Cuevas, Hermitas y Casa de Nuestra Señora de la Salceda, con fe de las indulgencias que se ganan en ella». El texto se apoya en tres grabados, dos abiertos por el flamenco de Amberes Heylan y que representan la Capilla de las Reliquias y el retablo mayor y transparente de la iglesia, y un tercero, de gran tamaño, con la imagen del conjunto del monasterio y el Monte, tras la representación de la Virgen y rodeada por doce escenas de milagros; dedicada de nuevo a la Infanta Margarita y fechable en 1604, está firmada en Valladolid por un oscuro y no excesivamente competente artista de la orden franciscana, el austriaco fray Hierónymo Strasser («delineavit et scalpsit») [11].

Con texto e imagen podremos adentrarnos en el itinerario del Monte Celia -nombre que significaba para fray Pedro tanto Monte de Celdas como Monte del Cielo- cuyo propósito nos evidencia su autor:

> *«... es bien para suaviçarla que el Alma haga una peregrinación por todo el Monte, visitando sus Hermitas, como es justo... porque aviendo de llegar al cabo a presentarse a la presencia de la Gloriosa Virgen de la Salceda, a darle gracias..., es bien haga primero este camino y peregrinación por el..., para que venga ultimamente a llegar a los pies de la Reyna de los Angeles, con la disposición devida y necesaria: que sera parte para adquirirse andar primero este Santo Monte, visitando las estaciones de las Cuevas, que lo sanctifican, leyendo y atendiendo, lo que los recogidos secretos, con devotos sonetos y Canciones le avisan y amonestan: considerando los santos que en ellas an vivido...».*

El Monte puede dividirse en dos diferentes grupos de ermitas, dedicadas a la Infancia de Cristo y a santos franciscanos y, por otra parte, a la Pasión, aunque todas ellas estén en cierto sentido entrelazadas. Se inicia el recorrido por la ermita-cueva donde San Diego de Alcalá había vivido como hortelano *(B, 1)*, a la que siguen la propia huerta plantada por el santo *(C)* y la fuente que milagrosamente había hallado *(D)*, situadas fuera del propio ámbito ordenado del Monte, en el denominado Valle del Infierno, de espaldas al llamado Monte de las Olivas y frente al Monte de las Encinas. Desde ella se subía hasta la entrada del monasterio, donde estaba situada la ermita de Santa Ana *(H, 2)*, entre aquél y las huertas y alamedas del Monte y abriendo el camino hacia la calle de la Esperanza. Recorrida esta vía, se alcanzaba la tercera ermita, dedicada a la Limpísima Concepción de la Virgen *(M, 3)*, adornada por la hermana de fray Pedro, Ana de Silva y de la Cerda, monja del monasterio de la Concepción Francisca de Pastrana, y lugar donde había vivido otro religioso recoleto, fray Pedro de Gamarra. Torciendo hacia la izquierda, se llegaba a la ermita y cueva de Santa María Magdalena (L, 4), donde antes había vivido el fundador fray Pedro de Villacreces; es la primera de la que se nos da alguna indicación de la obra y su interior. Como otras muchas, se trataba de una estructura muy simple de planta cuadrada y tejado a cuatro aguas, toda construída de mimbre y techo de paja, como ciertas iconografías tradicionales representaban el vestido de la santa penitente; en su interior se encontraba una estatua de la Magdalena llorando.

Siguiendo por un nuevo camino, en medio de encinas, guindos y madreselvas, se hallaba la ermita de las Zarzas de

---

[11] Véase Juan Carrete Parrondo en *Estampas, Cinco siglos de imagen impresa*, Biblioteca Nacional, Madrid, 1981, nº 142 y Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800 (reprint, Reales Academias de Bellas Artes de San Fernando y de la Historia, Madrid, 1965), IV, p. 395; Conde de la Viñaza, *Adiciones al Diccionario histórico de los más ilustres Profesores de las Bellas Artes en España de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez*, Madrid, 1894 (reprint, Madrid, 1972), III, pp. 365-366; J. F. Ráfols, *Diccionario biográfico de artistas de Cataluña*, Barcelona, 1951-54, III, p. 108. Strasser habría grabado antes, en 1602, una estampa con la imagen de Nuestra Señora de Montserrat, adorada por frailes benedictinos y con la montaña y sus ermitas en el fondo; en 1603 se encontraba en Valladolid, por esta fecha corte real, y allí permanecería hasta 1613, momento a partir del que no se posee ulterior noticia. Nada se sabe de su origen o su actividad anterior a su llegada a España.

Fig. 9. Ermitas de la Magdalena (L) y San Francisco (K).

Fig. 10. Ermita de Santa Ana (H) y monasterio (G).

San Francisco *(K, 5)*, cuya importancia quedaba subrayada al encontrarse encerrada en una especie de plazoleta cuyos muros cerrados se remataban con bolas y a la que se accedía por medio de unos escalones. La ermita de planta cuadrada, era abierta, sostenida su techumbre por cuatro arcos de ladrillo sobre pilares de piedra, de sencillas basas y capiteles y con una cupulilla en su interior; en éste se encontraban dos altares revestidos con azulejería y en medio, de tamaño natural y desnudo, una estatua de mármol de San Francisco, recostado sobre una zarza de espinos naturales que le abrazaban «significando la aspereza y rigor que el seráfico Santo usó consigo, acostándose como en cama blanda y regalada, en otra mata como aquella»; por último, la escena se completaba con la pintura de la bóveda, Dios Padre rodeado de Angeles que cogían las espinas y se las devolvían convertidas en flores.

A medio camino de esta vía, se encontraba la ermita de San Juan Bautista *(E, 6)*, donde había vivido el Cardenal Cisneros. De muy pequeño tamaño, pues «no ocupaba más espacio quel de una sepultura», estaba también entretejida de mimbres y con un tejadillo de hoja de lata; en su interior aparecía la imagen de piedra del santo, recostado sobre un tronco y abrazado a un cordero. Al final, de nuevo cerca de la ermita de Santa Ana, se elevaba la ermita del Santo Nombre de Jesús *(F, 7)*, en medio de una pequeña placita, y en la que se encontraba un retablo con el Niño Jesús rodeado de serafines. Desde aquí se tomaba otra calle, denominada del Fruto de Nuestro Bien que, tras pasar por la ermita de Santa Ana, llegaba a la del Portal de Belén *(I, 8)*, donde se encontraba un Pesebre, cuyas características formales ignoramos. Desde este lugar, junto al monasterio, se debía tomar una nueva calle, de las Lágrimas de San Pedro, en cuya ermita terminaba, pero que en su trayecto permitía la visita de la tercera dedicada a un santo de la orden, en este caso San Antonio de Padua *(Q, 9)*. Tras difícil subida, se podía descansar en la plazuela previa; la ermita era en parte una estructura subterránea, presentando este carácter cueviforme a través de su «frontispicio» e interior de piedra «crespa y esponjada, de la que el agua forma en lo oculto de la tierra»; en su centro se encontraba un retablo con la imagen del Santo con el Niño Jesús en sus brazos.

Al fondo de esta vía se encontraba, en lo alto, como ya hemos señalado, la ermita de las Lágrimas de San Pedro o de la Columna *(S, 10)*, con la que empezaba otro recorrido, en este caso el de la Pasión de Cristo. Se trataba de una nueva cueva, construída con piedra de toba al modo rústico, para fingir la cueva de «Gallicantus», del canto del gallo, como había recogido San Anselmo. En su interior se encontraban dos imágenes, hemos de suponer que de madera, de Cristo atado a la columna en el centro y, a un lado, la de San Pedro; la escena se completaba con la pintura de la bóveda, en la que se fingían unos «corredores» a los que se asomaban los escribas y fariseos, «asistiendo a aquél espectáculo horrendo y lastimoso... con figuras de ánimo obstinadas y revel-des...».

Regresando por esta calle, se tomaba otra a mano derecha, dirigiéndose el peregrino a la inmediata ermita de la Cruz a Cuestas *(E, 11)*, lugar donde había vivido fray Diego de Barahona, para ver al «Criador y Redemptor escarnecido y affrentado», nueva construcción cuadrada en la que se encontraba un retablo con la representación de Cristo con la cruz camino del Calvario. Esta tercera ermita de la Pasión, llamada del Monte Calvario *(P, 12)*, se encontraba en medio de otra calle, denominada lógicamente de la Amargura. Se trataba de una construcción similar, aparentemente sin entrada, al encontrarse por encima de la ermita del Santo Sepulcro. Para fingir el Monte Calvario, todo su frente se había realizado con sucesivos estratos de piedra toba y otros de piedra tosca a la rústica; en su interior, al parecer inaccesible, se hallaban las imágenes estatuarias del Crucificado y los dos ladrones. En un principio estas imágenes se habían realizado en pasta hueca y en las de Cristo y el Buen Ladrón las abejas habían construido sendas colmenas, de tal forma que en la de aquél la miel manaba por la herida de su costado. A pesar de tan milagroso y discriminatorio tratamiento, las imágenes habían terminado por caer y tuvieron que ser sustituidas por esculturas de madera.

Dado que todavía el itinerario pasional debía alcanzar otra estación, el peregrino debía recorrer la calle de la Amargura hasta la ermita del Descendimiento de la Cruz o de la Soledad *(T, 13)*, en la que, al haber ocurrido el episodio evangélico al aire abierto, sus paredes habían sido sustituídas por celo-

sías de madera, que sostenían el tejado de hoja de lata; en su interior aparecía una imagen de talla con la Quinta Angustia, con la Virgen «llorosa y aflixida con su Hijo... muerto en los brazos». Regresando por el mismo camino de la Amargura, se volvía a la ermita inferior del Monte Calvario, dedicada al Sepulcro *(O, 14)*, con triple vano abierto en medio de las simuladas rocas. Su interior era el más complejo, pues en el se levantaban cuatro columnas que permitían, por medio de verjas pintadas de pardo y oro, cerrar el espacio central; en éste se hallaba, de alabastro, un sepulcro, sobre el que reposaba la imagen de Cristo muerto, de tamaño natural; los muros interiores, a su alrededor, se decoraban con un zócalo de azulejos, en cuyas esquinas aparecían las armas de otro de los hermanos de fray Pedro, don Ruy Gómez de Silva, Marqués de la Eliseda, y su primera esposa, doña Ana del Aguila, Marquesa de la Almenara; al fondo se levantaba un retablo con un cuadro de Nuestra Señora de las Angustias, atribuído por fray Pedro a Tiziano.

Desde aquí se retornaba hacia el monasterio por la calle del Desconsuelo, haciéndose un alto en una vecina plaza circular, denominada del Triunfo, donde se situaba la ermita de la Resurrección *(N, 15)*, la última de la serie, en la que se encerraba un retablo de pintura que había enviado el primogénito de la familia y II Duque de Pastrana, don Rodrigo de Silva y Mendoza, desde Flandes. Desde aquí, por la calle de la Alegría, se enfilaba el camino hacia la iglesia y la imagen sagrada de la Virgen de la Salceda.

Como hemos podido ver, quince ermitas constituían el Monte Celia, estando dedicadas las nueve primeras a santos franciscanos, temas marianos y de la Infancia de Cristo, careciendo de ningún tipo de imágenes las tres primeras. Su arquitectura era decididamente pobre, aunque en algunos casos se utilizara la piedra con sentido naturalista, como también otros materiales perecederos como la paja, y formalmente falta de interés, meros habitáculos para imágenes o retablos. Sólo en dos de estas ermitas se alcanzaba la mezcla de disciplinas artísticas que caracteriza los misterios más perfectos y complejos de los Sacromontes italianos, las dedicadas a San Francisco y San Pedro, al envolverse las imágenes con pinturas parietales que simulaban el ambiente en que se desarrollaban las historias. En un tercer caso, la ermita del Sepulcro, la imagen escultórica tenía como complemento una pintura, pero «reaprovechada» y situada en un retablo. Las imágenes aisladas, de pasta, madera o piedra (mármol para San Francisco y alabastro para el Sepulcro de Cristo), eran el centro de seis ermitas, en la línea de las imágenes de talla de carácter procesional. Por último, cuatro cobijaban retablos, unos de pintura y otros probablemente con imágenes de talla enmarcadas por estas estructuras arquitectónicas. Desgraciadamente nada sabemos de los artistas que pudieron haberse encargado de su realización, a excepción de la Quinta Angustia de Tiziano, ni tampoco de su estilo, aunque la tradición española de tallas de madera o piedra dorada y policromada, acentuarían lógicamente los caracteres naturalistas de las imágenes.

No obstante, si puede servirnos de indicativo la pobreza arquitectónica, quizá habría que pensar en una calidad artística limitada, salvadas algunas honrosas excepciones de obras reutilizadas procedentes de las colecciones privadas de la familia de los Silva y Mendoza. Esta disparidad parece repetirse en otro elemento que formaba parte de las ermitas, la información escrita. Todas y cada una incluían en sus muros carteles con poesías, redactadas en latín y en castellano. Los epigramas latinos compuestos por lo general por fray Alonso Pimentel, estaban claramente dirigidos a una peregrinación culta y eclesiástica; los poemas en castellano fueron compuestos preferentemente por un poeta conocido, Pedro de Liñán de Riaza, pero a los suyos se añadieron, de forma puntual, los de otros autores, desconocidos y religiosos como fray Juan de Vivanco, fray Miguel de Avellano, fray Antonio de Lisboa o los Padres Gayán y Morillo; aristocráticos y que todavía figuran en las antologías de la poesía del Seiscientos, como el virrey de Portugal y Conde de Salinas, hermanos de fray Pedro, don Diego de Mendoza y Silva; o el Condestable de Castilla y gobernador de Milán don Juan Fernández de Velasco; o incluso de poetas de primerísima fila, como Luis de Góngora, que le dedicaría un soneto en 1611 al recién nombrado arzobispo de Granada. La calidad y el tono de tales poemas eran absolutamente diversos y sería necesario un estudio literario de ambas series para llegar a conclusiones de mayor alcance.

Como es natural, no podemos terminar esta presentación del Sacromonte de La Salceda sin describir la meta última, la iglesia con la imagen y la capilla de las Reliquias, considerada por el propio fray Pedro como punto final de cualquier peregrinación. Ya hemos señalado que muy pocos restos arquitectónicos quedan de las estructuras arquitectónicas, de las que tenemos que hacernos más completa idea a través del texto del arzobispo y los dos grabados de Heylán. Fray Pedro también había procedido a la renovación del monasterio, comenzando por la portería, con un zócalo de azulejos de Talavera representando escenas milagrosas de la vida de diferentes hijos de la casa y un retablo dedicado a San Diego; los azulejos volvían a repetirse en el claustro, con los santos de la orden franciscana, y en la inmediata Capilla del Monte Alverna, en la que un retablo de piedra rústica presentaba la Estigmatización de San Francisco. También desde el claustro se pasaba a la Capilla de las Animas, panteón conventual, «admirable y horrible monumento», cuyas paredes alternaban hiladas de piedra y huesos de los difuntos de la casa, sistema empleado asimismo en su retablo de San Francisco de Asís. De esta capilla se subía por una amplia escalera a la Sala de Profundis, decorada con un lienzo de Santa Ana del flamenco Frans Floris, regalo del Príncipe de Eboli. El refectorio presentaba un cuadro de Santa Isabel y San Juan Baustista, atribuído a Tiziano y que Gregorio XIII había enviado a la Princesa. Otra capilla se dedicaba a las Lágrimas de San Pedro.

La zona conventual se completaba con un noviciado, los dormitorios y la importante librería, en la que se habían seguido para su ordenación las indicaciones de Paolo Giovio y un retrato de un importante estudioso señalaba las estanterías que se dedicaban a cada disciplina, fray Guillermo Varrón, Scoto, Santo Tomás de Aquino, San Buenaventura, Alexandro de Alés, fray Antonio de Castro, fray Tomás Espalaten, fray Lucas Paciolo para la astrología, fray Panco Visdomine para la retórica, fray Alexandro Villadeo para la poesía, fray Julián Eutonico para la música y fray Luis de Barajas presidiendo la sección de estampas.

La iglesia presentaba una fachada clasicista y un interior en el que los milagros de la Virgen de la Salceda cubrían un zócalo de azulejería y preparaban al visitante a la contem-

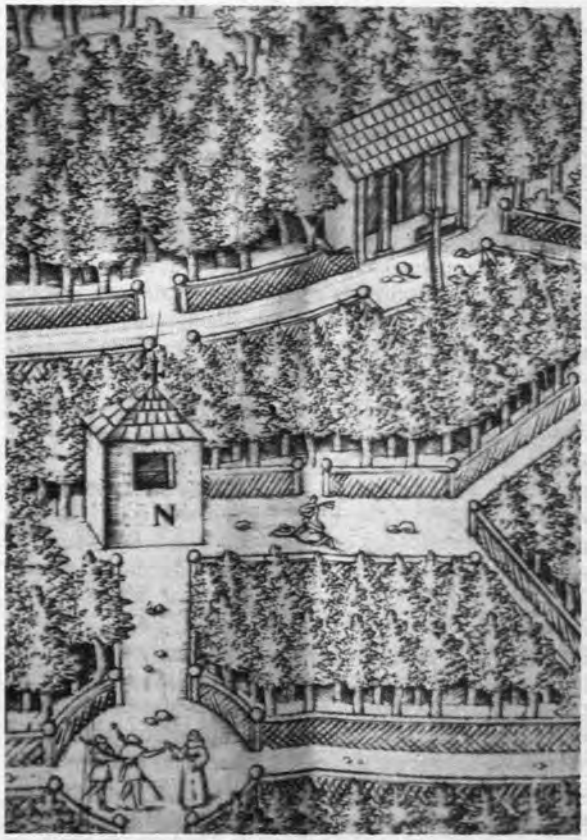


Fig. 11. Ermita de la Resurrección (N) y la Cruz a cuestas (Q).

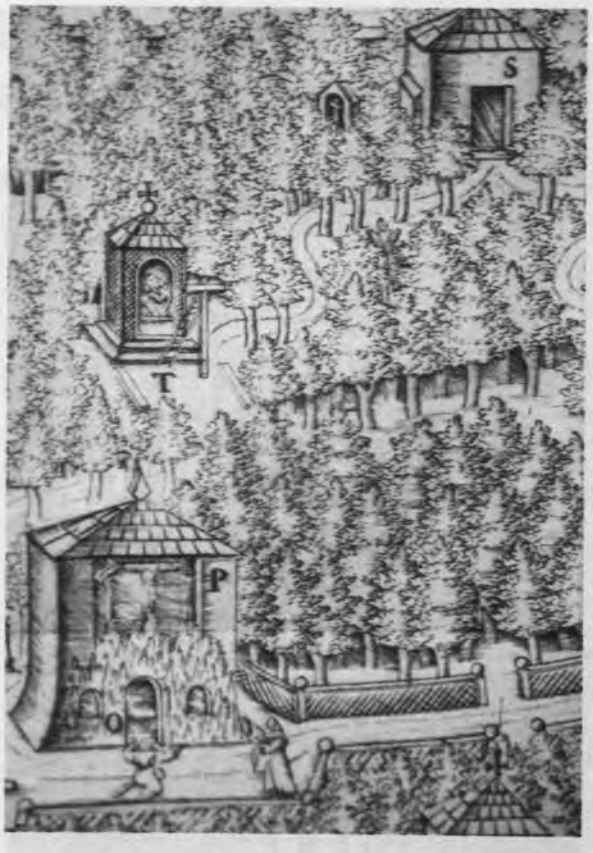


Fig. 12. Ermitas del Sepulcro (O), Calvario (P), San Pedro (S) y Descendimiento (T).

plación del retablo mayor, en el que el centro estaba constituído por la Imagen en una urna de cristal, rodeada por un salce de bulto flanqueado por ángeles y con una «Anunciación» en su interior. Una vidriera, en la parte alta del retablo, permitía contemplar la Custodia. Tras el retablo, se podía acceder a un sagrario, construido sobre el modelo del Monasterio del Escorial y desde el que se podía manejar la Custodia. Se llegaba hasta él, desde la capilla mayor, por una escalera, que daba paso a una galería, en la que se encontraba un retablo con San Francisco abrazado a un Cristo. Como en la fundación de Felipe II, cortinas de diferentes colores permitían cambiar la iluminación que rodearía a la Imagen de la Virgen; dos tribunas, para los religiosos, se abrían a uno y otro de sus extremos y tantos éstas como el resto del espacio se recubrían con espejos. La vidriera que lo separaba del retablo, estos espejos y las diferentes lámparas y candelabros provocaban tras la Virgen un profuso juego de reverberaciones, «para el alma que quiera acogerse y retirarse a contemplar, qué será la Gloria, quando una cosa tan pequeña da tantas muestras della...» y que hacían que cada luz pareciera «mill y los techos Estrellas, y no espejos: y mirando el Testero desde la Yglesia parece de Diamantes a los que no saben qué es...». Este transparente -«Transparencia» al decir de fray Pedro- se convertía en foco de atención del templo, mezcla de camarín y retablo lumínico, recordando en cierto sentido la organización del Greco en la iglesia del Hospital de la Caridad de Illescas, en torno a otra imagen milagrosa de amplia devoción.

También desde la iglesia se pasaba, a través de una Capilla del Cristo que le había hablado a fray Pedro de Gamarra (con un retablo y sepulcro de Cristo donde se levantaba el monumento de Semana Santa), a una amplísima escalera claustral, en cuyos testeros y mesas existían seis retablos; uno con un retrato de fray Nicolás Factor, otro con una imagen de Cristo que había sido ultrajada por los ingleses en la toma de Cádiz y un cuadro de San Lucas pintando a la Virgen, copia del que se encontraba en la catedral de Valencia; un tercero con una copia, enviada por Gregorio XIII a la Princesa de Eboli, de la Virgen del Pópulo; el cuarto presentaba una Virgen Gitana; el quinto una imagen de Santa Catalina, traída desde Roma por el Cardenal Fernando Niño de Guevara; el último, simplemente una memoria de las reliquias -«arme-

Fig. 13. Heylán. Retablo del Relicario.

ría contra el infierno» e «imagen de la Corte celestial»- de la Capilla relicario a la que se accedía desde la escalera.

Estructura de planta circular y cúpula, quizá fuera imitación de la que su pariente fray Antonio de Mendoza, hermano del V Duque del Infantado y provincial de Castilla en 1581 y 1595 y que había estado en Tierra Santa, había erigido en San Francisco de Guadalajara, al lado del Evangelio de su capilla mayor. A un lado y a otro de la capilla principal, se abrían tres nichos semicirculares, flanqueados por parejas de columnas de mármol y capiteles dorados; en ellos se encontraban los seis cuerpos que se habían traído de Roma, San Crescencio, Santa Bibiana, San Tito Diácono, San Blas, San Felipe y Santa Aurelia. En la capilla, el retablo comprendía una serie de urnas, que podían sacarse del complejo, con diferentes reliquias, entre las que destacaban un Lignum Crucis donado por la emperatriz doña María de Austria en 1599 y la cabeza de Santa Margarita, regalo de la Infanta doña Margarita de Austria. El centro estaba ocupado por una imagen del franciscano fray Jácome de la Marca, patrón de Nápoles, que vestía su original hábito.

El conjunto fundado por fray Pedro González de Mendoza en La Salceda se nos presenta como algo totalmente nuevo en España. Sus elementos individualizados podían tener precedentes en otros monumentos arquitectónicos o santuarios marianos, pero no el conjunto. De todas formas, la gran novedad no era su relicario o su transparente, sino su Monte Celia. Desconocemos los contactos de fray Pedro con los Sacromontes italianos pero es indudable que tuvo que tener información de ellos. Creó un Monte en el que ideas italianas se mezclaban con las tradiciones de las estaciones claustrales, con sus retablos, de los monasterios españoles y las pequeñas capillas de los jardines de las Carmelitas Descalzas, en el que un breve ciclo de la Pasión, como en Varallo, se unía a ermitas dedicadas a santos penitentes y franciscanos foráneos o locales, que podían visitar los peregrinos para su edificación espiritual, aunque sin organizarse como series de la vida de los mismos, como también eran testimoniales las ermitas dedicadas a la Virgen. Si hemos de buscarle un sentido, más allá del didactismo de la Contrarreforma católica, la personal defensa de la Inmaculada Concepción por parte de fray Pedro y la exaltación de la Imagen de la Virgen de la Salceda, éste se hallaría relacionado con el otro tema que por estos años preocupaba al aristocrático franciscano, la victoria final del Cristianismo español sobre el mundo árabe. El sentido mesiánico del Monte Celia, fundado cuando comenzaba a erigirse el Sacromonte granadino, podía hallar sus raíces en el propio hallazgo de la Imagen milagrosa por parte de dos caballeros de la orden militar de San Juan, dedicada en España a la defensa de los reinos cristianos. El más importante hombre de estado de sus hijos, según elogiaba fray Pedro en su texto, había sido el Cardenal Cisneros, cuyas máximas proezas habían sido la forzosa conversión de los moros de Granada, tras la conquista del reino, y la toma de la ciudad de Orán. Los grandes reyes de la España contemporánea, para el fundador del Monte Celia, no habían sido Carlos V o Felipe II, como defensores de la fe católica frente a la reforma protestante, sino Felipe II, como vencedor en la guerra contra los moriscos y Felipe III, que los expulsaba para siempre de la península. La creación mendociana coincide en cronología con los preparativos de la expulsión de los moriscos, que tan decididamente defendería fray Pedro.

No deja de ser curioso que el único libro que se cite de entre los que integraban la importante biblioteca donada por él fuera un manuscrito del «Apocalipsis Nova» del beato Amadeo Méndez de Silva, pariente remoto por su común apellido y origen portugués, reformador franciscano. Si éste había profetizado la unión de la Cristiandad y la conversión del Infiel, la España del siglo XVI, tras la Guerra de Granada y la más reciente y fracasada expedición de Argel, solo podía concebir la unión de la España cristiana a través de la supresión del musulmán. Si no se podía llegar a la unión de la Cristiandad, sí se podía auspiciar, por lo menos, el advenimiento de la unidad religiosa cristiana, por exclusión, de la nación católica.

Proyectos urbanísticos de Juan de Badajoz y Juan del Ribero Rada para la ciudad de León

Mª Dolores Campos Sánchez-Bordona
Universidad de León

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.) Vol. IV, 1992.

RESUMEN

La creación de la plaza de Regla delante de la fachada del templo catedralicio de León fue uno de los proyectos urbanos más interesantes del siglo XVI. En la configuración espacial del mismo estuvieron presentes las nuevas ideas del urbanismo renacentista hasta transformalo en un lugar con funciones de plaza mayor.

El proyecto se plasmó de forma real en dos etapas cronológicas perfectamente diferenciadas en su concepción formal y estética. La primera fase se inició gracias al impulso del obispo don Pedro Manuel (1524-1534) y a las trazas de Juan de Badajoz el Mozo. La segunda etapa se consolida entre(1579-1583), conforme al magnífico diseño, original de Juan del Ribero Rada, que se conserva en el Archivo Catedral de León. El dibujo es un buen ejemplo del rigor arquitectónico clasicista bajo la influencia de los modelos de Serlio y de Palladio.

SUMMARY

The creation of the Regla square in front of the Cathedral´s facade of León, was one of the most interesting urban proyects of the XVI century. In the spatial configuration of it they were present the now ideas about Renaissance city planning until transformate it in a place with the foundings of a main square.

The proyect was made in two cronological stages perfecthy differentiated in their formal and esthetic conception. The first phase was started thanks to the desire of the bishops Pedro Manuel (1524-1534), and the designs of Juan de Badajoz el Mozo. The second stage is consolidated between 1579-1583, according to the original design of Juan del Ribero Rada, that it is conserved in the Cathedral´s Archives of León. The picture is a good example classicistic architecnonic rigour under the influence of the models of Sebastian Serlio and Andrea Palladio.

La creación de la plaza de Regla como espacio abierto delante del hastial de Poniente de la catedral de León arranca de finales del siglo XV y se relaciona, en un primer momento, con el deseo por parte del Cabildo catedralicio de obtener una importante participación en el abastecimiento y «mercados» de la ciudad, en franca oposición al Concejo ciudadano que lo consideraba su monopolio [1].

La necesidad de un lugar amplio y al aire libre, próximo al templo catedralicio y controlado por los canónigos, donde se pudieran establecer tiendas y y buhoneras, motivó que la pequeña plazuela o encrucijada de calles, existentes hasta entonces delante de la fachada principal de Santa María de Regla, se escogiera como espacio idóneo. El lugar era por otra parte el más adecuado para que en él tuvieran lugar los numerosos regocijos populares celebrados con motivo de las

[1] La actual plaza de Regla es un conjunto arquitectónico que nada tiene que ver con la configuración espacial de la misma en el siglo XVI. Los diseños y las obras a las que hace referencia el presente trabajo desgraciadamente han desaparecido. En su lugar se fueron construyendo otros edificios de diversas características durante los siglos XVIII, XIX y XX que son los que cierran hoy día el espacio abierto delante de la catedral.

principales festividades de la ciudad.

Dese el punto de vista urbano y artístico, la creación de la plaza se realizó a lo largo del siglo XVI en dos etapas cronológicas perfectamente diferenciadas en su concepción formal y estética. Tales diferencias vienen determinadas además por la distinta personalidad del los autores de las trazas del proyecto urbano: Juan de Badajoz el Mozo y Juan del Ribero Rada.

La primera etapa se inició con la resolución tomada por los capitulares de Regla, en 1511, en la que se determinaba el derribo de una gran casa propiedad del cabildo, habitada en esas fechas por Alonso Gutiérrez González de Quirós, Arcediano de Saldaña, cuyo solar era el más válido para la creación del espacio destinado a plaza. A partir de ese momento y ante las evidentes pretensiones de la Iglesia Mayor local, se recrudecen los conflictos provocados por las respectivas competencias entre el Ayuntamiento de la ciudad y la Catedral, con las incidencias y pleitos correspondientes [2].

La configuración de la plaza prosiguió en la segunda década del siglo XVI. En esta ocasión la reforma consistió en el derribo de varios edificios de viviendas prácticamente adosados al templo gótico y en la construcción de las denominadas *«casas de las boticas»* [3]. La mayor parte de estas casas eran propiedad de la Mesa Capitular y solían estar habitadas por personalidades relacionadas con la Catedral. Tal es el caso de los canónigos Alonso de Villarroel, Bartolomé de Soto y el entonces prior de Santa María de Regla, Juan del Enzina. En 1526, el insigne músico y escritor salmantino llegó a un acuerdo con el Cabildo sobre las reformas que debían practicarse en *«sus casas principales e boticas»* situadas *«... entre la calle que va para los Cardiles e por la otra parte a la Herreria de la Cruz...»* [4]. En la concordia firmada por ambas partes en esas fechas se estipulan las condiciones y gastos de la obra [5].

La reconstrucción de las *casas de las boticas* se hizo conforme a la trazas de Juan de Badajoz, el Mozo, pero la ejecución material fue llevada a cabo por artistas y oficiales vinculados a la fábrica catedralicia, entre ellos el entallador y escultor Pedro de Salamanca y el maestro de carpintería Hernando de la Sota [6].

A juzgar por las noticias que proporcionan las *Actas capitulares*, la estructura de las *casas de las boticas*, y de las viviendas que cerraban el espacio por la zona de Mediodía y Poniente, constaba de corredor de madera en el cuerpo superior de la fachada orientada a la plaza y tiendas y buhoneras en la planta baja, con soportales y portadas bien labradas en piedra de sillar. El conjunto de la fábrica de estas obras era de ladrillo y mampostería.

Una vez levantado este grupo de edificios, la construcción de la plaza de Regla continuó en años sucesivos con la reforma y modificación de otras partes del espacio urbano. En 1527 se realizan nuevas casas junto a la calle de los Cardiles [7]; en 1534 las moradas ocupadas por los canónigos Alvaro Valenciano y Bartolomé de Soto fueron también reestructuradas [8].

Paulatinamente, la plaza fue adquiriendo su fisonomía definitiva en torno a los años 1524 a 1534, gracias sobre todo al impulso del obispo y mecenas don Pedro Manuel y a la intervención del maestro Juan de Badajoz, encargado de la infraestructura y ordenación del conjunto espacial. Este mismo artista ejecutó en 1530 las obras de canalización y los correspondientes «caños», destinados a la conducción del agua desde la plaza de Santo Martino hasta la de Regla. Se intentaba de esta manera proporcionar la infraestructura necesaria para la nueva función que le había sido asignada [9].

En consecuencia, la primera fase del ensanche se verificó dejando para plaza: «...desde *la calle que viene de santo Isidro para la dicha Yglesia a la entrada, cerca del caño, e desde la calle que viene desde la plaza para la dicha Yglesia todo aquel espacio y plaza que esta entre la dicha Yglesia y las dichas casas nuevas, salvo doce pasos poco mas o menos, que era como calle para pasar en derredor del, parte de una parte a otra...»* [10]. Las diez casas edificadas a expensas del Cabildo se extendían por lo tanto entre la calle Candamia y la Ferrería de la Cruz (hoy calle Ancha). De la misma plaza partía hacia el norte la calle Canóniga y la de Villapérez. A la entrada de ésta, a mano derecha, se encontraba la casa de la lonja *«donde labran los pedreros dela dicha yglesia»*, muy cerca, en el denominado corral de Sahagún, vivía el maestro de la fábrica catedralicia. Por el lado sur partían las calles de los Cardiles y la Puerta del

---

Sobre el tema del nacimiento de la plaza de Regla, véase: Tomás MARTÍN GALINDO, *La ciudad de León en el siglo XVIII. Biografía de una ciudad*, León, 1959, p. 22. El autor plantea el nacimiento de la plaza de Regla dentro del capítulo de la lucha por los mercados de la ciudad que desde la Edad Media sostenía el clero y la ciudad con contínuos problemas y conflictos de competencias.
El tema se aborda también en M. Isabel VIFORCOS MARINAS, *La ciudad de León en el siglo XVII: la fiesta barroca y su instrumentalización ideológica*, Universidad de León, León, 1991.

[2] En el A.G.S. (Archivo General de Simancas) ; *Consejo Real de Castilla*, leg. 91 se encuentra el pleito sostenido en la ciudad de León y el Cabildo por la creación del mercado en la plaza de Regla. Parte de esta documentación ha sido publicada por T. Martín GALINDO, *Op. cit.*, pp. 22 y ss.

[3] A.C.L., (Archivo Catedral de León); Códice 52, *Libro de Apeos de la Catedral de León*, fol. 14, V.

[4] A.C.L.; *Actas capitulares*, doc. 9.855, fols. IIII r. y v. Se trata de la concordia entre el Cabildo catedral de León y Juan del Enzina en la que se estipulan las cantidades que cada una de las dos partes debe pagar en relación con los gastos de reforma y labra de las casas principales en las que habita el dicho Juan del Enzina.

[5] A.C.L.; *Actas capitulares*, fol. III r. y fol. XXX v..

[6] A.C.L.; *Actas capitulares*, doc. 9856, fol. XXXIX r.: Doc. 9.859 fol XXVI r..

[7] A.C.L.; *Actas capitulares*, doc. 9.855, fol XXVIIII r..

[8] A.C.L.; *Actas capitulares*, doc. 9.862, fol. XI r..

[9] A.H.M.L. (Archivo Histórico Municipal de León); Leg. 16. Libramiento expedido por la Justicia y Regimiento de León el 21 de octubre de 1530 para pagar cinco ducados de oro, que se le debían a Juan de Badajoz el Mozo, por la obra de los caños desde la plaza de Santo Martino a la de Regla.

[10] A.C.L. Códice 52, *Libro de Apeos de la Catedral de León*, fol. 14 v.

Arco (Fig. nº1).

Desde estas mismas fechas y tras la remodelación urbana, la nueva plaza de Regla se transformará en un espacio rectangular, porticado, con funciones de plaza mayor, ya que en ella no sólo tuvieron lugar actividades mercantiles, sino también festejos y celebraciones de carácter religioso, ceremoniales litúrgicos, funerarios, regocijos populares, torneos, toros y cucañas. La plaza pasó a convertirse en el centro neurálgico de la urbe leonesa. Esta funcionalidad fue causa determinante en la configuración arquitectónica de las viviendas y edificios que cerraban la plaza, a las cuales el Cabildo exigía la construcción del mencionado corredor y el aumento del número de huecos en la fachada delantera para ser utilizado como galería o mirador en determinados acontecimientos locales. Este mismo motivo fue la razón principal por la que la Catedral y los capitulares obligaban a todos los moradores de las nuevas casas de Regla a que *«... cedieran la delantera de las dichas casas que son al corredor baxo todo, y la mitad del corredor alto, a los señores del Cabildo el día de Sancta Maria de agosto y todas las otras fiestas que se corrieren toros o oviere jugos en la dicha plaça, para que los vayan a ver en los dichos corredores»* [11].

La segunda etapa importante en la configuración espacial de este conjunto corresponde al último tercio del siglo XVI, y se sitúa entre 1579 y 1583, período en el que de nuevo el Cabildo catedralicio toma la decisión de ampliar la plaza por el lado norte conforme al proyecto dibujado por Juan del Ribero Rada.

Las razones esgrimidas en esta ocasión por los representantes capitulares para la justificación del proyecto son de índole muy diversa. Las más repetidas poseen un tono de favor popular y se basan, en palabras textuales de los canónigos y dignidades eclesiásticas, en la necesidad de mayor espacio para los festejos y regocijos populares que en ella tenían lugar desde tiempos atrás. Sobre todo, según los interesados su ampliación era obligada para las carreras de caballos celebradas con motivo de justas, cañas y torneos, ya que: *«... estaba corta la carrera para los caballos que entravan e corrian por la dicha plaça e que avia peligro deque yendo corriendo los caballos con furia fuesen a topar en laas dichas casa e matarse, así a los que fuesen encima... e trataron que la dicha plaça se alargase e cesasen los dichos peligros e ynconvinyentes...»* [12]. Lo que no dicen los capitulares, aunque sí los testigos y detractores del proyecto, es que el Cabildo ocultaba pretensiones económicas en la construcción del nuevo edificio. En opinión del maestro de carpintería Pedro de Candanedo: *«...lo hace solo a efecto de arrendarlo en dada una de las fiestas de Nuestra Señora de agosto e por su propio e particular interes y provecho»* [13]. Bien es verdad, que tratar de disponer de un mayor número de huecos para acomodar a los espectadores resultó ser un negocio rentable para la Catedral.

En contrapartida a las causas anteriores, los más cualificados representantes del Cabildo, a través de las declaraciones vertidas en el pleito de la plaza de Regla y registradas en las reuniones y *Actas capitulares,* impulsan y defienden la obra por razones de carácter estético y con el claro deseo de crear un espacio urbano de mayor amplitud y regularidad, conforme a los preceptos renacentistas en materia urbanística. Es difícil saber el grado de sinceridad de tales afirmaciones, pero cuando menos podemos comprobar que semejantes cuestiones estaban en la mente de ciertas personalidades de la época. De hecho, ya desde la primera fase de creación de la plaza, el Cabildo quiso dejar patente que existían otros intereses por encima de los estrictamente mercantiles y económicos.

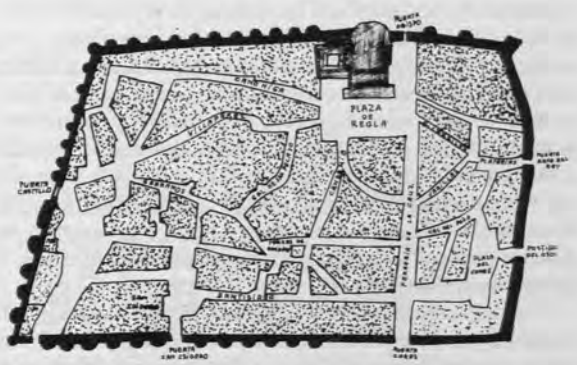


Fig. 1. Plano de León en el s. XVI. Ubicación de la Plaza de Regla.

En las *Actas capitulares* de las primeras décadas del siglo XVI son frecuentes las referencias manifestadas tanto por el prelado don Pedro Manuel como por los capitulares sobre el deseo de embellecimiento y ornato del espacio creado delante de la catedral. En aras de este fin, en 1524 el capítulo catedralicio dictaminó las condiciones y normas por las que habrían de regirse las reformas y reedificaciones de las casas de la fábrica ubicadas en este lugar y la obligatoriedad de presentar un memorial, previo a la construcción, donde se especificaran los detalles, trazas y gastos de la obra. Dicho memorial sería examinado por los jueces comisionados para tal fin. Si hacemos caso al documento catedralicio reseñado, las razones que condujeron a establecer esta disposición son estrictamente artísticas y urbanas: *«... ya que devido a las muchas alteraciones y diferencias, y de cada casa ay paresceres nuevos e diversos sobre ello y por el bien de la cibdad y para noblecer la cibdad con nuebos hedeficios, lo cual redunda en utilydad e provecho de la dicha Yglesia...»* [14].

En una línea de pensamiento análoga, en el año 1579, con

---

[11] A.C.L.; *Actas capitulares*, doc. 9.864, fol. v r..

[12] A.C.L.; *Pleito litigado sobre hazer los paredones con galería de Regla para adorno de la plaza*, doc. 5.787, carpeta/copia 175, fol. XXXIX r. Agradezco a M. Isabel Viforcos Marinas la notificación de este documento y del dibujo original de Juan del Ribero Rada que en él aparece.

[13] *Ibídem.*, fol. CIII v.

[14] A.C.L.; *Actas capitulares*, doc. 9.853, fol. XL v y XII r..

motivo de las declaraciones formuladas en el pleito de Regla, el deán Diego Flórez, en nombre de los capitulares, y los artífices y maestros de carpintería Juan de Ruesga y Fabián de Villaverde, testifican que el edificio y reforma de la plaza se hace: «... *para adorno e decoro de la ciudad*» y que mediante la ampliación del lugar se busca: «... *quitar la antiqualla y mal parescer de casas que de antes estaban y en lo que agora se pretende hazerse que es el parden es hornato y se hace mucho mas amplia la plaza y la pone en esquadria sin eslonze ninguno y da muy gran ser e señorio a la ciudad e iglesia mayor della...*» [15]

Para lograr plenamente sus objetivos e intereses, el Cabildo de Regla había propuesto, en 1578, la ampliación de la plaza por la zona norte con la construcción de un paredón o galería que cerrara lateralmente el espacio y a la par sirviera de corredor para presenciar desde él los festejos populares. Semejantes propósitos sólo podían llevarse a efecto previo derribo de unas casa, muy próximas al templo, que eran propiedad de la fábrica catedralicia y en especial mendiante la ubicación del nuevo edificio dentro de los límites del denominado corral de Sahagún, situado entre la calle Canóniga y Villapérez. En dicho corral vivían Mencía Quijada, Isidro Robles y el Licenciado Melchor Montoya, quienes considerándose afectados y ante el perjuicio ocasionado a sus viviendas por la nueva construcción, promueven en el año 1579 un pleito contra el Cabildo para impedir su ejecución.

Ante las denuncias de los moradores, el mencionado pleito se transforma en un conflicto de intereses entre el Concejo de la ciudad y la Catedral [16].

El Ayuntamiento, amparado en su papel de supervisor del cumplimiento de las normas sobre las condiciones de salubridad e higiene de las viviendas de la localidad, y sobre todo, esgrimiendo competencias en terreno concejil y en los problemas urbanos, apoya inicialmente a los demandantes. Tras largas sesiones de intercambio de pareceres e interrogatorio a los testigos, el pleito se recurre ante la Chancillería de Valladolid y concluye con la *Provisión Real* de Felipe II, otorgada en esa ciudad el 23 de abril de 1580. Por ella se concede la necesaria autorización para la ejecución del edificio siempre que se efectúe una nueva señalización de los límites por donde el Cabildo había propuesto levantarlo [17].

Los documentos conservados sobre este asunto aportan interesantes noticias relativas a cuestiones arquitectónicas de la época. Proporcionan a su vez datos sobre las corrientes de pensamiento presentes en León en el último tercio del siglo XVI. Las afirmaciones de los testigos y personalidades que declaran en el pleito, así como las causas esgrimidas a favor o en contra del proyecto, permiten tener un conocimiento más preciso del panorama artístico leonés de este momento, generalmente parco en noticias.

Entre las testificaciones, se pronuncian a favor del Cabildo -promotor de la obra- numerosos oficiales y maestros de la fábrica, como Pedro de Monasterio y Diego de la Hoya, maestros de cantería; Juan de Ruesga y Fabián de Villaverde, maestros de carpintería; Toribio Rodríguez, Juan García y López Díez también carpinteros; entre los albañiles sobresalen Juan Daza, Francisco de la Rosa e Iñigo López; por parte de los entalladores lo hace Juan de Ortega [18]. Este grupo se inclina por una propuesta urbana más innovadora de carácter renacentista y clasicista.

Sin embargo, la parte afectada y demandante presenta otras tantas testificaciones contrarias al proyecto. Entre ellas están ciertas figuras representativas de la vida local como Francisco y Claudio de Badajoz, hijos del maestro Juan de Badajoz el Mozo, hermanos a su vez del licenciado Montoya principal instructor del juicio. A su lado lo hacen Bernardino y Francisco Daza, maestros de albañilería; Juan Argache, cantero; Isidro Hernández, entallador; Bartolomé de Carrancejas, pintor; Pedro de Candanedo, maestro carpintero y Juan de Angés, hijo del escultor omónimo [19].

Por encima de las referencias anteriores, el documento al que venimos haciendo mención, nos aporta los dibujos originales, e inéditos hasta este momento, de las trazas dadas por Juan del Ribero Rada en 1579 para el nuevo edificio o galería de la plaza de Regla, junto con el diseño encargado al pintor Bartolomé de Carrancejas sobre el alzado y la planta de las casas en donde se pretendía levantar dicho corredor (Fig. nº 2 y 3) [20]. Ambos ejemplos representan de manera muy gráfica dos concepciones arquitectónicas y estéticas diferentes.

El dibujo de Carrancejas se basa en un modelo muy simple, arraigado en la arquitectura tradicional, carente de armonía y con un alzado excesivamente compartimentado. El empleo del ladrillo y la mampostería, la desproporción del vano central y la utilización de soportes de escasa altura, nos remiten a un lenguaje constructivo de principios del siglo XVI alejado de la estética renacentista pero con un claro predominio de lo funcional y cercano a los planteamientos populares.

El proyecto de Juan del Ribero es, por el contrario, un magnífico ejemplo de diseño arquitectónico dentro del rigor clasicista. El dibujo está ejecutado conforme al sistema de trabajo más habitual en los arquitectos del clasicismo, es decir, no se trata de un dibujo en perspectiva sino de una representación gráfica en la que predomina el dibujo técnico y el lenguaje matemático. En él, el maestro de Trasmiera

---

[15] A.C.L. ; *Pleito litigado sobre hacer paredones...*, doc. 5.787, fol. III r. y XII r. y v.
[16] Ibídem, fols. XX r. y XXI r. y v.
[17] *Ibídem.* fols. CLVI r. y v., CLVIII r. y v; CLVIIII v y CLIX r..
[18] *Ibídem.* fols. XXIII r. al XXXVIII v.
[19] *Ibídem.* fols. XCVII r. al CXLIX v.
[20] Los dibujos originales se encuentran adjuntos e intercalados en los documentos del pleito que se viene analizando y corresponden a A.C.L. doc. 5.787, fols. I CLXII v.
[20] Los testigos Juan de Ruesga y Diego de la Hoya, afirman en 1579 que conocen y han visto las trazas dadas por Juan de Ribero para el edificio de la plaza. En 1583 Juan García, en nombre del Cabildo, convoca a los regidores de la ciudad para que se presenten en la plaza de Regla, junto con los oficiales y el maestro Juan del Ribero Rada para proceder a levantar el edificio. En el mismo documento se afirma que el maestro Ribero y los oficiales «echaron los cordeles e hicieron las señales para demarcar el lugar e los cimientos». (A.C.L.; doc. 5.787, fols. CLXVII r. y v. y fol. CLXVIIII v.).

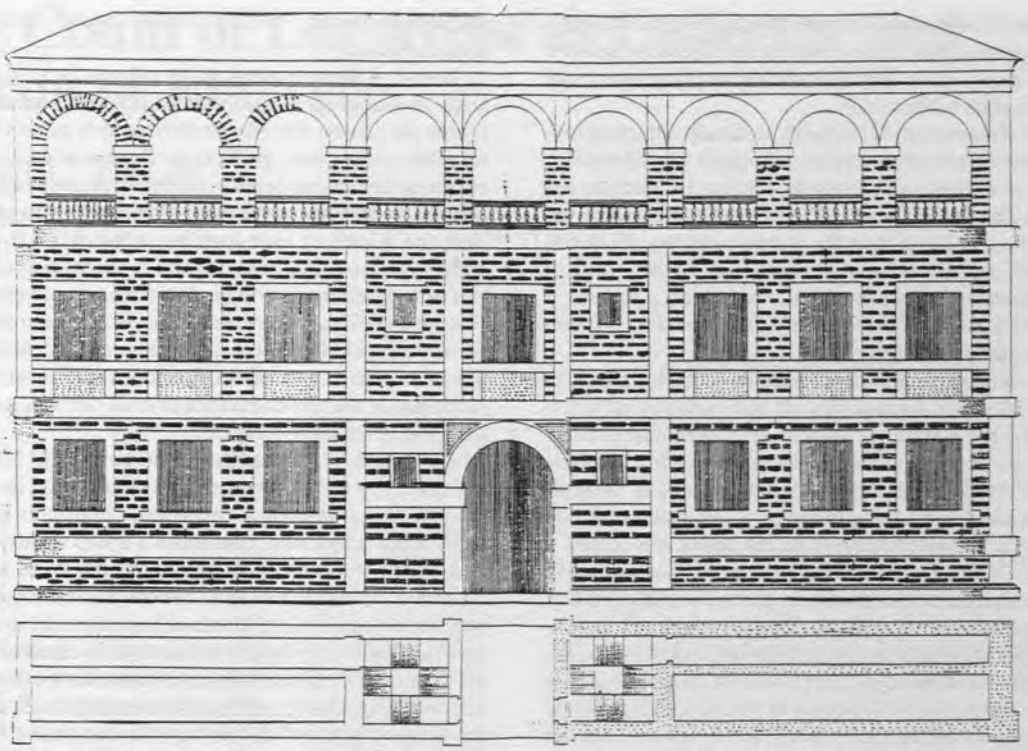


Fig. 2. Bartolomé de Carrancejas: ***Proyecto del edificio de la Plaza de Regla en León (1580).*** *Archivo Catedral de León, doc. 5.787.*

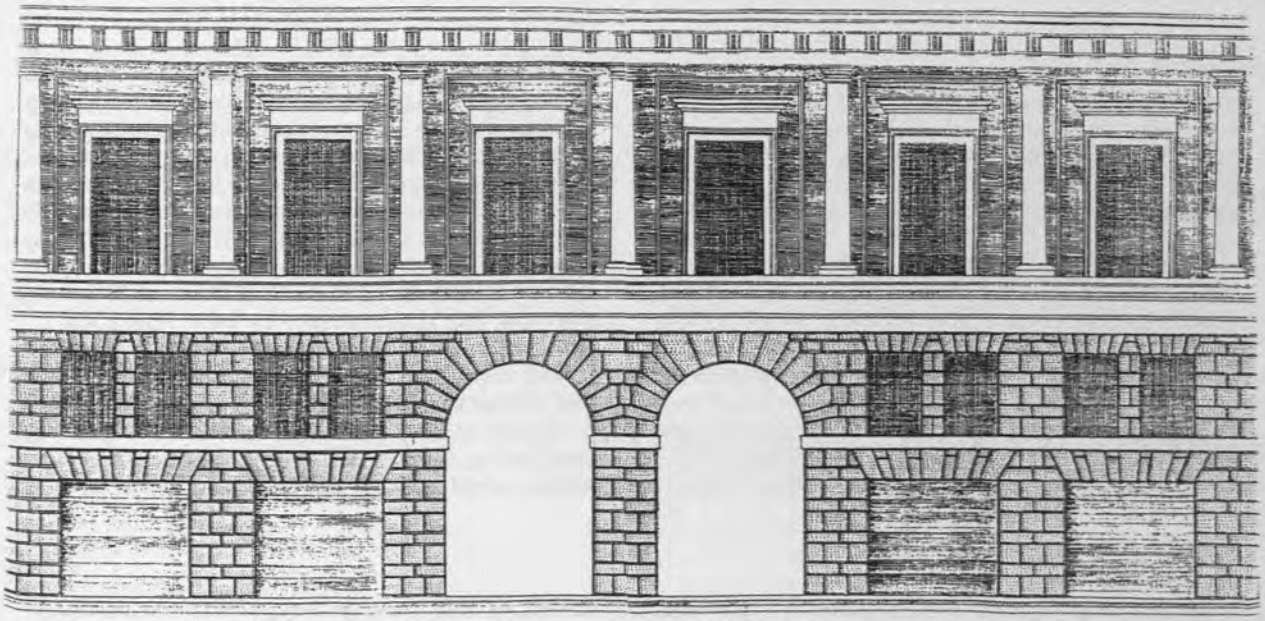


Fig. 3. Juan del Ribero Rada: ***Proyecto del edificio de la Plaza de Regla en León (1579).*** *Archivo Catedral de León, doc. 5. 787.*

da muestras de su profundo conocimiento de la teoría artística y de los modelos de los tratados de Sebastián Serlio y Andrea Palladio, cuyos libros de arquitectura formaban parte de su espléndida biblioteca [21].

Juan del Ribero traza el conjunto destinado a la plaza leonesa, dentro de una arquitectura articulada y «ordenada», con perfecto dominio del lenguaje clásico. La fachada del edificio se alza en dos pisos. El inferior está proyectado en *orden rústico*, con dos amplios vanos centrales de medio punto como sistema de acceso al interior. En esta zona el muro adquiere un papel primordial, como masa y soporte, y se transforma en una superficie tan válida por sí misma que no precisa ornamentación.

El piso superior ostenta un amplio corredor con seis grandes ventanales adintelados, de molduración clásica y enmarcados por columnas dóricas que sustentan el entablamento igualmente dórico que remata la obra. Su función era la de servir de corredor y tribuna para la contemplación de los festejos populares. La disposición de los soportes y la proporcionalidad de las partes nos remite a los modelos y sintagmas de Sebastián Serlio. La secuencia rítmica de elementos sustentantes, arcos de medio punto y dinteles es plenamente serliana. Esta semejanza se extiende también a otros aspectos y detalles de la obra como son las medidas referenciales para trazar la amplitud de los vanos, los bosores de los arcos y la misma concepción de fortaleza que domina el cuerpo inferior de la traza, similar a lo descrito por el boloñés para las puertas de la ciudad en su *Libro IV de Arquitectura* [22].

El esquema de este alzado presenta una clara analogía con otros ejemplos levantados por este mismo artista en tierras leonesas, cuyos mejores exponentes: la fachada del Ayuntamiento de la ciudad, trazado en 1584, y la Casa de las Carnicerías del 1579, mantienen exactas características arquitectónicas [23].

Juan de Ribero da muestras de su buen hacer al tener presente en la concepción global del edificio el destino y la ubicación del mismo. Por ello no olvida que la galería ha de servir, entre otras cosas, para cerrar el espacio de la plaza por el lado norte. En este sentido, la obra se organiza como punto central de comunicación entre el espacio de la plaza y las vías que parten de esta zona hacia las calles Canóniga y Villapérez. Los dos grandes vanos centrales del cuerpo inferior se proyectan como lugar de paso y camino entre ambas partes de la plaza. Bajo este prisma, el conjunto arquitectónico está concebido con un planteamiento casi barroco en el que un mismo recinto ofrece funciones contrapuestas, de tal modo que de manera simultánea sirve de cerramiento y comunicación de un mismo entorno.

La plaza de Regla se transformó en el siglo XVI en uno de los centros urbanos más activos de la ciudad de León. En su configuración espacial estuvieron presentes las nuevas ideas sobre urbanismo trasmitidas a través de las corrientes humanistas y plasmadas de formas real por los mejores artistas locales del momento. Pero además, la creación de la plaza provocó un cambio importante en la imagen del templo catedralicio. Hasta esas fechas la figura de la catedral se alzaba entre pequeños edificios de casas adosadas a ella y rodeada de calles angostas. La apertura de una explanada diáfana en torno a ésta potenció la aparición de una nueva dimensión óptica y estética en la contemplación del edificio gótico. Quizás la nueva visión, que se obtuvo desde entonces del conjunto catedralicio, pudo influir en aspectos tan diversos como la modificación del imafronte de Poniente efectuado en la segunda mitad del siglo XVI y en la perspectiva artística que a partir de esa época se tuvo de la catedral de León [24].

---

[21] Sebastián SERLIO, *The five books of Architecture*, Dover Publications, N. York, 1982. fol. 51,66, . Idem, *Tercero y Quarto Libro de Arquitectura*, (Toledo, Ivan de Ayala, 1552) Edición dirigida por L. Cervera Vera, Editorial Albatros, Madrid, 1977, fols. 6, 7 y 8, Andrea PALLADIO, *Los cuatro libros de arquitectura*, traducidos e ilustrados por D. Joseph Francisco Ortiz y Sanz en Madrid, 1797, Edi. Alta Fulla, Barcelona, 1987..

[22] *Ibidem*, pp. 21, 30 y 31.

[23] Javier RIBERA, *La arquitectura de la segunda mitad del siglo XVI en la ciudad de León*, León 1983 p. 216.

[24] J. RIBERA, *Op. cit.*, p. 217.

The Count of Los Arcos as Collector and Patron of El Greco

Richard L. Kagan
The John Hopkins University

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.) Vol. IV, 1992.

RESUMEN

Pedro Laso de la Vega, Count of Los Arcos (1567-1637) was a prominent courtier during the reigns of Philip III and Philip IV. A noted patron of the arts, Arcos amassed a collection of approximately 500 paintings, including eight by El Greco. This article offers a brief biography of the patron together with an detailed analysis of his art collection. Arcos' relationship with El Greco merits particular attention, as do the reasons why Arcos, towards the end of his life, saw fit to sell most of the El Greco paintings in his collection.

SUMMARY

Pedro Laso de la Vega, Conde de los Arcos (1567-1637) era un cortesano eminente en la corte de Felipe III y Felipe IV. Conocido por su mecenazgo artístico, Arcos amontonó una colección de alrededor de 500 quadros, entre ellos, ocho de mano de El Greco. Este artículo ofrece una biografía breve del mecenas junto con una análisis detallado de su colección de arte. Su relación con El Greco merece atención particular, tambien las razones por las que Arcos, antes de su muerte, determinó vender la mayoría de los cuadros de El Greco de su colección.

At the risk of repeating myself, I would like to begin by quoting what I wrote at the beginning of my essay in the catalogue of the 1982 exhibition, *El Greco of Toledo:*

«No artist works in a vacuum. The culture, economy, and institutions that surround him, the people he knows—all influence his work, although in ways that are not always easily discernible. If we are to reach a full understanding of the achievement of an artist, we must have an accurate portrait of the world in which he lived.» [1]

Since these lines were written, over nine years ago, much has been learned about El Greco's connections to his adopted Spanish home. Studies by Rosario Díez de Corral Garnica and Fernando Marías, for example, have provided new information that allows us to compare El Greco's achievement to that of other artists and architects working in the Toledan milieu.[2] Richard Mann's important book has illuminated the complex religious iconography embedded in three of El Greco's altarpieces together with the nature of the artist's relationship with two of his major Toledan patrons: Diego de Castilla, the ecclesiastic responsible for El Greco's paintings in the church of Sto. Domingo el Antiguo, and Pedro Salazar de Mendoza, the canon lawyer who commissioned El Greco to decorate the altarpiece for the Hospital of St. John the Baptist.[3] We have also learned, more clearly than ever before, that El Greco's life in Toledo was not that of an isolated mystic whose artistic creativity was sparked by some kind of internal light. Rather he now appears an «artist-philosopher» surrounded by learned clerics and intellectuals who shared his interests in art, philosophy, and the classics. This circle included Antonio de Covarrubias, maestrescuela of Toledo's cathedral and a noted scholar of Greek; Martín

---

[1] Richard L. KAGAN «Toledo of El Greco,» in Toledo Museum of Art, *El Greco of Toledo* (Boston, 1982), p. 35.

[2] The relevant studies are Rosario DIEZ DEL CORRAL GARNICA, *Arquitectura y mecenazgo: La imagen de Toledo en el Renacimiento* (Madrid, 1987). Fernando MARIAS , *La arquitectura del Renacimiento en Toledo* 4 vols. (Madrid, 1983-1986).

[3] Richard MANN, *El Greco and his Patrons* (Cambridge, 1986). For Salazar de Mendoza, see Richard L. Kagan «Pedro de Salazar de Mendoza as Collector, Scholar, and Patron of El Greco,» *Studies in the History of Art* 13 (1989): 85-93.

Ramírez de Zayas, the theologian who awarded El Greco the commission for the Capilla de San José; as well as Gregorio de Angulo, the lawyer, amateur poet and city councilman who helped the artist obtain the commission for the Oballe Chapel in 1607.[4] Pedro Laso de la Vega, the one titled nobleman known to have belonged to El Greco's circle in Toledo and an important art collector in his own right, is the subject of this essay.[5]

Born in 1559, Pedro Laso de la Vega, Niño y Guzmán belonged to one of Toledo's most prominent families.[6] With the exception of his paternal grandfather, who had helped to organize the comunero revolt in Toledo against Charles V in 1520, most of Pedro Laso's ancestors had been loyal servants to the crown. His great grandfather, for instance, was the Catholic Monarchs' ambassador in Rome, and his father, Garcilaso de la Vega Guzmán served both Charles V and Philip II in various capacities and was subsequently received awarded a knighthood in the Order of Alcántara in addition to other honors. Pedro Laso's mother, doña Aldonza de Guevara, was also courtier, and in the 1580s served as *guardamayor de las damas* for Queen Anne of Austria. Even more distinguished was Pedro Laso's uncle, Garcilaso de la Vega (d. 1536), Spain's most famous Renaissance poet and a nobleman whose dedication to arms and letters epitomized the life of the perfect courtier popularized by Castigilione. Pedro Laso seems to have prefered letters to arms but like most of his ancestors, he dedicated himself to the service of the Habsburg crown.

Following his father's death in 1567, Pedro Laso was educated at the royal court in Madrid where he served as a *menino* (or page). He was back in Toledo by 1590, managing his estates together with those of his brother, Rodrigo, an infantry captain who was shipwrecked in the Armada and captured in Ireland. [7] Much is still to be learned about his record as an estate manager, but Pedro Laso appears to have been the Castilian counterpart of England´s improving landlord, a señor who continually planted new olive groves and vineyards, built dams, houses, and mills, and purchased additional lands in an effort to increase the size and profitability of his estates. Even in his testament Pedro Laso boasted about the more than six hundred olive trees that he and his wife planted near Batres and which they raised «at great cost.» [8]

In Toledo Pedro Laso lived in the parish of San Lorenzo in a large seigneurial palace—the casa de Munárriz—that his father had remodelled in the 1530s according with the help of the Renaissance architect, Alonso de Covarrubias. [9] In these comfortable surroundings Pedro Laso indulged his interest in *letras*, which apparently included a special appreciation for Italian literature and culture. In 1590, for example, Luis Gaytán de Vozmediano, dedicated his translation of Giovanni Battista Giraldo's *One Hundred Novels* to «Pedro Laso de la Vega,» a man of «singular ingenio». [10] Book-collecting was another Pedro Laso's interests and one occasion this hobby even managed to get him into trouble with the Inquisition. In 1594 it was discovered that Pedro Laso de la Vega, caballero de Alcántara, owned a copy of *The Adventures of Antonio Perez*, the vindictive treatise written by Philip II's exiled secretary. The Holy Office immediately confiscated the book in an effort to keep Perez's seditious ideas out of circulation, but otherwise took no action against Pedro Laso. [11] By his death Pedro Laso assembled a library of more than five hundred (approved) volumes that included a Plantin Bible, «libros de umanididad en latin, toscano, y castellano,» together with twenty four «libros de estampas finas de Italia y Flandes» described as books «of great value that cost a lot».

It is not certain when Pedro Laso first developed a **taste for** painting, but by 1596 he was already sufficiently friendly with El Greco to have agreed to serve as the artist's bondsman or fiador in his contract with the College of Doña María de Aragón. [12] A fiador was required to pay a certain indemnity in the event that the artist failed to complete his contract, and in this instance Pedro Laso, together with two other fiadores, pledged a total of 6000 ducats. In 1600 Pedro Laso did a similar favor for another Toledan painter, Juan Sánchez Cotán, by agreeing to take out a *censo* worth two million maravedis payable to the artist.[13]

Little is known about Pedro Laso's other activities in Toledo. Some time before 1597, he married Doña Mariana de Mendoza, daughter of the Count of Orgaz and a member of another distinguished Toledan clan. Following the birth of their son Luis in 1597, Pedro Laso was named *mayordomo de la reyna* and the couple made what appe-

---

[4] For Angulo and others in El Greco's circle, see KAGAN , «Toledo of El Greco», pp.61-72.

[5] A useful introduction to Pedro Laso de la Vega and his collection is Balbina M. CAVIRO «Los Grecos de Don Pedro Laso de la Vega», Goya 184 (1985): 216-227.

[6] The family history is discussed in Marqués de Laurencín, *Garcilasso de la Vega y su retrato* (Madrid, 1914), and Hayward KENISTON, *Garcilaso de la Vega* (New York, 1965).

[7] Pedro Laso inherited the señoríos Arcos, Batres, and Cuerva, located north and west of Toledo. He later acquired the señorío of Juncos as well. His brother Rodrigo was señor, and later count of Añover de Tajo.

[8] Archivo histórico y provincial de Madrid [hereafter AHPM]: Protocolo 4666, 90v.

[9] For the house, see Linda MARTZ y Julio PORRES, *Toledo y los toledanos en 1561* (Toledo, 1975), p. 101, and MARIAS, *La arquitectura del Renacimiento en Toledo*, 4: 103. The architects of the house's Renaissance patio and stairway were Enrique Egas and Alonso de Covarrubias.

[10] Luis GAYTAN DE VOZMEDIANO *Cien novelas de M. Juan Bautista Giraldo Cinthio* (Toledo, 1590).

[11] British Library: Egerton Ms. 1508, fol. 290.

[12] Francisco de Borja SAN ROMAN, *El Greco en Toledo* (Toledo, 1982), p. 313. The second fiador was Alonso de Fuente Montalbán, who occupied the office of *tesorero de la casa de moneda de Toledo* in the absence of its title holder, Rodrigo Laso de la Vega, Pedro's brother. The third was Francisco Pantoja, secretary of Cardinal Archbishop Albert of Austria. Since was Rodrigo Laso was soon named a member of Albert's household, it may be presumed that Pantoja's appearance in the contract had something to do with the influence of the Laso de la Vega family.

[13] Archivo de los Laso de la Vega. Estado Batres. F. 10-11. The document is dated 14 Dec. 1600.

ars to have been a definitive move to Madrid.[14] Once at court, they apparently supported efforts to establish the Camadulense Order in Spain. The Camadulenses, an offshoot of the Benedictine, were an order known for the rigorous, isolated life of its monks as well their dedication to mental prayer. Negotiations to found Camadulense hermitage outside Madrid had begun in 1596, and the following year the *regimiento* of Madrid even set aside lands for this purpose. However, the Royal Council of Castile opposed the establishment of the new order, and the project eventually failed.[15] Although Pedro Laso is not mentioned in any of th documents pertaining to the project, he seems to have commissioned El Greco for the *Allegory of the Camaldulense*, an unusual composition that resembles the contemporary engraving of a Camadulense hermitage published in Antonio de Yepes' early seventeenth-century history of the Benedictine Order. [16] The painting includes the Laso de la Vega and Mendoza coats of arms and later figured in Pedro Laso's collection of paintings . Otherwise, his connection to the new order remains undocumented.

The accession of Philip III in 1598 furthered Pedro Laso's fortunes at court. Following the appointment of his maternal uncle Fernando Niño de Guevara to the powerful office of Inquisitor General, Pedro Laso received the title of Conde de los Arcos in 1599 . The monarch's confidence in Arcos was further expressed the following year when he was designated one of four mayordomos who were dispatched to Vinaroz to greet Margarita de Austria on her arrival in Spain.[17] In 1606 the chronicler Cabrera de Córdoba described Arcos as a «gentleman of excellent intellect». This may explain why Arcos, who had little previous experience in the affairs of state, was offered the important ambassadorship to the Imperial Court in 1606.[18] Arcos refused this position, partly because he had previously agreed to serve as guardian for the children of his absent brother Rodrigo, who, after being ransomed from the English, had remained in Flanders.

Having decided to remain in Madrid, Arcos occupied himself with his estates and other familv business, and in 1608 made a small charitible bequest that consisted of a yearly allotment of six *arrobas* of oil for the lamp in the shrine of Nuestra Señora de la Caridad in Illescas.[19] Presumably, light from this lamp helped to illuminate El Greco's recently completed paintings for the shrine's altarpiece.

The following year Arcos made a token appearance at the beatification hearings of Teresa of Jesus. His mother, doña Aldonza de Guevara (d. 1604) had been a staunch supporter of Teresa and had founded the Discalced Carmelite convent of Nuestra Señora de la Encarnación in her village of Cuerva. Doña Aldonza apparently had considerable influence on Pedro's brother Rodrigo, who, prior to becoming a soldier, once expressed interest in becoming a Discalced Carmelite.[20] Pedro Laso, it seems, harbored no such ambitions, but he helped his mother to secure a license to establish the convent in Cuerva and in 1609 admitted to owning some of Teresa's books, describing them as «muy santo». Pedro Laso also testified to having been surprised when he heard a Dominican denounce Teresa's works as «malsonantes y escandalosas.» [21] Other than his role as patron of the convent his mother had established, however, this testimony constitutes the only evidence of Arcos's interest in either Teresa or the Discalced Carmelites.

The remainder of Arcos's career in Madrid is known only in barest outline. In 1614, he was named mayordomo to the infante Philip, a position he retained after Philip became king in 1621.[22] Arcos later became the king's first mayordomo, but other than attending to his ceremonial duties and providing the monarch with money needed to pursue the war in Flanders, his activities at court are poorly documented. According to one report, he never received an appointment to the Council of State because of the «cunning and guile» («maña y astucia») with which he pursued his affairs, but whatever the precise reason, the count stayed in the background at Philip IV's court, eschewing direct involvement in the politics of state. [23] In his testament, prepared in 7 May 1631, Arcos boasted about having served «three kings and four queens and having spent more than 120.000 ducats in the crown's service.» Yet he was quick to add that «I do not die as poor or as endebted as others whose estates are larger than mine» [24]. In 1632 Arcos calculated his «bienes libres» to be worth a total of 40.000 ducats, would have put him in a class with some of Castile's wealthy grandees.[25]

By 1632, however, Arcos' life was in disarray. His brother Rodrigo had died in 1620, leaving his title of Conde de Añover and the lucrative office of treasurer of Toledo's *casa de la moneda* to Arcos' son Luis, a *gentilhombre de cámara* and close confidante of the king's younger brother,

---

[14] By 1601 Pedro Laso's *casas principales* were already rented. See Archivo histórico provincial de Toledo [hereafter AHPT]: Protocolo 2140, fol. 1601.

[15] For these negotiations, see Archivo Segretto di Vaticano: Nunziatura Spagna, libro 48, fols. 353-56; libro 283, fols. 303-06; libro 323, fol. 9.

[16] Antonio de Yepes , *Cronica general de San Benito* (Valladolid, 1609-1621) 5:312.

[17] Diego de Guzman , *Reyna Católica. Vida y muerte de doña Margarita de Austria* (Madrid, 1617), p. 80.

[18] Luis Cabrera de Cordoba, *Relaciones de las cosas sucedidas en la corte Felipe III desde 1599 hasta 1614* (Madrid, 1857), pp. 288, 292.

[19] Archivo Laso de La Vega. Estado Batres. F 30. The bequest is dated 7 june 1608. See also AHPM: Protocolo 4666, fol. 92v.

[20] Archivo de los Laso de la Vega. Estado de Añover. Letra F. No. 43.

[21] For this testimony, see *Escritos de Santa Teresa*, ed. Vicente de la Fuente, *Biblioteca de Autores Españoles* (Madrid, 1862), 55: 386, and Silverio de Santa Teresa, *Procesos de beatificación y canonización de Santa Teresa de Jesús* (Burgos, 1935), 3: 303-06.

[22] See Archivo del Palacio Real (Madrid), Sección Histórico, Caja 65/3-4. The first appointment is dated 6 February 1614, the second May 1621.

[23] BNM: Ms. 18447, Josef Antonio de Armona, «Noticias de Madrid, 1636-1638,» fol. 32v. See also APR: caja 65/3, letter of 10 June 1636, in which Arcos responds to a request to a *donativo* by claiming that he has already given the monarch more than 15.000 ducats to the king. On this occasion, he asks to be excused from another grant on the grounds that he had entrusted his entire estate to an executor following the death of his son in 1632.

[24] AHPM: Prot. 4666, fol. 103.

[25] AHPM: Protocolo 6133, fol. 623r. The calculation is part of a codicil of 3 Aug. 132.

the infante don Carlos. Arcos's wife, doña Mariana, died in 1627, and her demise was followed by that of their son Luis on 11 March 1632. Arcos arranged for their burial in the family chapel he had previously established in the parish church of Cuerva. The chapel, dedicated to the Holy Sacrament, was decorated with family portraits (those of his son Luis and Magdalena Pacheco, his daughter-in-law, by Bartolomé González and that of his wife by Rodrigo de Villandrando are still *in situ*) together with what Arcos described in his testament as «la imagen de la magdalena, copia de la que el rey tiene en San Lorenzo El Escorial.» [26] By the time he drafted this document, Arcos, then aged over seventy, was already preparing his own death. Following his son's demise, he began to dispose of some of the paintings and other artefacts that he had collected, although he made a point of adding to his mayorazgo the objects he and his son had installed «con tanto gusto y cuidado» in the family fortress at Batres,[27] noting specifically that he wished to preserve for posterity these «pinturas, mesas de piedra y otras alajas curiosas y de estima» because they were of «such delight» («tanta recreacion»). [28] Arcos lived out his remaining years in Madrid, attending daily punctually, at 2 P.M. to a small garden he had planted at one of the shrines in the Buen Retiro. He died suddenly of a stroke on 18 January 1637. [29] According to instructions previousy outlined in his testament, Arcos was buried in Cuerva «without sermon and pomp... and with the least noise and gathering of people that is possible, after midnight». In keeping with this austerity, the count's gray and white granite tomb was of simple, classical design. Arcos's activities as a collector are mostly undocumented, although a series of inventories prepared shortly after the death of his son in 1632 reveals that he obtained works of art from several sources.[30] Evidently, Arcos inherited some paintings from his father and mother. These were mostly family portraits and included one of «Fernando Niño, Arzobispo de Sevilla, inquisidor general sentado en silla.» This is generally thought to be the portrait of the Cardinal by El Greco now in New York, but the identification of this painting has recently been challenged and its provenance remains in dispute.[31] Arcos's wife had also inherited some pictures from her father, the Count of Orgaz, and on another occasion had received the gift of a painting described as a *magdalena* from Catalina de Ribera, marquess of Malpica and daughter of the I duke of Alcalá de los Gazules, the Spanish viceroy in Naples.[32] The death of various family members also added to his collection. For example, he acquired the «lamina pequeña del nacimiento... de mano de Federigo Zuccaro», from the estate of his uncle, Cardinal Niño de Guevara, who had died in 1609.[33] Guevara reportedly purchased this small painting in Rome, and Arcos subsequently bequeathed it to the king. (It is now in the Escorial). The death of Arcos' brother Rodrigo in 1620 represented another artistic windfall. Rodrigo, who spent much of his life as a soldier in Flanders and later became mayordomo at the court of Albert and Isabella Clara Eugenia in Brussels, had a taste for northern art that included still-lifes, landscapes, and genre scenes, all of which found their way into Arcos' collection. It is difficult to identify these paintings, but they included such works as «dos quadros al olio grande de Flandes: una carniceria con seis o siete figuras al natural; un mercado con cinco figuras al natural». On the other hand, Arcos found that another of brother's acquistions, a painting described as a «junta de los dioses y adulterio de Venus» was not to his liking and he subsequently gave it away to a friend. Finally, Arcos inherited some paintings from his son Luis whose small collection of about two dozen paintings included a copy of Cambiaso's *Prayer in the Garden* (possibly that in Genoa's Chiesa de la Annuziata di Portoria).

Arcos was also active in what can be described as Madrid's incipient art market. He apparently haunted estate sales and acquired certain «vidrieras» at the almoneda of Cardinal Sandoval y Rojas in 1616. He also managed to obtain what are described as «siete quadros de fiestas», from the *almoneda* of the duke of Infantado in 1624. The inventories offer no indication as to where he obtained his other paintings, but together he assembled more than five hundred pictures. This was no «mega-collection» but was certainly one comparable in size, if not in quality, to that of duke of Alcalá, the count of Monterrey, and other early seventeenth-century Spanish aristocratic collectors.[34]

Arcos's collection was dispersed among several sites. His palace in Madrid—apparently the casas principales in the plaza de San Salvador that he purchased in 1616 at the almoneda of Cardinal Sandoval y Rojas—housed about 150 paintings. These included a series of family portraits,

---

[26] AHPM: Protocolo 4666, fol. 100v.

[27] AHPM: Prot. 6133, fol. 624. Codicil of 3 Aug. 1632.

[28] AHPM: Procolo 6170, fol. 811. Codicil of 20 Sept. 1632. In this document Arcos claims that the objects in Batres were estimated be worth more than 86.000 reales.

[29] Armona, «Noticias de Madrid», fols. 30, 32.

[30] The first inventory, undertaken by the painter Fray Juan Bautista Maino, dates from 26 April 1632. Copies exist in the Instituto Valencia de Don Juan (see Appendix) as well as the AHPM: Protocolo 6175, fol. 1178 ff.

[31] See Jonathan BROWN y Dawson A. CARR, « El 'Retrato de un cardenal': simbolo o simulacro?,» in *Visiones del Pensamiento. Estudios sobre El Greco*, ed. Jonathan Brown (Madrid, 1984): 59-73. A 1632 inventory of the count's paintings does not attribute this portrait to El Greco. «Un retrato del Cardenal D. Fernando Niño appears in an early eighteenth-century inventory of Batres, but once again without attribution. A 1805 inventory of Batres lists portraits of two unidentified (and unattributed) cardinals and a painting described as «un arzobispo con un libro en la mano». See Archivo Laso de la Vega. Batres. No. 4. The identification of the Niño de Guevara portrait in the Metropolitan is complicated by the fact that the Cardinal's burial chapel in Toledo's Convent of San Pablo, established in 1613, originally contained a «retrato del fundador». The location of this painting is unknown. See Archivo del Convento de San Pablo, Legajo 4, no. 29.

[32] AHPM: Prot. 2121. Bequest of 20 March 1590. Catalina de Ribera was the sister of the Juan de Ribera, Archbishop of Valencia.

[33] See AHPM: Protocolo 6133, fol. 629. Arcos was one of the Cardinal's *albaceas*. See Archivo del Convento de San Pablo, leg. 4, no.4.

[34] For Alcalá, see Jonathan BROWN and Richard L. KAGAN , «The Duke of Alcalá: His Collection and its Evolution», Art Bulletin LXIX (1987): 233-255. For Monterrey, see A.E. PÉREZ SANCHEZ, «Las colecciones de pintura del conde de Monterrey, « *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CLXXIV (1977): 417-59. For a general study of early seventeenth-century Spanish collecting, see M. BURKE, «Private Collections of Italian Art in Seventeenth-Century Spain», Ph.D. diss., New York University, 1984.

others of the kings and queens of Spain, a portrait of Saint Teresa and other historical figures, some landscapes, two bodegones, devotional paintings, and maps of Madrid. Among the paintings that can be identified, three were by El Greco: a *San Francisco*, probably the one now in Bilbao,[35] and a San Pedro. More interesting is the painting described as a «pintura grande del Aucon [de laucon] del Domenico», presumably one of the two large Laocoons listed in the 1621 inventory of Jorge Manuel's studio. It should be noted, however, that Arcos, rather add these paintings to his mayorgazgo, elected to sell all three. [36]

Outside Madrid, Arcos had eighteen paintings in his house in Toledo, and another ten, all devotional paintings originally acquired his son, in the family chapel in Cuerva.[37] Most of the collection was in Batres, and the inventory lists the paintings' location room by room. The central patio contained paintings of the «sitios y guerras de Flandes,» a landscape and a hunting scene, «un retablo grande del soldado aleman con los de enanos,» and another of «brixida del rio, la barbuda de peñaranda,» almost certainly the painting by Juan Sánchez Cotán now in the Prado. The room described as the «sala grande de cierço» contained a gallery of famous men: forty six portraits of «hombres insignes en letras y armas». Elsewhere were several Venetian paintings and four others, described as copies of Bassano, illustrating Noah's ark and the flood. Nearby was another Italian painting that depicted «cuando el angel parecio a Noe». This canvas was flanked by «dos medianos de domenico greco, el uno retrato de un pedaço de Toledo, el otro retrato del monasterio de la gran camaldula». The Oratory contained another two paintings attributed to El Greco: *Nuestra Señora de la Leche* (identified by Wethey as the version in the Hispanic Society) and *San Lucas Evangelista* (Hispanic Society).[38] An early eighteenth-century inventory of the same oratory indicates that it a painting listed simply as «San Esteban en el martirio» was also by El Greco.[39]

The fortress's main salón was the sala or quadra «de los reyes». Here was a series of royal portraits—all by Bartolomé González—together with portrait of the Prince Don Carlos «con el capote de los lobos q hizo una dama de la reyna Isabel», a description which suggests that the well-known Prado portrait of don Carlos, traditionally attributed to Alonso Sánchez Coello, may actually be the work of Sofonisba Anguisciola.[40] Also in this sala was a copy of Parmigianino's *Cupid with a Bow* attributed to the Toledan painter, Hernando de Avila. Philip II owned the original—it is now in Vienna—and the copy now in the Prado—attributed to Eugenio Cajés—may be similar to the painting referred to here.[41] Rounding out the decoration of this room were a series of portraits—including one of Juane lo Turriano, the famous clockmaker, by Felipe Liaño, several bodegones, a painting of Lepanto, another of the Escorial «echo en Flandes por un gran pintor», city views, maps, engravings of Michelangelo's *Last Judgement* a camarin with various curiosities, and several alacenas filled with pottery from India, Portugal, Italy, and elsewhere. The inventory also describes «un arbol de los señores desta casa». Was this what is described in Jorge Manuel's studio in 1621 as «un lienzo de los arcos? [42]

Overall, Arcos' collection is best described an up-to-date assemblage of works representative of the principal schools of European painting, with emphasis on Italy and Flanders. Aside from El Greco, Spanish art was represented chiefly by portraits realized by court artists (González, Liaño, Villandrando, etc) with whom Arcos would have come into contact. In this sense, it was the run-of-the-mill collection of a kind that many Spanish courtiers in the early seventeenth century possesed. By no means should it be considered a distinguished or otherwise unusual assemblage of paintings, and aside from Avila's replica of the Parmigianino and a few engravings, copies (let alone originals) of the great Italian Renaissance masters were few. Like many early seventeenth century collections, moreover, its thematic character was extremely diverse; there were family portraits, still lifes and landscapes, and history paintings, together with a stock portfolio of saints and other spiritual works that indicates little in the way a particular religious or spiritual orientation.[43] Despite this diversity, the inventory does suggest that the Count paid some attention to the decorative scheme at Batres. Devotional paintings were confined to the oratory whereas other rooms displayed portraits and works of a more secular character. Yet with the exception of the «sala del rey» and its gallery of famous men, it does not appear that the collection was so arranged as to convey a particular message or theme.

Finally, what of Arcos' ties to El Greco? The Count's willingness to provide financial backing for the artist suggests that El Greco enjoyed Arcos's confidence and support. But Arcos does not appear to have been as nearly

---

[35] See Harold WETHEY, *El Greco and his School* (Princeton, 1962), 2: 135. Wethey indicates that the painting was in Cuerva until 1940.

[36] The Laocoon sold for 400 reales, and the San Pedro and San Francisco together fetched 12.920 mrs. Among other paintings sold were «cuarenta quadros de pinturas...de la historia de los infantes de Lara» that brought 16.000 reales.

[37] The house in Toledo was situated in the parish of San Antón, «lindantes al hospital de San Anton extramuros.» He had purchased these *casas principales* in 1616. See Archivo de los Laso de la Vega. Estado Batres. Leg. 4, no. 23.

[38] For both paintings, see WETHEY, *El Greco*, 2: 72, 149. A 1712 inventory of Batres lists a «Nuestra Señora de la Leche del Greco», and later inventories of this fortress (1747, 1805) suggest that the painting remained at this location, Batres, until the early nineteenth century.

[39] Archivo de los Laso de la Vega: Estado Batres. F. No. 4. This inventory lists «una pintura de S. Esteban protomartyr...de mano de Domenico Greco.»

[40] See *Alonso Sánchez Coello y el retrato a la corte de Felipe II* (Madrid, 1990), pp. 140-41. The catalogue's admission that the style of this portrait bares little resemblence to the rest of Sanchez Coello's *oeuvre* leaves open the possibility that it might be the work of another artist.

[41] For this painting Sydney J. FREEDBERG , *Parmigianino. His Works in Painting* (Cambridge, 1980), pp. 185-86. Freedberg notes that original was acquired by Philip II's secretary, Antonio Pérez, sometime before 1585. Philip III then sold it, along with Correggio's *Ganymede* to the Emperor Rudolf in 1603. He further claims that the copy entered the royal collection in 1636.

[42] SAN ROMAN, p. 361

[43] In this respect, there is little support Davies' assumption that Arcos formed part of a «spiritual reform movement.» See David DAVIES, «El Greco and the Spiritual Reform Movements in Spain», in *El Greco: Italy and Spain. Studies in the History of Art* 13 (1984): 61.

as close to El Greco as many of the other artist's other friends, among them, Gregorio de Angulo, the lawyer who appeared regularly in the artist's life. Arcos's bequest to the shrine of Illescas points to another connection with El Greco, although unlike Angulo Arcos does not appear to have helped the artist in his dispute over the value of the paintings he had realized for the shrine's altarpiece. Nor did Arcos ever offer the artist a major altarpiece commission. The *Allegory of the Camadulense* must have been painted expressly for Arcos, but most of the other El Grecos in the collection were of the off-the-rack variety that could have been easily picked up during an occasional visit to the artist's studio. The one exception is the *Laocoon*, but as this painting was evidently still in Jorge Manuel's workship in 1621, it seems unlikely that Arcos had influenced either its subject matter or design.

In conclusion, what distinguishes Arcos' relationship with El Greco is his ownership of at least eight of the artist's original works—more than any other known contemporary. Clearly, Arcos at one point had acquired a special appreciation for Greco's distinctive style. Yet his decision to sell the Laocoon along with two other of the artist's paintings in 1632 suggests that his taste for El Greco changed later in life.[44] If so, Arcos was not alone. El Greco's peculiar style of artificial, mannerist art was out of vogue in the 1630s, having been replaced by the naturalism of Caravaggio and Velazquez, the classicism of the Carracci and Poussin. Arcos may not have been a particuarly discerning connoisseur, but his «deaccession» of El Greco prefigured late seventeenth-century criticism of the artist's «capricious» and «extravagant» style of art.[45]

---

[44] Arcos's other El Grecos remained in the family. An early eighteenth century inventory of Batres indicates that the oratory still contained three of El Greco's paintings, including the «Nuestra Señora de la Leche», a San Esteban protomartyr, and «una pintura del evangelista S. Lucas.» Without mentioning the name of the artist, the inventory includes a «pintura de vara y media de la fundacion de los hermitas de San Benito;» and «un retrato del Cardenal D. Fernando Niño.» An unattributed portrait of Fray Felix Hortensio Paravicino is listed in the 1632 inventor of Batres as well as in later ones (1709, 1805), however, there is no indication that it was by El Greco. Wethey (I, 109) notes that Paravicino portrait now in Boston belonged to the Duque de Arcos (no relation of the Condes de los Arcos) in 1724. If Wethey is correct, the Batres portrait could not have been the El Greco portrait of Hortensio now in Boston.

[45] These comments by Jusepe Martínez and seventeenth- and eighteenth-century criticisms of El Greco are summarized in BROWN, *El Greco of Toledo*, p. 19.

APPENDIX

PEDRO LASO DE LA VEGA, CONDE DE LOS ARCOS. INVENTORY OF PAINTINGS.

Source: Instituto Valencia de Don Juan (Madrid): Documentos sueltos No. 26-V-18.
Inventory by Fray Juan Bautista Maino 15 abril 1632.
Pinturas en Madrid:

-40 quadros de los infantes de Lara
-imagen de San Francisco del domenico 30 duc[ados]
-imagen de San Pedro del mano del mismo 200 rr [=reales]
-otra de San Juan Baptista 50 rr
-quadro de la coronación de espinas, copia de Bassan
-un S Antonio
-quadro de S Gerónimo 500rr
-pintura de la adoración de los reyes flamenco
-un nacimiento del mano de Federigo Zuccaro 100 duc enbiose a Escorial
-Cristo pastor
-ece homo
-S francisco con ávito capucho
-S Juan
-pintura de Nuestra Señora con el niño en braxos
-quadro de S Pedro [vendido por 40 rr]
-S Tomás Apóstol
-S Pablo de Pluma
-Santa Teresa de Jesús
-retrato: Condesa de los Arcos
-dos retratos de dos señores
-condesa de Priego
-7 quadros de fiestas [from the almoneda del duque del Infantado]
-6 paises grandes al temple
-2 bodegones [100 rr cada uno]
-1 quadro de navios en el mar
-4 retratos pequeños a lo toscano
-2 ramilletes
-2 de fiestas
-12 quadros pequeños de perspectiva
-una mapa
-quadro de Madrid
-mapa de la plaza de Madrid
-4 liencos de paises grandes
-4 paisaxes
-retrato del rey de Escocia
-5 paises
-quadro de moriscos
-10 quadros de arquitecura pequeños
-2 retratos de los reyes católicos
-2 retratos: el Emperador y la Emperatriz
-2 retratos: Felipe II y Ana de Austria
-2 retratos: Felipe III y Margarita
-2 retratos: Felipe IV y Isabel
-2 retratos: Conde de los Arcos y Marianna de Mendoza
-2 retratos: Conde de Añover y Magdalena Pacheco
-retrato: duque de Feria, Lorenzo Suárez de Figueroa
-Fernando Niño, Arzobispo de Sevilla, inquisidor general, sentado en silla 100 duc
-Garcilasso de la Vega, padre del conde
-Conde de Añover. Rodrigo Lasso
-Garcilasso de la Vega, Príncipe de los Poetas
-Conde de Orgaz-pequeño
-don Francisco de Mendoza
-Duquesa? de Feria
-Henrico 4 de Francia
-Jácome de Inglaterra
-retrato sobre un caballo del duque de Feria de mano de un caballero milanés 200 duc
-pintura grande del Aucon del Domenico en 60 duc [vendiose en 400 rr]

Memoria de lo q se entrego d Francisco de Pinedo en la casa de San Antón de Toledo 17 de mayo de 1632:

-retrato de Pedro González de Mendoza
-dos tablas grande al temple de Venezia y Xénova
-cuatro lienzos de los elementos
-cuatro lienzos de la historia del hijo Prodigo
-un lienzo de monteria
-seis retratos de medio cuerpo
-ocho cabezas de venado

Pinturas en Cuerva :

-quadro de la magdalena 200 rr
-en el aposento bajo del patroncillo de residuos del almoneda del conde de Añover
-quadro de la oración del huerto, copia de la del luqueto [Cambiaso] 250 rr. [sent to conde in Cuerva]
-un david con su marco 220rr vendido
-una pintura de San Juan Baptista
-una de San Gerónimo 500 rr vendido
-una de Christo pastor
-una de San Gregorio
-una de San Juan Evangelista
-una de San Pablo de Pluma
-una pequeña de Nuestra Señora
-tres paños antiguos de las virtudes; cinco de la historia de Adán y Eva; cuatro de los lobos; un paño de la Fama

Casa y fortaleza de Batres
Pinturas:
en el patio:

-cuatro al temple de los sitios y guerras de Flandes
-diez paises al temple que estan repartidas por los portales del dicho patio
-tres pinturas sobre puertas: una cazeria; uno de los palacios del duque de Ferrara; un pais
-un retablo grande del soldado alemán con los dos enanos -otro de brixida del rio la barbuda de peñaranda
-veinte cabezas de venados con sus cuernos y las cabezas de madera pintadas con sus tornillos y clarijas
-una linterna de vidrio

alcobilla del invierno:

-siete paises al temple 18 rr cada uno
-dos quadros pequeños al olio con dos figuras desnudas 60rr
-un quadro al temple de las fiestas de bruselas por las treguas de las islas 40 rr
-cuatro retratos: de papas Pio V y Sixto V; San Ignacio de Loyola; Cardenal Espinosa
-dos fuelles y dos manparillas colgadas a los dos lados de la chiminea

-un chapa de yerro con las armas imperiales q esta en la chiminea
-unos morillos

sala siguiente de invierno:
-dos quadros grandes q estan en los testeros: un pescaderia de Flandes y un bodegón
-dos quadros paises y una sobreventana al temple
-tres lienzos nevados de aldeas y casas de campo de Flandes
-cuatro retratos al natural de cuatro señores que los tres murieron degollados y otro de un alcabucaco q son Alvaro de Luna, Conde de Ornos y de Agamon [Egmont] y Príncipe de Orange

otra cuadra se sigue:
-seis paises al temple
-un pais sobreventana
-un retrato de un cardenal
-dos quadros al temple de danças y convites en las aldeas de Flandes

quadra donde duerme al cierço:
-tres quadros al olio, dos muy grandes, uno mas pequeno de carnestolendas de Venecia y un mercado de la misma ciudad; una cocina o bodegón de Italia[los dos grandes, 600 rr ea; los dos pequeno, 500 rr]
-en los dos testeros—dos quadros al olio grande de Flandes. una carniceria con seis o siete figuras al natural; un mercado con cinco figuras al natural [50 duc cada uno]
-retrato del Conde de Añover quando moco [200 rr]
-retrato de Garcilasso, el poeta medio cuerpo al natural [note: es de Ruy Gómez de Silva 100 rr]
-veinte mapillos
-una alacena de vidrios y barros [mas de 100 piezas de Portgual y de la India

sala grande del cierço:
-por la canesta alta: cuarenta i seis retratos medianos de hombres insignes en letras y armas y algunos deudos de los señores desta casa [2 duc cada uno] a mano derecha como se entra por la puerta principal
-quadro al olio de la Quaresma de Venezia [600 rr] luego sobre la puerta de la quadra donde se duerme un
-quadro mediano del cerro de potosi [150 rr]
-otro quadro de un mercado de Venecia
-otro quadro echo en Venecia
-otro quadro echo en Venecia de la novia q llevar acostar [600rr]
-cuatro quadros grandes copias de originales de basan[no] echos en Venecia del arca del noe y diluvio
-un quadro grande de Italia encima de la puerta q entra la quadra de los Rexera? de quando el angel parecio a Noe mas estan a los dos lados de esto quadro dos medianos de domenico greco, el uno retrato de un pedaço de Toledo, el otro retrato del monasterio del gran camaldula [300 rr a cada uno]

sobre la puerta del oratorio:
-retrato entero al natural del Pio V sentado en una silla [200 rr]
-en el hueco de la ventana un árbol de los reyes de portugal y otro de Francia
-una pintura en tabla de una colación

oratorio:
-tiene por retablo un quadro del nacimiento echo en Venecia
-quadro de Nuestra Señora de la Leche de domenico greco
-quadro del salvador
-doce retratos de los doce apóstoles
-cuatro quadros de cuatro doctores de la iglesia griega y latina
-cuatro retratos: S Catalina de Siena; S Teresa de Jesús; el mártir Tomás Moro, Sra doña Aldonza; también uno del Padre Cogolludo
-quadro de Cristo en el lagar echo en Flandes
-quadro enzima deste de S Lucas Evangelista de mano de domenico greco [200 rr]
-quadro en tabla: S Esteban en el martirio
-diez i ocho quadrillos de los ermitanos
-calendario orden Alcántara en pergamino

quadra que llaman de los reyes
-dieziseis retratos de los reyes y reinas de España y de sus hijos comencando desde el rey catolico d Fernando. el ultimo infanta dona Isabel. hizolos Bartolomé González, pintor del rey Felipe III. diosele por cada uno 300 rr.
-dos quadros de los retratos de Felipe II y Príncipe don Carlos con el capote de los lobos q hizo una dama de la reyna doña Isabel. costo 400 rr. el del rey. el otro 340 quadro muy grande del escurial echo en Flandes por un gran pintor. costo 1000 rr.
-seis fabulas al olio echo en Flandes
-el cupido, retrato del original q tiene el Rey del parmesano. copiole Hernando de Avila, su pintor [300 rr]
-dos quadros angostos sobreventanas
-catorce diseños de la fabrica y iglesia y retablo y sitio del escorial
-cuatro espexos de cristales
-en la chiminea: dos morillos; marapillas;
-tres alacenas de vidrios [de Venecia, Nápoles, Barcelona [includes two plates depicting the Escorial]

en la bóveda de la quadra de los reyes:
-un retrato del duque de Lerma
-27 mapas
-28 cabecillas de corços de madera pintada
-6 quadros de paises fábulas al temple de Flandes
-6 quadros echos en Madrid--6 ducados cada uno--nevados los dias y otros de huertas y payses
-dos pinturas al olio en tabla q las trujo garcilasso de Flandes-un retrato de un follero y su mujer y otro carneceria [100 ducados cada uno] --dos quadros--a los dos lados de la ventana del poniente-de las dos plazas de Venezia [costo 600 reales cada uno]
-cuatro cuadros muy grandes al olio de Flandes: dos mercados o bodegones; uno con unos diosas; uno con banquete de villanos [600 reales cada uno] entre los dos primeros estan cuatro retratos medios: dos del Conde de los Arcos, Pedro Lasso de la Vega y su esposa, dona Mencía de Mendoza; el Conde de Añover y su esposa, María Magdalena Pacheco [costo 100 reales cada uno]
-sobreventanas con seis fruteros
-22 mapillas abajo destas pinturas

la boveda grande abaxo:

-en el testero mapa general grande
-a los dos lados dos mapas: España y Francia
-encima destas, dos arquitecturas y dos mapillas
-otro testero: un arbol de los senores desta casa; dos quadros de la abande y de un elefante
-en la boveda, 42 mapillas
-en el hueco de la ventana: dos quadros, uno de la villa de Amsterdam con las islas de Holanda y el otro de la ciudad de Roma
-quadro de la batalla naval con el numero de las galeras y galeazas asi del Rey Catolico como de las del Gran Turco. el sitio de Lepanto y la forma de batalla. 150 reales
-retrato del don Alonso el Sabio com dos quadricos, estampas finas del juicio de Michelangel y deseño de gran camadula
-un quadro pequeño de un retrato en habito santiago
-dos alacenas, uno con 62 barros de Portugal, otro con 50 de Zamora

corredor alto:
-20 lienzos al temple de Flandes: Historia del hijo prodigo
-19 retratos de diferentes personas, entre ellos, un original q es de estima de la Juanillo el Truán q lo hizo felipe liaño, retratador del Rey Felipe II
-sobre las dos puertas q entran al aposento de las mujeres y a la sala de los trucos, dos retratos: un mozo enceniendo una vela; un animal puerco
-dos alacenas con platos, jarros, etc.

sala de los trucos:
-cinco quadros al temple de fuerzas y sitios de los estados de Flandes
-sobre la puerta: retrato de Cristóbal Colón; un país; quadro grande de un convite y una danza de villanos de Flandes
-en los dos huecos de ventanas: cinco quadros--mapa de Francia; estampa de los metamorphoses de Ovidio, un arbol de Sto. Domingo; dos retratos de S Gregorio y de Cornelio Muso
-la mesa de los trucos

el camarín:
-cosas para el monte y caza
-tabla con cuatro figuras y cuatro caballos y una acemilla
-corneta de marfil-era del marques de Sarría, montero mayor de Felipe II

Additional paintings (inventoried in June, 1636):
-seis retratos de los electores del imperio y del emperador. estan en la bóveda despues de la quadra de los reyes
-tres retratos pequenos en tabla, sobreventana en esta bóveda
-estantes de libros
-todas las historias de España, latin y toscana
-libros de umanidad en latin, tocano, castellano
-24 libros de estampas finas de Italia y Flandes son de gran estima y an costado mucho
-libros de oracion --en el oratorio 428 libros [titles not listed]
-biblia grande de plantino
-30 libros de manuscritos

Additional paintings (inventoried in June 1636):
en el patio: una danza

en la quadra de invierno: 7 paises; entre ventanas: retratos de Arias Montano y Cronista Valencia; genealogia de los reyes de Portugal; otra de los reyes de Polonia; 2 figuras desnudas

pieza segunda: dos pinturas: carnecerias y cosas de comer; 4 paises con figuras; retrato de Francisco Suárez

pieza tercera: retratos del Padre Márquez y Ortensio [Paravicino]. Rodrigo Niño. Padre Castro[verde]. Tomás Moro. Gregorio López. Padre Vázquez. Padre Florencio. Padre Rojas.

Sala Grande: retratos de Lope de Vega; don Luis de Góngora; Cornelio Tácito; caballero con la Maria dorada en la mano; uno muy chico de Tomás Moro; dos retratos de concha de tortuga con cercos del evano--uno de Aeneas, otro de S Lorenzo; retrato de Padre Mariana; otro de un padre domenico debajo; dos de cardenales; uno de Tomas Moro, Gustavo, rey de Suecia

en la bóveda q sigue: retraos del duque de Lerma y conde de Olivares

en el oratorio-- un retrato de la Condesa de los Arcos quadra ultima de mediodia: junto al retrato de Juanillo el Truhán, q es original de Felipe Liaño, hay cuatro retratos de los tiempos

El Panteón del Escorial. Papeletas para su historia

Agustín Bustamante García
Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.) Vol. IV, 1992.

RESUMEN

El Panteón del Monasterio del Escorial es una de las obras más discutidas de nuestra arquitectura desde el Siglo XVIII. Este trabajo, sobre pruebas documentales sistemáticas, presenta su historia. La obra la proyectó Juan Bautista de Toledo y bajo sus órdenes se empezó a ejecutar; la prosiguió y acabó Juan de Herrera con modificaciones. Pero el resultado no gustó a Felipe II, y la estancia quedó sin uso. Felipe III reactivó el tema y Juan Bautista Crescenzi modificó lo realizado y dio lugar a la rotonda hoy existente. Posteriormente, en el reinado de Felipe IV, Alonso Carbonel, no sólo acabó la rotonda, sino que también hizo la escalera, la puerta y el nuevo acceso desde la Basílica, siendo la intervención de este arquitecto decisiva para la configuración definitiva de la primera y más importante pieza del nuevo gusto español del Siglo XVII.

SUMMARY

The Pantheon of Escorial Monastery is one of the most debated architecture artwork of the XVIII Century. The present work, based on a systematic documental research, shows its history. The bulding was designed and begun to be built by Juan Bautista de Toledo. Juan de Herrera continued and finished it but with some modifications. The final result disagree to Felipe II and the chamber stayed without any use. Felipe III resume the theme and Juan Bautista Crescenzi modified the already built and created the present rotonde. Afterward, during the Felipe IV, Alonso Carbonel finished the rotunda and built the stair, the door and the new access from the Church. The contribution of this architect was decisive for the definitive configuration of the first and most important work of the new Spanish taste of the XVII Century.

La razón generatriz de San Lorenzo el Real del Escorial, fue la de proporcionar una tumba al Emperador Carlos V y a su mujer la Emperatriz Isabel. El César, que a lo largo de su existencia hizo numerosos testamentos, disponía en el último, otorgado en Bruselas el 6 de junio de 1554, que le sepultasen en Granada, en la Capilla Real, donde yacían sus padres y sus abuelos maternos, al lado de su mujer Isabel de Portugal. Pero, en el codicilo que hizo en Yuste el 9 de septiembre de 1558, Carlos enmendó esa clausula testamentaria, y dejó ordenado a su hijo que le enterrara donde más conviniese, poniendo tan sólo como condición, que fuese junto con la Emperatriz. El 21 de septiembre de ese año fallecía, mientras que Felipe II estaba en Flandes al frente de los ejércitos y de la diplomacia [1].

El Rey Prudente, una vez vuelto a España el 29 de agosto de 1559, después de cinco años, un mes y diecisiete días de ausencia, se dispuso a cumplir lo que su padre le mandó en el codicilo. El proceso fue largo, y hasta el 16 de abril de

[1] P. DE SANDOVAL.- *Historia del Emperador Carlos V. Máximo, fortísimo, Rey Católico de España y de las Indias, Islas y Tierra firme del mar Océano*. III. pp. 534 y 553. Madrid, 1956.

1561 no cristalizó la idea completamente. Ese día Felipe II decidió fundar un monasterio bajo la advocación de San Lorenzo, en conmemoración de la batalla de San Quintín, en el cual reposarían sus padres y él mismo, y que daría a la orden jerónima [2].

A partir de ese momento, la nueva fundación se convirtió en el mausoleo de la dinastía, como quedó meridianamente claro en la Carta de Fundación y dotación de 22 de abril de 1567 [3]. Este carácter funerario se mantiene constante y operativo cuatro siglos después, pues el Monasterio es la tumba de los monarcas españoles y sus familias ininterrumpidamente desde su origen hasta nuestros días, con excepciones referidas a Doña Juana de Austria, madre de Don Sebastián de Portugal, que, junto con la Emperatriz María, yacen en las Descalzas Reales de Madrid, fundación de la primera; a Felipe V, enterrado en La Granja de San Ildefonso con su segunda mujer Isabel de Farnesio, y a Fernando VI y a Bárbara de Braganza, que reposan en las Salesas Reales de Madrid. Amadeo I de Saboya, a causa de su abdicación y abandono de España, nunca reposó en estas tierras.

El carácter funerario de San Lorenzo el Real se refleja de forma patente en las pirámides que flanquean la fachada principal y en la cúpula que corona la Basílica y domina todo el conjunto monástico. Junto a este lenguaje arquitectónico, los grandes cenotafios de la capilla mayor, con los grupos orantes de Carlos V con su familia y de Felipe II con la suya, hechos en bronce, son los testimonios definitivos, que refrendan el destino mortuorio del Monasterio. Por ello mismo, desde su origen, se dispuso la existencia de un lugar específico para los cuerpos reales, que es el Panteón.

Hasta que Felipe II levantara la fábrica de San Lorenzo el Real, nunca en España se había llegado a plasmar una noción tan elaborada y compleja de un cementerio real. Los diferentes monarcas de los distintos reinos de España, desde la invasión musulmana hasta 1561, se habían enterrado, tanto en lugares específicos personales, como en verdaderos panteones, cuales Poblet, San Juan de la Peña, Nájera, Las Huelgas Reales de Burgos, o San Isidoro de León. Los reyes de la Corona de Aragón, incluidos los soberanos de la rama Trastámara, harán de Poblet su panteón. Por el contrario, los Trastámaras castellanos, que iniciaron su enterramiento en la Capilla de los Reyes Nuevos de la Catedral de Toledo, donde duermen el sueño eterno Enrique II el de las Mercedes, Juan I el de Aljubarrota y Enrique III el Doliente, no continuaron por ese camino y así: Juan II reposa en la Cartuja de Miraflores y Enrique IV en el Monasterio de Guadalupe.

Tras la creación de la Monarquía Católica, Fernando e Isabel optarán por enterrarse en la Capilla Real de Granada, nuevo mausoleo nacido por el legítimo orgullo de haber sido los conquistadores del reino musulmán de Granada, y reconquistadores del último pedazo del viejo reino visigótico de España, alma de ochocientos años de reconquista. Allí se enterrarán Juana I de Castilla y su marido Felipe I el Hermoso; allí reposará durante muchos años la Emperatriz Isabel, y allí pensará Carlos V sepultarse hasta el último momento.

Las razones que movieron al Emperador en su codicilo a anular la cláusula testamentaria referida al lugar de enterramiento, hay que buscarlas en lo referido al rango y al decoro. Carlos era emperador, es más, fue el último emperador del Sacro Imperio ungido por el papa, y que ejerció como tal con todas sus consecuencias. Ello lo tuvo Carlos muy presente durante toda su vida. Cuando optó por enterrarse en Granada, en la Capilla Real, allí estaban sus abuelos, los fundadores de la misma, y sus padres. Si en el enterramiento, él se colocaba detrás de sus ancestros, obraba con piedad, pues los respetaba y honraba como buen hijo y nieto, no obstante lesionaba su rango de emperador. Por el contrario, si disponía su tumba delante de sus mayores, satisfacía las exigencias de su categoría imperial, pero no daba trato digno a sus antecesores al relegarlos, atentando contra la piedad. En definitiva, el enterramiento de Granada era una situación sin salida. Por ello, y no viendo solución, el César dejó todo en manos de su hijo.

Felipe II se encontró, que tenía que dar sepultura a un emperador, algo completamente nuevo en el marco español, y por ello decidió crear un edificio de nueva planta, de hecho el único *ex nihilo* que erigió en su reinado. San Lorenzo el Real es la tumba del Emperador y, tras él, de todos sus sucesores hasta nuestros días. Por ello mismo ha de expresar el carácter imperial que tiene desde su misma idea originaria, siendo uno de los escasísimos exponentes de arquitectura imperial que tenemos en España, junto con el Palacio de Carlos V de la Alhambra de Granada y la cabecera de la Catedral de la dicha ciudad [4].

El Rey Prudente, a la hora de concebir la tumba de su padre, se distanció de la línea trazada por sus bisabuelos los Reyes Católicos de crear un edificio funerario exclusivamente, como era la Capilla Real, y volvió a la vieja noción de Enrique IV y Juan II de sepultarse en un monasterio. De hecho, Felipe lo que hizo fue seguir los pasos de su padre, que dejó dispuesto en su codicilo que, si por cualquier motivo, su hijo no tomaba ninguna resolución, que se le enterrase definitivamente, junto con su mujer, que sería traída de la Capilla Real de Granada, debajo del presbiterio de la iglesia del monasterio jerónimo de Yuste. En este derrotero se comprende la medida real del 16 de abril de 1561 de fundar un monasterio para llevar a cabo un enterramiento. Por ello

---

[2] E. Llaguno y Amirola.- *Noticias de los arquitectos y Arquitectura de España desde su restauración, por el excmo. señor D. Eugenio Llaguno y Amírola, ilustradas y acrecentadas con notas, adiciones y documentos por D. Juan Agustín Ceán-Bermúdez*. II. pag. 227. Madrid, 1829. Ed. facsímil, Madrid, 1977. Archivo General del Palacio Real de Madrid (A.G.P.) San Lorenzo, Patrimonio. Leg. 1825. A.G.P. San Lorenzo, Patronato. Leg. 7332.

[3] 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.

[4] A. Bustamante García y F. Marías.- «La Catedral de Granada y la introducción de la cúpula en la España de Renacimiento» *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*. VIII, 1982. pp. 103-115. Véase también el *Seminario sobre Arquitectura Imperial*. Granada, 1988, donde el tema es abordado de forma diversa por ocho autores.

mismo, al ser una reactivación de un comportamiento tradicional, se ha definido al Escorial como el último eslabón de una larga cadena que se remonta al Siglo VIII, tanto en España, como en Europa [5].

Pero la tradición no empece para nada a la innovación y el Monasterio del Escorial, partiendo de un comportamiento tradicional, se convierte en una novedad, tanto en su forma de concebirse, como en la manera de realizarse, como en sí mismo, siendo la bisagra sobre la que gira toda la arquitectura y el arte españoles modernos.

San Lorenzo el Real es un edificio complejo desde su origen. Su carácter funerario genera el Panteón y la Basílica; el cumplimiento de las mandas de los difuntos y el culto dan pie al Convento; su situación en el yermo, en el desierto jerónimo, obligó a la creación de una casa real que acogiese a los monarcas y a su familia, así como a la Corte, cuando allí iban, provocando la aparición del Palacio; posteriormente el proyecto se enriqueció con la fundación del Colegio y, como colofón, de la Biblioteca Real [6].

El Panteón nace en el mismo momento en que se proyectó el edificio, por tanto, es una idea de Juan Bautista de Toledo. Sigüenza, en uno de los pasajes más gloriosos de su texto, nos da una síntesis impecable de todo ello, desde su origen hasta 1602 [7]. Felipe II tuvo «al principio de esta fábrica intento de hacer un como cementerio de los antiguos, donde estuviesen los cuerpos reales sepultados y donde se les hiciesen los oficios y misas y vigilias». Es patente que la idea de Juan Bautista de Toledo, desplazando al lenguaje arquitectónico el pensamiento del Rey Prudente, fue la de hacer un panteón a la romana, es decir, una estructura que se alejaba por completo de las soluciones españolas, y que tenía en el punto de mira Santa María la Redonda de los Mártires de Roma. Ahora bien esta elección «al romano» no implicaba una paganización del mausoleo imperial y de la familia, sino una cristianización de una forma pagana. Por ello, lo que se diseña y hace no es más que «una iglesia redonda con su capa o cúpula proporcionada, donde pudiese estar asentado el altar, y una tribuna, de donde se hiciese el oficio frontero del altar, y por los lados concavidades donde se pusiesen los ataúdes o cajas de mármol o de otras piedras». Este carácter recogido, íntimo, del Panteón, que se vuelca hacia el mundo clásico tanto en el nombre, como en la forma, se acentúa, en primer lugar, por su situación: «debajo de tierra, y en los más hondos cimientos»; y, en segundo lugar, por la traslación del carácter funerario a la Basílica, tanto en su interior con los grandes cenotafios de bronce, como externamente con la gran cúpula, los temas triunfales y las pirámides de la fachada principal monástica [8].

No sabemos cómo era el panteón del proyecto de templo de abril de 1562 hecho por Juan Bautista de Toledo. Sospechamos que el esquema fue siempre el mismo, el actual, y que lo único que se modificó fueron las dimensiones. Por tanto, lo más seguro es que Francisco Paciotto absorbiese la forma de Juan Bautista en su traza de «iglesia cuadrada» dada ya en septiembre de 1562. El Panteón se proyectó subterráneo, siendo su suelo el nivel de base de todo el Monasterio, en pareja con el plano de arranque del Muro de los Nichos. Se localizó debajo del presbiterio, engarzado tectónicamente con la Basílica y la Casa Real. Por ello, cuando se comenzó a cimentar toda esta zona bajo la dirección de Juan Bautista de Toledo, desde julio de 1564 se iniciaron las obras del Panteón al unísono de las de la Basílica y de

---

[5] F. Chueca Goitia.- *Casas reales en monasterios y conventos españoles*. Madrid, 1966. Nueva edición, 1982.

[6] A. Bustamante García.- «El Escorial: una leyenda viva» *Reales Sitios*. Número extraordinario del XXV aniversario, 1989, pp. 75-86.

[7] J. de Sigüenza.- *Tercera parte de la Historia de la Orden de San Geronimo Doctor de la Iglesia*. Madrid, 1605. Por comodidad del lector, citamos por el fragmento publicado de fray José de Sigüenza.- *Fundación del Monasterio de El Escorial*. Madrid, 1963. pp. 116-117. «Tuvo Su Majestad al principio de esta fábrica intento de hacer un como cementerio de los antiguos, donde estuviesen los cuerpos reales sepultados y donde se les hiciesen los oficios y misas y vigilias, como en la primitiva Iglesia se solían hacer a los mártires, donde celebraban sus memorias, y donde, también por miedo a los príncipes paganos, se escondían los cristianos a los oficios y a sus sinaxis, y apages, misas y conventos, o Cofradías y colectas santas, y así se hizo aquí debajo de tierra, y en los más hondos cimientos, una iglesia redonda con su capa o cúpula proporcionada, donde pudiese estar asentado el altar, y una tribuna, de donde se hiciese el oficio frontero del altar, y por los lados concavidades donde se pusiesen los ataúdes o cajas de mármol o de otras piedras. Bajaban aquí desde el altar mayor de la iglesia principal por dos caracoles secretos, y sin estos, otras dos escaleras claras y llanas, que responden, la una al convento y sacristía, y la otra, a la Casa Real: una arquitectura de piedra labrada, harto capaz y de mucha grandeza y nobleza para este efecto. Mudó después el fundador este intento. Pareciole que esto estaba muy distante, triste y dificultoso de ir y venir allí, y que tendría también no se qué indecencia andar por entre los ataúdes, y otras consideraciones semejantes, y así mandó que entre esta iglesia o capilla baja y entre la principal y alta se hiciese una bóveda que viniese a estar en medio de ella, debajo del altar mayor, y así se hizo y se repartió entres cañones que toman toda la mesa que está encima de las gradas primeras del altar». El texto de fray José de Sigüenza fue copiado literalmente por fray Francisco de los Santos.- *Descripcion breve del Monasterio de S. Lorenzo el Real del Escorial. Unica Maravilla del Mundo. Fabrica del Prudentissimo Rey Philipo Segundo. Aora nuevamente coronada por el Catholico Rey Philippo Quarto el Grande. Con la Magestuosa Obra de la Capilla Insigne del Pantheon, y traslacion a ella de los Cuerpos Reales. Dedicada a quien tan Ilustremente la corona, por el P. F. Francisco de los Santos, Lector de Escritura Sagrada en el Colegio Real de la misma casa*. pp. 113-116. Madrid, 1657. Ed. facsímil, Madrid, 1984. idem.- *Quarta parte de la Historia de la Orden de San Geronimo. Continuada por el Padre Fr. Francisco de los Santos, Professo del Real Monasterio de San Lorenço, Lector que fue de Escritura Sagrada, y Rector de su Real Colegio, Prior de los Monasterios de Bornos y Benauente, Visitador General de Castilla, Leon, y Burgos, y actualmente Historiador general de la misma Orden*. pp. 170-171 Madrid, 1680, repite lo de la *Descripcion breve*. Fray Andrés Ximénez.- *Descripcion del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial: Su Magnifico Templo, Panteon, y Palacio: Compendiada de la descripcion antigua, y exornada con nuevas y vistosas Láminas de su Planta y Montea: Aumentada con la noticia de varias grandezas y Alhajas con que han ilustrado los Católicos Reyes aquel Maravilloso Edificio, y coronada con un Tratado Apendice de los Insignes Profesores de las Bellas Artes Estatuaria, Arquitectura, y Pintura, que concurrieron a su Fundacion, y despues le han enriquecido con sus Obras. Por el R. P. M. Fr. Andres Ximenez, del Orden de San Gerónimo, Profeso del mismo Real Monasterio de San Lorenzo, y Cathedrático de Vísperas en su Colegio: quien la dedica al Rey Ntro. Señor Don Carlos Tercero (que Dios guarde)*. pp. 319-321. Madrid, 1764. Ed. facsímil Madrid, 1984. Lo mismo hace J. Quevedo.- *Historia del Real Monasterio de San Lorenzo, llamado comunmente del Escorial, desde su origen y fundación hasta fin del año de 1848. Y descripción de las bellezas artísticas y literarias que contiene*. pp. 104-105. Madrid, 1849. Ed. facsímil Madrid, 1984.

[8] A. Bustamante García y F. Marías.- «La sombra de la cúpula del Escorial». *Fragmentos*. 4-5, 1985 pp. 46-63.

los Aposentos de Su Majestad. En octubre de ese año las obras se detuvieron por causa del enfrentamiento entre Pedro de Tolosa y Juan Bautista. Posteriormente hay una reactivación, y las obras marchan perezosas a lo largo de 1566 y 1567.

Por sus propias características y situación, el tamaño del Panteón es inseparable del de la Basílica, pues su forma incidía decisivamente en la elevación del presbiterio. Y así, cuando a partir del 6 de enero de 1567 se ordenó a Juan Bautista que elaborara trazas nuevas para el templo escurialense, el Panteón formará parte de la empresa. Entre la fecha mentada y el 12 de mayo de ese año, momento en que el arquitecto, moribundo, otorga testamento en Madrid, hay que datar el llamado Proyecto C, conservado en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid [9]. Dicho dibujo, que es un corte longitudinal de la Basílica por el eje mayor, presenta el primero y único proyecto conservado de esta importante pieza del Monasterio. Juan Bautista sitúa al Panteón dentro de la Basílica, subterráneo, en la zona del presbiterio, incidiendo con su altura la elevación del mismo (Fig. 1).

A partir de la altura invariable de los treinta pies del coro, corroborada con la de cincuenta y seis pies de la de los tejados, también invariable, puede sacarse el pitipié de la traza, que no tiene. Con él puede calcularse el tamaño del Panteón de Juan Bautista en el Proyecto C. El resultado es una habitación redonda, con un diámetro de 36,6 pies (10,25 m.), cuyos muros están articulados por pilastras, de las que se aprecia en el dibujo las basas y el molduraje del remate. La habitación se cierra con una media naranja, presentando el edificio una altura idéntica a su anchura: 36,6 pies. Esta relación es la misma que tiene el Panteón de Agripa de Roma, del cual no sólo se saca la forma, sino también la proporción. En la parte occidental hay dos dependencias abovedadas con cañones, una inferior, denominada por Herrera coro bajo, y que podría ser la sacristía de esta iglesia subterránea, y otra superior, que es la tribuna, con su ventana o balcón para oir misa y asistir a los oficios que allí se celebrasen. Ello quiere decir que se daba una orientación canónica, y que el altar estaba a oriente, enfrentado a la tribuna. Este edificio, tan esquemático en esta traza, carece de ventanas, es decir, no tenía ni iluminación, ni ventilación. Surge así, desde el comienzo, un grave problema para pieza tan importante, sobre la cual ya hubo modificaciones con respecto a la ventilación en noviembre de 1564 [10].

Sigüenza dice «mudó después el fundador este intento», y tras exponer las razones que hicieron cambiar de criterio a Felipe II, éste «mandó que entre esta iglesia o capilla baja y entre la principal y alta se hiciese una bóveda que viniese a estar en medio de ella, dabajo del altar mayor, y así se hizo y repartió en tres cañones que toman toda la mesa que está encima de las gradas primeras del altar». En verdad que el Proyecto C recoge la existencia de esa galería, hoy conocida como los Infiernos, en el sitio exacto contado por el historiador jerónimo. Es decir, que el cambio de criterio estaría tomado ya en 1567. Si ésto es así, ¿por qué se hizo entonces el Panteón?. Nuestra sospecha es, que la galería que aparece en la traza de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid era una zona de servicio de la Sacristía, como lo es hoy, y no un proyecto alternativo al Panteón. Juan Bautista ha concebido el Panteón como un ente autónomo, que nada tiene que ver con ese otro sector, que es un auténtico pasillo, precisamente, alrededor de la cúpula de la gran capilla funeraria.

Juan Bautista de Toledo falleció el 19 de mayo de 1567, quedando sin resolver el problema de la Basílica, pero definida la idea de lo que tendría que ser el Panteón que iría debajo de ella, y con parte de las paredes del mismo levantándose. En 1569 se contrataba el cierre de la bóveda del Panteón, la continuación de los caracoles comenzados y las escaleras de subida a los aposentos. El 20 de enero de 1570 el contador Andrés de Almaguer escribía al Secretario Martín de Gaztelu: «La capilla baja de la iglesia se va cerrando y acompañando con la fábrica y la demás cantería que toca en esta partida, y se reciben las paredes del aposento de Su Majestad a toda furia». En efecto, el 31 de diciembre de 1570 había una numerosa partida de canteros y albañiles trabajando en el Panteón [11]. Pero este ritmo no podía continuar por mucho tiempo si no se daba solución definitiva a la Basílica, el problema más arduo de toda la fábrica.

Felipe II era consciente de esta situación, por ello tomó medidas previsoras, y mandó hacer un panteón de prestado, consistente en una bóveda, debajo del presbiterio del templo provisional, conocido como Iglesia Vieja. A ese habitáculo empezaron a llegar los primeros cadáveres reales en 1573, inaugurándolo los cuerpos de Isabel de Valois y el Príncipe Don Carlos. En 1574 se trajeron al Escorial los restos del Emperador y la Emperatriz, los de la Princesa Doña María de Portugal, primera mujer del Rey Prudente, los de las reinas de Francia y Hungría Leonor y María, así como los de los infantes Fernando y Juan, hermanos del Monarca (Fig. 2). El Escorial cumplía ya sus funciones mortuorias [12]. En 1591, cuando ya hacía años que el panteón provisional había dejado de prestar sus funciones, Felipe II lo inutilizó quitándole la escalera de acceso, dejándolo como hoy está.

---

[9] 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, nº 2. Madrid, 1944. J. Barbeito.- «El Escorial que no fue. Intervenciones y modificaciones sobre el proyecto de El Escorial». *Arquitectura*, 253, 1985, pp. 38-45. 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 del Escorial*. pp. 117-148. Madrid, 1985. Una reconstrucción moderna por parte del arquitecto Javier Ortega en *Ideas y Diseño [La Arquitectura]. IV Centenario del Monasterio de El Escorial*. pp. 138-145. Madrid, 1986.

[10] A Portabales Pichel.- *Los verdaderos artífices de El Escorial y el estilo indebidamente llamado Herreriano*. pp. XXIX-XXXIII. Madrid, 1945. idem.- *Maestros mayores, arquitectos y aparejadores de El Escorial*. pp. 198-201. Madrid, 1952.

[11] Toda la información está recogida en nuestro trabajo, todavía inédito *La octava maravilla del mundo. (Estudio histórico sobre El Escorial de Felipe II)*. pag. 223.

[12] A. Bustamante García.- *La octava maravilla*. pag. 324 con bibliografía.

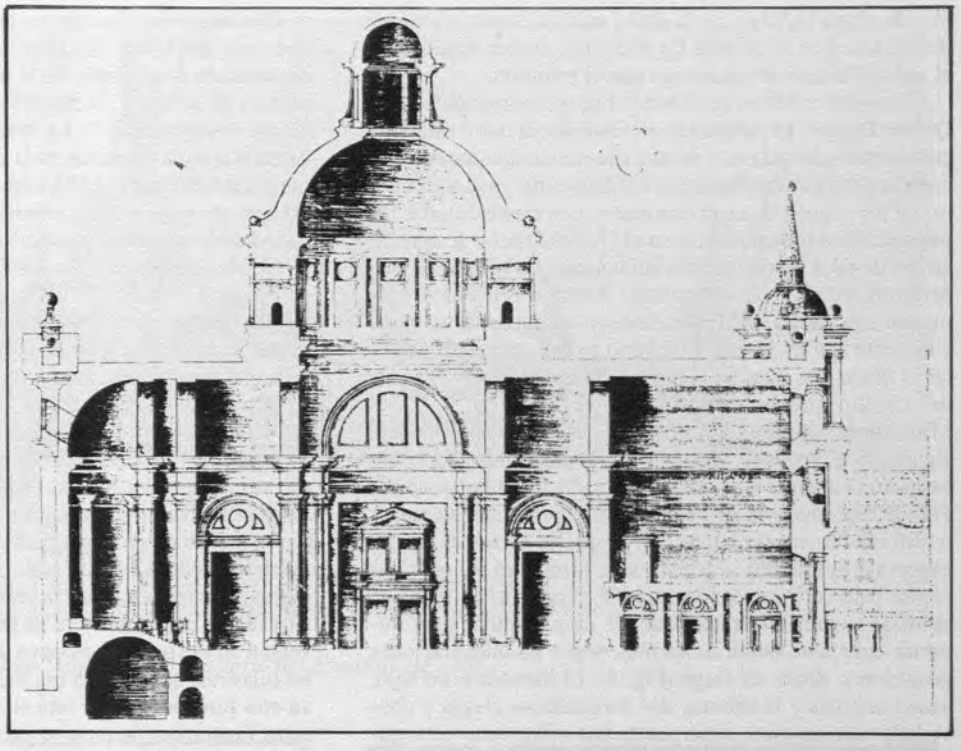


Fig. 1. Juan Bautista de Toledo. Proyecto C para la Basílica del Escorial de 1567.

A partir de 1572, pero sobre todo en 1573, se acometió resueltamente el problema de la Basílica, dando con la solución definitiva Juan de Herrera, y con ella cristalizó completamente el Panteón. Desgraciadamente no conservamos apenas trazas, destacando el Quinto Diseño, que siguiendo el esquema de representación del Proyecto C de Juan Bautista, muestra al Panteón dentro de la organización de la Basílica y relacionado con el Patio de Mascarones (Fig. 3). Herrera, a partir del proyecto de Juan Bautista, elaboró el suyo, conservando la misma forma de habitación circular abovedada, articulada con pilastras, con la sacristía y la tribuna a occidente y el retablo a oriente.

A primera vista el arquitecto parece seguir paso a paso los proyectos de su maestro Juan Bautista de Toledo, sin embargo, a partir del esquema aceptado, consagrado y puesto en ejecución, Herrera introdujo una serie de modificaciones decisivas. En primer lugar, el tamaño: el viejo proyecto de Panteón de 36,6 pies (10,25 m.) de diámetro se transformó en otro de 40 (11,20 m.); en altura se dio una disminución, y los antiguos 36,6 pies se redujeron a 35 (9,80 m.). Herrera prácticamente mantiene la altura primitiva, pero modifica por completo la primitiva proporción del proyecto. Juan Bautista concibió su Panteón con una relación proporcional 1:1, como el de Agripa de Roma, es decir, el diámetro de la circunferencia de base y la altura del suelo a la clave de la bóveda era la misma. Herrera conservó esta proporción, pero no refiriéndola a la anchura y altura del Panteón, sino estableciendo con ella la conexión con la Basílica. La relación 1:1 pasó a establecerse con la meseta del presbiterio, al nivel de los oratorios reales. El Panteón tenía su propia mecánica de relaciones proporcionales, concretamente la proporción dupla: las pilastras articuladoras tenían 17,5

Fig. 2. Perspectiva del Panteón de prestado de la Iglesia Vieja del Escorial de 1574. Dibujo recogido en las Memorias de fray Juan de San Jerónimo.

pies de altura (4,90 m.), y la altura total del espacio interior de la estancia es de 35 pies. En definitiva, proporcionalmente el nuevo Panteón era más bajo que el primitivo.

Con estos criterios se elaboró el proyecto recogido en el Quinto Diseño. El habitáculo es redondo; el muro está articulado por ocho pilastras de sencillo molduraje, localizadas cuatro en los ejes cardinales de los diámetros, y las otras cuatro en los centros de cada cuadrante. Los espacios entre las pilastras iban rehundidos, y en el Quinto Diseño se aprecia en dos de ellos sendas puertas adinteladas. La bóveda de este proyecto va sobre un entramado de arcos rebajados, formando una media naranja escarzana, conformada en gajos y en cada uno un luneto y un vano termal, siendo el oriental el único que ilumina la estancia a través de un larguísimo cuello, que va a salir al piso segundo del Patio de Mascarones, y que debía proporcionar escasísima luz. Respecto al Proyecto C, Herrera ha sustituido la cúpula hemiesférica por la rebajada y ha introducido la iluminación. Pero la reproducción de Perret de 1587 presenta una patente diferencia en este punto con lo que se hizo. En efecto, Herrera proyectó una ventana que se hizo, pero se colocó en el piso bajo del Patio de Mascarones, y todavía hoy se puede apreciar su tamaño exacto, que era muy pequeño para iluminar semejante estancia; además, según las informaciones posteriores, debía ser ciega (Fig. 4). El llamado coro bajo, acaso sacristía y la tribuna, dos habitaciones ciegas y abovedadas con cañones, superpuesta una sobre otra, rectangulares y de igual tamaño, mantienen la forma del Proyecto C.

La planta del Panteón la describe sucinta y precisamente fray José de Sigüenza: «una iglesia redonda», «una tribuna» «y por los lados concavidades donde se pusiesen los ataúdes o cajas de mármol o de otras piedras. Bajaban aquí desde el altar mayor de la iglesia principal por dos caracoles secretos, y sin estos, otras dos escaleras claras y llanas, que responden, la una, al convento y sacristía, y la otra, a la Casa Real». Y toda esta obra era «una arquitectura de piedra labrada, harto capaz y de mucha grandeza y nobleza para este efecto». A Sigüenza le sigue Cabrera de Córdoba, que es la otra fuente que habla de esta dependencia antes de su modificación con Felipe III [13].

Con estas descripciones y el Quinto Diseño herreriano podemos identificar una planta primitiva del Panteón, reaprovechada en el Siglo XVII para reflejar diferentes propuestas de solado. Esta reutilización ha sido motivo de que pasase desapercibida [14]. La traza es de gran formato, hecha a tinta con regla y compás, en la línea más pura de traza herreriana; fechable hacia 1570, como presenta los conductos de luz que provienen de la ventana del Patio de Mascarones, cabe datarla cuando se proyectó la Basílica, es decir, en 1572 o 1573. Es la única planta conservada del Panteón de la época de Felipe II (Fig. 5). El dibujo está perfectamente centrado con los dos ejes de simetría y tiene escala gráfica de 40 pies, exactamente el diámetro de la capilla circular. Este núcleo principal conforma su circunferencia con ocho pilastras tal como aparece en el alzado del Quinto Diseño, lo que refleja la fidelidad con que las planchas de los grabados están hechas con respecto a las trazas. En los ocho espacios entre las pilastras se rehunden los muros. Tomando por referencia la pilastra más oriental, los dos espacios contiguos a ella a un lado y otro son cubículos, que podrían acoger los sarcófagos de los difuntos de la familia real. Encima de ellos iban sendos lunetos, que reciben luz de la ventana del Patio de Mascarones a través de conductos que se señalan en planta y que convergen en ese punto. Los otros dos espacios contiguos entre las pilastras, que ocupan esa media circunferencia, cumplían otra función. El que está al norte también podía acoger cajas funerarias, pero en su parte posterior muestra lo que parece un tránsito ciego, y que no logramos localizar, si bien en ese lugar, y en el frontero, encima, al nivel del piso bajo de los Aposentos de Su Majestad, en las dependencias inferiores a los dormitorios de la Infanta Isabel Clara Eugenia y de Felipe II, hay dos puertas con dos tránsitos ciegos, que van a dar al Panteón, y cuya utilidad no hemos alcanzado a comprender. El otro espacio situado al sur es una puerta con un pasillo en diagonal, que conduce a unas dependencias conocidas hoy como El Pudridero, donde los cadáveres pasan varios años hasta su consunción y momificación, para, posteriormente, trasladarse a los sarcófagos del salón circular del Panteón de Reyes o a las salas del Panteón de Infantes. Esta puerta la recoge el Quinto Diseño.

---

[13] L. Cabrera de Córdoba.- *Felipe Segundo, Rey de España.* III. pag. 199. Madrid, 1877. «[1586]. Antes de partir de San Lorenzo el Rey dejó ordenada la traslación de los cuerpos Reales al sepulcro, de que es adorno toda esta máquina y fin segundo della, en la iglesia principal, que debajo de su altar mayor forma una capilla que por su figura redonda es llamada hoy el Panteón, de buena arquitectura, de piedra bien labrada, harto capaz y de mucha grandeza y nobleza para este efecto, con su capilla proporcionada donde pudiese estar el altar y una tribuna en su puesto para celebrar el oficio, misas y vigilias por los difuntos, y por los lados cavidades para las caxas, de mármol jaspe, para conservar las cenizas de tantos religiosísimos príncipes. Bájase a ella desde el altar mayor por dos caracoles colaterales secretos y por otras dos escaleras más llanas y mayores». Cabrera editó el tomo I de su obra en Madrid, en 1619, pero la publicación se detuvo en seco, y la magna obra del historiador de Felipe II no se publicó completa, en cuatro volúmenes, hasta 1876 y 1877. Hoy esta pieza capital de nuestra historia moderna está agotada y es una joya y rareza bibliográfica.

[14] M. López Serrano.- *Catálogo. Trazas.* Lam. XXIV, nº 28, la describe así: «Delineada y con aguada de colores (rojo y negro) y plumeados. Con letra de la época dice: «Nº 44. Una planta para el solado del panteón». Tiene abundantes correcciones de otra planta anterior circular y no poligonal, como la de la lámina precedente, y presenta seis soluciones de suelo. Es más parecida a lo construído y posterior a Herrera, pero no es todavía la definitiva. Puede ser quizá de Mora, de quien parece la letra; quizá la encargada por Felipe III en 1617». Mide 562 x 418 mm. Sin filigrana. La publicó Ruiz Arcaute en la lámina 25 de su obra, sin indicar procedencia». En efecto, A. Ruiz Arcaute.- *Juan de Herrera, arquitecto de Felipe II.* entre las pp. 96 y 97. Madrid, 1936, publicó ésta y prácticamente todas las trazas del Escorial conservadas en el Biblioteca del Palacio Real de Madrid, más otras de la Biblioteca Nacional, Catedral de Valladolid, Archivo de Simancas, etc. así como las Estampas. V. Tovar.- *Juan Gómez de Mora (1586-1648). Arquitecto y Trazador del Rey y Maestro Mayor de obras del la Villa de Madrid.* pp. 212-213. Madrid, 1986, reproduce la planta junto con otra de pavimentos, y dice que «los dos dibujos con anotaciones marginales de mano de Juan Gómez de Mora pertenecen a una 'serie', y, sin duda, se han de fijar entre aquellos proyectos realizados en la primera etapa de la construcción del monumento, llevada a cabo entre 1620 y 1626».

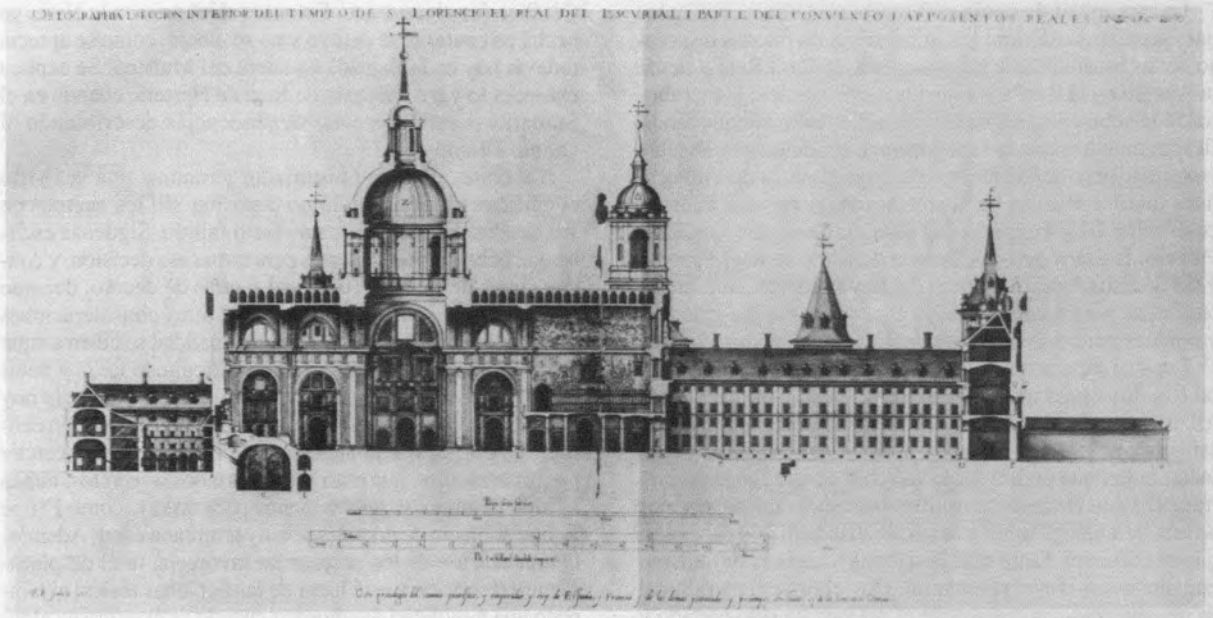


Fig. 3. Juan de Herrera. Quinto Diseño del Monasterio del Escorial, de 1587.

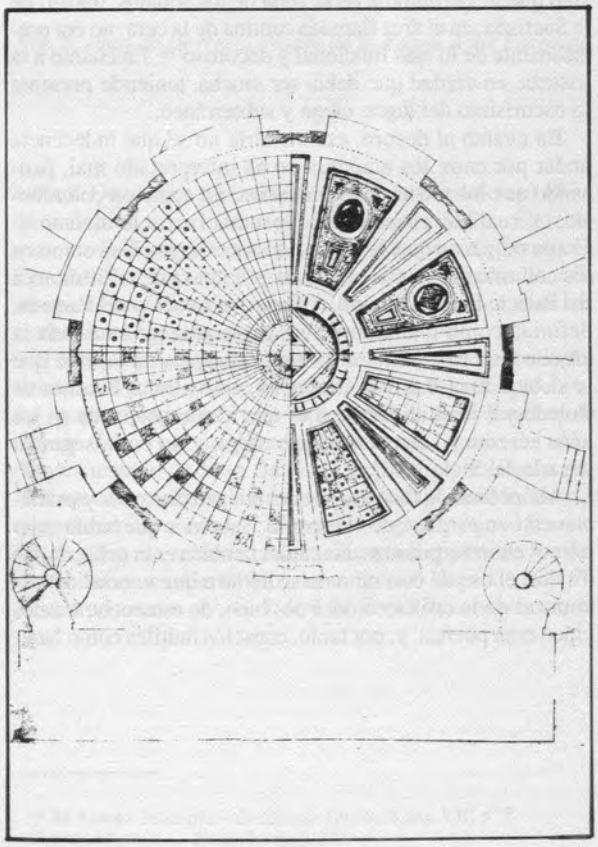


Fig. 4. Monasterio del Escorial. Ventana del Panteón que da al Patio de Mascarones.

Fig. 5. Juan de Herrera. Planta del Panteón del Escorial, reaprovechada en 1638 para disponer propuestas de solado por Alonso Carbonel.

La otra mitad de la circunferencia no tenía receptáculos para sepulcros. Al norte y al sur estaban las puertas de acceso de las escaleras que bajaban desde la Casa Real y desde la Sacristía y la Basílica, que hoy corresponden, la meridional, a la actual y única de acceso al Panteón, aunque modificada, mientras que la septentrional, conocida actualmente como Escalera del Muñeco, está cegada en su desembocadura inferior a causa de las transformaciones del Panteón con Felipe III y Felipe IV. Es esta escalera, que viene del Palacio, la única que nos da idea de como sería el Panteón y sus accesos durante la época del Rey Prudente: «una arquitectura de piedra labrada, harto capaz y de mucha grandeza y nobleza para este efecto».

Los dos espacios que flanquean la pilastra más occidental son dos vanos que dan paso al llamado coro bajo y a la tribuna. En efecto, en el Quinto Diseño pueden apreciarse estos pasos. Con eje norte-sur aparece una gran habitación rectangular, que podría ser la sacristía de esta iglesia subterránea, y que Herrera denomina coro bajo; en los extremos de ella, también al norte y al sur, se disponen dos caracoles, que comunican, tanto con la tribuna superior, del mismo tamaño, como con el presbiterio. Hoy el caracol meridional ha desaparecido, mientras que el norteño ha sido cortado y sólo permite acceder a la antigua tribuna; los pasos entre esta sacristía y la capilla redonda se cegaron.

Cuando esta traza de Herrera se reutilizó, para diseñar en ella el solado, no sólo se introdujo otra circunferencia interior, sino que se corrigieron las pilastras con trazos de plumeado, añadiendo las pilastras dobles actuales, rayando la estructura y superponiéndolas a las antiguas.

Coordinando los datos de la planta de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid con el alzado del Quinto Diseño, podemos hacernos una idea muy concreta del Panteón de Herrera, hecho en vida de Felipe II. Era un edificio de piedra, redondo, con ocho pilastras y ocho tramos rehundidos, cinco de los cuales eran puertas, estaba orientado canónicamente, carecía de luz pero tenía dispuesta una ventana, ciega en aquellas fechas, por no estar definida la conexión entre la bóveda del Panteón y este vano que iría en el muro del testero de la Basílica. La idea de mausoleo era excelente, y tanto es así, que el proyecto de Juan Bautista, modificado posteriormente por Juan de Herrera, se ejecutó. Pero el resultado no era satisfactorio. Fray José de Sigüenza dice que «mudó después el fundador este intento. Pareciole que esto estaba muy distante, triste y dificultoso de ir y venir allí, y que tendría también no sé qué indecencia andar por entre los ataúdes, y otras consideraciones semejantes». Hay que hacer notar, que tal como se expresa Sigüenza, Felipe II cambió de pensamiento viendo el fruto, es decir, apreciando la obra en su ejecución, no antes. Lo que no agradó al Monarca Católico fue el resultado. Entonces el laboreo en la pieza, ya hecha en cantería, se detuvo y no se alhajó, como se aprecia todavía hoy en la llamada Escalera del Muñeco. Se explica entonces lo vago del texto de Juan de Herrera, cuando en el Sumario se refiere a estas dependencias describiendo el Quinto Diseño [15].

Tal como escribe el historiador jerónimo, una vez visto el edificio, el Rey decidió no depositar allí los cuerpos de sus deudos. Estamos ante un efecto fallido. Sigüenza escribe que hubo razones diversas para tomar esa decisión, y concreta unas de carácter funcional y otras de decoro, dejando las restantes en la genérica frase «y otras consideraciones semejantes». Las referidas a la funcionalidad se ciñen a «que esto estaba muy distante, triste y dificultoso de ir y venir allí». En efecto, los accesos no eran fáciles, y todavía hoy bajar los cuerpos al Panteón sigue siendo una operación delicada y costosa, por la angostura de la escalera. Descender por los caracoles, que eran pasos hurtados o secretos, nunca ha sido cómodo, y mucho menos para un rey, como Felipe II, que adoleció de gota desde muy temprana edad. Además, la localización de los accesos no favorecía, ni el desplazamiento reservado a este lugar de las personas reales, ni tampoco una movilidad desahogada cuando se practicasen algunas ceremonias más o menos públicas. La escalera norte, es decir, la del Muñeco, estaba en las Habitaciones Privadas; mientras que en la meridional el acceso, que no es el actual, sino que se encontraba en la zona de los sótanos, debajo de la Sacristía, en el área llamada cantina de la cera, no era precisamente de lo más funcional y decoroso [16]. En cuanto a la tristeza, en verdad que debía ser mucha, teniendo presente lo oscurísimo del lugar, ciego y subterráneo.

En cuanto al decoro, ese «tendría no sé qué indecencia andar por entre los ataúdes» se ha interpretado mal, pensando que los mismos se colocarían, no como en columbario, tal cual hoy están, sino ocupando el espacio diáfano [17]. Como muy bien dice Sigüenza, los sarcófagos iban como en los columbarios, y eso lo corrobora la traza de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid. Así pues, la solución del Panteón, definida como totalmente nueva, sin parangón en toda la arquitectura funeraria renacentista europea, no es algo que se deba a Juan Bautista Crescenzi, sino a Juan Bautista de Toledo y a Juan de Herrera; es una idea cristalizada en los años sesenta y setenta del Siglo XVI, y no en la segunda década del Siglo XVII.

Ahora bien, la distribución no era satisfactoria, y prácticamente se perdía todo el espacio. Sabemos que había ocho tramos entre las pilastras, las cuales también eran ocho. Según Taylor, el uso de este número se debía a que se consideraba como el de la resurrección. Pues bien, de esos ocho tramos cinco eran puertas, y, por tanto, espacios inútiles como lacu-

---

[15] J. DE HERRERA.- *Sumario y breve declaracion de los diseños y estampas de la Fabrica de san Lorencio el Real del Escurial*. pag. 23. Madrid, 1589. «C Capilla debaxo de tierra y de la Capilla y altar mayor. D E Choro alto y baxo de la capilla C».

[16] J. QUEVEDO.- *Historia*. pag. 112.

[17] R. TAYLOR.- «Juan Bautista Crescencio y la arquitectura cortesana española. (1617-1635)» *Academia*, 48, 1979, pp. 65-68.

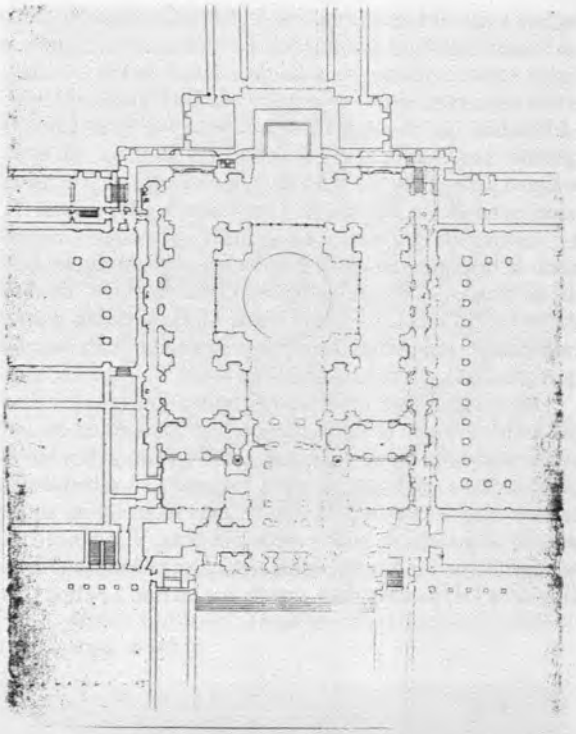


Fig. 6. Juan de Herrera. Planta de la Basílica del Escorial.

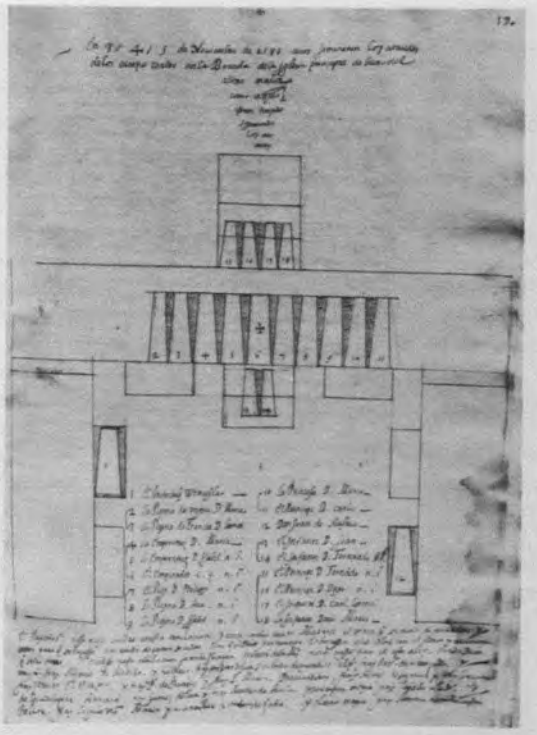


Fig. 7. Planta del Panteón de prestado de la Basílica con la disposición de los cuerpos reales, de 1586. Dibujo recogido en las Memorias de fray Juan de San Jerónimo.

narios. Quedaban tres, con el problema añadido del altar, que tendría que colocarse delante de una pilastra. En resumen, mala disposición y muy poco espacio para las urnas. Con distribución tan poco acertada, el mausoleo se llenaría de inmediato. Con tal cúmulo de inconvenientes, una vez realizado el espacio, el proyecto se detuvo.

En función de este problema sin resolver, Felipe II decidió habilitar el pasadizo que transcurre por debajo del presbiterio, y que ya aparece en el Proyecto C de Juan Bautista de Toledo (Fig. 1), como panteón de prestado. Aparte del alzado ya mentado de Juan Bautista, hay una planta hecha por Herrera, conservada en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid, que muestra esta zona [18]. Con ella (Fig. 6) y con el Quinto Diseño (Fig. 3), se tiene una planimetría completa de los llamados Infiernos. Herrera los denomina «B Lugar de entierro de cuerpos reales» [19]. El 7 de julio de 1576 comenzaron su ejecución los canteros Francisco de Arellano, Diego de la Peña, Francisco de Velayos y Bartolomé Esteban, acabándose la obra en ese mismo año, si bien los pagos perduraron hasta el 22 de noviembre de 1583, tasándose el jaharrado del abovedamiento de esa estancia el 25 de febrero de 1585 [20].

Este espacio son tres cañones que se cortan en ángulo recto, flanquean por el sur, este y norte la cúpula del Panteón, y se hace posterior a esta dependencia. Aparte de la traza de Herrera, hay otra representación de este sector en un dibujo del manuscrito de las Memorias de fray Juan de San Jerónimo [21] (Fig. 7). Una vez inaugurada la Basílica el 10 de agosto de 1586 con una misa solemne, el 18 de octubre de ese año Felipe II ordenó trasladar los cuerpos reales, desde el panteón de prestado de la Iglesia Vieja, a este panteón provisional de la Basílica, orden que se cumplió el 3, 4 y 5 de noviembre [22].

---

[18] M. López Serrano.- *Catálogo. Trazas*. Lam. VII, nº 7.
[19] J. de Herrera.- *Sumario*. pag. 23.
[20] A. Bustamante García.- *La octava maravilla*. pag. 499.
[21] J. de San Jerónimo.- *Memorias*. B.S.L.E. Ms. K-I-7. Es un dibujo a tinta y regla, hecho en Madrid y remitido al Escorial en 1586, y cuya función era mostrar como se colocarían los féretros en el mentado panteón de prestado de la Basílica. P. Martín Gómez.- *La casa perpetua del Rey de España o las tumbas reales de El Escorial*. pag. 100. 1987, publica el dibujo.
[22] A. Bustamante García.- *La octava maravilla*. pag. 505.

Al convertirse los Infiernos en el Panteón real, este espacio fue motivo de curiosidad, y por ello los contemporáneos lo describieron más que la gran capilla funeraria. Aparte de la relación con el dibujo de las Memorias de fray Juan de San Jerónimo de 1586 [23], así como las referencias y representación en el Sumario y Quinto Diseño de Juan de Herrera de 1587 y 1589, el Doctor Juan Alonso de Almela también incluye este lugar en su Descripción de la Octava Maravilla del Mundo de 1594 [24]. Jehan Lhermite lo describe en 1598, cuando accedió a este recinto en el entierro de Felipe II, ya que la entrada al mismo estaba prohibida [25]. Sigüenza, en 1605, describe por dos veces esta zona en su Historia [26]. Por último, también habla de él Luis Cabrera de Córdoba en 1619 [27].

A partir del 5 de noviembre de 1586 Felipe II pareció desentenderse por completo del Panteón, y todo su esfuerzo se volcó en el ornato de su gigantesca fundación. El tema parece que no le preocupó más, y de hecho quedó sin resolver a su muerte, pues él mismo se enterró en el panteón de prestado de la Basílica cuando falleció en 1598 [28].

Desde ese momento comenzó la leyenda de un rey humildísimo, que al final de su vida solía decir: «Yo ya he hecho casa para Dios, ahora mis hijos cuidarán de hacerla para mis huesos y para los de mis padres» [29]. Las dificultades se habían transformado en humildades. En esta línea hagiográfica beata, totalmente opuesta a las decisiones de 1561 y 1567, acaso sea la perla lo que dice el cronista Gil González Dávila: «El motiuo que tuuo en aquesta fabrica fue, que Felipe II quando mando edificar el Conuento de S. Lorenço, no labro entierro para si; porque quiso que nadie pensasse leuantaua aquel prodigio de marauillas para enterrar sus cenizas» [30]. La realidad fue otra. Felipe III mantuvo operativa la maquinaria de la fábrica del Escorial hasta que se acabaron los bultos de bronce de Felipe II y su familia, entonces, el 7 de abril de 1603, dio una real cédula desde Olmedo por la que se extinguía la vieja estructura creada por su padre [31]. El Panteón quedaba olvidado en las entrañas del Monasterio del Escorial.

Catorce años más tarde ese rey abúlico y pusilánime, que por no hacer nada, ni siquiera pecó, tomó una de las escasísimas decisiones de su vida: acabar el Panteón y concluir la obra de San Lorenzo el Real del Escorial. No sabemos las razones que le movieron a ello en esas fechas y no antes, pero de inmediato se puso manos a la obra. Y así, en 1617, se reanudaron las labores edificatorias en el Monasterio [32]. González Dávila considera, que lo que inclinó a Felipe III a

---

[23] Véase la nota 20. El texto de las *Memorias*, incompleto, se publicó en *Colección de documentos inéditos para la Historia de España*. T. VII. pp. 406-411. Madrid, 1845, ed. facsímil Madrid, 1984.

[24] J. A DE ALMELA.- *Descripcion de la Octaua marauilla de el Mundo. Que es la exçellente y Sancta casa de Sant Laurencio el Real Monasterio de frailes hieronimos y Collegio de los mesmos y seminario de letras humanas y sepultura de Reyes y casa de recogimiento y descanso despues de los trabajos de el Gouierno. Fabricada por el muy alto y poderoso Rey y señor nro. Don Phillippe de Austria segundo de este nombre. Compuesto por el Doctor Juan Alonso de Almela medico. Natural y vezino de Murcia dirigido a la real Magd. de el Rey Don Phillippe. D.D.A.* B.N.M. Ms. 1724.. Un fragmento del mismo lo publicó G. DE ANDRÉS.- *Documentos para la Historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial. VI. Descripción de la Octava Maravilla del Mundo*. pag. 32. Madrid, 1962. «Debajo de toda esta real capilla hay, de bóveda hecho, un repositorio de los cuerpos difuntos de los reyes, reinas y príncipes dichos, y de otros que allí Su Majestad ha trasladado; los de los niños, en ataúdes forrados de tela de plata, y los cuerpos mayores, en ataúdes forrados de terciopelo carmesí, puestos en este bajo como sepultura o carnero, por el orden que están los simulacros arriba guardando el orden de la mano derecha e izquierda».

[25] J. LHERMITE.- *Le passetemps de Jehan Lhermite* publié d'après le manuscrit original édité par E. Ouverleaux et J. Petit. II. pp. 152-153. Amberes-Gante-'S Gravenhage, 1896, reed. Ginebra, 1971. «Et ce faict se retira Sa Majesté vers son quartier, et aulcuns de nous autres entroient aussi en la mesme vossure pour y curieusement veoir et remarquer la disposition d'icelle, car long temps avoit que personne n'y pouvoit entrer, et ainsi remarquay legierement en quel ordre tous les sarceuilz y estoient miz. En premier lieu est la piece en forme d'une allée estroicte toutte blanchie et raysonnablement claire, et tout au long d'un costé de la paroy estoient miz des tresteaux et sur iceulx les sarceuilz, et aulcuns en des niches en ladicte paroy par le suyvant ordre».

[26] Véase la nota 7. Sigüenza, hablando de todo el complejo funerario y de las dudas y problemas que planteaba, una vez que el Rey decidió no sepultar los cadáveres en la capilla redonda o Panteón, pag. 117, «mandó que entre esta iglesia o capilla baja y entre la principal y alta se hiciese una bóveda que viniese a estar en medio de ella, debajo del altar mayor, y así se hizo y se repartió en tres cañones que toman toda la mesa que está encima de las gradas primeras del altar». Más adelante, pag. 352, escribe: «Porque acabemos con nuestra capilla mayor, recordaré lo que dije arriba: que debajo de la mesa del altar mayor, entre ella y una capilla redonda que está debajo de todo el suelo, se hace una pieza que sirve de poner los cuerpos y ataúdes reales; está repartida en tres como callejones de bóveda, y encima de unos bancos de madera se atraviesan los ataúdes, que ya dije el orden que guardan los que allí tienen».

[27] L. CABRERA DE CÓRDOBA.- *Felipe Segundo*. III. pag. 200. «[El 3 de noviembre de 1586 comienza el traslado de los cuerpos reales] se colocaron en una bóveda debajo del altar mayor en tres cañones repartida, que toman toda la mesa que está encima de las primeras gradas del altar, porque en la otra capilla pareció al Rey estarían muy a la vista y a la mano».

[28] G. KUBLER.- *La obra del Escorial*. pag. 155. Madrid, 1983.

[29] F. SANTOS.- *Descripcion breve*. ff. 116-116v. A. XIMÉNEZ.- *Descripcion*. pag. 321. J. QUEVEDO.- *Historia*. pp. 104-105.

[30] G. GÓNZALEZ DAVILA.- *Teatro de las grandezas de la Villa de Madrid Corte de los Reyes Catolicos de España*. Al Muy Poderoso Señor Rey Don Filipe IIII. Por el Maestro Gil Gonzalez Davila su Coronista. pag. 59. Madrid, 1623.

[31] A. BUSTAMANTE GARCIA.- *La octava maravilla*. pag. 712.

[32] F. DE LOS SANTOS.- *Descripcion breve*. fº 117. idem.- *Quarta parte*. pp. 99-100. «Despues al año de 1617..... quiso su Mag. se diese principio tambien a la fabrica de el Pantheon en el mismo sitio que auia dexado elegido el Rey su Padre: la qual se començo este año, en la forma que diremos adelante donde se vera la gran parte que tuuo en ella este piadosissimo Monarca, que a no estoruarlo su temprana muerte, sin duda la dexara acabada y perfecta». A. Ximénez.- *Descripcion*. pag. 322, copia a Santos. J. Quevedo.- *Historia*. pp. 104-105, sigue a Santos, aunque introduciendo matizaciones: «Su hijo Felipe III que se creyó ambién en la obligación de procurar todo el decoro posible a las cenizas de su padre, en el año 1617 mandó que se prosiguiese hasta su conclusión, o por mejor decir que se comenzase la obra al panteón». G. GÓNZALEZ DAVILA.- *Teatro de las grandezas*. pag. 59, dice: «En el año 1618 dio principio en el Escurial a un Mausoleo y sumptuoso sepulcro, digno de sus gloriosos Progenitores, y Principes de la Casa de Austria, fabricado de jaspes y de marmoles de marauillosa hechura». La diferencia de fecha radica en que en 1618 se comenzaron las tareas constructivas y los trabajos en las canteras.

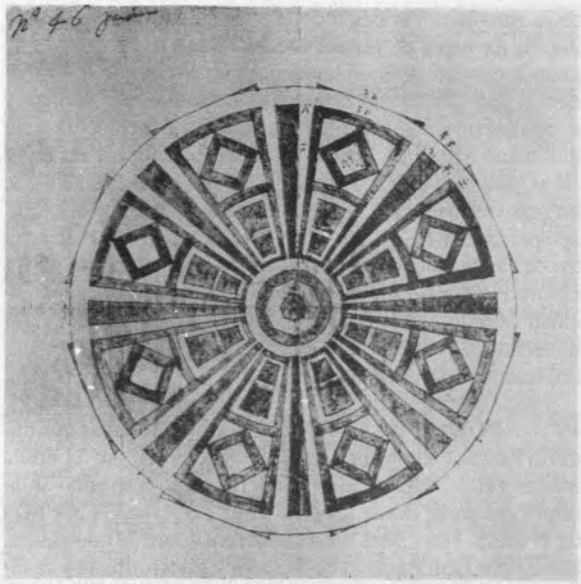


Fig. 8. Alonso Carbonel. Traza de solado para el Panteón del Escorial, de 1638.

Fig. 10. Ruptura del piso del Patio de Mascarones por la ventana nueva del Panteón del Escorial.

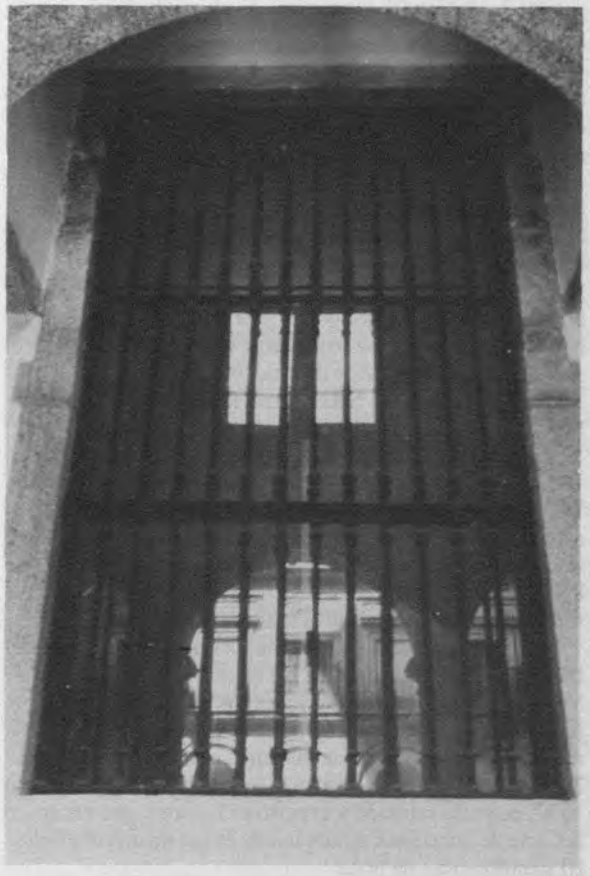


Fig. 9. La ventana nueva del Panteón del Escorial, que da al Patio de Mascarones.

hacer el Panteón, fue dar un entierro digno a su padre [33]. Pero fue fray Francisco de los Santos, con su prosa barroca, quien mejor recogió las razones que llevaron al monarca a reanudar las obras, que no fueron otras que las que movieron al Rey Prudente a levantar un mausoleo dinástico [34].

Tomada la decisión, «vinieron artífices de diversas partes, en quien se hallaban las prendas que han de tener los que son maestros consumados en la Arquitectura. El principal de todos fue Juan Bautista Crescencio, hermano del Eminentísimo Cardenal Crescencio, persona de mucha observación, y cui-

---

[33] G. GÓNZALEZ DAVILA.- *Teatro de las grandezas*. pag. 59. «Reconocio Filipe III la humildad de su padre, y tratando de hazerle sepulcro digno de la grandeza de su nombre y fama, huuo quien le dixesse: 'Señor, su padre de V. Magestad gusto deste entierro humilde'. Respondio el Rey: 'Mi padre hizo en esso segun su animo generoso, yo he de mostrar ser su hijo en dessear honrarle'».

[34] F. DE LOS SANTOS.- *Descripcion breve*. ff. 116v-117. «Ya bolauan por el mundo las noticias de la Marauilla de España, y de lo prodigioso de su Fabrica; y a la voz, y ruido de su fama, venian muchos de diuersos Reinos, y Prouincias, a lleuar admiraciones; y como en el todo, y en qualquiera de las partes de este sumptuoso Cuerpo, hallauan el alma de tanta conformidad, y perfeccion, hazian nouedad, que no la tuuiesse el Entierro de tan gloriosos Monarchas. Espantauanse de verlos a tan corto espacio reduzidos, auiendo sido los que dilataron la christiandad, zelosos del mayor Imperio de la Iglesia; y aunque en todos era eso mismo causa de desengaño: en muchos passaua a ser compassion; pareciendoles, que Huessos que fueron Colunas de Edificios, en quien viuio la Fe tan defendida, no estauan bien donde estauan; y que Cuerpos, cuyos espiritus, por su valor virtuoso, se juzgauan gozando los espacios de la habitacion del Cielo, como lo afirman reuelaciones, pedian en

dadoso estudio de las antiguas, y modernas fábricas, celebradas en Roma, de donde era natural. El otro fue Pedro Lizargarate, vizcaíno; con cuya dirección se hicieron luego diversas trazas, para el mejor acierto de lo que Su Majestad deseaba ver ejecutado en bronces, y mármoles; y viendo, que su gusto era, que en el mismo lugar que eligió el Rey su padre al principio, en aquella iglesia o capilla más profunda, se fabricase el Entierro como convenía: reparando y advirtiendo en el estado, y capacidad del hueco, le hallaron necesitado de más altura, para la buena proporción que pedía aquella pieza. Dieronsela, rebajando el suelo cinco pies y medio más de lo que antes tenía; y elegida la traza de mejor gusto, para todo lo que se había de obrar, entre algunas que se hicieron, se comenzó a ejecutar el año de mil y seisicientos y diecisiete» [35].

Fray Francisco de los Santos, sucesor de fray José de Sigüenza como historiador de la orden jerónima y del Monasterio del Escorial, dice de forma clara, en 1657 y en 1680, que las obras del Panteón se reanudaron con trazas de Juan Bautista Crescenzi, o Crescencio, como le llamaban los españoles de la época. Sin embargo Llaguno fue el primero en contradecir los juicios del historiador jerónimo, atribuyendo los proyectos a Juan Gómez de Mora [36]. La polémica estaba servida y llega hasta nuestros días con gran intensidad [37].

En 1617, cuando se reanudan las obras del Panteón del Escorial, era Arquitecto de Su Majestad Juan Gómez de Mora, una persona de treinta y un años, había nacido en 1586, jovencísima para cargo de tanta responsabilidad. En esa misma fecha llegaba a España, en la comitiva del Cardenal Zapata, Juan Bautista Crescenzi, un noble romano nacido en 1577, de gusto refinado y experto en las artes, que encaja en la Corte de inmediato, nombrándole en ese mismo año Felipe III gentilhombre de boca.

Crescenzi venía de Roma, es decir, del ojo del huracán de la vanguardia artística de la época, en donde su familia jugaba un papel de primer orden. Felipe III se aprovechó inmediatamente de él. El italiano era un noble, que se enfrentaba al arte con las coordenadas de Leon Bautista Alberti, y nunca fue un técnico en ninguna de ellas, si bien debía tener una mano excelente para el dibujo, ejercitándose en él; es decir, poseía el *arte del diseño*. Con esta herramienta y con un gusto refinadísimo, que encandiló de inmediato el exquisito paladar de Felipe III, Crescenzi se convirtió en un árbitro de la elegancia de la Corte de su época, en uno de los innovadores del gusto en Madrid, y en una persona con capacidad operativa para intervenir en cuestiones artísticas. De inmediato se embarcó en la empresa del Panteón, el reto más importante de esas fechas en España.

Felipe III quería poner en uso el Panteón que hizo su padre: «y viendo, que su gusto era, que en el mesmo lugar que eligió el Rey su Padre al principio, en aquella Iglesia; o Capilla más profunda, se fabricase el Entierro como convenía». Ello implicaba partir desde las posiciones no resueltas por Juan de Herrera. Hay, pues, una estructura sobre la que actuar, ideada por Juan Bautista de Toledo, y transformada y realizada por Herrera. Hubo un concurso de ideas para acondicionar el Panteón herreriano: «y elegida la traza de mejor gusto, para todo lo que se había de obrar, entre algunas que se hicieron» [38]. No sabemos quienes intervinieron en el mismo, pero sí que existieron modelos diferentes, dos de los cuales estaban hechos el 17 de noviembre de 1618 [39]. Tenemos noticias de un modelo de panteón con columnas, y otro con pilastras, realizados por Antonio de Herrera y Lorenzo Fernández de Salazar, y pintados por Julio César Semín y Francisco Esteban [40]. También nos consta, que una de las propuestas era ejecutar un Panteón de orden dórico, trazando un capitel de muestra Juan Gómez de Mora [41]. Este orden

---

la tierra la correspondencia possible, en el lugar de su descanso. Y que estando tan ufano el mundo de auerlos tenido por dueños: no era justo tuuiessen el Entierro, como qualquiera de los del mundo. Estas cosas juntamente con la insinuacion de la voluntad de su Padre, y de su Abuelo, dieron motiuo a la Magestad Catholica del Rey Philipo Tercero, para intentar la obra del Pantheon, donde estuuiessen con la veneracion deuida; y despues de auer acabado, y perficionado otras que le dexo encargadas su Padre en el ultimo Codicilo, se determino a dar principio a esta, con toda resolucion». idem.- *Quarta parte*. pag. 171. A. XIMÉNEZ.- *Descripcion*. pp. 321-322, copia literalmente a Santos. J. QUEVEDO.- *Historia*. pag. 105, resume lo de Santos.

[35] F. DE LOS SANTOS.- *Descripcion breve*. fº 117. idem.- *Quarta parte*. pag. 171. A. XIMÉNEZ.- *Descripcion*. pag. 322, copia a Santos. J. QUEVEDO.- *Historia*. pag. 105, añade: «Se adoptó definitivamente la traza y adornos que hoy tiene».

[36] LLAGUNO.- *Noticias*. III. pag. 141. «Las trazas [del Panteón] fueron de Juan Gómez de Mora, y las condiciones para la ejecución de la obra de cantería fueron de Lizargarate. Aunque Crescencio era superintendente de toda la obra, su principal dirección era del adorno de bronce». y pp. 155-156. «El año de 1619 dirigía Gómez o tenía mucha intervención en la fábrica del real panteón del Escorial, pues con su aprobación se celebraban las contratas de los operarios, y trazó un capitel dórico, que había de servir de modelo para el adorno del mismo panteón». Madrid, 1829. Ed. facsímil, Madrid, 1977.

[37] Todo lo referido a esta polémica secular está recogido, hasta 1979, en el estudio de R. TAYLOR.- «Juan Bautista Crescencio y la arquitectura cortesana española. (1617-1635)» *Academia*, 48, 1979, pp. 61-126. Este magistral trabajo del estudioso británico, una de las máximas autoridades del barroco español, ha reavivado de nuevo la antigua discusión. V. TOVAR MARTÍN.- «Significación de Juan Bautista Crescencio en la arquitectura española del siglo XVII». *A.E.A.* 215, 1981, pp. 297-317. J. J. MARTÍN GONZÁLEZ.- «El Panteón de El Escorial y la arquitectura barroca». *B.S.A.A.* XLVII, 1981. pp. 265-284. V. TOVAR MARTÍN.- *Arquitectura madrileña del siglo XVII. (Datos para su estudio)*. pp. 372-373. Madrid, 1983. F. MARÍAS y A. BUSTAMANTE GARCÍA.- «La herencia de El Greco, Jorge Manuel Theotocópuli y el debate arquitectónico en torno a 1620». *Studies in the History of Art*. 13, 1984, pp. 101-112. A. BONET CORREA.- *Historia de España de Don Ramón Menéndez Pidal. XXVI. El Siglo del Quijote (1580-1680)*. Madrid, 1986. V. TOVAR MARTÍN.- *Juan Gómez de Mora (1586-1648). Arquitecto y Trazador del Rey y Maestro Mayor de las obras de la Villa de Madrid*. Madrid, 1986. idem.- «El arquitecto Juan Gómez de Mora y su relación con lo 'escurialense'». *Real Monasterio-Palacio de El Escorial. Estudios inéditos en el IV Centenario de la terminación de las obras*. pp. 185-202. Madrid, 1987. V. TOVAR y J. J. MARTÍN GONZÁLEZ.- *El Arte Barroco. I. Arquitectura y escultura*. Madrid, 1990. F. MARÍAS.- «De pintores-arquitectos: Crescenzi y Velázquez en el Alcázar de Madrid». *Velázquez y el Arte de su tiempo*. V Jornadas de Arte. pp. 81-89. Madrid, 1991.

[38] F. DE LOS SANTOS.- *Descripcion breve*. fº 117 es el primero que habla de este concurso entre las fuentes españolas; entre los italianos G. BAGLIONE.- *Le Vite de' Pittore, Scultori ed Architetti*. pag. 365. Roma, 1642.

[39] J. J. MARTÍN GONZÁLEZ.- «El Panteón de El Escorial». pag. 269.

[40] J. J. MARTÍN GONZÁLEZ.- «Arte y artistas del siglo XVII en la Corte». *A.E.A.* 122, 1958, pp. 127 y 129. *idem*.- «El Panteón de San Lorenzo de El Escorial». *A.E.A.* 127, 1959. pag. 200. F. IÑIGUEZ ALMECH.- «La Casa del Tesoro, Velázquez y las obras reales». *Varia velazqueña*. I. pag. 663. Madrid, 1960.

[41] LLAGUNO.- *Noticias*. III. pp. 155-156.

concuerda con el de la Basílica, y muy bien el arquitecto real pudo hacer un proyecto de panteón dórico, en comunión con el templo superior.

Desde luego Juan Bautista Crescenzi dio un modelo, que gustó a Felipe III, se aceptó y por él se hizo el actual Panteón. Dicho modelo estaba en su casa de Madrid y lo vió Vicente Carducho [42]. Fray Francisco de los Santos, no sólo dice que el italiano dio las trazas, sino también que el Panteón se hizo por ellas, y pasa seguidamente a describir como era tal proyecto [43]. Los textos de fray Francisco de los Santos de la *Descripcion breve* y de la *Quarta Parte* coinciden en que la intervención de Crescenzi en el Panteón fue sobre lo ya existente; es decir, no se traza un edificio desde la nada, sino que se remodela y transforma aquel que trazaron e hicieron Juan Bautista de Toledo y Juan de Herrera. Esa idea es precisamente la que está recogida en la planta de la Biblioteca del Palacio Real (Fig. 5). La estructura herreriana está intacta, a extremos tales, que la traza es de Herrera y está aprovechada. En ella se añaden las transformaciones: reducción del espacio y superposición de pilastras pareadas sobre cada pilastra primitiva, reajuste de los vanos y solado. Así pues, no hay una proyectación tectónica, sino el desarrollo de una articulación y la disposición de un ornato.

Santos insiste que, «reparando, y advirtiendo en el estado, y capacidad del hueco, le hallaron necesitado de más altura, para la buena proporción que pedía aquella pieza» [44]. El punto primero de intervención del romano sobre el edificio, fue el de transformar sus proporciones y establecer otras nuevas. El Panteón de Herrera tenía 40 pies de diámetro (11,20 m.) y 35 de altura (9,80 m.), a juicio del italiano era rechoncho. Decidió hacerlo más alto; como no podía crecer hacia arriba, ya que se encontraba la meseta del presbiterio, hubo que cavar hacia abajo, ganando espacio en profundidad: «Dieronsela, rebajando el suelo cinco pies y medio más de lo que antes tenía» [45]. Con ello se llegaba a los 40 pies, alcanzandose así la proporción 1:1, la establecida en el Panteón de Agripa, y que fue la que en origen dio Juan Bautista de Toledo, y se recoge en el Proyecto C de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid. Desmantelada la proporción herreriana principal, había que rehacer todo lo demás.

La profundización del suelo, para ganar mayor espacio en altura, fue la única intervención en la tectónica del edificio, lo cual resultó harto grave, pues al descender el nivel del Panteón, se rompió una de las canalizaciones más importantes, o madre, que daba salida al agua proveniente del área de la Basílica. Precisamente, en 1564 se iniciaron las obras de canalización de ese sector, y Felipe II, como Juan Bautista de Toledo, tuvieron mucho cuidado sobre este particular. Quizá por ello, cuando el espacio del Panteón quedó definido entre la meseta del presbiterio y los canales de desagüe subterráneos, por el principal de los cuales puede ir un hombre erguido, hubo que reajustar las proporciones, que son las reflejadas en el Quinto Diseño. Crescenzi, al establecer la proporción 1:1, rompió las canalizaciones, no cuidando darlas otro recorrido, con lo que colocó una espada de Damocles sobre su proyecto [46].

---

[42] V. CARDUCHO.- *Diálogos de la Pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*. Edición, prólogo y notas de F. Calvo Serraller. pp. 420-421. Madrid, 1979. «Llevaronme en casa del Marques de la Torre, Superintendente de las obras de su Magestad, y de la junta de obras y bosques, legitimo empleo para lograr, y luzir su noble agasajo y afabilidad, devido a la ilustre calidad de su casa, y a su mucha christiandad; digno hermano del Eminentisimo Cardenal Crescencio, a quien conoci en Roma en mui grande estimacion: suplicamosle nos enseñase sus Pinturas; hizolo asi, y con afectuoso gusto de todos nos enseño grandes cosas destas Artes del dibujo, como quien tan bien las conoce, y sabe hazer, no menos que los Fabios, y Turpilios, nobilisimos Cavalleros Romanos; si ya no afirmamos que paso a Valentiniano, y a Alexandro Severo, que tambien pintaron: entre las cosas que nos enseño, fue el modelo que hizo por mandado de su Magestad para los entierros de los Reyes: por cuya traza y govierno se executo en el Escorial, que comunmente llaman el Pantheon; adonde vitorioso ostento emulacion con los de Roma en la magestuosa y rica (si funebre) Arquitectura, alli quanto mas se ocupava la vista, mas crecia el deseo». No debe olvidarse que la obra de Carducho se editó en 1633.

[43] F. DE LOS SANTOS.- *Quarta parte*. pp 171-172. «Consideraron el Sitio, y Crescencio haziendo, y delineando la Planta, siguio la forma rotunda que antes tenia, rebajando el suelo cinco pies mas, porque se proporcionasse la altura con la anchura, y la forma redonda quedasse segun las lineas de el Arte. Dieron luego al contorno, la diuision proporcionada de ocho Nichos grandes, con diferentes compartimientos, que hiziessen ochabada la circunferencia, a medidas distancias; el uno para la puerta, y entrada de el Pantheon; el otro enfrente, para el Altar, y Retablo que estan al Oriente; y los demas para acomodar las Urnas de los Cuerpos Reales, tres a un lado, y tres a otro. Dispusose tambien, que en las distancias que ay de a Nicho a Nicho, por el contorno, mediassen dos Pilastras Istriadas, con Basas, y Capiteles Corinthios, que en todas son diez y seis, proporcionadas en la altura hasta el Friso, y Cornisamento, que da buelta a todo el Edificio. Sobre el Cornisamento, encima de los Nichos, formaron ocho Lunetas, diuididas unas de otras con unos Cinchos pareados, que corresponden a las Pilastras, los quales distinguiendo en proporcion los Cascos de la Media naranja, o Copula, se lebantan arqueados, hasta que se unen en la claue, y formando la buelta, y concabo, cierran lo alto del Edificio. El orden de Arquitectura que se eligio para el, fue el que llaman Composito; porque se compone de los otros ordenes, cuya inventiua se deuio a los Romanos, que admite mas variedad, y hermosura. Assi en los ornamentos de esta Fabrica introduxeron muchas diferencias, que la dan autoridad y belleza. Tiene toda ella de circunferencia, que es la linea que contiene la Area, ciento y trece pies; y de Diametro treinta y seis y mas, que es la tercera parte de la circunferencia, por la regla de Archimedes, que quiere tenga esta tres partes mas que el Diametro, y una septima, aunque no es siempre cabal esta medida. La altura desde el suelo, o Pauimento, hasta la Claue, es de treinta y ocho pies, veinte y dos hasta la Cornija, y de alli arriba diez y seis, con que quedo ajustadamente delineada su eleuacion, y extension, respecto de el Sitio, y de la forma.

Hecho assi el Dibujo, y la Planta, se portearon Jaspes finissimos de Tortosa, y Marmoles en abundancia, de las Canteras de San Pablo de Toledo, y de las de Vizcaya, y de otras partes de España: y para los Ornamentos, muchos Bronces, Oro, y Plata, y otros materiales, y se dio principio a la Obra (como dexamos aduertido en otro Capitulo) el año de 1617».

[44] F. DE LOS SANTOS.- *Descripcion breve*. fº 117.

[45] F. DE LOS SANTOS.- *Descripcion breve*. fº 117. idem.- *Quarta parte*. pag. 171: «Consideraron el Sitio, y Crescencio haziendo, y delineando la Planta, siguio la forma rotunda que antes tenia, rebajando el suelo cinco pies mas, proque se proporcionasse la altura con la anchura, y la forma redonda quedasse segun las lineas de el Arte».

[46] B.S.L.E. Mss. Z-IV-16 bis, *Noticia de todas las Fuentes, que tiene este Real Monasterio de San Lorenzo*. Es un manuscrito anónimo, en muy buen estado de conservación, de 1645, y que debe ser el que redactó fray Nicolás de Madrid. De él se hizo una copia, B.S.L.E. Mss. Z-IV-16, *Libro que trata de la Fontaneria de esta Real casa de S. Lorenzo. Se esplica su principio sus Arcas sus repartimientos y desaguaderos, y se dan barios abisos muy esenciales para su mayor aseo y conserbacion de su fabrica: se escribio en el año de 1645, y se copio en el de 1792.*

En definitiva, la traza del actual Panteón, transformación del herreriano, es de Juan Bautista Crescenzi. A partir de ahí, la elaboración de las trazas específicas, y de todo aquello referido a la cantería, se debe al arquitecto real Juan Gómez de Mora, cuyo estilo arquitectónico nada tiene que ver con el de Crescenzi, pero, que por el cargo desempeñado, era el responsable de las obras reales. Gómez de Mora lo que tiene que hacer es elaborar los diseños técnicos, especialmente para el corte de piedras, de plantas, alzados y detalles del Panteón. De todas formas, el desaguisado cometido con las canalizaciones de la cabecera del Escorial, dice muy poco de la profesionalidad tanto de Crescenzi, como de Juan Gómez de Mora, y demuestra el desconocimiento de ambos respecto a los delicados mecanismos que conformaban la gran máquina escurialense de Felipe II.

El resto del proyecto de Crescenzi, que ensimismaba a Vicente Carducho, era una organización del cilindro cupulado hecho por Juan Bautista de Toledo y Juan de Herrera y una cuidada elaboración epitelial del mismo. Se pasó de la estructura redonda a la ochavada, a causa de la disposición de los ocho receptáculos en que se dividió la circunferencia. En el edificio ya existían esos ocho huecos, el italiano los reajusta: ciega la escalera de descenso desde la zona norte del Palacio, lo mismo hace con los acceso al coro bajo y con el tránsito a la actual zona del pudridero; la rotonda queda con una sola entrada, que es la actual, cuyo último tramo de escaleras se debe a él a causa del descenso del piso cinco pies (1,40 m.). Al cegarse e inutilizarse la tribuna ideada por Juan Bautista de Toledo, se rompía la orientación canónica de esta iglesia subterránea y la direccionalidad forzosa que daba esta estructura con respecto al altar, el cual se desplazó al norte, frontero a la puerta de acceso, como se encuentra en la actualidad; de esta manera se cambiaba el eje, que pasó de este-oeste a norte-sur, jugando con la concatenación de la puerta de acceso y del altar, convertidos en los extremos de un diámetro, que es la línea visual principal de la rotonda. Con la reorganización de los vanos, suprimiendo tránsitos y dedicando todos, menos dos, a receptáculos de urnas, se solventó el problema de la capacidad del depósito de cadáveres, ya que los espacios para las cajas fúnebres pasaron de dos a seis, e incluso encima de la puerta hay cabida para algunos sarcófagos. La función de depósito de cuerpos, y no de iglesia, es lo que rige el pensamiento de Juan Bautista Crescenzi. El resultado fue satisfactorio, a fines del Siglo XX el Panteón de Reyes todavía no está completo. Sin embargo, una parte sustancial del concepto de panteón elaborado en la época de Felipe II se cambió completamente.

Esta alteración se incrementó con el tratamiento de la superficie de la rotonda. Juan Bautista y Herrera idearon el receptáculo articulado con ocho pilastras, Crescenzi las duplica geminándolas y las transforma en las dieciséis actuales, superpuestas sobre las primitivas. La geminación afectó también a las costillas de la media naranja, que también se duplican. Ignoramos si los arquitectos del Rey Prudente pensaron adornar este lugar con mármoles y jaspes, si bien el nuevo proyecto concebía el Panteón como un lugar riquísimo, que competía en fastuosidad con la capilla mayor de la Basílica y los oratorios de las habitaciones de Felipe II y de Isabel Clara Eugenia. Incluso, puede decirse, que Crescenzi concentró mayor riqueza en esta capilla subterránea que Felipe II en el presbiterio, pues no sólo el receptáculo se cubriría con mármoles desde el suelo hasta la clave de la cúpula, sino también se emplearían bronces en todo él.

Todo este cúmulo de ideas y conceptos desarrollados por Juan Bautista Crescenzi en su proyecto del Panteón, que alteraba completamente y rompía los criterios que de esa dependencia tenían Felipe II y sus arquitectos, implicaba una novedad en la arquitectura de la Corte, y es una penetración del gusto romano de fines del Siglo XVI y comienzos del XVII en España, y una respuesta a la tradición clasicista española en el edificio conformador y emblemático de la misma. Semejante proyecto no puede caber en una mentalidad como la de Juan Gómez de Mora, arquitecto que nunca se movió de España, formado con Francisco de Mora en la más pura tradición clasicista, de la cual es un conspicuo representante, en la misma línea que lo fue Francisco de Praves en Valladolid, que no tuvo ocasión de conocer otra arquitectura para contrastar, como fue el caso de Crescenzi, y que el proyecto del romano para el Panteón debió causarle una fortísima impresión.

Felipe III, siguiendo los pasos de su padre, una vez que quedó satisfecho y aprobó las trazas de Crescenzi, dispuso la maquinaria que permitiera llevar adelante las obras por real cédula de 18 de febrero de 1618. Esta, en algunos aspectos, es idéntica a la creada por Felipe II para la edificación del Escorial. Así, por ejemplo, vuelve a aparecer una financiación específica de la fábrica, con un arca de tres llaves, las cuales tenían el Prior, que era fray Juan de Peralta y poseía la superintendencia de la fábrica; el Veedor y y Contador, que era Pedro de Quesada, y el Pagador de San Lorenzo, lla-

---

[46] *Siendo Prior el Rmo. P. F. Ysidro de Jesus*. Este manuscrito lo editó G. de ANDRÉS.- «Descripción de la fontanería del Monasterio de El Escorial hecha en 1645». *Documentos para la Historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*. VIII. pp. 291-318. San Lorenzo del Escorial, 1965. Respecto a la canalización de la Basílica, se dice, pag. 312: «Dentro de la iglesia del monasterio nace una fuente por defuera del pilar, junto con la esquina que mira a la capilla de S. Mauricio, tres a cuatro pies desviada de la esquina, a donde se hizo un pozo empedrado, encima del manadero que está de hondo más que el suelo de la iglesia, diez o doce pies (si se quisiesen aprovechar de aquella agua en algún tiempo podríase abrir, quitando una losa grande que está debajo del suelo de la iglesia con que se tapó la boca del pozo). La cual agua se encañó por un conducto, por aquella nave, sin tocar a los pilares, y se juntó con otros manaderos que hay entre el altar de Nuestra Señora y el de S. Pedro, y el pilar que está frontero de ellos, y volviendo a mano derecha se metió en la madre principal, que va por debajo de las gradas del altar mayor; y por debajo de la capilla redonda o Panteón, y de allí con las aguas llovedizas va al estanque del Bosquecillo.

Dijimos que esta agua entraba por la madre principal que iba por debajo de la iglesia; es de saber que, a los lados del coro, hay dos patinicos; y el agua llovediza, que cae en ellos, se va a juntar en mitad del suelo debajo del coro; y de allí se hizo una madre (que puede un hombre caminar enhiesto por ella), la cual va por toda la Iglesia y derecho de las gradas del altar mayor, como dijimos arriba que salía por debajo del Panteón». J. J. MARTÍN GONZÁLEZ.- «El Panteón». pag. 204. En septiembre de 1619 se acabaron de pagar las obras de estos conductos nuevos de canalización. idem.- «El Panteón de El Escorial». pag. 270.

Fig. 11. Alonso Carbonel. Suelo del Panteón del Escorial.

Fig. 13. Panteón del Escorial. Vista desde la puerta hacia el altar mayor.

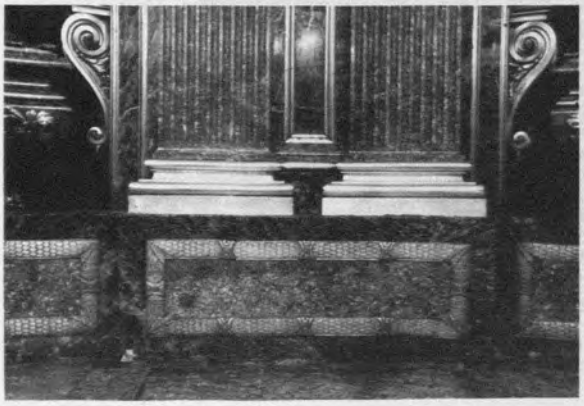


Fig. 14. Panteón del Escorial. Basamento de la obra y basas áticas de las pilastras.

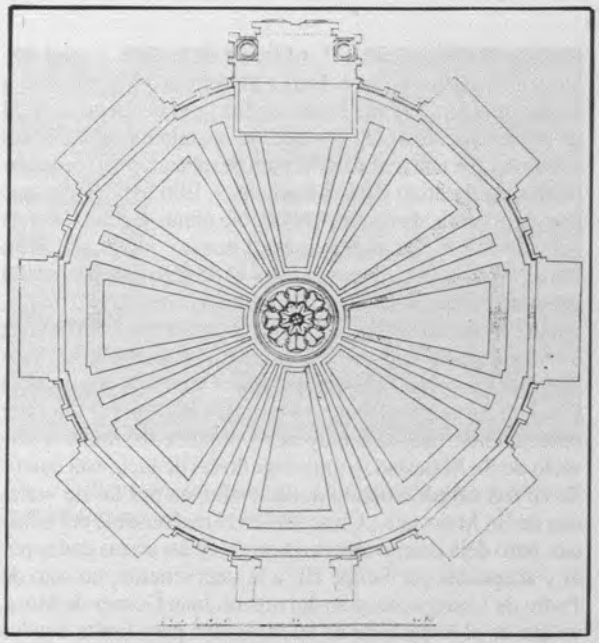


Fig. 12. Pedro de Villafranca. Grabado de la planta con el solado del Panteón del Escorial.

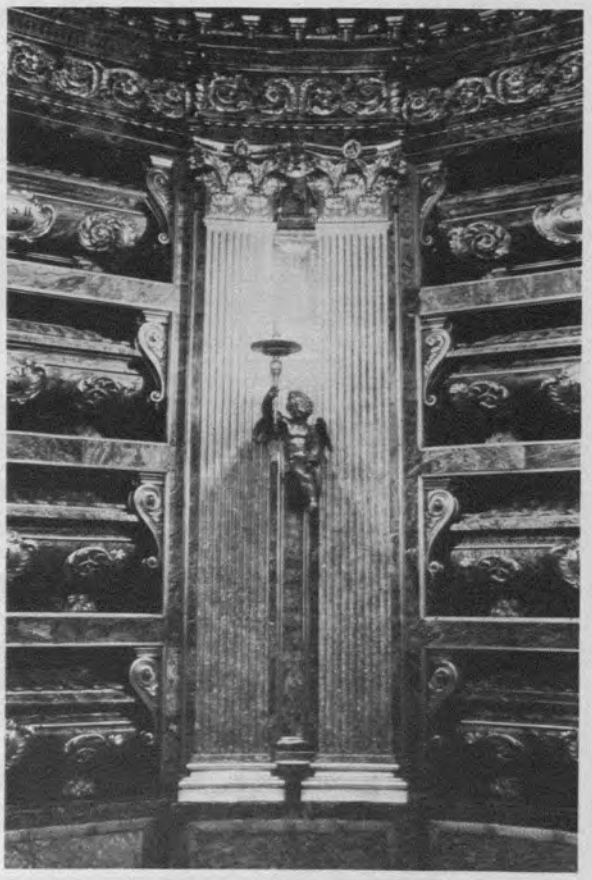


Fig. 15. Panteón del Escorial. Pilastras pareadas de la rotonda.

mado Sebastián Muñoz. [47]. Al frente de la obra, a igual que hiciera su padre, no se colocó a un Maestro Mayor, sino a un Aparejador, que fue Pedro de Lizargarate, el cual, el 24 de noviembre de 1618, titulándose aparejador de las obras reales, recibe una real cédula, para desplazarse a Toledo por mármol serpentino para el Panteón [48]. Ello explica por qué Santos nombra al arquitecto vizcaino como segundo, detrás del italiano [49]. La novedad es el puesto que ocupa Juan Bautista Crescenzi, que es nuevo, el de superintendente del Panteón del Escorial. Dicho puesto no es ni de maestro mayor, ni de *Arquitecto de Su Majestad*, como lo era Juan Gómez de Mora, entre otras razones porque el italiano no era ningún técnico como Lizargarate, Juan Gómez de Mora, Juan Bautista Monegro, Diego o Francisco de Praves, por citar aparejadores, maestros mayores y arquitectos, todos al servicio de Su Majestad, y muy orgullosos de lucir esta coletilla en sus cargos, cuando no la sustituyen por las de «criados de Su Majestad». Crescenzi es el responsable del edificio, pero deja campo abierto, a partir de las trazas dadas por él y aceptadas por Felipe III, a la intervención, no sólo de Pedro de Lizargarate, sino del mismo Juan Gómez de Mora, ya que es el *Arquitecto de Su Majestad*, pero limita a todos el campo, ciñéndolos a la cantería, mientras que para sí reserva en exclusiva todo lo referido al bronce.

La empresa se inició con mucho calor en 1617 [50], pero las tareas constructivas no se comenzaron hasta 1618, en que se profundizó el suelo, se empezaron a reunir y labrar mármoles de Toledo y Granada y se daban otras providencias [51]. En 1619 las obras llevaban muy buen ritmo. El 29 de marzo de ese año Pedro de Lizargarate daba una memoria, para que el maestro de cantería Antonio de Arta sacase jaspe brocatel de las canteras de Tortosa, a fin de hacer los embutidos y las fajas del zócalo, las dieciseis pilastras y las dovelas de los arcos [52].

Cuando este punto está dispuesto, Juan Bautista Crescenzi partió de Madrid el 9 de mayo y marchó a Italia en busca de broncistas con cartas reales de presentación, fechadas el 6 de abril de 1619, dirigidas al Duque de Alcalá, Virrey de Cataluña, para que en la primera ocasión que se presente, le embarque para la península vecina; al Embajador español en Génova, Don Juan de Vivas, a fin de que lo reciba y favorezca; al Cardenal Crescenzi, hermano del viajero; al Cardenal Don Gaspar de Borja, al Duque de Toscana, al Duque de Feria, Gobernador de Milán y al Duque de Osuna, Virrey de Nápoles, para que le ayuden en la empresa. Era toda una operación de Estado, similar a las hechas por Felipe II para asuntos parecidos también del Escorial [53].

El italiano se dio buena maña en la empresa, y solucionó la papeleta con presteza, volviendo de Italia con hombres y materiales a los pocos meses, incorporándose en El Escorial a las tareas edificatorias el 16 de diciembre de 1619, comenzando a cobrar desde entonces de la contaduría de la fábrica, contabilizando los gastos el veedor y contador de la misma Pedro de Quesada [54]. Además, Crescenzi tenía otros ingresos. Por una real cédula de 2 de junio de ese año se le daban cuatrocientos ducados de ayuda de costa de una vez, cantidad que estaría en relación con los gastos del viaje [55]; éste había costado la fuerte suma de mil ciento ochenta y ocho ducados, que le fueron reembolsados con largueza hasta la cantidad de mil doscientos por real cédula de 10 de octubre

---

[47] A.G.P. San Lorenzo. Patrimonio. Leg. 1829. Real Cédula de 18 de febrero de 1619, por la que se ordena que el dinero del Panteón se lleve al Arca de tres llaves, y una la tenga el Prior, otra el Pagador y otra el Veedor. El 22 de septiembre de 1619 se dio título de pagador de la obra del Panteón al pizarrero Sebastián Muñoz, con 100 ducados de salario anuales, y conservando el de pizarrero. El 5 de marzo de 1620 se despacha una real cédula para dar 2000 ducados al Pagador del Panteón. Durante los años que vivió Felipe III, no faltaron recursos para la obra del Panteón.

[48] A.G.P. San Lorenzo. Patrimonio. Leg. 1829.

[49] F. DE LOS SANTOS.- *Descripcion breve*. fº 117. «El otro fue Pedro Lizargarate, Vizcaino; con cuya direccion se hizieron luego diuersas trazas, para mejor acierto de lo que su Magestad deseaua ver executado en Bronces y Marmoles». idem.- *Quarta parte*. pag. 171. «El otro fue Pedro Lizargarate, Vizcaino, que Maestreo la Obra, aplicacion en que tenia gran facilidad, y destreza».

[50] F. DE LOS SANTOS.- *Descripcion breve*. fº 117. «Se comenco a executar el año de mil y seiscientos y diez y siete». idem.- *Quarta parte*. pag. 172. «Y se dio principio a la Obra (como dexamos aduertido en otro Capitulo) el año de 1617».

[51] Véase nota 48. En 1618 el maestro de cantería Juan de Ibarra extraía bloques de mármol serpentino de las canteras de San Pablo, en los Montes de Toledo, bajo la supervisión de Pedro de Lizargarate. J. J. MARTÍN GONZÁLEZ.- «El Panteón». pag. 200. A.G.P. San Lorenzo. Patrimonio. Leg. 1829. Real Cédula de 24 de noviembre de 1618 para traer de Granada jaspe y mármol para el Panteón. A.G.P. San Lorenzo. Patronato. Leg. 7332. Real Cédula de 29 de noviembre de 1618, por la que se empezó a dar providencia para la obra del Panteón.

[52] [Autógrafo de Pedro de Lizargarate]. Memoria de las piedras de jaspe brocatel que Antonio de Arta maestro de canteria a de sacar de las canteras de la ziudad de Tortosa en el reino de Catalunia = es para el panteon de los Reyes que su magd. manda azer = y el padre prior de San Lorenzo el Real en el Escurial en nombre de su magd. = en el dicho conbento es las (sic) siguiente. Primeramente a de sacar diez y seis pilastras del dicho jaspe brocatel como la muestra que para ello le daran y a de tener cada una de largo treze pies y tres quartos y de ancho por la parte de abajo dos pies y por la parte de arriba otros dos pies y por el medio un pie y tres quartos como ba deseñado en la margen y de grueso un pie y medio y si no pueden benir enteras traerlas en dos piezas cada una - 16
Mas a de sacar cincuenta y seis piezas dobelas para las formas debajo de los arcos a de tener cada una de largo a dos pies y de ancho un pie y un cuarto y de grueso un pie con la planta que lleba - 56
Mas a de sacar beinte y cuatro piezas de a cinco pies de largo y de ancho dos pies y de grueso un pie y medio para los embutidos de los zocolos y de las fajas y de otras cosas - 24
Toda esta piedra a de ser de muy buen grano y buenas colores como la muestra que para ello lleba y que no tengan pelos notables y si no la allare tal cual conbenga de luego cuenta a nuestro padre prior para que paternidad ordene lo que mas conbenga fecha en San Lorenzo el Real en 29 de marzo de 1619 años
Pedro de Lizargarate
A.B.S.L.E. XV-32.

[53] LLAGUNO.- *Noticias*. III. pp. 169-170 y 370-371. A.G.P. San Lorenzo. Patrimonio. Leg. 1829. A.G.P. San Lorenzo. Patronato. Leg. 7332.

[54] J. J. MARTÍN GONZÁLEZ.- «El Panteón de El Escorial». pag. 275.

[55] A.G.P. SAN LORENZO. Patrimonio. Leg. 1829.

Fig. 16. Panteón del Escorial. Capiteles corintios y entablamento de la rotonda.

Fig. 17. Panteón del Escorial. Disposición de los campos con los lacunarios y las urnas.

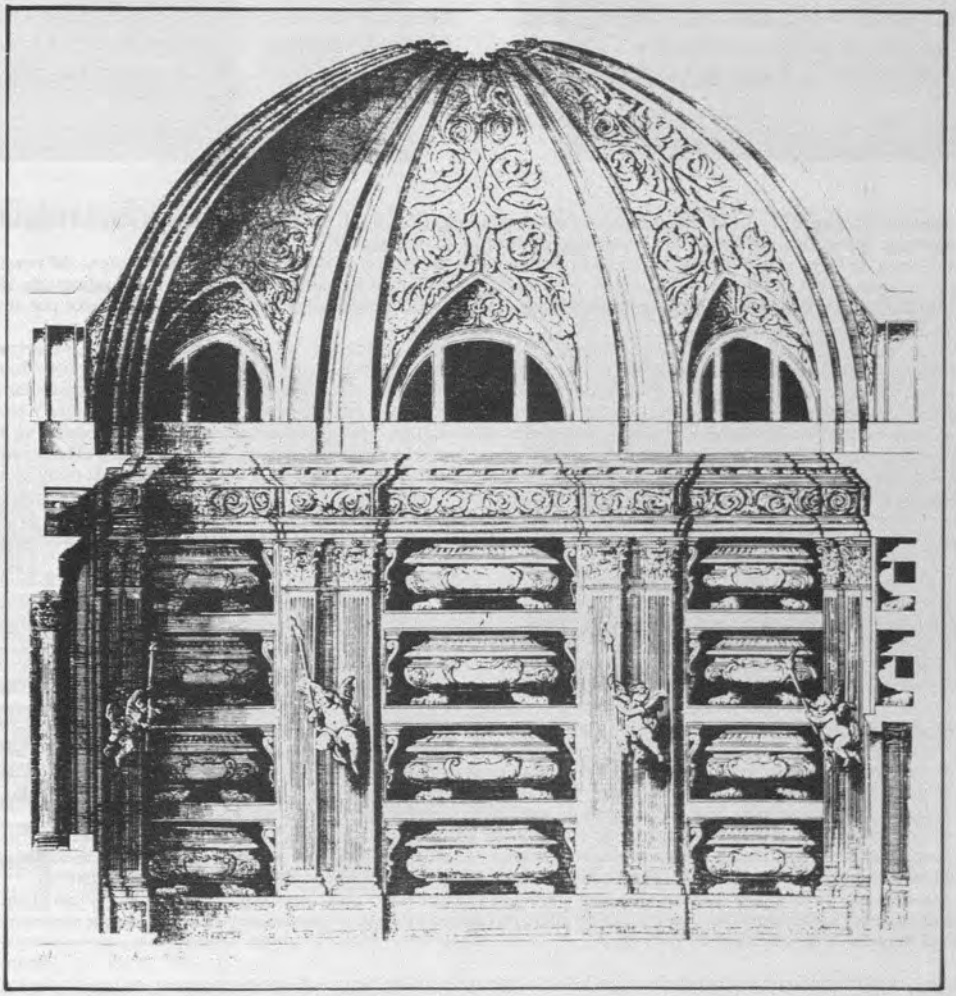


Fig. 18. Pedro de Villafranca. Grabado del Panteón del Escorial con los ochavos y las urnas funerarias.

de 1620 [56]. El cargo de superintendente del Panteón llevaba aparejado un sueldo de cien ducados mensuales, una cantidad enorme comparándola con los cuatrocientos ducados anuales recibidos por Juan Gómez de Mora [57].

Mientras el italiano buscaba en su tierra natal a los técnicos en bronce, que le ayudasen a llevar adelante su proyecto, en el Panteón se seguía trabajando en todo lo referido a acondicionamiento y mármoles. En septiembre de 1619 se concluía el tema de los conductos, es decir, el ahondamiento del suelo del Panteón y las nuevas vías de salida a los desagües de la Basílica. A su vez, Lizargarate seguía reuniendo mármoles y jaspes de Toledo y Tortosa [58]. El 10 de diciembre de ese año, en Madrid, Juan Gómez de Mora, que había elaborado la planta, alzado y demás trazas referidas a la cantería del proyecto de Crescenzi, daba las condiciones, que también firmaba Pedro de Lizargarate, para hacer el revestimiento de mármol de la zona de los muros del Panteón [59]. El 13 de enero de 1620 comenzaron las pujas en el pórtico de San Lorenzo, interviniendo en ellas Miguel del Valle, Diego de Viana, Juan Bautista Semería y el mismo Crescenzi, que lo hace en nombre de Francisco de Mendizábal y Martín de Sarasti, que habían tanteado la obra y visto los modelos y trazas en 1619, y Antonio de Arta, pero el 14 se quedan con la obra los hermanos Semería y un grupo de artífices que formaban compañía, tales como Juanes de Duain y Juanes de Chapitel con todos los anteriores, excepto Miguel de Valle, que quedó desplazado, debiendo realizar la tarea en dos años [60].

Puesta en marcha toda la obra, el 15 de abril de 1620, en San Lorenzo del Escorial, Juan Gómez de Mora y Pedro de Lizargarate otorgaban las condiciones para el revestimiento de mármoles de la cúpula del Panteón y se contrataban al unísono las urnas que habría que hacer, no especificándose el número de ellas, siguiendo en todo los cauces marcados en el contrato y condiciones de la parte baja del Panteón. Es muy significativo lo que sobre este punto se establece: «Item han de labrar, pulir y asentar las urnas donde han de estar los cuerpos reales y han de ser de tres pieças o cuatro o cinco, conforme la disposición, tamaño que las piedras vinieren de las canteras, guardando la traça que para ello tiene dada Juan Gómez de Mora y escogida por su Magestad, la cual está firmada del dicho Juan Gómez de Mora o adelante diere, así en las urnas como en el repartimiento de fajas y contrafajas de la dicha cúpula». De nuevo nos encontramos con el desarrollo específico, con dibujos técnicos, del proyecto de Crescenzi por parte del *Arquitecto de Su Majestad*. El 18 de abril se efectuó el remate, encargándose de las obras Juanes de Duain, Juanes de Chapitel, Juan Bautista y Jácome Semería, Martín de Sarasti, Diego de Viana, Francisco de Mendizábal, Martín de Azpillaga, Bartolomé Abril y Antonio de Arta, es decir, prácticamente el mismo equipo de operarios que tra-

---

[56] LLAGUNO.- *Noticias*. III. pag. 371. A.G.P. San Lorenzo. Patrimonio. Leg. 1829. J. M. DE AZCÁRATE.- «Datos para las biografías de los arquitectos de la Corte de Felipe IV». *Revista de la Universidad de Madrid*. 42-43, pag. 533.

[57] Cuando Juan Gómez de Mora ocupó el cargo de su tío Francisco de «aposentador de palacio y maestro de las obras del nuestro alcázar de la villa de Madrid y casas reales del Pardo y el Campo», por real cédula de Felipe III, dada en El Pardo a 11 de febrero de 1611, LLAGUNO.- *Noticias*. III. pp. 353-354, recibió un salario anual de doscientos ducados; dicha cantidad se le duplicó a cuatrocientos por otra real cédula de 28 de junio de 1614. *ibidem*. pag. 355.

[58] J. J. MARTÍN GONZÁLEZ.- «El Panteón de El Escorial». pag. 270. El 2 de junio de 1619 se dan a Pedro de Lizargarate, «aparejador de las obras del dicho Panteon», 2000 reales a cuenta de los gastos de la piedra de marmol que se saca en la cantera de los Montes de Toledo. Autógrafo de Pedro de Lizargarate] Memoria de la piedra brocatel de Tortosa que Antonio de Arta maestro de obras a de sacar para el panteon de los Reyes que su magd. manda azer en San Lorenzo el Real en el Escurial // Primeramente se adbierte que las diez y seis lineas que ban aqui arriba numeradas son los diametros de las diez y seis yladas de piedra que a de sacar sacando para cada una dellas su zercha // Mas se adbierte que la zercha que se diere al lecho de la piedra primera digo el sobrelecho se a de dar con la misma zercha al lecho de la segunda piedra y ansi se a de caminar con todas las diez y seis yladas / y por si no tiene el baibel que de aca llebo lo saque de treinta y seis pies de diametro para todas las iladas pues es forma de buelta de orno para lecho y sobrelecho. Otra bez adbierto las zerchas de los lechos por las mochetas y todas las piedras bengan redondas en los lechos dos dedos y mas porque ansi conbiene

1.- Primeramente sacaran ocho piedras para la primera ylada. A de tener cada una de largo cuatro pies y medio y de alto un pie y treze dedos y de ancho dos pies y un otabo.
2.- Mas a de sacar otras ocho piezas para la segunda ylada a de tener cada una de largo a cinco pies y tres cuartos y de alto un pie y treze dedos y de ancho dos pies y un otabo.
3.- Mas a de sacar ocho piedras para la terzera ylada a de tener de largo cada una a cuatro pies y medio y con los anchos y gruesos dichos.
4.- Mas a de sacar ocho piezas para la cuarta ylada a de tener de largo cada una zinco pies y 3/8 y de ancho y grueso dicho.
5.- Mas a de sacar ocho piezas para la quinta ylada a de tener de largo cuatro pies 1/4 cada una y con el ancho y alto dicho.
6.- Mas a de sacar ocho piedras para la sesta ylada a de tener cada una de largo zinco pies con el alto y ancho dicho.
7.- Mas a de sacar ocho piedras para la setima ylada a de tener de largo cuatro pies y medio cada una y de ancho y alto dicho.
8.- Mas a de sacar ocho piedras para la otaba ylada y tubo cada una de largo a tres pies y medio y con el alto y ancho dicho.
9.- Mas a de sacar ocho piedras para la nobena ylada tiene cada una de largo tres pies y tres cuartos y con el ancho y alto dicho.
10.- Mas a de sacar ocho piedras para la dezima ylada a de tener cada una de largo dos pies y catorze dedos y con el alto y ancho dicho.
11.- Mas a de sacar ocho piedras para la onzena ylada y a de tener de largo tres pies y seis dedos y con el ancho y alto dicho.
12.- Mas a de sacar ocho piedras para la dozena ylada a de tener de largo cada una dos pies 1/4 y de ancho y alto dicho.
13.- Mas a de sacar ocho piedras para la trezena ylada a de tener de largo cada una dos pies 1/8 y de ancho y alto dichos.
14.- Mas a de sacar ocho piedras para la catorzena ylada a de tener cada una de largo pie y medio y del ancho y alto dicho.
15.- Mas a de sacar ocho piedras para la quinzena ylada a de tener de largo cada una dos pies y de ancho y alto dicho.
16.- Mas a de sacar ocho piedras para la diez y seis sena ylada a de tener de largo a dos pies como la arriba dicha y con el ancho y alto dicho. Toda esta piedra a de ser la mas dura que vuestra merced allare en esa tierra porque es para arcos y es nezesario que sean muy duras. fecha en San Lorenzo el Real en 16 de setiembre de 1619 años.

Pedro de Lizargarate.

Mas a de sacar a cumplimiento de zincuenta piezas de las de a cinco pies 1/2 de largo y de ancho dos pies y de grueso pie y medio. An de ser 60 piezas.
A.B.S.L.E. XV-32.

[59] J. J. MARTÍN GONZÁLEZ.- «El Panteón». pag. 201. idem.- «El Panteón de El Escorial». pp. 270-271.

[60] J. J. MARTÍN GONZÁLEZ.- «El Panteón». pp. 201-202. idem.- «El Panteón de El Escorial». pp. 271-272.

Fig. 19. Panteón del Escorial. Puerta inferior en la rotonda.

Fig. 21. Panteón del Escorial. El altar.

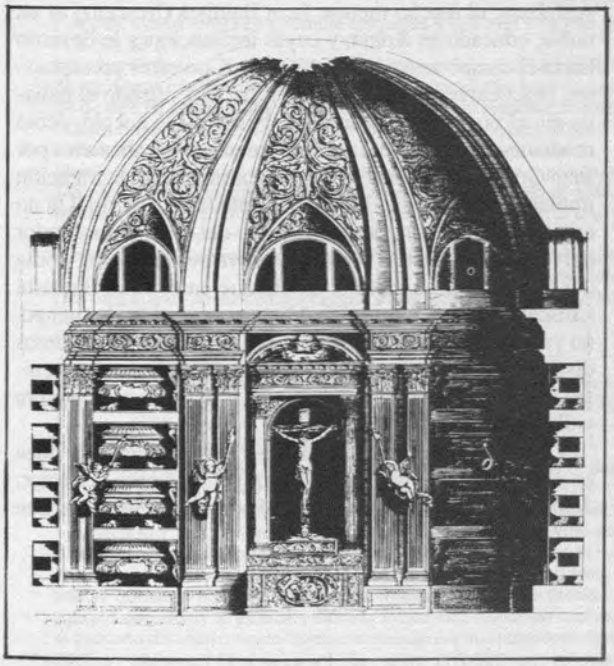


Fig. 20. Pedro de Villafranca. Grabado del Panteón del Escorial con el altar.

Fig. 22. Panteón del Escorial. Basa ática de una de las columnas del altar.

bajaban en la parte inferior [61]. Ese mismo año Bartolomé Zumbigo comenzó a trabajar en los sarcófagos [62].

El trabajo en mármol sigue sin descanso bajo el gobierno directo de Pedro de Lizargarate. Juan de Ibarra sigue laborando en San Pablo de los Montes de Toledo, Antonio de Arta en Tortosa, y también se extrae mármol negro de las canteras de Anda, en el valle del Cuartango, en Vizcaya [63]. El impresionante esfuerzo que desarrollaba Lizargarate, tanto en la obra, como en las canteras, dio pie a que Felipe III le nombrase aparejador del Panteón por real cédula dada en San Lorenzo del Escorial el 12 de septiembre de 1620, con quinientos ducados anuales de salario, además de su sueldo de aparejador de las obras reales, y quince reales diarios cada vez que fuere a las canteras [64].

En 1620, con intervención directa de Juan Bautista Crescenzi y bajo su dirección personal, se iniciaron las tareas de la labra del bronce para el Panteón. Este segmento de su proyecto quedó en sus manos totalmente: tenía casa propia con almacén y taller; en ella, además, se guardaban las trazas y modelos, así como las piezas que se iban haciendo; reunía el material, tenía sus propios operarios y elaboraba y pagaba las nóminas; de hecho, la mayor parte de los broncistas eran extranjeros, traídos por el mismo Crescenzi a España. En todo lo referido al bronce para nada intervenían ni el Prior, ni el Contador, ni el Pagador y, por supuesto, tampoco el aparejador de cantería, ni el *Arquitecto de Su Majestad*, es decir, ni Pedro de Lizargarate, ni Juan Gómez de Mora, entre otras razones, y no la más pequeña, por la nobleza y rango que detentaba Juan Bautista Crescenzi.

Esta fractura en la organización de la fábrica del Panteón era una semilla de discordias pero, al mismo tiempo, que se produzca resulta completamente natural, si tenemos presente la situación de la arquitectura en la Corte en esas fechas. Desde Felipe II con Juan Bautista de Toledo, había surgido un cargo específico, técnico y administrativo, que era el de *Arquitecto de Su Majestad*, o *Arquitecto del Rey*. Este puesto, que llega a su esplendor con Juan de Herrera, era la culminación de un *cursus honorum* para todos aquellos arquitectos que habían servido al Rey. Era un cargo prestigioso y muy codiciado, ocupado siempre por auténticos técnicos, tanto en el arte de la construcción, como en el dibujo, como fue el caso de Francisco de Mora. Quien tenía que suceder a Francisco de Mora era Pedro de Mazuecos el Mozo, el segundo en el escalafón, pero el vallisoletano falleció en Madrid el 4 de septiembre de 1609 [65]; el 10 de agosto de 1610 fallecía de repente el conquense, no sin sospechas de haber sido envenenado por su mujer, con la que se llevaba a matar y de la que se había separado.

En semejante situación, hubiera sido lo más lógico llamar a aquellos «criados de Su Majestad» de larga experiencia, como el toledano Juan Bautista Monegro (h. 1545-1550-1621), o el vallisoletano Diego de Praves (1556-1620). Sin embargo se nombró para cargo de tal prestigio, el 11 de febrero de 1611, al joven sobrino, ayudante y discípulo de Francisco de Mora Juan Gómez de Mora con veinticinco años. Un acto semejante tiene todos los visos de ser una maniobra política, cuyo alcance hoy no apreciamos, y que bien pudiera estar en relación con el Duque de Lerma. Aquello debió causar malestar en algunos sectores de la Corte, lo cual explicaría, que el proyecto más querido de la Reina Doña Margarita de Austria, enemiga jurada del Duque, como fue el convento de la Encarnación de Madrid, lo trazara y dirigiese de principio a fin fray Alberto de la Madre de Dios [66].

Crescenzi asciende en la Corte justamente cuando el Duque de Lerma cae, lo que debió dejar a Juan Gómez de Mora en un situación un tanto precaria. Sospechosamente, cuando Lerma se hunde, Felipe III se vuelve a interesar por San Lorenzo del Escorial. A estas condiciones políticas, cuyos entresijos hoy no conocemos, hay que sumar el cambio de gusto que se opera en la Corte de Felipe III, y en cuyo proceso el italiano juega un papel de primer orden.

Crescenzi representa, no sólo las novedades que vienen de Roma y el gusto de la ciudad de vanguardia de la Europa de aquella época, sino también una manera distinta de interpretar la forma de hacer arte a la que se hacía en España. Crescenzi tiene mucho de personaje albertiano, sabe lo que es el *disegno* y tiene muy buena mano para el dibujo, y lo ejerce; por tanto, y en la más pura noción de la tradición clásica italiana, llevada a su culminación en el libro de Federico Zuccaro *L'Idea de' scultori, pittori e architetti*, Turín, 1607, el romano, cuando plasma en sus dibujos las ideas que tiene, está haciendo *disegno*, y, en el caso de la arquitectura, está proyectando. No es un técnico que viene de la cantería, o del «estudio», ni mucho menos. Juan Bautista Crescenzi es un noble, educado en Roma, y cuyas inclinaciones le llevaron hacia el campo artístico y no a otros. Con estos presupuestos, prácticamente inexistentes en España, cuando el italiano dio el proyecto del Panteón y Felipe III lo aceptó, debió producirse un terremoto entre los técnicos encabezados por Juan Gómez de Mora. Era una brecha abierta en la tradición implantada por Felipe II y Juan Bautista de Toledo. Un no arquitecto, pero con ideas y dominio del dibujo, conocedor del lenguaje clásico y versado en la *re aedificatoria*, podía dar trazas de arquitectura. El choque entre Juan Bautista Crescenzi y Juan Gómez de Mora era cuestión de tiempo, no ya sólo porque ambos hombres tuviesen temperamentos distintos e incluso opuestos, que no lo sabemos, es que tenían, además, concepciones enfrentadas sobre la arquitectura y el arquitecto.

Crescenzi, una vez elaborada la traza, y plasmada la idea en el modelo, que vio Vicente Carducho en casa del autor, dejó a Juan Gómez de Mora y a Pedro de Lizargarate que

---

[61] LLAGUNO.- *Noticias*. III. pp. 180-181. J. J. MARTÍN GONZÁLEZ.- «El Panteón». pp. 202-203. IDEM.- «El Panteón de El Escorial». pp. 272-273.
[62] J. J. MARTÍN GONZÁLEZ.- «Nuevos datos sobre la construcción del Panteón de El Escorial». *B.S.E.A.A.* XXVI, 1960, pag. 231.
[63] J. J. MARTÍN GONZÁLEZ.- «El Panteón». pag. 200. IDEM.- «Nuevos datos». pag. 231.
[64] LLAGUNO.- *Noticias*. III. pp. 141 y 351. J. J. MARTÍN GONZÁLEZ.- «El Panteón de El Escorial». pag. 273. A.G.P. San Lorenzo. Patrimonio. Leg. 1829.
[65] A. BUSTAMANTE GARCÍA.- *La arquitectura clasicista del foco vallisoletano. (1561-1640)*. pp. 308 y 377. Valladolid, 1983.
[66] A. BUSTAMANTE GARCÍA.- «Los artífices del real convento de La Encarnación, de Madrid». *B.S.A.A.* XL-XLI, 1975, pp. 369-386.

diesen los diseños técnicos específicos de la cantería, es decir, de los mármoles y jaspes que decorarían la estructura del Panteón hecha por Juan Bautista de Toledo y Juan de Herrera. El arquitecto y el aparejador eran para el romano, en expresión de Alberti, sus manos en este punto. Pero en cuanto al bronce, donde se podían dar infinitas variedades de invenciones en los distintos elementos del conjunto, aquello, precisamente, se lo reservó. En 1620 el italiano Pedro Gatti, maestro de modelos, está haciendo modelos y moldes para los bronces del Panteón, siempre a partir de los dibujos de Crescenzi [67]. Junto a él hay otros artífices recogidos en las nóminas [68].

Esta división del trabajo, unida a la información documental, ha dado pie, desde Llaguno, a considerar el Panteón del Escorial como obra de Juan Gómez de Mora, mientras que Juan Bautista Crescenzi quedaba reducido a un simple decorador de bronces [69]. El italiano se volcó en los bronces, en los que intervino directamente en el proyecto y modelado, pero eso no implica que hubiese perdido de vista la noción completa de la obra, de la que era responsable último como superintendente de la misma.

Las labores marchaba velozmente, tanto en lo referido a la cantería, como en los bronces, y al comenzarse el año de 1621, continuaba por la misma senda [70]. Sin embargo las cosas se complicaron enormemente. Felipe III, enfermo, otorgaba testamento en Madrid, el 30 de marzo de 1621, y fallecía a las nueve y tres cuartos de la mañana del miércoles 31. El sábado, 3 de abril, llevaron su cuerpo al Escorial «y fue depositado con sus gloriosos progenitores, en el entierro que entonces tenían, hasta que se acabase el Panteón, que con tanta magestad, y grandeza dejaba comenzado» [71]. El Rey en su testamento, que aunque está fechado y firmado el 30 de marzo de 1621, se redactó entre el 8 de abril y el 22 de julio de 1619, dejó ordenado que se terminasen las obras, y rogó encarecidamente a su hijo que se cumpliesen estas disposiciones [72].

Fallecido el monarca, las obras se detienen en espera de lo que disponga Felipe IV. El nuevo Rey, el 26 de abril de

---

[67] J. J. MARTÍN GONZÁLEZ.- «Nuevos datos». pp. 232-233.

[68] [Autógrafo de Juan Bautista Crescenzi] Oficiales que labran el bronce de todo el mes de Jullio. 1620. Despachadas al pagador. Nomina de los oficiales estrangeros que han benido de Italia a baciar y labrar todo el bronce para la obra de los entierros reales del Panteon del Monasterio de San Lorenço el Real que han trabajado desdel primer dia de Julio asta los treinta i uno del dicho mes de mil y seiscientos i ueinte
Gatti maestro de modelos a treinta ducados el mes.
Felipe Hernandez reparador ueinte i cinco dias a ocho reales al dia.
Julian Espanna reparador ueinte i cinco dias a ocho reales.
Juan Bautista Bevinete reparador ueinte i cinco dias a siete reales.
Francisco Ginori reparador ueinte i cinco dias a siete reales el dia.
Francucho Francuchi y Clemente Cerior su sobrino a dieciseis reales entre entrambos ueinte i cinco dias.
Mas deuese al dicho Francucho para cinco noches a razon de diez reales por cada noche.
Juan Bautista Cresientio.
[De otra mano] Suma esta nomina cinquenta y dos mill y veynte mrs.
A.B.S.L.E. XV-34.
[Autógrafo de Juan Bautista Crescenzi] Los oficiales que labran en bronce de todo el mes de Jullio 1620 años. Despachada al pagador. Nomina de los demas oficiales que se han recebido i annadido a los estrangeros para trabajar en la misma obra del Panteon de San Lorenço el Real del 24 de mes de Junio pasado asta todo el 31 de Julio presente de mil i seiscientos i ueinte años.
Martin Frison limador treinta dias a razon de nuebe reales al dia.
Christoual Rodriguez treinta dias a razon de siete reales al dia.
Domingo Ribar desdel ultimo del mes pasado asta todo el presente ueinte i seis dias a ocho reales el dia.
Juan Bautista Marcos picador de limas seis dias de trabajo de todo este mes a razon de siete reales al dia.
Mathias Morez tres dias de este mes a razon de siete reales al dia
Jorge Juz tres dias de este mes a razon de quatro reales al dia
Jaques Singlanda once dias de trabajo de este mes a razon de quatro reales al dia.
Juan Bautista Cresientio.
[De otra mano] Andres Mazo baciador cient reales que huuo de hauer porque a baciado unos moldes de bronce y hecho la fragua y baciado otras cosas para el Panteon concertado con ellos.
Bartolome Rodriguez hundidor seis dias a seis reales.
A.B.S.L.E. XV-34
Estos son dos testimonios de las famosas nóminas que elaboraba Juan Bautista Crescenzi.

[69] LLAGUNO.- *Noticias*. III. pag. 141. J. J. MARTÍN GONZÁLEZ.- «El Panteón». pp. 201 y 203-204. IDEM.- «Nuevos datos». pag. 231. idem.- «El Panteón de El Escorial». pag. 274 y 283. F. IÑIGUEZ ALMECH.- «La Casa del Tesoro» pag. 666. J. M. DE AZCÁRATE.- «Datos». pag. 533. V. TOVAR MARTÍN.- «Significación». pp. 297-317.

[70] J. J. MARTÍN GONZÁLEZ.- «Nuevos datos». pp. 231-233. A.G.P. San Lorenzo. Patrimonio. Leg. 1829.

[71] F. DE LOS SANTOS.- *Quarta parte*. pp. 104-108.

[72] *Testamento de Felipe III*. Introducción de C. Seco Serrano. Transcripción de J. L. de la Peña. Madrid, 1982.
«1.- Mando y hordeno que quando nuestro Señor fuere servido de llevarme desta presente vida para la otra, que de qualquier lugar y parte donde fuere mi falleçimiento, mi cuerpo sea llevado luego, con la menor pompa que fuere posible, y sepultado en el monesterio de San Lorenço el Real, que el Rey mi señor y padre hizo fundar para su entierro y de los demas suçesores que se quisieren enterrar en el pues demas de ser esta su boluntad yo quiero estar en su compañia y de tales prendas como alli tengo y en quanto al lugar donde e de estar y a pasar los demas cuerpos que alli ay se guarde y cumpla lo que esta dispuesto conforme a las traças que e mandado hazer y se ban executando y si no se huviesse acavado del todo quando falleçiere mando que mis testamentarios que avaxo yran nombrados lo hagan acavar en perfiçion y segun las dichas traças.
17.- Yten encargo y encomiendo mucho al Principe mi hijo y otro qualquiera que por tiempo benga a suçeder en estos reynos, la cassa y monesterio de San Lorenzo el Real y todo lo que le toca y tocare a aquella fundaçion para que sea ayudada mirada y faboreçida por haverla fundado el Rey mi señor padre para el servicio de nuestro Señor que alli se haze, y se deve creer se hara adelante y para su enterramiento y demas personas reales cuyos cuerpos estan alli trasladados y sepultados y esta fundacion real y su patronazgo se guarde y observe conforme a ella.
Madrid, a treinta dias del mes de março de mill y seysçientos veinte y uno.
Yo el Rey

1621, manda que se prosigan y se tomen todas las medidas pertinentes para ello [73]. El 28 de abril de ese año, por orden de la Junta de Obras y Bosques, el Prior del Escorial, fray Juan de Peralta, envía una relación detallada del estado de las obras del Panteón [74]. Sobre ella u otra similar, fray Francisco de los Santos elaboró su descripción de lo hecho hasta la muerte de Felipe III [75]. A partir de la traza de Juan Bautista Crescenzi, se había profundizado el Panteón cinco pies y reorganizado todo él. Como era lógico, la tarea de ornato se había ceñido principalmente de la cornisa para abajo, estando casi todo ello hecho. El zócalo estaba asentado; las pilastras y todo el sistema de soportes estaban levantados hasta los quince pies y medio, el alma de las basas estaba en su sitio, pero sólo se habían vaciado doce de ellas y dorado algunas, en cuanto a los capiteles, sus almas también estaban asentadas, se habían vaciado los dieciséis y algunos dorado; los nichos u ochavos, de una altura de quince pies y medio y un ancho de ocho, subdivididos cada uno en cuatro anaqueles para otras tantas urnas, estaban a medio hacer, asentado el mármol negro de toda la caja, pero faltaban los recantones y anaqueles; el entablamento también estaba ejecutado, incluso piezas de bronce del mismo, en cuanto al ornato, en el arquitrabe iba una epigrafía con el *Pater noster* y el Ave María y se trabajaba en el adorno del friso; allá

---

[73] Tengo por bien que las obras de Sant Lorenço el Real assi las que tocan al Pantheon, como las demas de aquella fabrica, se continuen en la forma y manera que en tiempo del Rey mi señor y Padre que aya gloria se hazian, Y assi auiendolo dicho primero en la Junta de obras y bosques hareis las ordenes y despachos necesarios para ello. Y me auisareis el dinero que sera menester probeer para continuar la obra del Pantheon. Y a Juan Baptista Creçencio se le continuaran por agora los cien ducados cada mes que se le daban por orden del Rey mi señor y padre.
Rúbrica
En Madrid a 26 de Abril 1621.
Al scriuano Huerta.
La Junta lo vio el 29 de abril.
A.G.P. San Lorenzo. Patrimonio. Leg. 1826.

[74] El estado de la obra del Panteon es este esta labrado de la cornija abaxo casi todo lo ques pie derecho y asentado todo el çoclo a la redonda ques la election, y sobre ellas almas de las bassis y sobrellas todas las pilastras y interpilastras y sobre las pilastras las almas de los capiteles y sobre estas el alquitraue friso y cornija y para los nichos esta labrada la piedra negra que a destar tras las urnas.
Estan puestos los recantones que responden al primer orden de las urnas y faltan los demas con los anaqueles sobre que an destar la segunda tercera y quarta orden de las urnas, ay labradas veinte y una urnas y faltan cinco para las veinte y seis que an de ser y ay labradas cinco tapas de las dhas urnas y faltan las demas por traer y labrar, de manera que fuera destas veinte y una tapas seran treinta pieças las que faltan por traer de la cantera para los anaqueles, con lo qual estara cumplido todo de la cornija abajo fuera del pauimento y losado, y las dos puertas que corresponden a las dos escaleras, falta fuera desto toda la piedra de Tortossa que se a de traer para las faxas de la cornija arriua que se esta sacando en Tortossa para cuyo gasto estan entregados dieziocho mill y quinientos reales a Antonio de Arta por cuya quenta corre el sacar y traer esta piedra faltan tambien cantidad de piedra de Sant Pablo para la buelta de la boueda.
El estado de la lauor del bronçe es este, tiene trecientos quintales de cobre y nouenta quintales de laton y cinco quintales de estaño de Ingalaterra y dos mill ducados de oro, estan baçiados todos los diezisеis capiteles campanas y ojas y reparados la mayor parte y dorados algunos, de las bases tiene baçiadas doçe y muchas destas reparadas y doradas y las demas se ban haciendo estan acauadas y doradas todas las rossas y todos los modillones, y las molduras y cogollos que lleua la cornija con los paternoster y auemarias que corren alrededor por debaxo del frisso, y se ban haciendo las garras y tarjetas de las urnas con los listones y adornos dellas ques mucha obra, y se ba tambien labrando todo el ornamento del friso ques grande obra con que quedara rematada toda la lauor del bronçe de la cornija abaxo, y para de la cornija arriua seran necesarias muchas molduras y listones de que no esta dada la traça asta ora, Hicieronse tambien los talleres para la lauor de la piedra y compusose la casa para la lauor del bronce y para que biuiese en ella Juan Baptista Creçençio Cauallero romano que por orden de su magd. asiste a la dha obra del bronce, y los demas oficiales estrangeros que traxo de Italia el dho Juan Baptista por la dha orden de su magd. que Dios tiene.
Para baciar el dho bronce se a comprado y ba comprando mucha cantidad de cera carbon y leña y mucha tambien de yerro y acero para las erramientas, cantidad de açogues y agua fuerte y otras muchas menudencias que por serlo no se ponen por menudo, Para todos estos gastos y otros algunos que se olbidan por ser menudos se an entregado por orden del Rey nuestro señor que Dios tiene sesenta y tres mill y tantos ducados, y de los que seran necesario para acauarlo no se puede dar quenta con puntualidad sin consultar los maestros, este es el estado de la fabrica y obra del Panteon de Sant Lorenzo. En Madrid a 28 de Abrill de 1621 años.
fray Juan de Peralta
A.G.P. San Lorenzo. Patrimonio. Leg. 1826.
Este documento lo conocía LLAGUNO.- *Noticias*. III. pag. 371, sacando sólo de él la referencia de la habilitación de una casa en San Lorenzo para Crescenzi.

[75] F. DE LOS SANTOS *Descripcion breve*. fº 117-117v. «Traxeronse Iaspes y Marmoles en abundancia; estos de las Canteras de San Pablo de Toledo; y aquellos de las de Tortosa; y junta bastante copia de Oficiales: a pesar de la prolixidad de las Sierras, y dureza de los Marmoles, crecio tanto la obra, que sin duda en pocos años viera en ella el Catolico, y piadosissimo Rey, cumplidos sus deseos, a no atajarle los passos su temprana muerte; porque en el tiempo que fue cuydado suyo el Pantheon, que seria poco mas de tres años, llego tan adelante, que casi todo quanto al principio estaua cubierto de piedra Berroqueña, en aquel concabo, se vio de mas eleuada materia vestido, y autorizado con mas reparada, y graue forma, en Marmoles, Iaspes, y Bronces, aunque no en su ultima perfeccion; porque se quedo lo alto de la medianaranja, por cubrir, las Urnas, por acabar, y la Escalera, y solado, por hazer: muchos de los Bronces por vaciar, y casi todo por dorar: y los inconuenientes antiguos, se quedaron en pie; la falta de luz, y la dificultad de la entrada. Y fuera gran lastima, que por la muerte del Rey no llegara a conseguirse el fin de lo que lleuaua tan soberanos principios: como suele suceder en otros edificios magestuosos, que se quedan en el estado que les cogio la muerte, de quien les daua vida». idem.- *Quarta parte*. pp. 172-173 es más explícito: «Caminose con tanto calor en ella, que sin duda en pocos años viera el Señor Rey Filipo Tercero cumplidos sus deseos, a no atajarle los passos su temprana muerte; porque el tiempo que anduuo a su cuidado, que fueron tres años poco mas, llego tan adelante, que casi todo quanto al principio dexo su Padre en el Pantheon de piedra Berroqueña, se vio ya de mas eleuada materia vestido, y autoriçado con la mas reparada, y graue forma, que hemos referido en la Planta. El Pedestral, por el contorno de la Fabrica, se leuanto, y formo de Iaspe finissimo y fuerte, adornado de dos faxas de Marmol, no sin consideracion; que como la Architectura tiene por exemplar al Cuerpo humano, a este de el Pantheon le faxaron desde sus principios, denotando las faxas de los nuestros; que estas, al passo que nos ciñen al nacer, nos amortajan al morir. Sobre este Pedestral sentaron y lebantaron las diez y seis Pilastras de el mismo Iaspe, y con igual pulimento, Istriadas, de Orden Corinthio, con las Basas y Capiteles de Bronce dorado a fuego, y las Traspilastras de Marmol, con requadros ceñidos de molduras de Bronce (que despues como veremos, se doraron tambien con otros muchos, que quedaron por dorar) de altura unas y otras de quince pies y medio. El Alquitrabe y el Friso, que cargan sobre las Pilastras, se formaron de el mismo Marmol, y la Corona, o Cornija; con adorno de Encontados, Grutescos, y modillones de Bronce. Hizieronse entre

donde había bronce, estaba dispuesto, pero todo sin dorar. En toda esta parte de la cornisa para abajo faltaba por hacer el pavimento y solado y las puertas de las escaleras. En cuanto a la cúpula, fray Juan de Peralta, sospechosamente, es impreciso y fray Francisco de los Santos más. En la inconcreta descripción del jerónimo, sólo queda claro que lo alto de la media naranja estaba por cubrir, faltando, entre otras cosas, el florón de bronce de la clave; Peralta precisa que faltaban las fajas de la cúpula y las vueltas de la misma, ello permite considerar que sólo estaban asentados los termales y los lunetos y, acaso, los arranques de las formas. No había ornato de bronce asentado todavía en este sector, y tampoco había trazas hechas para la mayor parte del mismo. Las urnas, de siete pies de largo por casi tres de ancho (196 x 94 cms.), serían veintiséis, veintiuna de las cuales estaban labradas y, además, cinco tapas de las mismas, y se iban haciendo las garras, tarjetas y los restantes adornos de bronce que llevarían. En resumidas cuentas, y parafraseando a Santos, se había hecho mucho, pero todavía quedaba un largo camino. Tenían que terminarse de asentar mármoles y jaspes, había que trazar y vaciar mucho bronce y, se puede decir, que todo había que dorarlo todavía; el altar estaba por hacer, y no hay ni una palabra de él en estas fechas; seguía sin resolverse la falta de luz en el Panteón, la escalera no se había tocado, excepto el tramo de descenso que se añadió, y la entrada continuaba siendo poco decorosa y difícil.

El 5 de mayo de 1621 una real cédula de Felipe IV confirma en su puesto y con el mismo salario a Juan Bautista Crescenzi [76]. Con ello el Rey no sólo mostraba la voluntad de continuar la obra de su padre, sino también de hacerlo con los mismos criterios y con las mismas personas. Pero desde ese mismo momento comenzaron a surgir los problemas económicos. Felipe III había gastado la enorme suma de más de sesenta y tres mil ducados en la obra, y lo que faltaba representaba otro tanto y más. El 10 de mayo de 1621 la Junta de Obras y Bosques pide saber los arbitrios que el difunto Rey tenía asignados para proseguir la obra del Panteón; el 11 se contestó a ello, y el 21 de ese mes se informa del dinero gastado en la fábrica [77]. En octubre Felipe IV visitó el Panteón e insistió en su prosecución. Había muy buenos deseos y pocos medios [78].

Si hasta entonces había existido un ritmo notable con resultados tangibles, a partir de mediados de 1621 el laboreo se hizo cada vez más lánguido y la obra comenzó a eternizarse. El 2 de enero de 1622 el Prior fray Martín de la Vera escribía al Rey: «La obra del Panteón anda floja y casi del todo muerta por falta de dinero», y añadía, para ennegrecer aún más el panorama, que los maestros habían pedido dinero fiado para seguir trabajando [79]. Con la escasez de recursos empezaron los roces entre los dos sectores de trabajo en que estaba dividida la fábrica: cantería y mármoles por un lado, y bronces por otro. El 13 de agosto de 1622 se ordena dar cuatro mil ducados al pagador de San Lorenzo, lo cual se ejecuta por real cédula de 14 de agosto de ese año. Dicho dinero se repartía asimétricamente: dos mil ducados para los bronces, mil para los jaspes y mil para Campillo [80]. Era la

---

[75] las Pilastras los Ochabos, o Nichos de el mismo Marmol, en tal diposicion, que en cada uno pudiessen caber quatro Urnas; para lo qual les dieron de ancho ocho pies, y de alto quince y medio, partiendo su hueco en quatro encasamentos de Marmol negro de Vizcaya, donde se encasassen las Urnas, ceñidos de molduras de Bronce, y a los lados dos Cartelas de el mismo metal.
Fabricaronse las Urnas de escogido Marmol de S. Pablo, de largo de siete pies, que es la medida que nos iguala a todos, de ancho de casi tres, y otros tantos de alto, con tales adornos, que muestran bien en lo exterior las Magestades que guardan dentro. Sustentase cada una en quatro garras de Leon de Bronce, tan bien imitadas como fuertes, y consistentes, para que por la huella se conozca, que los siempre Catholicos Leones de España son los que en paz descansan en ellas, rendidos en su muerte al disfrazado Leon de Iuda, que juntamente Cordero Sacramentado, comunico a su Fe, viuiendo, los alientos Reales que mostraron en su defensa, y los premios de su lealtad, firme en procurar la Paz Catholica: y en la estabilidad de los Vasos de sus Difuntos Cuerpos, se ve en las señas lo inmouil y Real de su constancia fiel: a diferencia de aquella Urna de Eudoxia, de quien refieren, que se mouia con inquietud en el lugar donde estaba, desassossegando sus impias cenizas, sin mas impulso que el de la permission de Dios, que quiso mostrar en esso la inquietud que auia ocasionado en la Iglesia con su persecucion. A cada una de las Urnas por los cantos, o esquinas hermosearon mucho con ramos, y hojas de bronce, y en las Tapas con que se cubren, unos Gallones de lo mismo con mucha curiosidad, que hazen muy magestuosos aquellos Vasos; y en medio de cada uno ay un Targeton de Bronce muy bello, donde se pone, y graua el nombre del que le ocupa, que realça mucho, y llena aquel genero de obra. Puestas las Urnas en los Nichos, aunque por entonces no se fabricaron todas, lebantaron la Medianaranja, o Copula, desde encima del Cornisamento, que da vuelta al Edificio, siendo lo primero ocho Lunetas de Marmol de Vizcaya los paramentos de adentro, y los Arcos de Iaspe, de muy igual color, con molduras de Bronce, cada una de altura de seis pies. Vienen a estar estas Lunetas sobre los Nichos de las Urnas; y los Cinchos, o Faxones, que las diuiden a iguales distancias, pareados de dos en dos, como las Pilastras de abaxo, sobre que cargan, son de Iaspe con resaltes, y salidas, los quales distinguen en lo concabo de la Copula, los Cascos de la Medianaranja, que son de Marmol, y todos juntos auian de rematar a lo alto en un Floron de Bronce muy grande. Pero a este tiempo en que caminaba la obra con tanto calor, y estaba tan crecida, murio el Santo Rey Filipo Tercero, con que se quedo lo alto de la Copula por cubrir, algunas Urnas por acabar, el Altar, la Escalera, y el Solado por hazer, muchos de los Bronces por baciar, y casi todos por dorar, los inconuenientes antiguos en pie, la falta de luz, la dificultad de la entrada, y fuera gran lastima que por la muerte del Rey, no llegara a conseguirse el fin, de lo que llebaba tan grandes principios: como suele suceder en otros Edificios Magestuosos, que se quedan en el estado que les cogio la muerte, de quien les daba Vida». A. XIMÉNEZ.- *Descripción*. pag. 322 copia la *Descripcion breve* de Santos. J. QUEVEDO.- *Historia*. pag. 105 también sigue a Santos.

[76] J. J. MARTÍN GONZÁLEZ.- «El Panteón de El Escorial». pp. 275-276. A.G.P. San Lorenzo. Patrimonio. Leg. 1829. A.G.P. San Lorenzo. Patronato. Leg. 7332.

[77] A.G.P. San Lorenzo. Patrimonio. Leg. 1826.

[78] F. DE LOS SANTOS.- *Quarta parte*. pp. 109-110. «[1621] Hizo su Magestad Viage este año por el Octubre al Real Monasterio de S. Lorenço; donde fue recebido como Rey, Señor y Patron de aquella Marauilla, haziendo lo que es de estilo Eclesiastico con la grandeza, y lucimiento que allí se haze en semejantes ocasiones. Entro vestido de luto corto, y el Infante Don Carlos, y a su imitacion todos los del Acompañamiento, que fue muy numeroso y grande. Luego que hizo Oracion al Santissimo Sacramento en aquel celebre Templo, baxo inmediatamente a ver la obra del Pantheon, que auia començado su Padre con grande magnificencia, y mando se prosiguiesse, que assi se lo auia dexado encargado; tomando desde entonces por su quenta el lleuarlo adelante, si bien por causa de los Ministros fue esto con algun espacio, que suelen ser remoras de la piedad de sus Principes, llebando su rumbo a diferente Norte».

[79] J. J. MARTÍN GONZÁLEZ.- «El Panteón». pag. 204.

[80] A.G.P. SAN LORENZO. Patrimonio. Leg. 1826.

Fig. 23. Panteón del Escorial. Capitel corintio de una de las columnas del altar.

Fig. 24. Panteón del Escorial. Entablamento del altar.

Fig. 25. Panteón del Escorial. Media naranja de la rotonda.

Fig. 26. Panteón del Escorial. Luneto y termal de la media naranja de la rotonda.

Fig. 27. Panteón del Escorial. Detalle de la decoración de la plementería de la media naranja de la rotonda.

Fig. 28. Panteón del Escorial. Florón de la clave de la media naranja de la rotonda.

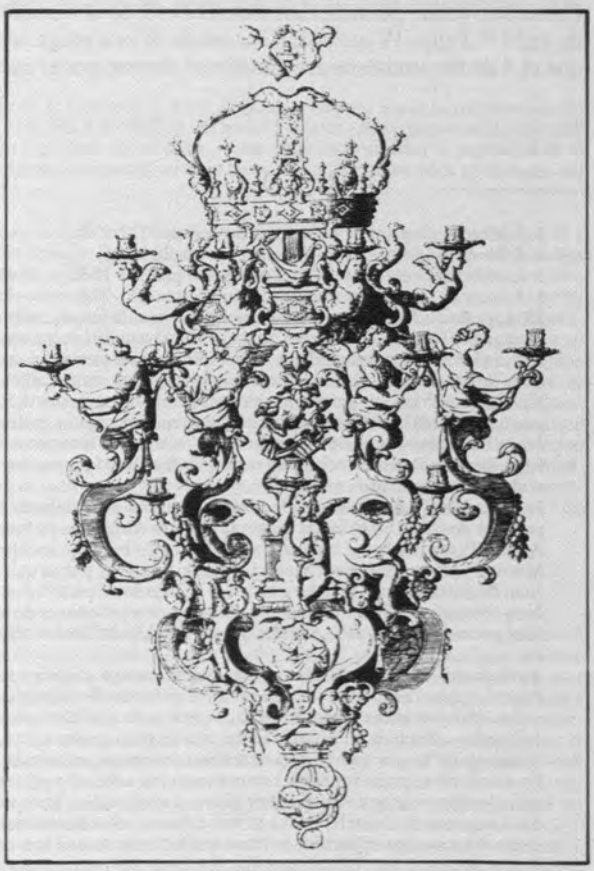


Fig. 29. Pedro de Villafranca. Grabado de la lámpara de la rotonda del Panteón del Escorial.

manzana de la discordia y el comienzo de la guerra entre facciones. Las tareas de bronce progresan; Pedro Gatti, ese año, hace el modelo de las tarjetas de las urnas, donde irían labrados los nombres de los reyes, y Juan de Mónaco vació de bronce, reparó y doró dos ángeles pequeños para los modelos de los grandes [81]. Pero si lenta va la metalistería, más lo va la cantería. El 1 de febrero de 1623 Pedro de Lizargarate, por parte del Rey, y Miguel de Valle, por los maestros, ven y tasan las obras ejecutadas por los marmolistas y canteros. Prácticamente no se ha avanzado nada si se coteja este documento con la descripción del Prior de 28 de abril de 1621 [82]. En 1623, Juan Antonio Ceroni estaba haciendo los modelos de cera para los ángeles, y Pedro Gatti vaciaba y reparaba trece inscripciones para las urnas, hacía los modelos para las garras de las mismas y también los modelos de los follajes de la puerta [83]. 1624 presenta el mismo perfil de bajísima intensidad, desánimo y mohina, con los maestros de cantería y marmoleros sin cobrar, no obstante Juan Bautista Crescenzi va avanzando en algunos puntos: las urnas empiezan a recibir sus bronces, los ángeles van adelante, se trabaja en el gran florón de la clave de la cúpula y en otros elementos del ornato; como culminación, se funden dos columnas corintias, todas ellas de bronce, en cuatro fragmentos, que debían ser el esqueleto del altar. Con ello se iniciaba la elaboración de esa pieza fundamental. Pero la fundición salió mal, y quedaron abandonadas en el taller escurialense de Crescenzi, donde permanecían todavía el 13 de noviembre de 1630 [84]. Felipe IV quedó tan encantado de este progreso, que el 4 de noviembre de ese año dio un decreto por el que se le subía el sueldo mensual a ciento cuarenta ducados, refrendándolo con una real cédula de 18 de diciembre de 1624, con una efectividad hasta el 31 de octubre de 1626 [85]. El favor del Rey hacia Juan Bautista Crescenzi era claro, el Conde-Duque de Olivares también le tenía en gran estima, como ya apreciara Llaguno, y el Prior del Escorial fray Martín de la Vera, sucesor del fray Juan de Peralta, también cultivaba su amistad. Esta predilección hacia Crescenzi y la influencia de éste en las altas esferas de la Corte, dio pie a que el poco dinero destinado a las obras del Panteón se invirtiera en los bronces, dejando a su suerte todo lo referido a los jaspes. Para colmo, el 24 de abril de 1625 se dio una real cédula, para que con la plantilla y recursos del Escorial se haga la urna, nicho y adorno del entierro de la Emperatriz en las Descalzas Reales de Madrid [86].

En 1625 comenzó la reacción de los maestros de cantería. Juan Bautista Semería, Martín de Azpillaga y Martín de Sarasti, empeñados y casi en la ruina, piden que se mida y pague la obra ejecutada, pues los contratos establecían, que la veeduría y tasación se haría cada seis meses, y la única hecha había sido la del 1 de febrero de 1623. El Rey, a través de la Junta de Obras y Bosques, pide informes, y el Prior fray Martín de la Vera y el veedor y contador Pedro de Quesada manifiestan, que el trabajo no progresaba porque no había fondos y, además, lo último hecho por los maestros, como no estaba asentado, no se podía tasar.

La respuesta de los arquitectos fue furibunda: el Prior no ponía el menor interés en la obra del Panteón; no era nada limpio con los recursos económico, pues se había dado «dine-

---

[81] J. J. MARTÍN GONZÁLEZ.- «Nuevos datos». pp. 232-233.
[82] J. J. MARTÍN GONZÁLEZ.- «El Panteón». pp. 204-205.
[83] J. J. MARTÍN GONZÁLEZ.- «Nuevos datos». pp. 232-233.
[84] J. J. MARTÍN GONZÁLEZ.- «Nuevos datos». pp. 232-233.
[Autógrafo de Juan Bautista Crescenzi] Nomina de los oficiales que han trabajado en los bronces de los entierros reales que se hacen en San Lorenzo el Real desde primero de maio 1624 hasta fin de agosto del dicho año.
Pedro Gatti por los dos modelos de los follaxes que uan en las urnas con sus oxas debaxo mil reales. Mas por hauer baciado i reparado de cera doce de los dichos follaxes a docientos y cinquenta reales cada uno con sus oxas tres mil reales.
Nicolas Vandriet por hauer reparado de bronce un candelero del altar seiscientos reales. Mas por hauer reparado la rosa grande de bronce que ua en la boueda seiscientos reales son todo mil i docientos reales.
Jorge Horemberg por hauer reparado dos follaxes de bronce con sus ojas mil reales i son los que uan en las urnas.
Juan Bautista Berinces por hauer reparado otros dos follaxes con sus oxas mil reales. Mas por hauer reparado una media garra de bronce cien reales son en todo mil i cien reales.
Juan Escult por hauer encaxado y ajustado todas las piezas de bronce que uan en dos urnas i media mil reales. Mas por hauer tirado unos pedaços de cobre en plancias quarenta i quatro reales son en todo mil i quarenta i quatro reales.
Alonso Perez por hauer reparado setenta y cinco baras de molduras de bronce a quatro reales la bara trecientos reales.
Martin Fison por hauer encaxado i ajustado todas las pieças que uan en dos urnas ochocientos reales.
Juan Bautista Marcos picador por hauer trabajado en picar limas cientp i doce dias a nuebe reales al dia mil i ocho reales.
Juan Monaco por hauer baciado de bronce quatorce follaxes de las urnas con sus oxas a ciento cinquenta reales cada uno dos mi i cien reales. Mas por resto de los ocho angeles que ha baciado de bronce ochocientos cinquenta reales son en todo dos mil nuebe cientos i cinquenta reales.
Antonio de Gracia por setenta y ocho dias de trabajo a nuebe reales siete cientos i dos reales.
Juan Antonio Ceron i sus oficiales por hauer hecho de plancia ocho pares de alas de los angeles a docientos reales cada par mil i seiscientos reales. Mas por hauer reparado un angel de bronce que se le quedo deuiendo en la nomina pasada docientos reales. Mas a quenta de otro angel de bronce ochocientos i ochenta reales son en todo quatro mil reales.
Domingo de Sa por setenta dias de trabaio en apomaçar bronces que se han de dorar a seis reales cada dia.
Francucho Francuchi fundidor i su hermano i su sobrino por hauer baciado de bronce digo que las piezas que ha baciado son estas por hauer baciado dos colunas de bronce tres mil trecientos reales. Mas por hauer baciado dos basas de las dichas colunas ochocientos reales. Mas por dos campanas de capiteles de las dichas colunas ochocientos reales. Mas por hauer baciado todas las oxas de los dichos capiteles ochocientos reales. Mas por hauer baciado treinta i seis follaxes de las urnas con sus oxas de bronce 150 reales cada uno. Reales 5400. Mas por hauer baciado dos piezas de los follaxes que uan al lado de las puertas seiscientos reales. mas por treinta dias que se le quedan deuiendo por hauer lauado la banua (?) del bronce en entornillar piezas de bronce i cercenado de la bazara a diez reales al dia trecientos reales son en todo
Juan Bautista Crescencio.
A.B.S.L.E. XV-38
[85] Véase la nota 123 de este trabajo.

ros hartos» para hacer la obra, y fray Martín los retenía so color de que se destinaban para la Fábrica de la Moneda de Segovia; de esta manera era imposible trabajar y acabar de cerrar la media naranja, y, para colmo de la injusticia y del desastre, les adeudaba catorce meses de salario, lo que les había llevado a la ruina [87]. Pedían que se cumpliesen las escrituras, se les pagase y que el Prior no volviese a intervenir más en el Panteón. Nunca en las obras de San Lorenzo del Escorial, desde 1562, se había llegado a tan penoso extremo.

En 1626 se pretendió solucionar el problema de la cantería, y el 23 de febrero el aparejador Pedro de Lizargarate daba un informe [88]. Pero la obra sigue detenida y el Prior ha quedado en evidencia, lo cual era una baza fortísima para el Conde-Duque, empeñado en sacar de la propiedad de San Lorenzo el Real las fincas de Campillo y Monasterio, y recortar los privilegios y riquezas de la fundación de Felipe II, incrementada por su hijo Felipe III. La comunidad, temiendo lo que se venía encima, arropó a fray Martín de la Vera, y le autorizó a dar siete mil ducados en plata para la obra del Panteón [89]. Pero era tarde. El 17 de julio de 1626 la Junta de Obras y Bosques propone a Felipe IV retirar al Prior de la administración de la fábrica y quitarle la llave del arca de tres llaves, donde se deposita el dinero de las obras [90]. El 27 de julio se ponía en práctica esa decisión por real cédula [91]. Por primera vez, en toda la historia del Escorial, el Prior perdía la partida.

Fray Martín de la Vera contraatacó de inmediato. El 2 de agosto el Rey recibía en Madrid un memorial del Prior, que remitió a la Junta de Obras y Bosques; ésta le reclama las cuentas, tanto del Panteón, como de la fábrica del Monasterio, por carta de 18 de agosto, y comunica a Su Majestad, el 28 de ese mes, que no tomará ninguna resolución hasta que no las vea. Lo que el Rey aprueba. A partir de septiembre fray Martín vuelve con nuevos memoriales sobre el particular, pero el 23 de febrero de 1627 la Junta se ratifica en lo decidio y Felipe IV lo aprueba. Era una derrota en toda regla de la figura más poderosa de San Lorenzo del Escorial después del Rey. Tras ello dejaba el cargo, ocupando el puesto de prior fray Lucas de Alaejos el 12 de mayo de 1627 [92].

---

[85] LLAGUNO.- *Noticias*. III. pag. 371. J. J. MARTÍN GONZÁLEZ.- «El Panteón de El Escorial». pp. 275-276. A.G.P. San Lorenzo. Patrimonio. Leg. 1829. Se ha dicho que el salario de 140 ducados mensuales correspondían a su cargo de Superintendente del Panteón del Escorial, Superintendente de las obras reales y Mayordomo del Rey. V. TOVAR MARTÍN.- «Significado». pp. 298-299. Todos ellos los alcanzó con posterioridad a 1624. Era demasiado título para tan poco dinero.

[86] A.G.P. San Lorenzo. Patrimonio. Leg. 1829.

[87] J. J. MARTÍN GONZÁLEZ.- «El Panteón». pp. 205-206.

[88] J. J. MARTÍN GONZÁLEZ.- «El Panteón». pag. 200.

[89] B.S.L.E. (sin signatura) *Libro de los actos capitulares deste Monesterio de S. Lorencio el Real. El qual. comiença desde la primera fundacion del dicho Monasterio* (son las Actas Capitulares). I. fº 183. «1626 años. En 3 de abril se dio poder a nuestro padre para tomar siete mill ducados en plata para el seruicio de su magd. y real fabrica del pantheon y pudiese ypotecar las rentas deste monesterio a la seguridad de la paga de lo que asi se tomase y esto no por tener el conbento obligacion alguna, sino por el seruicio de su magd. ni porque ceda en derecho del dicho conbento el hacerlo».

[90] De la Junta de Obras y Bosques al Rey.
Señor: La obra del Pantheon que se hace en el monasterio de San Lorenço el Real esta parada, a causa que el Prior impide a los maestros y officiales pasar adelante en ella no socorriendoles con el dinero que se les debe de la cantidad que ay prompta y destinada a esta misma obra que son mas de cien mil reales los quales detiene a modo de embargo a titulo de decir que ha puesto en esta obra del dinero del mismo monasterio 14000 ducados sin que conste de quenta fenecida ni de otro recaudo autentico y la Junta ha platicado sobre esto, y le parece que no ay justificacion para ympedir que se conuierta el dinero recibido, en la dha obra, y que de no continuarla podria venir a mucho daño y deterioracion, y porque el Rey nuestro señor que aya gloria por cedula de 18 de hebrero del año de 618 en que dio la forma que se hauia de guardar en la distribucion de la obra del Pantheon mando que fuesse la misma que se guarda en la de la fabrica del dho monasterio ques tener una llabe de la arca en que esta el dinero el Prior, otra el Veedor y Contador y la otra el religioso que siruiesse el officio de pagador y que el dinero se distribuyese por nominas y libranças hechas por el Veedor y firmandolas juntamente el Prior y en falta o ausencia suya el Vicario del mismo Monasterio obserbandose esta orden durante la real voluntad de Su Majestad y entretanto que no la diese en contrario: Parece a la Junta que Vuestra Majestad sea seruido de declarar que sin ynterbencion del Prior y con sola la del Veedor y Contador (que ambos estos officios estan en una misma persona) el qual tiene una llabe y la del pagador que tiene otra, se puede distribuir y usar del dicho dinero en esta obra quedando la orden en su fuerça quanto a la justificacion de las nominas y libranças para que la guarde el dho contador y veedor, y en esta conformidad ba hecha cedula para que siendo Vuestra Majestad seruido la firme mandando en todo lo que fuere su real voluntad. En Madrid a 17 de Julio 1626.
Siete rúbricas.
[Letra de Felipe IV] esta bien y ba firmada.
A.G.P. San Lorenzo. Patrimonio. Leg. 1826

[91] A.G.P. San Lorenzo. Patronato. Leg. 7332.

[92] Señor: Fray Martin de la Vera Prior de San Lorenço el Real dice que la Junta de Obras y Bosques ha sacado una cedula de Vuestra Majestad en que manda que el Prior de San Lorenzo no tenga una de las tres llabes del arca en que se pone el dinero para el gasto del Pantheon ni firme las libranças por donde se a de distribuir como hasta aqui se solia hacer por cedulas que de Vuestra Majestad y de su padre que en gloria esta se a echo siempre y esta nouedad redunda en mucho descredito de la cassa de San Lorencio y Prior della por muchas raçones que se vienen a los ojos y no digo aqui por no cansar a Vuestra Majestad y ya que en la dha cedula se dice que por tener esto dependencia del Prior se retardan las pagas y dilata la obra del Panteon lo qual ha procedido de falsa informaciom que a Vuestra Majestad y a la Junta se a echo porque si alguna uez se a retardado o a los officiales no se les a dado tanto dinero como ellos querrian ha sido para mayor seruicio de Vuestra Majestad y prouecho de la obra del Pantheon porque del dho dinero no solo se pagan los officiales sino que tambien dello se pagan los materiales y portes de piedra y oro para dorar y se hacia caudal para yr comprando cobre de que se vatia la moneda y y se gastaba en el Pantheon. Y por no considerarse estas raçones se a dado lugar a las quexas que contra el Prior ha auido.
Yten es de grande inconueniente para la fabrica de que el Prior aya de ordenar lo que se a de hacer en ella y apremiar a que se haga y que despues no pueda ser parte para hacer la paga a las partes al juzgar si las libranzas estan bien o mal echas que como el Prior esta siempre presente uee con sus ojos lo que mas conuiene; lo qual no puede hacer tambien la Junta por relaciones; demas desto teniendo el Prior llabe esta con mas fidelidad el dinero y no la teniendo podran con facilidad el Veedor y el Pagador tomar de alli dinero para sus tratos y contratos y para otras cosas que sean mas de su prouecho que del seruicio de Vuestra Magestad.
Por lo qual suplica a Vuestra Magestad mande que en ninguna manera esta cedula se execute sino que las cossas corran segun las cedulas y

Pero esta pugna lo único que dejaba en claro, era que existía una irregularidad en las cuentas, de lo que el Prior no quería oir ni hablar. En definitiva, había pocos fondos, pero éstos se malgastaron y todo era languidez en la ejecución. El Prior era la primera y principal víctima, como administrador del Panteón y de todo el Monasterio; el camino estaba abierto para nuevos ataques.

La caída en desgracia ante el Rey de fray Martín de la Vera no se registra en las fuentes conventuales, delatando así el carácter sesgado de las mismas; no obstante fray Francisco de los Santos recoge veladamente el malestar que había entre los jerónimos, culpando a Juan Bautista Crescenzi de haber abandonado la obra a su suerte [93]. En efecto, la cantería seguía parada, no había dinero y la desorganización era total. Sólo había actividad en lo referido al bronce, segmento que se hallaba bajo el gobierno directo del noble italiano, pero la mala administración económica también pone en apuros a los broncistas. Francucho Francuchi, que acabó su trabajo en 1625, que vació el florón de la clave de la bóveda en 1626 [94], se le adeudaban siete mil seiscientos ochenta y cinco reales, llevaba un año mano sobre mano y suplicando se le pague. Crescenzi opinaba igual que el artífice, pero el 30 de octubre de 1626 la Junta sugirió que se le dieran mil reales para que se volviese a Italia, y que dejara poder a fin de pagarle más adelante el resto [95]. Las nóminas gotean y todos cobran tarde y mal, incluido el superintendente, con lo que la hacienda real queda deudora con todos, los laborantes arruinados o en precario y todos descontentos. En cuanto a la cantería, había cuatro partidas trabajando a ritmo lento y sin lucimiento a fines de octubre de 1626 [96].

---

ordenes que ha auido asta aqui que en esto fuera de la merced que Vuestra Majestad ara al Prior y su cassa de Sant Lorenço que siempre le han seruido con tanta fidelidad y amor sin mirar sus intereses, el volber por su honrra y reputacion redundara en mas seruicio de Vuestra Majestad y bien de la obra del Pantheon.
El 2 de agosto de 1626, Felipe IV recibe en Madrid este memorial, que remite a la Junta de Obras y Bosques.
Como la Junta no se reune, el Prior vuelve a insistir con un nuevo memorial. El 28 de agosto la Junta dice al Rey, que el 18 de ese mes ha escrito al Prior pidiendo que remita las cuentas del Panteón y de la Fábrica del Monasterio, y que hasta que no las vea, no toma resolución. A lo que el Rey anota: «Como parece». El 2 de septiembre se urge a que haya junta. El 12 de febrero de 1627, Felipe IV recibe en El Pardo un nuevo memorial del Prior, que vuelve a remitir a la Junta de Obras y Bosques.
Señor: Fray Martin de la Vera Prior del conuento de S. Lorenço el Real diçe que tiene dados a Vuestra Magd. algunos memoriales en raçon del agrauio que se le hiço quitandole la administracion de la obra del Pantheon y auiendose remitido a la Junta de Obras y Vosques ninguna cosa se ha hecho en raçon de restituirle en su reputacion en el estado en que antes estaua. Y no obstante aquesto el dicho Prior ha solicitado y puesto en el estado en que esta y Vuestra Magd. lo vido; y estuuiera acabado muchos dias ha si la Junta no le huuiera prohibido; y por otra parte la dicha Junta ninguna cosa ha hecho ni han proueido de dineros ni ha dado solo un marauedi: Y a esta causa no se acaba aquella obra que la tiene el Prior tan adelante que casi no falta de la boueda sino poner la claue y ultimo remate y los maestros no quieren acabarlo por temor que en auiendolo acabado se les ha de retardar la paga. Y lo cierto es que estan los maestros tan gastados que no pueden en ninguna manera pasar adelante. Vuestra Magd. se sirua de mandar que se acuda con dinero para la dicha obra, y declarar quien lo ha de solicitar y atender a ello, la Junta de obras o el Prior; porque en el entretanto nada se hace. Y si esta obra corre del todo por mano del Prior, el procurara solicitarla de modo que aya dineros. Vuestra Magestad vea lo que es mas de su seruicio.
La Junta de Obras y Bosques responde al Rey.
El Prior pretende que se le buelba la ynteruencion que tenia..... en lo tocante a la obra del Pantheon..... y hasta ahora no ha cumplido el Prior con las quentas que se le ordeno y auiso diese, y hauiendolo el cumplido en esta parte con lo que debe se consultara a Vuestra Majestad entonces cerca de su pretension lo que conuenga.
En lo demas que toca a proueer dinero para la obra del Pantheon, esta consultado a Vuestra Majestad mande que el contador Mayor haga que se restituya el dinero que por el Consejo de Hacienda se tomo procedido del cobre que se llebo a Segouia y Vuestra Majestad lo tiene mandado assi; en Madrid a 23 de hebrero 1627.
Rúbricas.
[Letra de Felipe IV] esta bien he mandado al contador mayor probea luego el dinero de lo que parece.
A.G.P. San Lorenzo. Patrimonio. Leg. 1826. A.G.P. San Lorenzo. Patronato. Leg. 7332.
Para una biografía, mejor dicho, hagiografía, de fray Martín de la Vera, véase F. DE LOS SANTOS.- *Quarta parte*. pp. 754-756. J. QUEVEDO.- *Historia*. pp. 108-109.

[93] F. DE LOS SANTOS.- *Descripcio breve*. fº 118. «El otro fue estar apartado de aqui el Superintendente de la Obra, viuiendo en Madrid, con cuya ausencia, los Maestros, y Oficiales, no andauan con el cuydado, y vigilancia, que conuenia». idem.- *Quarta parte*. pag. 173 «Iuntabase a esto, que el Superintendente de ella, que lo era un Ministro de su Magestad, estaba continuamente en Madrid, con cuya ausencia los Maestros, y Oficiales no andaban con el cuidado, y vigilancia que conuenia».

[94] J. J. MARTÍN GONZÁLEZ.- «Nuevos datos». pag. 233.

[95] J. J. MARTÍN GONZÁLEZ.- «El Panteón». pag. 207.
1626. Señor: Franchucio Franchuciy baciador de los bronces de la obra del panteon de los entierros reales de San Lorenço el Real = dice que a siete años que Juan Vautista Creçencio a cuyo cargo esta el hacer los dichos bronces de los dhos entierros le trujo de Roma debajo de su palabra para que hiciese y baciase lo que a su cargo estaba y a un año que tiene acabada toda la obra y hecha su quenta con el dho Crecencio y a pedido muchas beces que le pague lo que se le debe al dho Crecencio y al prior de dicho San Lorenço el Real pues que el dho suplicante a cumplido con su mandado la obra del dho panteon y a un año que guelga y pierde de su trabajo y esta ausente de su casa que la tiene en Roma que la dejo por el dho seruicio de su magd. devajo de la palabra del dicho Crecencio = A Vuestra magd. suplica mande se le pague lo que asi se le debe pues ay dinero en la obra bastante para todo o que vuestra magd. mande el dicho Crecencio le pague su trauajo como le prometio pues esta cumplido con la obra que reciuira merced.
En Madrid a 19 de Julio 1626. Informe Juan Baptista Creçençio.
El 30 de octubre de 1626, desde El Escorial, en carta autógrafa, Crescenzi propone que se le socorra.
Se sugiere darle mil reales para que vuelva a Italia, y los seis mil seiscientos que se le quedan debiendo, que deje poder, que ya se le pagará.
A.G.P. San Lorenzo. Patrimonio. Leg. 1826.

[96] J. J. MARTÍN GONZÁLEZ.- «El Panteón». pp. 206-207.
[Autógrafo de Juan Bautista Crescenzi] El dinero que vuestra señoria me manda repartir entre los oficiales en mi conciencia sin dexar para sus salarios nada es desta manera.
A Juan Antonio Ceron escultor tres mil reales.
A Pedro Gaeti maestro de modelos quatro mil reales

Las provisiones que se toman no se ejecutan en su mayoría; por ejemplo, el 26 de septiembre de 1626 se ordenó que Pedro de Lizargarate y Miguel del Valle fuesen a ver, medir y tasar las obras de cantería del Panteón [97]. No se hizo. A continuación falleció Lizargarate y el Panteón quedó momentaneamente sin aparejador de cantería. A Crescenzi, por el contrario, le iban mejor las cosas, pero también estaba empeñado; ese año recibió el hábito de Caballero de la Orden de Santiago [98], y el 24 de octubre Felipe IV dio un decreto prorrogándole el sueldo de ciento cuarenta ducados un año más, dado que la obra del Panteón «no está acabada por falta de dinero», lo que se ratificó por real cédula de 8 de enero de 1627 [99].

No se puede negar el interés del Rey por la obra, la cual visitó ese año aciago y ordenó que se prosiguiese con su ornato de bronce en la bóveda. Crescenzi le dijo que, con dinero, lo que faltaba se acabaría y pondría en perfección en seis meses [100]. Pero no se allegaron los recursos y todo seguía parado y sin concluir. Así vio el Panteón Cassiano dal Pozzo el 29 de junio de 1626, cuando estuvo allí en el séquito del Cardenal Francesco Barberini, y lo describe, haciendo notar que las obras no se concluían por penuria económica, y que a los maestros que en ella trabajaban, la mayoría italianos, se les adeudaba fuertes sumas. Juan Bautista Crescenzi enseñó el Panteón a tan ilustre visitante a la luz de dos antorchas que mandó encender para ello [101].

A Juan Escult dos mil reales.
A Juan Bautista Berinces dos mil reales
A Jorge Horemberg dos mil reales.
A Nicolas Vandriet dos mil reales.
A Antonio Catorero quinientos reales.
A Juan Bautista Marcos picador de limas siete cientos reales.
A Martin Fison mil reales.
que son en todo diecisietemil i ueinte reales los demas hasta los deciocho mil reales lo dexo para ajustar mexor la quenta mas puntualmente conforme a la memoria de las piezas que ha hecho cada uno que tengo asentada.
demas desto quedan peones para pagar i el carpintero.

Juan Bautista Crescencio.

[De otra mano] En Madrid a 16 de Octubre 1626. Ajustese quenta con los peones y pagueseles por ser trabajo de hombres pobres, y hecho esto, lo demas hasta diez y ocho mill reales se reparta entre las personas y respetiuamente como aqui se diçe, reseruando lo demas para yr proueyendo de materiales adelante de forma que queden para esto 4000 rls.
A.G.P. San Lorenzo. Patrimonio. Leg. 1826.
Relacion de la cantidad de mrs. que se deuen a los officiales que an trabajado en los bronces de lo que an hecho hasta oy 27 de octubre de 1626 años.

Juan Antonio Cerono escultor	5500 rls.
Pedro Gati maestro de hacer modelos	17160 rls.
Juan Baptista Berinche	10500 rls.
Niculas Bandriet	10032 rls.
George Orenber	7532 rls.
Francucho Francuche	7685 rls.
Joan Escult	8613 rls.
Alonso Perez	1500 rls.
Martin Frisson	980 rls.
Domingo Dessai	800 rls.
Antonio de Gracia	2126 rls.
Francisco Ginote	900 rls.
Phelippe Arnaldi	2410 rls.
Francisco Marques	1000 rls.
Andres de Gordejuela	650 rls.
Juan Bautista Marcos	1125 rls.
Julian de España	300 rls.

A Juan Baptista Creçençio de su seruicio de seis meses hasta fin de este mes de octubre 9240 rls.

Monta todo lo que se deue	88053 rls.

A.G.P. San Lorenzo. Patrimonio. Leg. 1826.

97 A.G.P. San Lorenzo. Patrimonio. Leg. 1829.

98 V. TOVAR.- «Significación». pag. 298.

99 LLAGUNO.- *Noticias*. III. pag. 371. A.G.P. San Lorenzo. Patrimonio. Leg. 1829.

100 J. J. MARTÍN GONZÁLEZ.- «El Panteón». pp. 207-208.

101 E. HARRIS y G. de ANDRÉS.- «Descripción del Escorial por Cassiano dal Pozzo (1626)» Anejo *A.E.A.* 179, 1972. pp. 1-33, principalmente pp. 26-27. [29 de junio de 1626] Per ultimo s'andò a uedere sotto l'altar maggiore della chiesa il Panteon, ò uolta, doue si ripportanno i corpi de Rè. Questa è una uolta scompartita in otto lunette ciascuna delle quali uiene distinta da più pilastretti striati d'ordine corintio, le cui basi e capitelli sono di metallo dorato. Sopra questi capitelli surge una cornice che ricorre per tutto attorno detta uolta ò Pantheon. Questa nel sotto è ornata di certe rose di metallo, poco sotto questa cornice è un fregietto a modo di fogliami similmente di metallo dorato. Sopra la cornice nasce la lunetta, che è distinta dùn altra cornice, che uien poi riserrata dalli spigoli, che fà la uolta, che sono terminati similmente da fogliami e listoni dell'istesso metallo dorato. Il mezzo della uolta sarà occupato da non so che adornamento pur di metallo a foggia d'un gran rosone dorato, e l'spatio che corre da i due pilastretti agli altri, como s'è detto un nicchio grande diuiso in quattro spartimenti, in ciascuno de quali, come in un tauolato posa un'arca sepulcrale simile a quelle casse a sepolcro; hanno l'coperchio assai basso e ricinto di metallo dorato.
Il marmo de tutta la uolta è mischio ond..... chiaro, e scuro dico bigio chiaro e bigio scuro. I pilastretti sono di mischio giallo e rossiccio, che diciamo broccatello. Sono dunque gli ordini di queste casse otto, a quattro casse per ciascuno, se mal non mi ricordo, uiene un'ordine rotto dalla porta, e la scala sarà de medesimi marmi adornata pure di spigoli e fregi di metallo. Non u'è finestra alcuna, ui sarà continente certo numero di lampade.
Hà la sopraintendenza di questa opera il Marchese Crescentii, fratello del Cardinale, vescouo di Oruieto. Lui stesso fù che condusse il Signore

La situación no podía continuar así por mucho tiempo. El hundimiento del Prior fray Martín de la Vera, causado por las quejas de los maestros de cantería, indicaba que por el camino de la confrontación podían alcanzarse objetivos, máxime cuando el mismo Felipe IV tuvo que ir al Escorial e intervenir personalmente en la decisión de continuar las obras.

El 16 de noviembre de 1626 comenzó un ataque en toda regla contra Juan Bautista Crescenzi, interviniendo y apoyándolo Juan Gómez de Mora. Sus iniciadores fueron los plateros del equipo del italiano Juan Bautista Barinces, Jorge Horenbeld y Nicolás Vanderiet. Estos artífices proponían un cambio completo en el sistema de trabajo, que representaría muchísimo menos coste y mayor velocidad en la ejecución y terminación. Proponen hacer los follajes de la cúpula, a partir de los dibujos que se les den, de planchas de cobre, lo que implicará un ahorro mínimo de ocho mil ducados. Pero, si se decide mantener el sistema anterior, ellos se comprometen a realizar la tarea con mucha menos costa y más de prisa [102].

El 18 de noviembre, con el memorial de los plateros, Juan Gómez de Mora remite al Secretario Gaspar Ruiz de Ezcaray una carta autógrafa, acusando al italiano de todos los males de la obra del Panteón, que no hace nada por su mano, y que lo único que desea es cobrar su sueldo mensual de ciento cuarenta ducados. Además propone una maniobra para pillar al superintendente. Juan Bautista había hecho un dibujo de follaje para el abovedamiento, pero lo tenía bajo llave y no dejaba verlo a los oficiales. Estos, como quieren cambiar el sistema de trabajo, desean llegar a él, verlo, copiarlo, y hacer una prueba para demostrar lo mejor de su método con respecto al del italiano. Juan Gómez de Mora sugiere al Secretario que envíe una carta al contador del Escorial Pedro de Quesada, ordenándole que, secretamente, les franquee la puerta, les enseñe el dibujo que piden, «que no le quieren tener más que dos horas», y así puedan llevar a cabo su propósito. De esta manera, cuando Crescenzi decida ejecutar el proyecto, se le pueda replicar por sorpresa con lo hecho y bajar mucho el costo de la obra [103]. Era un plan sibilino, cuyo objetivo era la ruina de Juan Bautista Crescenzi, precisamente en donde el italiano era señor y dueño absoluto, en los bronces.

Pero los peligros aumentaron cuando Crescenzi, desaparecido Pedro de Lizargarate, intervino en la cantería y criticó la tarea hecha por Martín de Sarasti en las lunetas de la cúpula del Panteón. El 25 de noviembre el maestro de cantería lanzó un ataque frontal contra el italiano, recusando su juicio, «por quanto Juan Vautista Crecencio no entiende destas cosas», y suplicando «que ynforme dello persona que

---

Cardinale hauendo fatto accendere due torcie e disse che era bisognato andare a fondo più di quel uoleua: perche riuscendo questa sotto l'altar grande, dubitaua di non l'indebolire, e che sarebbe già finita, se pagassero i maestri, i principali de quali che eran genouesi e d'altre nationi italiane. Andauano creditori di circa quattro milla scudi al ritorno, che si fè su da questa uolta.

[102] Señor: Juan Bautista Barinces y Jorge Orenbeque y Nicolas Banderiete plateros dicen que ellos han asistido a toda la obra de los bronces para el entierro del Panteon desde sus principios que abra siete años poco mas o menos, tomando las obras a destajo de reparar y ajustar los dhos bronces y por la falta de dinero se a ydo alargando la obra pudiendose acabar en mucho menos tiempo, y menos gasto, y porque se hallan desacomodados, desean mucho acauar con esta obra, pues ay tantos caminos para poderla abreuiar y tomandose resolucion de una vez de la obra que a de hauer, se encargaran de hacerla conforme a los dibujos que se les dieren a los precios que pareciere justo haciendo toda la obra de follajes de planchas de cobre con lo qual se podra escusar el baciarlos de bronce sin que se gaste tanta cantidad de metal cera y carbon y otros muchos materiales demas de que la obra quedara mas perfecta y acauada. Como al presente queda el friso y para el dorado queda mas ligera para poderse dorar las pieças gastando en el menos açogue y oro y manos de doradores officiales y peones en lo qual no son menester personas que hagan modelos ni baciadores ni cerrajero, ni picador de limas, escusando estos salarios, y no son necesarios los materiales de cera yeso fino ladrillo de Toledo, crisoles y lo de yerro y alambre, siendo como sera mejor la obra de planchas de cobre que de bronce como podran informar todas las personas que entienden y trauajan deste ministerio, siendo en gran daño de la Real Hacienda lo contrario, y pues por este camino han considerado que se ahorrara en toda la obra que falta, ocho mil ducados poco mas o menos demas de la dilacion que abra hauiendo de hacerse baciados los dhos bronces.
A vuestra Magd. suplican se sirua de mandar esto se bea y considere y que se tome resolucion de la forma que conuiene se haga, y pareciendo que la obra conuenga se haga baciada, ellos se obligaran y encargaran della, y haran los modelos y ceras y todo lo demas perteneciente a la obra, con mucha menos costa que se a hecho hasta aqui escusando muchos salarios de jente dando las fianças necessarias para que cumpliran con todo lo que se obligaren, en Madrid a 16 de Nouiembre 1626.
Juan Battista Barinces Jorge Horenbeld.
A.G.P. San Lorenzo. Patrimonio. Leg. 1826.

[103] Madrid a 18 de nouiembre 1626. Juan Gomez de Mora. Con un memorial de los plateros que trauajan en la obra del Pantheon para que se les muestra un dibujo que ha hecho Juan Battista Crescencio porque ellos quieren hazer otro mejor y la obra a mas acomodado precio.
[Seguidamente se copia el memorial transcrito en la nota 102].
[Autógrafo de Juan Gómez de Mora]. Los plateros del Escurial estan con sentimiento de ber quan mal los trata Juan Baptista Crescencio deseando ellos ber acabada esta obra para tratar de su comodidad pues en nada les estan dicen tambien que el que se vacien muchos modelos sin dilaciones y mas gasto para su magd. y porque esto se bea me an pedido suplique a vuestra merced se sirba de darles dos letras para el beedor del Escurial para que les aga enseñar el dibujo questa echo para los follajes conforme a el ellos quieren a su costa acer la mitad de un follaje en brebe tiempo para que sea bea como esto sale demas de ser buena la obra con mucho menos costo y que todo lo demas son inbenciones de Juan Baptista para cojer el salario de 140 ducados cada mes pues no se que aorro a sido gastar de la acienda de su magd. en su traues(?) 9360 ducados de solo su salario con que se pueden acabar la obra pues Juan Baptista no pone mano en nada. Vuestra merced se sirba de que se les enseñe este dibujo que piden pues es en gran serbicio de su magd. el que se acabe esta obra y se acaue tanta cantidad y que el dibujo se les enseñe que no le quieren tener mas que dos oras y sea sin que lo sepa Juan Baptista porque quando el acuerde este hecha la muestra y de lo que costare la bajaran un gran pedaço. Yo fuera a besar a vuestra merced sus manos y por no poder faltar de palacio le suplico me perdone y guarde Dios como deseo de nobiembre a 18 de 1626.
Juan Gomez de Mora
Sr. Gaspar Ruiz.
A.G.P. San Lorenzo. Patrimonio. Leg. 1825.
Llaguno.- *Noticias*. III. pp. 371-372. J. J. MARTÍN GONZÁLEZ.- «El Panteón». pag. 206.

lo sepa hacer y entienda dello» [104]. Pero la cosa no quedó allí. Sarasti contraatacó y sacó a la luz, franca e implacablemente, todos y cada uno de los problemas que existían en el Panteón. El gobierno de Juan Bautista Crescenzi trajo consigo ignorancia, corrupción, malversación y torpezas infinitas, siendo demoledora la vívida descripción que el maestro de cantería hace del superintendente, escondiendo los ángeles y los follajes mal hechos y disponiendo, a modo de escaparate, en un cuarto dispuesto a propósito, aquello que podía ver Felipe IV cuando anduvo en el Real Sitio ese año. Es un mal escultor, pues cuando acabe los ángeles del Panteón a precio de oro, «parecerán botargas y no ángeles»; no sabe una palabra de arquitectura, y «la mira que él lleva es que no se acabe la obra porque en acabando no tiene tras qué parar». Viendo estos hechos y espectáculos penosísimos, parece que nos hallemos en otro mundo, cuando los cotejamos con la organización y funcionamiento de la máquina de San Lorenzo el Real del Escorial durante el reinado de Felipe II.

El ataque de los broncistas y canteros del Panteón contra Crescenzi no detuvo las súplicas de éstos reclamando lo que se les adeudaba, incluso se desplazan a Madrid representantes suyos para agilizar el asunto [105]. A su vez en la Corte hay gran actividad. El 12 de diciembre de 1626 hubo una junta en casa del Conde de los Arcos, en la que estuvieron el citado Conde, el Secretario de Obras y Bosques Tomás de Angulo, el contador de San Lorenzo el Real Pedro de Quesada, Juan Bautista Crescenzi y Juan Gómez de Mora; decidiéndose en ella, a la vista de las críticas de Martín de Sarasti y de los plateros broncistas, que el ornato de los follajes de

---

[104] LLAGUNO.- *Noticias*. III. pp. 170-171 y 372-373. J. J. MARTÍN GONZÁLEZ.- «El Panteón». pag. 206.
Martin de Sarasti maestro de canteria a cuyo cargo esta el hacer una parte de los marmoles y jaspes del Panteon de San Lorenço el Real dice que el veedor della le a dicho que Juan Vautista Crescencio a hecho relacion a Vuestra Señoria que las lunetas que el a echo de su parte no son buenas = A Vuestra Señoria suplica mande que ynforme dello persona que lo sepa hacer y entienda dello = por quanto Juan Vautista Crecencio no entiende destas cosas y que el a hecho las dhas lunetas conforme a los moldes cerchas y salta reglas y orden que Pedro de Liçargarate le dio y el dho Pedro de Liçargarate las planto de su mano = y despues questan acauadas el dho Liçargarate las uio y recorrio toda la obra = y dixo que no auia otra cosa mejor en el mundo y que el dho Martin de Sarasti tiene requerido al dho Liçargarate por autoridad de Juez en caso que la obra no salga buena conforme a su orden que sea por quenta suya y por la de su magd. y no por la de los maestros por quanto ellos no pueden exceder de lo que el dho Liçargarate ordenasse aunque fuera mal y en daño de la obra conforme a las escripturas y condiciones y por hauer tenido el dho Martin de Sarasti muchos dares y tomares con el dho Liçargarate sobre la execucion de la dha obra como lo prouara con muchos testigos y parecera por los autos proueydos por el prior de dho San Lorenço que tiene presentados en la Junta Real de su magd. de obras y bosques hiço el dho requerimiento y por no hauerse proueido otra cosa hiço las lunetas conforme a la horden dha del dho Pedro de Liçargarate y en quanto a lo que el dho Juan Vautista Crecencio a ynformado a Vuestra Señoria dice que las lunetas en la parte donde se an de hechar los follajes que todas las lunetas son desyguales algo para que el dho Crecencio ni ninguna persona que el trae no entiende dello ni ellos saben tomar la medida ni por donde se an de hallar los puntos para hechar las bueltas de las faxas que han de correr entre las molduras de bronce y entre los follajes a la misma gracia y buelta de las lunetas y que para eso conuiene que Vuestra Señoria ynuie una persona que lo entienda y que les de a entender como lo han de hacer que el papel que pusieron quando estaua alla Su Magd. lo cubre toda la piedra y parece muy mal y lo han hecho ansi por no saber tomar la medida y que quando se hagan estos follaxes con el arte que se requiere no los podran fixar ni hacer ellos fuertes por el mucho peso que tendran por estar acabada la media naranja aunque el dice que con un betun de Roma los pondra bien sera cosa imposible si no se ponen tornillos y podra resultar un gran daño y si se hacen los dhos follaxes en la manera que ellos tienen yntentado no se acabaran en dias del mundo y que el dho Cresencio pretende que nos e acabe la obra para que a el le corran mill y seiscientos ducados cada año y porque el dho Martin de Sarasti da prisa a sus compañeros para acabar la obra que ellos tienen concertada a dicho a Vuestra Señoria lo que a dicho de las lunetas por ber si puede dilatar algo que el dho Cresencio no entiende de las lunetas ni como se an de hacer tampoco ni como se han de allar los cortes y la siguridad dellas mas que de los angeles que a hecho que de berguença no se atreuio a enseñarselos a su magd. con otras muchas cosas como son las colunas del altar y el friso del cornisamento solo lleuo algunas cosas que estauan raçonables y los pusso en un aposento para que los viera su magd. y los angeles los escondio fuera del taller y dicen que questan cinco mill ducados y ay hombre que lo atreue a hacer por tres mill a toda costa sin dorar y cosa que se puede ber y ellos estan baciados a pedaços por no saber barciarllos enteros y tienen traça que questan otros cinco mill ducados en solo ajustarlos y pegar con plata y que esto es sin dorallos y despues de todo esto pareceran botargas y no angeles y en quanto a los follajes y frissos para yr tan cubierto de bronce esta mejor de berroqueño la obra que estaua que no gastar tanto dinero si no se an de goçar la piedra pulida = Y si Vuestra Señoria hace pesquisa del dinero que se a gastado malgastado asta que vuestra señoria puso remedio y con personas que sepan lo que bale cada cosa y les ace pagar abra dinero para acauar la obra = y para el seruicio de su magd. conuiene que la labor de los bronces se de a pregones a oficiales que lo sepan hacer para que se acabe de presto y con poco dinero donde no no se acabara en dias del mundo y se undira el dinero de su magd. malgastado y sin prouecho que la mira que el lleua es que no se acaue la obra porque en acabando no tiene tras que parar = Otrosi suplica a Vuestra Señoria nombre persona por parte de su magd. para que baya con Miguel del Valle a ajustar su quenta que ellos ya tienen acauada la obra asta donde tienen orden ecepto dos yladas y aquello esta labrado y pulido que no falta mas de asentarlo y que vuestra señoria ynuie persona que les de horden conforme a sus escripturas para acauar desde el anillo arriua u que vuestra señoria les de licencia para que ellos lo hagan que sin ello ellos no pueden hacer nada por quanto estan ellos obligados con esta condicion que reciuira merced fecha 25 de nobiembre de 1626.
Martin de Sarasti.
A.G.P. San Lorenzo. Patrimonio. Leg. 1826.

[105] 1626. Juan Esculte oficial de la obra de los bronces del Panteon de San Lorenço el Real = dice que el a trabajado en los dichos bronces y repararlos y ajustarlos en las piedras abra seis años y que ha tenido por su quenta mucho tiempo oficial y dos o tres peones a los quales todos tiene pagados su trauajo a cuya causa esta muy pobre y adeudado particularmente por haber continuado siempre el trauajo aunque faltasen las pagas y haberle socorrido muy poco en ellas y aora ultimamente hauiendole mandado dar dos mill reales el Marques Crecencio no se le han dado mas de mill de que se le ha siguido mucho daño por estar muy empeñado y pobre y haber seruido con tanta puntualidad como otro qualquiera = Suplica a vuestra magd. mande se le pague lo que pareciere debersele conforme a la quenta hecha por el dicho marques superyntendente de la dha obra para que pueda continuar el real seruicio que en ello resciuira vien y merced.
A.G.P. San Lorenzo. Patrimonio. Leg. 1826.
1626. Señor. Los maestros de la canteria del Panteon de San Lorenço el Real = dicen que ellos tienen acauada la obra hasta donde tienen horden de Pedro de Liçargarate aparejador que fue de la dha hobra excepto falta de sentar la hillada de diez y seis que esta labrada y pulida por horden que dio el dho Liçargarate = A Vuestra Magd. suplican mande nombrar persona para que se ajuste la quenta y se les pague el alcance que hicieren por estar ellos empeñados en la continuacion de esta obra.
El 14 de diciembre de 1626 Diego de Viana se desplaza desde El Escorial a Madrid para agilizar el asunto.
A.G.P. San Lorenzo. Patrimonio. Leg. 1826.

bronce de la cúpula del Panteón se hiciesen de láminas de cobre [106].

Crescenzi sufría un revés muy grave, pues se abandonaba la técnica clásica del bronce, que él había reactivado tras la muerte de Pompeo Leoni, yendo a Italia por técnicos en la materia en 1619, y sustituirla por la más humilde del trabajo en planchas de cobre. Desde luego que era más barato, pero también menos digno. Además, decidido ésto, sobraba aquel segmento de la obra del Panteón que el italiano llevaba personalmente, quedando así, de raíz, sin campo de actuación directa e independiente. Era el triunfo de Juan Gómez de Mora sobre su rival, desalojándolo de la pieza más importante y emblemática de las obras reales.

Pero el romano no era fácil de doblegar y, sospechosamente, el 6 de febrero de 1627 se nombraba por real cédula aparejador real a Alonso Carbonel, escultor y arquitecto, con un sueldo de trescientos cincuenta ducados [107]. Este artífice trabajó en el real convento de La Encarnación de Madrid bajo las órdenes de fray Alberto de la Madre de Dios, autor del mismo [108]; era protegido del Conde-Duque y enemigo declarado de Juan Gómez de Mora.

Pero mientras estas maniobras se hacían en la Corte, la situación en El Escorial era calamitosa. Al comenzar 1627 las obras estaban paradas, los canteros hartos, arruinados, muriéndose de hambre y a punto de ir a la cárcel por deudas. Así que marchan a Madrid a presentar sus quejas personalmente [109]. Aquello pareció dar momentaneamente fruto. Se les atendió y apaciguó prometiéndoles socorro. El nombramiento de Alonso Carbonel como aparejador permitió la reactivación de la misma. En efecto, se trabajaba en la cúpula; el 10 de marzo de 1627 el contador Pedro de Quesada informaba a Felipe IV que la obra de cantería «se ha ido prosiguiendo sin alçar mano della y de presente se va asentando el anillo de la bóveda y no falta más de una hilada pequeña y la clave della». En un mes se hacía lo que no se ejecutara desde 1621 a 1627. Pero seguía sin haber dineros, no se hacían pagos y la ruina de los maestros era patente. De nuevo volvía a pedir que se les pagase y tasaran su trabajo. Además, no se ha hecho nada de la obra de bronce de la cúpula [110]. La Junta de Obras y Bosques asignó a la fábrica del Panteón nueve mil ducados, pero todo fue vana ilusión, pues el Presidente del Consejo de Hacienda mandó gastar esos dineros en otras partes, y el 14 de mayo la situación volvía a ser desesperada; la obra se detuvo por enésima vez, los oficiales llevan ocho meses sin cobrar y no quieren trabajar, con lo que aparece la primera referencia a una huelga por motivos laborales en El Escorial, y, para colmo, los mármoles se están estropeando en los talleres. Felipe IV pide a la Junta que arbitre alguna solución, pero nada se hace. El 30 de julio se quejan por lo mismo los plateros y el 2 de septiembre todo está muerto [111].

1628 se presentaba tan negro como el pasado. El 23 de febrero el Rey decretó la prórroga del salario de Juan Bautista Crescenzi hasta el 30 de septiembre de ese año, y se confirmó por real cédula de 20 de marzo [112]. A Alonso Carbonel se le asignaron dieciocho reales diarios por cada desplazamiento al Escorial [113]. Pero estas subidas de sueldo no podían ocultar que las finanzas de la obra estaban en bancarrota; que a 31 de julio de 1628 se tenía una deuda con los maestros, incluido el mismo Crescenzi, de ciento treinta y cinco mil trescientos cuatro reales, y que para salir adelante, se asignaron sesenta mil reales a la cantería y cinco mil ducados a los bronces [114]. En esta senda hacia ninguna parte lo único que crecía era la ruina económica de todos.

Pero el tesón de Felipe IV y la fidelidad de todos permitían una progresión mínima a costa de perjuicios y sufrimientos infinitos de los que se quedaron. Ese año fallecía Antonio de Arta y «murió tan pobre que no tuvo con qué

---

[106] LLAGUNO.- *Noticias*. III. pag. 171 y 356. J. J. MARTÍN GONZÁLEZ.- «El Panteón». pag. 207.

[107] J. M. DE AZCÁRATE.- «Datos», pag. 524.

[108] A. BUSTAMANTE GARCÍA.- «Los artífices». pag. 372 y ss.

[109] El 20 de enero de 1627, Pedro de Quesada informa desde San Lorenzo del Escorial al Secretario Gaspar Ruiz de Ezcaray, que los maestros de cantería del Panteón, hartos de esperar, y muriéndose de hambre porque no cobran, decidieron irse a Madrid para verse con el Secretario El 25 de enero de 1627 entregaban un memorial desesperados, llevan más de cinco meses sin cobrar, la obra está parada y no se acaba porque no se da la orden, están empeñados y van a acabar en la cárcel porque no se cumplen las escrituras. Piden que vaya Pedro de Lizaragarate a tasar la obra hecha y a que de orden para que se acabe lo poco que falta; ellos nombran por su parte a Sebastián de Echevarría o Echavarría. Se ordena que se les socorra.
A.G.P. San Lorenzo. Patrimonio. Leg. 1826.

[110] Memorial de Pedro de Quesada a Felipe IV.
Madrid, 10 de março 1627.
Señor: Pedro de Quesada Veedor y Contador por Vuestra Magd. de la fabrica de Sant Lorenço el Real = dice que ha venido solamente a dar quenta a Vuestra Magd. y a su real Junta de Obras y Bosques del estado en que esta la obra del Pantheon; Y es ansi que la obra de canteria del se ha ido prosiguiendo sin alçar mano della y de presente se ba asentando el anillo de la bobeda y no falta mas de una hilada pequeña y la claue della = Y los maestros por hauerles animado y prometido que Vuestra Magd. les pagara con puntualidad, han proseguido hasta agora con la dha obra; estan muy necesitados y adeudados por no se les pagar los xornales que es cantidad la que se les debe = Suplica a Vuestra Magd. mande librar dineros para pagarles, y començar a labrar la obra de bronçe desta bobeda, que hasta agora no se ha començado =.
Ansi mismo suplica a Vuestra Magd. mande que el Aparexador en su nombre baya luego a medir la dha obra, en compañia de Miguel del Valle, como persona nombrada por parte de los maestros, y a quien Vuestra Magd. tiene dado licencia para que baya y sepa el estado y alcance della, en cuyo remate aunque se puso por obligacion, que de seis a seis meses se hiciesse tanteo y medida della para ajustarse las quentas, no se ha hecho mas de solamente una vez en todo el tiempo que ha que se començo, que en todo se seguira grande seruicio a Vuestra Magd. [Ese mismo día el Rey manda que se vea en la Junta].
A.G.P. San Lorenzo. Patrimonio. Leg. 1826.

[111] J. J. MARTÍN GONZÁLEZ.- «El Panteón». pp. 206-208. A.G.P. San Lorenzo. Patrimonio. Leg. 1826.

[112] LLAGUNO.- *Noticias*. III. pag. 373. J. J. MARTÍN GONZÁLEZ.- «El Panteón de El Escorial». pag. 277. A.G.P. San Lorenzo. Patrimonio. Leg. 1829.

[113] J. J. MARTÍN GONZÁLEZ.- «El Panteón de El Escorial», pag. 274. Real cédula de 19 de julio de 1628.

[114] A. PORTABALES PICHEL.- *Maestros mayores*. pp. 125-127.

enterrarse por haber gastado toda la hacienda en servicio de Su Majestad». En 1637, ni se había tasado la obra del difunto, ni se le pagaba a sus herederos [115]. Mejor fortuna corrió María de Escalante, viuda de Pedro de Lizargarate, que ajustó y finiquitó cuentas con la hacienda del Escorial el 25 de septiembre de 1628 [116]. En 1632 habían fallecido los canteros Francisco de Mendizábal y Martín de Azpillaga y sus viudas cobraban cantidades atrasadas. En la cantería algo parecía hacerse en las urnas por parte de Bartolomé Zumbigo en 1628 [117]. En cuanto a la cúpula, el 19 de mayo de ese año se pedía que Alonso Carbonel diese traza e instrucciones para cerrarla. Pero todo quedó en nada y las cuadrillas de siempre mano sobre mano. Ese año se llevaron al Escorial «dos columnas de mármol de Italia para el altar» [118]. Respecto a los bronces, los artistas de siempre trabajaban en los follajes, ornato de las urnas y los ángeles bajo la dirección de Crescenzi. Se labraba desde la cornisa para abajo, la cúpula, incompleta, permanecía limpia de bronces. Y no debía ser ajeno a ello la molestia del italiano de ver sustituido su proyecto en bronce por otro de cobre [119].

1629 fue un año mortecino, falleciendo el 5 de abril el veedor y contador de la fábrica Pedro de Quesada, dejando viuda a Juana Bautista [120] y en 1630, definitivamente, se optó por detener la obra. El 14 de octubre el Marqués de la Torre es nombrado superintendente de todas las obras reales y miembro de la Junta de Obras y Bosques, situándose su salario sobre las finanzas de Aranjuez. Se cerraba el capítulo del Escorial sin un maravedí en el arca de tres llaves, y hasta el 17 de junio de 1631 no lograba cobrar los atrasos del Escorial [121]. La obra se abandonó y el italiano no parece que volviera a preocuparse por ella. En 1632 ocupó el cargo de Mayordomo del Rey y en la noche del 9 al 10 de marzo de 1635 falleció en su palacio madrileño [122].

Detenidos los trabajos, comenzó el goteo de ir quitando elementos del Panteón para otros lugares. En 1630 se dieron varios bronces, a petición del Cardenal-Infante Don Fernando, para el ornato de la tumba de fray Simón de Rojas [123]. El 13 de agosto de 1635 parte de los mármoles de San Pablo se llevan a Madrid para usarlos en el Oratorio de la Reina [124]. El 25 de octubre de ese año se hizo una gestión para ver si se podía poner en marcha la obra del Panteón y acometer los reparos del Monasterio en general, habida cuenta de que era la mayor maravilla de Europa. Pero volvió a fallarse [125].

---

[115] J. J. MARTÍN GONZÁLEZ.- «El Panteón». pp. 208-210.

[116] 1628 años. Quenta que se tomo a doña Maria de Escalante como albacea y testamentaria de Pedro de Lizargarate su marido aparexador que fue por su magd. de sus reales obras de Madrid y tutora y curadora de sus hijos de todos los gastos que hizo en el saco de la piedra de marmol de las canteras de Toledo.
En veinte y cinco de septiembre de mill y seiscientos y veinte y ocho años se tomo y dio quenta a doña Maria de Escalante biuda de Pedro Lizargrati aparexador que fue por su magd. de sus reales obras de Madrid, como su albacea y testamentaria y tutora y curadora de sus hijos que quedaron por su fin y muerte de los caminos y gastos que hizo el dicho su marido en el saco de toda la piedra de marmol serpentino que hizo sacar y desbastar en la cantera de Sant Pablo en los montes de Toledo y parte de ella que hizo aserrar todo lo qual hizo arriar y carretear a esta fabrica de Sant Lorenzo el Real, para los entierros reales de el Panteon de el conforme a la horden que se le dio por su magestad la qual dicha quenta se tomo por Pedro de Quesada vehedor y contador por su magd. de la dicha fabrica y obra de el dicho Panteon. [Se libran a María de Escalante 174492 mrs. y se finiquita la cuenta. La viuda no sabe firmar].
A.B.S.L.E. XV-42.

[117] J. J. MARTÍN GONZÁLEZ.- «El Panteón». pp. 208-209.

[118] J. J. MARTÍN GONZÁLEZ.- «El Panteón». pag. 208.

[119] J. J. MARTÍN GONZÁLEZ.- «El Panteón». pag. 209. idem.- «El Panteón de El Escorial». pp. 276-279.

[120] A.B.S.L.E. XV-43.

[121] LLAGUNO.- *Noticias*. III. pp. 171-172 y 373. J. M. de AZCÁRATE.- «Datos». pag. 532. R. TAYLOR.- «Juan Bautista Crescencio». pp. 83-84. V. TOVAR.- «Significación». pag. 301.

[122] V. TOVAR.- «Significación». pp. 298 y 301. Se enterró en la iglesia del convento del Carmen Calzado, como lo manda en su testamento y se especifica en su partida de defunción, ambos documentos publicados por la doctora Tovar; así que no nos explicamos como puede decir, en contradicción con las pruebas que ella misma aporta y publica, que «fue enterrado en la parroquia de San Martín, próxima a la Casa del Tesoro, donde al parecer vivió».

[123] Habiendo solicitado el Cardenal-Infante Don Fernando algún bronce de los del Panteón del Escorial «para guarnecer la urna del Benerable Padre fray Simon de Roxas». «Confiriose sobre si el metal que auia de este genero en aquel sitio podria hazer falta para fenecer aquella obra, y dixo el Marques Juan Baptista Cresçençio que auia solo dos columnas en quatro pieças que se auian fabricado para el nicho donde se ha de poner el altar del Pantheon y que no han de seruir alli respecto de hauer salido ymperfectas de la fundicion y de hauer despues aca mandado Vuestra Magd. que se chapase de marmol negro la parte donde se hauian de poner». Que haga Su Majestad lo que quiera. Madrid, 13 de noviembre de 1630.
[Letra de Felipe IV] hagase.
A.G.P. San Lorenzo. Patrimonio. Leg. 1826.

[124] Madrid, 13 de agosto de 1635, Felipe IV ordena que se lleve la piedra de San Pablo que no fuere menester para el Panteón, a Madrid, para el Oratorio de la Reina, «se traiga la que dixese el marqués de Torres». El 16 de agosto ya estaba en marcha la operación, pero el veedor del Escorial, que era el Licenciado Diego de Quesada, hijo del contador Pedro de Quesada, aunque acató la orden, se quejó de que las piedras hacían falta para la obra del Panteón.
A.G.P. San Lorenzo. Patrimonio. Leg. 1826.
El Marqués de Torres es el sucesor de Juan Bautista Crescenzi, Marqués de la Torre, por real cédula de 16 de marzo de 1635. J. BROWN y J. H. ELLIOTT.- *Un Palacio para el Rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*. pag. 281. Madrid, 1981. J. J. MARTÍN GONZÁLEZ.- «El Panteón de El Escorial». pag. 279.

[125] [De la Junta de Obras y Bosques a Felipe IV] Señor: Con ocasion de estar hoy Vuestra Majestad en San Lorenço el Real; se ha platicado en esta Junta en los reparos que el Veedor de las fabricas deste combento y Casa Real ha presupuesto son precisamente necesarios; y que amenaçan ruyna yrreparable o por lo menos de mucho consumo de hacienda, y asi ha parecido que Vuestra Majestad podria serbirse de mandar se vean y ajusten. Y la obra del Pantheon que siendo de su naturaleça tan insigne y de tanto splendor y estando tan adelante, juzga por digno de la atencion de Vuestra Majestad el ordenar se prosiga y cuide mucho de la conserbacion destos edificios; donde todos los estrangeros que vienen a estos reynos y los naturales del; van a ver su grandeza por la mayor marauilla de Europa; y digno de Monarcas tan grandes; y ajus

Las tornas empezaron a cambiar a partir de 1638. El 4 de agosto visitaron el Panteón el Marqués de Torres, Alonso Carbonel y Martín Ferrer, a fin de tratar la continuación de las obras [126]. El 12 de octubre de ese año Felipe IV dio una real cédula situando dieciocho mil ducados de renta para San Lorenzo el Real, diez mil de ellos para el sustento y gasto de la casa, y los ocho mil restantes para la fábrica del mismo. Se abría así una línea de financiación nueva y esperanzadora [127]. A partir de estas fechas todo comenzó a marchar bajo la batuta de Alonso Carbonel. Aparte de decidir continuar lo inacabado en aquello referido a mármoles y bronces, que es la cantinela perpetua de esta obra, se amplió la actividad a otras zonas, por lo que puede hablarse de una tercera fase en el proceso de conformación del Panteón del Escorial. Entre el 4 de agosto y el 12 de octubre de 1638 se elaboraron las trazas del solado de la rotonda, y en esa última fecha citada el marmolista Pedro de Tapia se obligó a hacerlo y acabarlo para el Día de Todos los Santos de 1639, y de inmediato se puso manos a la obra; pero el plazo no se cumplió, como de costumbre, siguiendo el laboreo durante 1640 y 1641 [128].

A ese momento de 1638 corresponden las dos trazas con proyectos de solado llegadas a nosotros, atribuidas a Juan Gómez de Mora, pero que más probablemente se deban a Alonso Carbonel, responsable directo de la cantería desde 1627 [129]. El dibujo que se hace aprovechando una planta anterior de Juan de Herrera (Fig. 5), presenta seis soluciones de solería, todas muy ricas. La parte izquierda muestra tres propuestas, cuyo denominador común es un pavimento conformado con multitud de pequeños cuadrados que van, desde el blanco a secas a blancos y negros alternados formando fajas, o bien a blancos con otros blancos con círculos negros formando escaques; en la parte derecha aparecen tres propuestas de campos mayores, si bien en dos de ellas se siguen empleando las soluciones de teselas. La otra traza recoge una sola propuesta de pavimento, donde predominan las piezas grandes y se huye de la técnica del mosaico (Fig. 8), y posiblemente ésta fuese la traza que se hizo.

La otra gran novedad fue buscar una solución a la oscuridad reinante en el Panteón. Carbonel abrió los termales en la media naranja de la rotonda, pero como la ventana herreriana era pequeña, la amplió, haciéndola crecer hasta el segundo piso del Patio de Mascarones, rompiendo la comunicación en este tránsito entre el norte y el sur de los Aposentos de Su Majestad. En definitiva, una medida tan poco acertada, como la que tomó Crescenzi veinte años antes para aumentar el espacio del Panteón. La solución dio un poco de luz a la estancia, oscura por naturaleza, ya que es subterránea, pero en absoluto la convirtió en un ascua, como exageradamente dicen Santos y Ximénez, ni siquiera en las primeras horas de la mañana, cuando el sol está en levante. El 2 de agosto de 1640 la ventana ya estaba abierta y rozada, así pues, no se debe a fray Nicolás de Madrid, como sostiene Santos y, tras él, todos los demás ,sino a Carbonel (figs. 9 y 10).

Las obras de bronce también se reactivaron, trabajando en ellas, concretamente en las de la media naranja, Juan Bautista Barinces y Nicolás Vanderiet [130], así como Gregorio Montero y Juan de Plaza, que se obligan a hacer «las molduras que faltan en las urnas» [131]. El 28 de julio de 1640 Felipe IV ordenó se le informase del estado de las obras, lo

---

tado todo esto se reconocera si tiene obligacion la fabrica del dho combento a obrar algo por su parte y lo que ha de correr por quenta de Vuestra Majestad que ordenara en todo lo que fuere de su real seruicio. Madrid 25 de Otubre 1635.
[Letra de Felipe IV] Ya el Marques de Torres ha reconocido esto y es bien que tenga mucho cuydado con todo lo que toca a esta casa. En 9 de nouiembre 1635.
A.G.P. San Lorenzo. Patrimonio. Leg. 1826.

126 J. J. MARTÍN GONZÁLEZ.- «El Panteón». pag. 210.

127 A.G.P. San Lorenzo. Monasterio. Leg. 1662.

128 J. J. MARTÍN GONZÁLEZ.- «El Panteón». pag. 210. idem.- «Nuevos datos». pp. 233-234.
1640. He visto la media naranxa de el Pantheon a instancia de la parte de Juan Bautista [Berinches], y esta acabada en quanto a las molduras de bronce, porque estan todas acabadas y puestas en su lugar con sus tornillos y tapadores en ellos, de suerte que solamente las resta el dorado y para que a vuestra merced le conste de pedimiento del dho Juan Bautista doy quenta dello = en el solado se hace todo lo posible, i bien, entiendo se dara gusto en todo, aunque no con la breuedad que se esperaba, que esta se puede disimular por lo primero guarde Dios a vuestra merced muchos años de este sitio real y diciembre 9 de 1640 años. De vuestra merced
El Licenciado Don Diego de Jusade.
Sr. Alonso Carbonel.
A.G.P. San Lorenzo. Patronato. Leg. 7332.

129 M. LÓPEZ SERRANO.- *Catálogo. Trazas*. Lam. XXIII, nº 27 y Lam. XXIV, nº 28. La primera es un dibujo a pluma y tinta con aguada sobre papel verjurado sin marca de agua. Mide 415 x 415 mm. Tiene pitipié y cotas en el dibujo y una leyenda que dice: «nº 46 panteon», cuya letra es de Juan Gómez de Mora. Para la otra traza, véase la nota 14 de este estudio.

130 En la villa del Escurial, 10, mayo, 1639, Juan Bautista Varinses y Nicolas Van deret plateros vecinos de la villa de Madrid, están trabajando en compañía «para la real fabrica del Panteon que se fabrica en el Real monasterio de San Lorenzo», liquidan cuentas y disuelven la compañía y pasan a trabajar a jornal por diez reales diarios.
A.G.P. San Lorenzo. Patronato. Leg. 7332.
Madrid, 12, enero, 1640, poder dado por Nicolas Van deret platero vecino de Madrid criado de su magd., a Juan Bautista Barinches, asimismo platero vecino de la dha villa, para que por el y en su nombre pueda pedir y demandar receuir auer y cobrar de su magd. y de Pedro Jeronimo Mancebo pagador..... todo lo que pareciere restarse debiendo de la obra de baciado y molduras de bronce del panteon de la media naranja del panteon del real monasterio del Escurial.
A.G.P. San Lorenzo. Patronato. Leg. 7332.

131 En la villa de Madrid a quinze dias del mes de otubre de mill y seiscientos y treinta y nueue años..... parescio Gregorio Montero hundidor de bronce, vezino desta dha villa residente en el Real Sitio del Escurial = y dixo que por si y en nombre de Juan de Plaça platero su compañero ansimismo vezino della..... estan convenidos y concertados con el señor Marques de Torres superintendente de las obras reales de su magd. y Juan (sic, por Alonso) Carbonel maestro mayor de las dhas reales obras de hacer en el Panteon del Real Conbento del Escorial las molduras que faltan en las urnas del dho panteon por precio de veinte y seis reales cada bara y an de quedar tan bien acavadas como las questan sentadas en el dho panteon en las urnas y se les a de dar al otorgante y a su compañero las perquezuelas que ubiere y las que faltaren las an de poner

que se hizo puntualmente por la Junta de Obras y Bosques. El 10 de agostó, vista la información, el Rey instaba a que se tuviese el máximo cuidado y prontitud, tanto en la cobranza de los dineros, como en el pago de la fábrica, es decir, en los puntos débiles que habían arruinado todos los esfuerzos desde que subiera al trono en 1621 [132].

En este informe se cita por primera vez la existencia y la necesidad de «divertir tres manantiales que hay en tiempo de agua y nieves, en tres ochavos del dicho Panteón: y dirigirlos que vengan debaxo de los zócolos y solado de él, al conducto general». La aparición del agua, nunca citada hasta ahora, indica que este obstáculo apareció muy tardíamente,

---

sin darles mas que los dhos veinte y seis reales de cada vara. pagados en esta forma seis reales cada dia que trauaxaren a cada uno dellos. y al peon que trauaxare tres reales cada dia Y assimismo les a de prestar las herramientas que ay de su magd. y en esta conformidad el dho Gregorio Montero por si y en nombre del dho Juan de Plaça su compañero se obliga y le obliga de empezar a hacer las dha obra y trauaxar en ella desde el lunes primero que biene que se contara diez y siete dias deste presente y año y la daran acauada en toda perfecion dentro de seis meses primeros siguientes..... testigos Juan de Segovia maestro carpintero.

No sabe firmar.

17 octubre 1639, 200 rls.

21 enero 1640, 474 rls.

2 febrero 1641, 1450 rls. firma el recibo Alonso Carbonel.

22 noviembre 1641, 700 rls. firma el recibo Alonso Carbonel.

22 abril 1642, 1500 rls. y finiquito.

En la villa de Madrid a veinte y dos dias del mes de abril de mil y seiscientos y quarenta y dos años..... parecio Gregorio Montero maestro latonero uecino desta uilla a cuyo cargo esta el baciar las molduras de bronze del Panteon de San Lorenzo el Real y de los bufetes de la libreria del dho real combento y dixo que por quanto el esta obligado acabar y hazer la dha obra vien y perfetamente a satisfacion de los oficiales y por tenerla casi acabada y para dexarla en toda perficion acauada se le an mandado librar mil y quinientos reales con los quales a de acauar la dha obra en toda perficion para de oy dia de la fecha desta en un mes = Por tanto dixo que se obligaua y obligo con su persona y uienes muebles y rayces auidos y por aber a que dara acabadas todas las molduras de bronze en toda perfizion questan a su cargo asi para la obra del real panteon como para libreria del dho real monasterio los bufetes para desde oy dia de la fecha desta en un mes vien y perfetamente acauada a satisfacion de los dhos oficiales.

No sabe firmar.

A.G.P. San Lorenzo. Patrimonio. Leg. 1826.

[132] Daraseme luego quenta del estado en que esta el Panteon de Sant Lorenzo el Real, si se camina y continua la fabrica del, y lo que falta, y si se a cobrado el dinero del efeto aplicado para el o lo que ay en esto con todo lo demas que se ofreciere en la materia y tuuiere noticia la Junta. En Madrid a 28 de Julio de 1640.

A Don Francisco de Prado.

Madrid, 2 agosto 1640. Bartolome de Legasa remite las relaciones de cuentas a Don Francisco de Prado.

Relacion de los mrs. que se an librado a diferentes personas para la obra del Panteon de San Lorenço el Real.

- A Martin Ferrer aparejador de las obras 547 rls. por tantos que a gastado en el biaxe que por orden de su magestad, Dios le guarde hiço a San Lorenço el Real en compañia del Marques de Torres y de Alonso Carbonel aparejador mayor de las obras y de otros maestros de diferentes profesiones tocantes a la obra del dho Panteon para tratar de la continuacion della.
- Al dho 3200 rls. para que comprase estaño para hacer los moldes para hacer las molduras de la media naranja del dicho Panteon y pagar la costa de los oficiales que los an de hacer y otros gastos.
- Al dicho 1000 rls. a quenta de lo que montare el hacer a toda costa tres pares de puertas para el dho panteon y a de pagar los portes de la madera que se a traido al dho sitio para el dho efecto.
- A Pedro de Tapia maestro marmolista 23035 rls. a quenta de lo que montare la obra del solado y chapado que es a su cargo de hacer en el dho panteo y entierro de los Reyes.
- A Pedro de Tapia pregonero 33 rls. por los dias que se ocupo en pregonar la obra del dho panteon y los remates del.
- A Nicolas Banderet fundidor 5316 rls. a quenta de lo que montare el baciado de bronce que se a de hacer de molduras para la dicha obra.
- A Andres de Atiença maestro de carpinteria 600 rls. por dos colgadiços que hiço de manos el uno para donde se labra la piedra = y el otro para una fragua en que se an de hacer las herramientas que Pedro de Tapia hubiere menester y los cubrio de texa y rematado de yeso = Y hiço los moldes para que por ellos labrase la piedra del solado del dicho panteon.
- A Gregorio Montero fundidor de bronce = 674 rls. y medio a quenta de lo que montare el hacer de manos las molduras de bronce que faltan de hacer en las urnas del dicho panteon.
- A Juan Matias Sebastian Fernandez y Bartolome de Leon roçadores 1000 rls. por roçar la bentana que se abrio para dar luz al dho panteon.

Importa 59874 rls.; las ordenes de que se an librado an sido por uias ordinarias de Alonso Carbonel y villetes del señor marques de Torres.

Todos los ochauos del solado del Pantheon estan hechos, excepto que a uno de ellos le faltan los embutidos de los quales ochauos solamente estan asentados tres.

Desde la primera grada de la puerta que sube del Pantheon hasta la mesa que esta entre las dos puertas de las bobedas estan puestas las gradas y embeuida la primera, que no salga a la area del solado, como Su Magd. (que Dios guarde) mando y ansimismo estan puestos los chapados de los lados hasta la dha messa, desde esta arriba hasta fenecerse la escalera, esta toda la piedra asi de las gradas, como de los chapados de los lados, y de las puertas de dhas bobedas, labrada y acabada, falta el asentarla.

Esta labrada la piedra del chapado de los lados del altor menos seis pies.

Para el chapado del dicho altar faltan ciento y ocho pies superficiales, porque tiene doce pies de alto y nueue de ancho; y ansi mismo falta treinta y seis pies de piedra superficiales para la frontalera: faltan jambas y lintel para el dho altar, porque las que se truxeron para este efecto del Salon de Palacio de Madrid son, de tan mala calidad, piedra y color, que parece no conuienen, en parte tan principal, donde la demas piedra es escogida, y todo se ha de ver y comunicar con la luz que de nueuo se ha dado al dho Pantheon.

Falta el diuertir tres manantiales que hay en tiempo de agua y nieues, en tres ochauos del dicho Pantheon: y dirigirlos que vengan devaxo de los zocolos y solado de el, al conducto general.

Toda la qual dicha obra de canteria y tocante a yesseria de las ventanas y dichas bobedas del Pantheon, estara acabada para fin del mes de Septiembre proximo que viene, dandose luego el dinero conueniente.

Ay que dorar quatrocientas y setenta y dos varas de molduras de la media naranxa del Pantheon y el floron de la lampara; ellas estan todas acabadas y a este le falta poco.

De la cornissa abaxo, no digo especificamente lo que hay que dorar, por la proligidad, y porque se viene a entender, y colegir, por lo siguiente hauiendo hecho tanteo y computo de lo que esta dorado de la cornissa abaxo, parece esta dorada, de quatro partes la una, y en ella consta, se gastaron mill y nouenta y tres doblones de a treinta reales de plata que costaron cada uno.

Faltan por vaciar los bronces siguiente porque los mas de ellos parece se lleuaron para la urna de la Señora Emperatriz (que Dios haya) y los

y que no se tuvo en consideración, ya que se asentó el solado y se siguieron colocando bronces. Pero el mal estaba ahí y era un nuevo problema. Parecía que cuando se salvaba un obstáculo, como fue el de la iluminación de la estancia, aparecía de inmediato otro, como era el del agua.

Lo único que permanecía a la espera era la escalera, cuyo tramo más inferior había recibido parte del chapado. Era la parte más atrasada de toda la obra. En cuanto al retablo, se trabajaba en algunos elementos, pero no había nada de ensamblaje.

El estallido de la guerra en Cataluña y Portugal, así como las conjuras separatistas, colocaron a los reinos peninsulares de la Monarquía Católica al borde de la desintegración. Este torbellino arrastró consigo a la desgracia al Conde-Duque de Olivares y los horrores de la guerra civil arruinaron todavía más a la ya exhausta España. Con tales calamidades las obras del Panteón vuelven a su languidez y parsimonia de siempre. A esta situación viene como anillo al dedo las palabras de fray Francisco de los Santos: «Mucho duró la Fábrica sin hacerse otra cosa en ella, mas que cerrar la Medianaranja, sentar el Solado, y la Escalera con unos Chapados de Mármol y una vara en alto, sobre las Gradas; no porque el ánimo Real de nuestro Gran Príncipe, hiciese pausa en el cuidado; que según su asistencia, éste pareció siempre el principal en su pecho; sino por los accidentes graves que ocurrieron sobre lo que antes había, que no sólo la detuvieron, mas casi la imposibilitaron» [133]. Quizá entre tanta catástrofe cupiera sospechar, que en estas fechas hubo propuestas de cambiar el Panteón a otro lugar, según dice Santos, noticia de la que no tenemos más referencia que la dada por él.

En 1643 Felipe IV visitó la real fábrica, «y algún tanto más desahogado su erario, mandó que se continuase hasta su conclusión» [134]. Ese año Pedro de la Sota, maestro fundidor y campanero, doraba los bronces de la media naranja y de las urnas, tarea que concluyó en 1647 [135]. El Rey, escarmentado por los gravísimos problemas económicos del periodo 1625-1630 y las protestas y hasta huelgas consiguientes, desde 1638 seguía el criterio del paso a paso en las obras del Panteón; era un camino lento y poco brillante, pero eficaz, pues había concordancia entre los recursos y las tareas realizadas; además era la única senda posible para hacer una obra tan rica en época tan pobre. El 28 de junio de 1644 ordenaba «que reconozcan Juan Gómez de Mora y Pedro de la Peña lo que está hecho y su calidad» en la obra del Panteón del Escorial, para que se pague [136].

Mas el paso decisivo del año 1644 fue enfrentarse al problema del agua que encharcaba la rotonda. Fray Francisco de los Santos habla de este obstáculo y sus dificultades y de lo dañino del mal, pero sin datar su origen, quedando así todo inconcreto [137]. El 17 de diciembre el fontanero del Rey Pedro de Sevilla reconoció las humedades y concluyó que

---

demas quedaron por vaciar al principio de la obra.
Veinte y tres varas de molduras angostas de anaqueles y voceles, = dos garras enteras y dos medias = quatro pieças de follaxe de frisso, necessarias para el ochauo del altar que quiça acasso quisieron hacer otra diferencia para el, = ciento y setenta estriculas de las tapas de lar urnas = para todo lo dicho hay bronce y se podra vaciar con breuedad.
La raçon del dinero gastado que se me manda dar no he [hecho?] por que no ha corrido esto ultimo por esta veeduria sino por la de Madrid Vuestra Merced inste se mande remitir dineros luego para que quando Su Magd. que Dios guarde se sirua de venir a este sitio real a la brama, vea la media naranxa del Pantheon dorada y acabada, y quitados los andamios y acabado el solado, se manifestara con la dha nueua luz, lo magestuoso y grandiosso de la mas insigne fabrica que hoy se conoce; y Su Magd. sera bien seruido guarde Dios a vuestra merced etc. Sitio Real de Sant Lorenzo Agosto. 6. de 1640. años.
El Licenciado Don Diego de Quesada.
El 9 de agosto se envía la informacio por la Junta al Rey.
El 10 contesta Felipe IV de su mano: He visto la relacion y encargo mucho a la Junta el cuydado y prontitud assi en la cobranza hecha del dinero como en la paga de la fabrica, partícularmente de buscar oro para lo que se ha de dar ques lo que mas importa para el fin de la fabrica. A.G.P. San Lorenzo. Patrimonio. Leg. 1826.

[133] F. DE LOS SANTOS.- *Descripcion breve*. fº 117v-118. idem.- *Quarta parte*. pag. 173. «Entrando a Reynar el Señor Rey Filipo Quarto, se passaron muchos años sin hazer otra cosa en el Pantheon, mas de lo que auia dexado edificado su Padre, sino es cerrar la Cupula, sentar el Solado, y la Escalera, y poner en ella algunos Chapados de Marmol: no siendo la causa de esto el auer este gran Principe hecho pausa en lo Real de su cuidado, que este pareciò siempre el mas principal en su pecho, sino por graues dificultades, y embarazos que se ofrecieron». A. XIMÉNEZ.- *Descripcion*. pag. 323.

[134] J. QUEVEDO.- *Historia*. pag. 108.

[135] J. J. Martín González.- «Nuevos datos». pag. 234.

[136] A.G.P. SAN LORENZO. Patrimonio. Leg. 1826.

[137] F. DE LOS SANTOS.- *Descripcion breve*. fº 118-118v. «El uno fue una Fuente manantial que rompiendo por entre las junturas de los Iaspes, diò en brotar de tal manera, que lo aguaua y maltrataua todo, sin saberse en muchos años, qual fuesse origen della, aunque se hizieron para buscarle grandes diligencias. Ibase haziendo un mar de agua, el que despues vino à ser un mar de riqueza, y a merecerse con mas justicia, y razon, el renombre de Sepulcro glorioso, como llamauan al mar los Indios del Oriente, en que se arrojauan, y sepultauan alegres à los ultimos tercios de su vida. El otro fue estar apartado de aqui el Superintendente de la Obra, viuiendo en Madrid, con cuya ausencia, los Maestros, Oficiales, no andauan con el cuydado, y vigilancia, que conuenia: y assi solo crecia en ella el agua de la Fuente, dificultandose cada dia mas y mas, el remedio; aunque se gastaron muchos ducados en buscarle..... Otros arbitrando en el remedio del agua, que era el mayor de los daños, se resoluieron, en que conuenia, que en contorno de los Iardines arrimados à la parte mas vezina al Pantheon, se hiziessen unas Alcantarillas, para diuertir el corriente, sin atender mucho à la profundidad que por aquella parte auia, hasta poder llegar donde pudiesse tenerle: determinacion, que si se acabara de executar (que de hecho se començò) fuera de excesiuos gastos, y de ningun prouecho: porque se buscaua el remedio muy lexos, y estaua en otra parte la enfermedad, y à este modo auia diuersos pareceres para allanar las demas dificultades». idem.- Quarta parte. pp. 173-174. «Al ir caminando adelante con lo que faltaba de la fabrica, como està en sitio tan profundo, embarazò los passos una Fuente manantial, que rompiò, y brotò por entre los Iaspes, y junturas de los Marmoles, de tal manera, que lo aguaba, y maltrataba todo, y fue causa de mucha detencion de la Obra. Iuntabase à esto, que el Superintendente de ella, que lo era un Ministro de su Magestad, estaba continuamente en Madrid, con cuya ausencia los Maestros, y Oficiales no andaban con el cuidado, y vigilancia que conuenia, de donde se originaba, que en la fabrica solo crecia el agua de la fuente, dificultandose cada dia mas el remedio, porque se iba haziendo un Mar de agua, el que despues vino à ser un Mar de riqueza, y à merecer con mas justa razon el renombre de *Sepulcro glorioso*: como llamaban al Mar los Indios de el Oriente, en que se arrojaban y sepultaban alegres à los ultimos tercios de su Barbara vida».

procedían de las aguas llovedizas y de los riegos de los jardines. A continuación una junta de arquitectos formada por Juan Gómez de Mora, Alonso Carbonel, Pedro de la Peña, Miguel del Valle y Aguilar, Domingo de la Oz, Juan Lázaro y Pedro Ochoa, visto el mal y el informe, propuso la construcción de todo un sistema de alcantarillado descomunal en todo el perímetro [138]. Es muy significativo que los arquitectos señalen «que los dichos cimientos de la fábrica principal quedaron más altos que el suelo del dicho panteón cuando se bajó». Salía así a la luz la consecuencia de la intervención de 1618 y 1619, por orden de Crescenzi, para dar otra proporción al Panteón de Juan Bautista de Toledo y Juan de Herrera, ahondando su suelo para hacerlo más alto.

El informe resultaba descorazonador, ya que los gastos resultarían astronómicos, y los mismos maestros se guardaban muy bien de especificar el coste en el informe, y se remitían a más adelante. Entonces fue cuando intervino el vicario del Monasterio fray Nicolás de Madrid. El monje creía que las aguas procedían de manantiales y no de filtraciones, y dio la batalla. Juan Gómez de Mora, Alonso Carbonel y otros oficiales reales tuvieron que volver en 1645 al Escorial para reconocer y ver de nuevo todo lo referido al asunto [139]. Fray Nicolás dio con los manantiales localizados detras de las urnas, y que afloraban principalmente por donde hoy se encuentra el sarcófago de Felipe IV. Entre el 1 de noviembre y el 20 de diciembre de 1645 se canalizaron y se limpiaron los conductos generales que pasan por debajo de la rotonda funeraria; en total, treinta y siete días de trabajo y seiscientos dos reales de coste. El Panteón quedó seco y el problema del agua resuelto [140]. Este logro del fraile jerónimo lo ensalza su hermano de hábito Santos, y lo hace tan habilmente, que después de Juan Bautista Crescenzi y Pedro de Lizargatare, fue fray Nicolás de Madrid el autor del Panteón del Escorial [141].

Hay un hecho cierto y sumamente importante en el asunto del agua y el acierto del vicario, no sólo se arregló un mal grave con presteza y baratura, sino también que los jerónimos volvieron a recuperar la confianza real después del desas-

---

[138] Pedro de Seuilla fontanero de Su Magd. reconoçera por vista de ojos el daño que reciue la obra del Panteon de las aguas que a el concurren y diga de donde proceden y si es de una parte o de muchas si son de las llobediças o manantiales de fuentes y declare en esto su parezer. En San Lorenzo el Real a diez y seis de Diciembre de mil y seiscientos y quarenta y quatro años =

El Marques de Malpica.

En cumplimiento de la orden arriba dada por el Marques de Malpica he visto y reconocido la obra del dho Panteon y las aguas y humedades que al presente tiene que las unas son las que proceden de las llobediças y de los tejados de la Iglesia que caen al Jardin de Setentrion y las que corresponden a medio dia y tambien proceden de los riegos de los Jardines y las humedades de terraplenos que arriman a la fabrica. Y hallo que esta son la causa principal del humedezerse y que no son manantiales naturales que procedan y manan en el dho sitio porque el resultar en el dho panteon las dhas aguas no es continuadamente sino a tiempos y por yntercadenzias quando lluebe = y ademas desto he reconocido y entrado en una alcantarilla que pasa por debajo del dho panteon por donde corren algunas aguas que proceden del remanente de unas fuentezuelas que estan debajo de la Iglesia que estas (por yr mas vajas que el dho Panteon y con gran corriente a mas de seis pies del suelo del) no perjudican a su fabrica y este es mi parezer y lo firme en San Lorenzo el Real a diez y siete de Diziembre de mil y seiscientos y quarenta y quatro años =

Pedro de Sebilla.

En cumplimiento de la orden dada por el Marques de Malpica superintendente de las obras reales de Su Magd. y de su Junta de Obras y Bosques heuemos visto y reconocido la fabrica del Panteon de San Lorenzo el Real del Escurial y los daños que se han visto sobre la humedad que causan las aguas llobediças de los tejados de la fabrica principal y de los riegos de los Jardines y terraplenos dellos y hauiendo visto la declaracion echa por Pedro de Seuilla fontanero de Su Magd. para cuyo remedio hauiendo conferido sobre ello nos pareze que se haga una alcantarilla arrimada a los cimientos de la fabrica en los angulos y rincones de los xardines por las partes de afuera la qual ha de tener tres pies de hueco con sus dos paredes que tenga la de la parte de afuera tres pies de grueso y la de la parte de adentro dos pies adbirtiendo que si los cimientos de la fabrica principal tubieren relex suficiente cargue la dha alcantarilla y su voueda sobre el Y porque ha parezido que los dhos cimientos de la fabrica principal quedaran mas altos que el suelo del dho panteon quando se vajo: en esta cantidad se han de reciuir de fabrica si fuere nezesario con tizones de canteria y cal desde el suelo de la dha alcantarilla que ha destar mas vajo una bara que el suelo del dho Panteon solando toda la dha alcantarilla de losas de a pie de grueso sentadas con cal dandole el corriente nezesario para que las aguas vengan a parar a la alcantarilla antigua que oy pasa por debajo del Panteon echando votareles a trechos para que resistan el empujo de los terraplenos de los Jardines que quando se aya de hazer se dara la forma y condiçiones por menor quando Su Magd. aya sido seruido de tomar resolucion. Toda la qual obra ha de ser de canteria cuyo alto de ha de quedar de manera que para higualar con los xardines no le falte mas que quanto quepa el solado que esta preuenido de canteria para defensa de las aguas por lo alto y este es nuestro parezer y la declaracion que hazemos en presencia del dho Marques que lo firmo con los demas que se allaron a ello. En San Lorenzo el Real a diez y siete de Diziembre de mil y seisientos y quarenta y quatro años.

El Marques de Malpica. fray Francisco de Sant Joseph. fray Nicolas de la Purificacion. Joan Gomez de Mora. Alonso Carbonel. Pedro de la Peña. Miguel del Valle y Aguilar. Domingo de la Oz. Juan Lazaro. Pedro Ochoa.

A.G.P. San Lorenzo. Patrimonio. Leg. 1826.

[139] J. J. MARTÍN GONZÁLEZ- «Nuevos datos». pag. 234.

[140] J. QUEVEDO.- *Historia*. pag. 254. F. NAVARRO FRANCO.- «El Real Panteón de San Lorenzo de El Escorial», en *El Escorial 1563-1963*. II. pag. 721. Madrid, 1963. G. DE ANDRÉS.- «Decripción de la fontanería». pag. 294.

[141] F. DE LOS SANTOS.- *Descripcion breve*. fº 118-118v. «Otros arbitrando en el remedio del agua, que era el mayor de los daños, se resoluieron, en que conuenia, que en contorno de los Iardiner arrimados à la parte mas vezina al Pantheon, se hiziessen unas Alcantarillas, para diuertir el corriente, sin atender mucho a la profundidad que por aquella parte auia, hasta poder llegar donde pudiesse tenerle: determinacion, que si se acabara de executar (que de hecho se començò) fuera de excesiuos gastos, y de ningun prouecho: porque se buscaua el remedio muy lexos, y estaua en otra parte la enfermedad, y à este modo auia diuersos pareceres para allanar las demas dificultades.

Pero mirandolas a mejor desvelo el Padre Fr. Nicolas de Madrid, Vicario que à la sazon era de este Real Monasterio, las fue facilitando todas, con el claro juizio, de que le dotò nuestro Señor para qualquiera cosa, y con el afecto de seruir por amor, sin respeto à otros interesses. Buscò el manantial del agua, y hallòle en su mismo origen, y guiandole facilmente al conduto general, que estaua cerca, quedò el Pantheon libre de un daño tan perjudicial; y fuesse con su corriente al sepultar al mar, como las demas fuentes, dexandonos aqui sola la memoria, de que somos mortales, y deslizadizos como el agua». idem.- *Quarta parte*. pag. 174. «Buscò lo primero el manantial de el agua, que dañaba tanto, y hallòle en su mismo Origen; y guiandole facilmente al conduto general de las fuentes de la Casa, que estaba allí cerca, quedò el Pantheon libre de un daño tan perjudicial, y fuesse con su corriente a sepultar al Mar, como las demàs aguas, dexando en aquel Real Entierro solo el acuerdo de que los hombres se deslizan como el agua àzia la muerte, desde su nacimiento».

trado asunto de 1626 con fray Martín de la Vera.

En 1646 se acometió la conclusión del asunto de la iluminación, que ya estaba en marcha desde 1640. Pedro de la Peña estuvo en El Escorial reconociendo la manera de abrir las ventanas en el Panteón para iluminarlo. El 20 de julio Felipe IV ordenó la apertura de la ventana y asignó cinco mil reales para la operación. El 18 de agosto el Marqués de Malpica despachó las disposiciones oportunas. El 20 de agosto los hermanos Juan y Sebastián Andrés acometieron las obras, el 27 de octubre fray Nicolás de Madrid recibía el dinero de la misma. El 1 de febrero de 1647 Francisco Botello recibía doscientos reales «por abrir el arco de piedra berroqueña que estaba frontera de la ventana del Panteón para que le entrase más luz»; el 28 de febrero se jaharró y blanqueó el hueco de la dicha ventana y el 1 de marzo de 1647 se finiquitaban las obras, que costaron cinco mil noventa y ocho reales y veintitres maravedís, es decir, un coste ajustado al presupuesto [142].

Esta administración ceñida y rigurosa, acorde con la política del paso a paso impuesta por el Rey, acometiendo aquello para lo que se disponía de medios, los aciertos en temas tan importantes como fueron el agua y la iluminación, la paz y la presteza en el trabajo fueron motivos suficientes para que Felipe IV diese a fray Nicolás de Madrid la superintendencia de la obra en 1647, recomponiéndose así la plena confianza de la corona en los jerónimos del Escorial [143].

En ese mismo año de 1647 se decidió cambiar la entrada del Panteón, que ya no sería a través de la Sacristía y la cantina de la cera, sino directamente desde la Basílica, prolongando hacia abajo, con un nuevo tiro, la Escalera del Patrocinio. Para ello se asignó un presupuesto de veintidos mil reales, que recibió fray Nicolás de Madrid [144]. El 12 de noviembre concertaron la obra los hermanos Juan y Sebastián Andrés. Como desde el 24 de febrero de 1648 Felipe IV dispuso que Alonso Carbonel fuese Maestro Mayor de las obras reales, tras el fallecimiento de Juan Gómez de Mora, lo que

---

[142] A.G.P. San Lorenzo. Patrimonio. Leg. 1826. J. J. MARTÍN GONZÁLEZ.- «Nuevos datos». pag. 234. F. IÑIGUEZ ALMECH.- «La Casa del Tesoro». pag. 666. F. NAVARRO FRANCO.- «El Real Panteón». pag. 721. J. QUEVEDO.- *Historia*. pag. 254. F. DE LOS SANTOS.- *Descripcion breve*. fº 118. «El otro que la resfriaua mucho, era el que hemos dicho, la falta de la luz, y lo poco facil que se juzgaua, el podersela dar: porque parecia auia de ser necessario, romper los Iaspes, y Marmoles, como pensauan algunos: en que se podia recelar gran desconformidad en esta hermosa Fabrica; y buscar luz, deslustrando, no era un buen camino de dar luzimiento». fº 118v-119. «Vino su Magestad aquel Otoño [de 1646] à esta su Real Casa, y viò el Reparo, que se auia hecho [la canalización de las filtraciones], de que recibiò singular gozo, y alegria: y teniendo premeditado el que atajò este daño, que con facilidad se podia dar luz à aquella Pieça, se lo dixo à su Magestad, y auiendo reconocido la parte, mando lo hiziesse assi.

Luego se puso en execucion, y en pocos meses se viò libre de las tinieblas, en que estaua encerrada tanta hermosura. Abriòse una Ventana muy capaz, rompiendo el grueso de la pared de la Iglesia, que es grande, hasta encontrar con los claros de las Lunetas, que caen al Pantheon; y aunque costò trabajo la execucion, saliò de tan buen acierto la traza, sin tocar en los Iaspes; que apenas nace el Sol, quando lo vaña todo de claridad.

Los Antiguos procurauan la claridad de sus Sepulcros en el mas escondido centro de la tierra; y ya que no podian la del Sol, preuenian artificiosamente una lumbre perene, que conseruada en particular materia, duraua largas edades; como se viò en el Sepulcro de Diomedes, en la Region de Apulia: y en el de un Romano en la Isla de Nesida, junto à Napoles, y en otros mil, que abriendolos despues de muchos siglos, se hallaron en ellos encendidas Luzernas, que alumbrauan los Cadaueres, cuyas llamas, en tocandolas el ayre, se desvanecieron y apagaron.

Mas Philipo Quarto le diò a este Sepulcro la luz del Sol, que fuera de ser la que mas le ajusta, por su grandeza, es luz que corre à su ocaso, para lograr nueuo resplandor en otro dia; que tiene su nacer de su morir. Con que no solo ilustrò el Edificio, sino que alumbrò a la consideracion, para que se viesse a donde caminauan por este ocaso de la muerte, los Catholicos Soles de España, con tantas luzes de merecimientos». idem.- *Quarta parte*. pag. 174. «Abriò despues una Ventana muy capaz, rompiendo el gruesso grande de la Pared de la Iglesia, hasta las Lunetas de el Pantheon, sin lesion alguna de los Iaspes y Marmoles, y aunque costò trabajo, saliò de tan buen acierto, que apenas nace el Sol en el Oriente, quando lo baña todo de luz y claridad. Los Antiguos procuraban claridad y luz en sus Sepulcros, y ya que no podian darles la del Sol, preuenian artificiosamente una lumbre perenne, que conseruada en particular materia, durasse largas edades; como se vio en el Sepulcro de Diomedes en Apulia, y en otros muchos, que abriendolos despues de dilatados Siglos, se hallaron en ellos encendidas lucernas, que alumbraban los Cadaueres, cuyas llamas en tocandolas el ayre, se desvanecian y apagaban. Mas à este Sepulcro se le diò la luz de el Sol, que por su grandeza le ajusta mas, y porque alumbra à la consideracion, para que se vea adonde se camina por la muerte; que es luz la del Sol, que corre à su Ocaso, para lograr nuebo resplandor en otro dia; y tiene su nacer de su morir: saliendo como nuebamente luzido de la noche en que se auia sepultado, exemplar admirable de la Resurreccion, que cada dia vemos à los ojos».

[143] Consecuencia de ello es el libro de cuentas de fray Nicolás de Madrid, A.G.P. San Lorenzo. Patrimonio. Leg. 1896, el cual usaron para sus estudios F. IÑIGUEZ ALMECH.- «La Casa del Tesoro». de una forma caótica muy de su estilo y F. NAVARRO FRANCO.- «El Real Panteón», de forma sistemática. F. DE LOS SANTOS.- *Descripcion breve*. fº 119-119v. «Viendo pues su Magestad, la buena suerte de estos sucessos, y que ya no podian ser de embaraço al Edificio, la entrada, el agua, ni las tinieblas en que estaua como anegado; no dudò de conseguir lo que faltaua hasta la ultima perfeccion. Asseguròlo mas el Real acuerdo, señalando Superintendente, que estuuiesse à la vista de los Maestros, y Oficiales, que esto, y la buena paga, son la vida, y el alma de las obras. Eligiò para este cuydado, el año de mil y seisicientos y quarenta y siete, al que auia dado arbitrios para atajar los inconuenientes referidos, en los dos años antecedentes. idem.- *Quarta parte*. pag. 174. «Los Religiosos de aquella Real Casa, que los miraban de mas cerca, sentian ver alli lo que se iba perdiendo: y especialmente el Vicario que era entonces de la Comunidad, Varon de muy claro juizio en qualquiera materia, llamado Fray Nicolas de Madrid, assentaba firmemente, auiendo considerado con desvelo y estudio particular, los accidentes de la Fabrica, que sin mudar de Sitio, podian atajarse los daños, para que se prosiguiesse la Obra. Pusose de hecho à hazer demostracion de su sentir, y los fue remediando de manera, que agradado el Rey de su gran talento, capazidad, y valor, le diò la Superintendencia de la Obra, y despues el Priorato de el Monasterio, porque estuuiesse siempre a la vista de los Maestros y Oficiales, que esto y la buena paga, son la vida y alma de las Obras. Luziòse mucho el Real acuerdo de su Magestad en esta Eleccion (aunque tuuo embidiosos y sentidos) pues en nuebe años que corriò la Fabrica por su quenta, llegò a su deseado termino, porque su Religioso afecto y atencion, solo seruia por amor y no por otros intereses». La opinión de Santos, confusa intencionadamente, pero habilísimamente dispuesta para hacer creer al lector que todo es de fray Nicolás de Madrid, ha dado pie a todas las opiniones sobre el particular hasta nuestros días, empezando por el mismo LLAGUNO.- *Noticias*. IV. pag. 16 y concluyendo con MARTÍN GONZÁLEZ.- «El Panteón de El Escorial». pag. 280. Sin embargo, en justicia, lo que hizo fray Nicolás de Madrid fue arreglar el problema de las humedades, como de forma rotunda se recoge en las *Memorias Sepulcrales*: «Suya fue aquella traza tan aplaudida de divertir a aquella agua que tanto ofendia la obra que se iba comiendo hasta la misma piedra y la ejecuto remediando con infalibilidad el daño». G. DE ANDRÉS.- «Descripción de la fontanería». pp. 293-294.

[144] J. J. MARTÍN GONZÁLEZ.- «Nuevos datos. pag. 234.

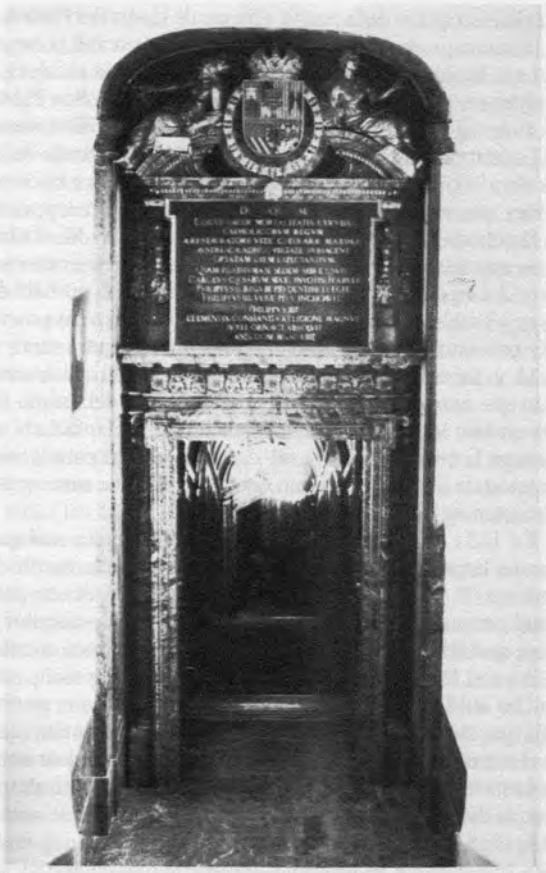


Fig. 30. Puerta de acceso a la escalera del Panteón del Escorial.

Fig. 31. Puerta de acceso a la escalera del Panteón del Escorial. Lastra con la inscripción.

se hizo firme por real cédula de 3 de junio, con efectos retroactivos de 1 de marzo [145], pasó a ocupar el puesto de aparejador Pedro de la Peña, el cual desde febrero de 1648 dirige la empresa de la escalera. A lo largo de ese año trabajan en la cantería de ella, además de los hermanos Andrés, Francisco Alvarez y Miguel de Segovia. El laboreo concluía el 1 de septiembre de ese año, con un coste de treinta y tres mil ochocientos sesenta y seis reales y veintidós maravedís [146]. Naturalmente Santos atribuye todo el mérito a fray Nicolás de Madrid, cuando la solución es de Alonso Carbonel y la dirección ejecutiva de Pedro de la Peña [147].

Solucionado en 1648 todo lo referido a estructura, los esfuerzos se concentran masivamente en el ornato, tanto de la rotonda, como de la escalera, siendo lo esencial del esfuer-

---

[145] LLAGUNO.- *Noticias*. IV. pag. 150. J. M. DE AZCÁRATE.- «Datos». pag. 529. F. IÑIGUEZ ALMECH.- «La Casa del Tesoro». pag. 666, da la fecha equivocada.

[146] F. IÑIGUEZ ALMECH.- «La Casa del Tesoro». pp. 664 y 667. F. NAVARRO FRANCO.- «El Real Panteón». pag. 730. G. DE ANDRÉS.- «Correspondencia epistolar entre Felipe IV y el P. Nicolás de Madrid sobre la construcción del Panteón de Reyes. 1654». *Documentos para la Historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*. VIII. pp. 167-168. San Lorenzo de El Escorial, 1965. J. QUEVEDO.- *Historia*. pag. 254.

[147] F. DE LOS SANTOS.- *Descripcion breve*. fº 118. «A esto se juntaua tambien la dificultad de dar entrada à esta Pieça, honorifica, competente, y facil». fº 119. «Ya no quedaua otra dificultad, sino la de la entrada, que parecia à muchos, casi impossible, el darsela conueniente; mas considerôse bien, y acertôse; que aun en esto se ve, que para acertar las cosas del Sepulcro, no ay medio, como el considerarlas bien. Vino su Magestad, como otras vezes, a esta su Real Casa, y dixole el Vicario lo que auia pensado, en orden a darsela decente, espaciosa, magestuosa, y graue; y vista la traza, y disposicion del lugar, ordenò, que se executasse; y sucediò tan felizmente, que no se pudo esperar mas. Abriôse una

zo los trabajos en mármoles y jaspes, bronces y maderas preciosas. Respecto a esto último, el ebanista Juan Vimberg se obligó el 1 de junio de 1648 a hacer las puertas de acceso a la escalera desde la Basílica, finiquitando la empresa y entregándolas el 1 de septiembre [148]. Años más tarde, el 20 de junio de 1651, el mismo artífice se obligó a «hacer las cuatro puertas que se han de poner en los lados de las dos mesas de la escalera nueva de jaspe», acabando el 22 de enero de 1654 [149].

El 21 de mayo de 1648 fray Nicolás de Madrid llegó a Prior del Monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial. Desde ese momento comenzó una intensa correspondencia entre el fraile y Felipe IV, que recuerda las que existieron en vida de Felipe II con los priores escurialenses. Por ella se puede apreciar, confirmándolo las cuentas, que se trabajaba al unísono en todas las partes, pero de forma pausada, pues los recursos eran escasos y la obra riquísima. Hay una perfecta adecuación y concordancia entre las medidas tomadas en Madrid y el dinero que se remite, y el funcionamiento de la maquinaria y ejecución de los proyectos en El Escorial. El buen engrase de la máquina, permitirá que ésta siga paso a paso su camino y que las obras lleguen a buen puerto y se concluyan satisfactoriamente. En nuestra opinión la solución de las humedades y la buena organización de la obra son los dos grandes méritos de fray Nicolás de Madrid, méritos sobrados que le emparejan con fray Juan de Peralta y los grandes priores de la época de la construcción del Monasterio.

La escalera era un punto candente en 1648. El 21 de junio fray Nicolás escribía al Rey diciendo: «Si se ha de continuar con la portada de jaspes, será necesario que V. M. sea servido de mandar enviar el orden que en ésto se ha de tener, y que se me remita la traza, señalando maestro para esta obra, o al que está maestrando lo berroqueño o a quien V. M. fuere servido». A lo que responde el monarca: «En la portada de jaspes se están ajustando dibujos; y en estándolo, se os remitirán con la orden que se hubiere de guardar» [150]. Ello indica que, en esas fechas, Carbonel no ha concluido todavía las trazas de la puerta de la escalera del Panteón. En 1649 las trazas ya están dadas y Juan Bautista Chapui hace las letras para la inscripción de la puerta y piezas de la reja del Panteón; el 12 de mayo de 1649 Bartolomé Zumbigo se hacía cargo de toda la obra de jaspe del Panteón, incluida la escalera y el altar; en 1650 se trae piedra de las canteras de San Pablo [151]. Entre agosto de 1650 y marzo de 1653 Diego y Bartolomé de León trabajan en el rozado de la piedra berroqueña de la escalera [152], y el 12 de diciembre de 1650 el Prior informa al Rey que «Estanse acabando las letras para la inscripción de la portada, y en estando reparadas remitiré a V. M. el título en una tabla del mismo tamaño que se ha de ejecutar en jaspe. La reja se está haciendo y reparando. En la portada de jaspe y escalera también se va trabajando, y en todo procuro y procuraré poner el cuidado que conviene para servir a V. M. y que estas obras se acaben con la brevedad que desea». A lo que apostilla el Rey: «Quedo advertido del estado en que quedan las obras, que me parece están adelantadas y os encargo la brevedad en ellas» [153]. Precisamente para la inscripción de la puerta hubo un concurso, del que nos consta la existencia de cinco textos [154].

En 1651 se acometía la realización del escudo real que corona la puerta, trabajando en él el platero Bernardo de Pedraza [155]. Ese año Bartolomé Zumbigo de Salcedo presentó proyectos y se hizo cargo de las obras de mármol y jaspe que faltaban en el Panteón [156]. El 22 de agosto escribe el Prior al Rey: «En los jaspes se trabaja muy aprisa y con mucho cuidado. Hase comenzado asentar desde la puerta baja que entra al panteón y está asentado el primer tiro (que es el menor) hasta la imposta. La portada principal de mármol está acabada de labrar, pero no se le da pulimento ahora, porque dice el maestro que es lo último que se ha de sentar de la obra para que vaya como ha de ir y porque no quite la luz a los oficiales. Vanse labrando las cuatro jambas para las dos puertas de los lados donde ha de estar la sacristía y se sentarán luego. Está labrada mucha piedra para el segundo tiro, y se pondrá pronto la primera hilada. Esta obra, señor, camina a toda prisa, porque hay en ella muchos oficiales. No se ha acabado de traer la piedra de San Pablo, aunque está ya casi toda sacada, porque no ha dado lugar los calores que puedan caminar las carretas; ya refresca el tiempo y se tra-

---

Puerta por la Iglesia principal, junto al Atrio de la Sacristia, rompiendo una pared ceñida de un Arco de piedra Berroqueña, de donde se sacaron piedras de descomunal grandeza; y a pocos Escalones, que se añadieron, quedò todo consiguiente, como si huuiera sido traza executada desde sus principios; porque se uniò esta obra con la Escalera antigua, con toda conformidad». idem.- *Quarta parte*. pp. 174-175. «Ya no quedaba otra dificultad sino la de la Entrada de el Pantheon, que parecia impossible el darsela correspondiente à lo demàs; pero consideròse bien, y acertòse; que aun en esto se vè, que para acertar las cosas de el Sepulcro, no ay medio como el considerarlas bien. Abriòse una Puerta muy decente y graue por la Iglesia principal, junto al Atrio de la Sacristia, rompiendo una pared, ceñida de un Arco de piedra Berroqueña, de donde se sacaron piedras de descomunal grandeza, y à pocos Escalones que se añadieron, quedò unida esta inventiba de la Entrada, con la Escalara antigua de el Pantheon, como si huuiera sido pensada, y executada desde el principio. Pusieronse en esta entrada con estudiosa eleccion Puertas de Euano, Palo Santo, y Caoba, maderas, que con sus natiuos colores, negros, pardos, y amarillos, denotasse la amarillez, y tristeza de la muerte; para que à la primera vista, en el trage de la Entrada, se conozca, que es suya aquella habitacion. Con esta ocasion de auer hallado tan acomodada, y buena Entrada, se hizo el primer Tiro de la Escalera, de piedra Berroqueña escogida, que haziendo una vuelta, và à dar con veinte y cinco gradas al Sitio donde se formò la Entrada y Portada de la Escalera de el Pantheon; que la que se abriò en la Iglesia, fue para que se usasse de esta con mas comodidad, la qual es de lo Magestuoso y grande que ay que ver allí».

148 F. NAVARRO FRANCO.- «El Real Panteón». pp. 731-732.

149 J. QUEVEDO.- *Historia*. pag. 254. F. IÑIGUEZ ALMECH.- «La Casa del Tesoro». pag. 667. F. NAVARRO FRANCO.- «El Real Panteón». pag. 732.

150 F. IÑIGUEZ ALMECH.- «La Casa del Tesoro». pag. 664. G. DE ANDRÉS.- «Correspondencia». pp. 167-168.

151 F. NAVARRO FRANCO.- «El Real Panteón». pp. 724-728. LLAGUNO.- *Noticias*. IV. pag. 151.

152 F. NAVARRO FRANCO.- «El Real Panteón». pag. 728.

153 F. IÑIGUEZ ALMECH.- «La Casa del Tesoro». pag. 664. G. DE ANDRÉS.- «Correspondencia». pp. 176-177.

154 G. DE ANDRÉS.- «Inscripciones propuestas a Felipe IV para la portada del Panteón de Reyes». *La Ciudad de Dios*. CLXXIX, 1966, pp. 106-111.

155 F. NAVARRO FRANCO.- «El Real Panteón». pp. 724-728 y 731.

156 LLAGUNO.- *Noticias*. IV. pag. 62.

erá con brevedad, y con ella holgara yo mucho viniera el jaspe de Tortosa, que estamos aguardando por instantes..... La reja de bronce se acabará sin duda para cuando V. M. venga, y también las armas, aunque tienen mil prolijidades y menudencias que hacer. Como son tantas las cosas que hay a que acudir, y el asiento de la puerta principal no da prisa, no se han comenzado a labrar sus bronces hasta ahora, en desocupándose los oficiales lo que tienen entre manos, entrarán en ellos». Felipe IV anota: «Avisadme como ha salido la piedra del letrero, y aunque no se si está ahora la portada, podrá estar de prestado en su lugar él y las armas cuando yo vaya, para que se vean el efecto que hacen desde abajo. A la piedra de Tortosa se le de mucha prisa, y se procurará enviar dinero, que es lo principal» [157]. El deseo real se cumple de inmediato y el 1 de septiembre escribe fray Nicolás de Madrid: «En la piedra que ha de servir para el título están trabajando dos hombres más ha de quince días con asperones, y como es durísima, no han acabado hasta ahora de sacarle todas las faltas; procuraré se disponga ella y las armas de la suerte que V. M. me manda [158].

El 6 de abril de 1652 Felipe IV daba un decreto, refrendado por real cédula de 15 de ese mes, para que Bartolomé Zumbigo acuda a todas las disposiciones necesarias «para sacar de las canteras de San Pablo el mármol que faltare para la escalera de la dicha obra» [159]; precisamente el 11 de junio el Prior escribe que «Bartolomé Zumbigo está, días ha, en las canteras de San Pablo, sacando todo el mármol que falta y procurando se traiga con el buen tiempo. Jaspe de Tortosa hay aquí ya todo lo que es necesario para la obra» [160]. Por la misma misiva sabemos que Felipe IV estuvo visitando las obras y que «en la portada principal que V. M. vio, reparé que la corona de las armas salía fuera de los jaspes, y que parecía mal este descuido; y así hice rozar en la pared medio pie y se puso otra interpilastra de mármol con sus capiteles y arco que cubre la corona, y da mucho adorno y desahogo a toda la portada». Es decir, el arco de mármol que cobija las armas reales y a las dos figuras alegóricas es un añadido al esquema primitivo de la puerta. Fray Nicolás de Madrid prosigue: «la mesa que estaba delante, de piedra berroqueña, se ha hecho también de losas de mármol, y juntamente los chapados, conque queda esta obra con toda perfección posible, y entiendo estará muy del gusto de V. M., que es lo que yo más deseo. En cuanto a «la reja para la portada de arriba se está vaciando».

«En la obra de la escalera se va caminando a toda prisa. Están ya sentados los chapados con sus impostas hasta la segunda mesa; y ahora se están asentando las pilastras de una de las dos portadas», es decir, se ha llegado al rellano donde están las puertas fingidas. Respecto al primer tramo que arranca de la rotonda «estanse acabando de embutir de jaspe las bóvedas del arco que llega hasta la primera mesa, y también las de la primera capilla en que ha muchos días se trabaja, y por ser los cortes muy dificultosos, es obra muy detenida; todo ésto entiendo estará sentado para fin de septiembre». Felipe IV se muestra satisfecho: «Sin duda es esta obra engorrosa y es fuerza vaya despacio, pero no es poco lo que se ha hecho y os encargo procureis esté adelantada para octubre, particularmente las dovelas de la capilla y las más que se pudiere de los cielos de la escalera».

El 12 de julio de 1652 notifica fray Nicolás «el adorno que se hacía en la portada principal está acabado, y sólo faltan las figuras de bronce que V. M. mandó se hiciesen en Roma». A lo que el Rey anota el 10 de agosto: «Huélgome cos estas noticias. Las figuras que se hacen en Roma me escriben que estarán acabadas para septiembre, con que vendrán muy a tiempo». Pero «la fundición de la reja de la portada principal, y de las chapas del zoclo ha cesado por falta de cobre (que latón aquí tengo lo que es menester); sírvase V. M. mandar se nos de en plancha hasta cincuenta o sesenta arrobas que faltarán para acabar con estas dos obras». Rasguñando el monarca: «He mandado se de esta cantidad de cobre y ahora que lo que se corta no será dificultoso».

En cuanto a la escalera, «las bóvedas necesarias para el arco de la escalera hasta la primera capilla, que son diez, están ya acabadas y puestas las cimbrias para asentarse; las de la capilla, que son trece, se están dando de asperón dulce y se acabarán esta semana, y la que viene se comenzarán a dar pulimento. La una portada de las dos que lleva la segunda mesa está ya sentada, y por el mismo lado están puestas las primeras bóvedas hasta la portada principal; vase aserrando piedra y haciendo embutidos para ir continuando al otro lado, y en esta obra se camina con mucha prisa y cuidado» [161].

El 11 de agosto escribe el Prior: «ahora, con el cobre que V. M. mandó dar, se continuará con el vaciado de la reja de la portada de arriba». A la escalera le dedica un largo párrafo: «está acabada toda la primera capilla y sentadas seis bóvedas, de trece que son, y esta semana lo quedarán las demás, puesta la clave y quitados los andamios y cimbrias. La portada y pilastras de la segunda mesa correspondiente a la que está ya sentada, se están raspando y puliendo y se acabarán muy presto, y todo se sentará con brevedad. Vanse labrando dovelas para continuar el segundo arco de la bóveda, y chapados para los lados del tercero y último trecho de la escalera. Todos cuantos oficiales he hallado de este arte he traído, y si más hubiera, más trajera porque se concluya esta obra con la prisa que V. M. desea» [162]. El 13 de septiembre de 1652 «la reja de bronce para la portada principal se está vaciando y reparando, y la tenemos muy adelantada»; en cuanto a la cantería, «la capilla está ya acabada y reparada, y quitados los andamios y cimbrias, y todos los cortes, aunque son dificultosos, acuden muy bien; y aseguro a V. M. que sólo este pedacico de obra tiene mucho que mirar y admirar». Se ha concluido el descansillo trapezoidal. En lo demás «estase acabando de sentar la otra portada de la segunda mesa y, para continuar la bóveda, se van embutiendo ya de jaspes

---

[157] F. IÑIGUEZ ALMECH.- «La Casa del Tesoro» pag. 664. G. DE ANDRÉS.- «Correspondencia». pp. 177-178.
[158] F. IÑIGUEZ ALMECH.- «La Casa del Tesoro». pag. 664. G. DE ANDRÉS.- «Correspondencia». pag. 180.
[159] A.G.P. San Lorenzo. Patrimonio. Leg. 1826 y 1829.
[160] F. IÑIGUEZ ALMECH.- «La Casa del Tesoro» pag. 664, da la fecha equivocada. G. DE ANDRÉS.- «Correspondencia». pp. 181-184.
[161] F. IÑIGUEZ ALMECH.- «La Casa del Tesoro». pp. 664-665, confundiendo la fecha. G. DE ANDRÉS.- «Correspondencia». pp. 184-186.
[162] F. IÑIGUEZ ALMECH.- «La Casa del Tesoro». pag. 665. G. DE ANDRÉS.- «Correspondencia». pp. 186-187.

Fig. 32. Puerta de acceso a la escalera del Panteón del Escorial. Remate con el escudo real y las estatuas alegóricas.

algunas dovelas, y así mismo otras para los chapados de los lados, y aunque es obra bien prolija y detenida, entiendo la ha de hallar V. M. muy adelantada, y que dentro de un año ha de estar toda acabada. El Rey escribe: «Huélgome de que haya salido tan bien como decís la capillita de la escalera y de que vaya tan adelante lo demás de la obra, pues ya deseo verla acabada de todo punto; y así os encargo continueis con la prisa que lo decís, porque no pase del plazo del año» [163]. Seguidamente Felipe IV visitó la obra y quedó satisfecho de lo visto, pero cada vez tenía más urgencia en acabar la empresa. En la última carta de ese año, con fecha de 11 de diciembre de 1652, fray Nicolás de Madrid escribe que «para la reja de la portada de arriba falta muy poco». Respecto a la escalera, «están acabadas de sentar diez dovelas de la bóveda del segundo tiro de la escalera, y las demás que faltan para acabarle, que son veinte, se están dando de asperón dulce y entrarán luego en pulimento. Las piezas de la capilla, que son trece, se están acabando de embutir de jaspe, y me parece se concluirá este segundo tiro para fin de enero, y la escalera en toda perfección quedará sentada para S. Lorenzo, pocos días más o menos, porque hoy llegó de las canteras de S. Pablo toda la piedra que faltaba». Por último se disponen las dos lámparas de iluminación, la primera remitida desde Madrid, y la segunda que se haga en el obrador del Escorial según aquella [164].

En marzo de 1653 el carpintero Andrés de Manzanares está haciendo los modelos de pino para vaciar la reja de bronce que se ha de poner en la portada de la escalera [165] y el 6 de mayo informa el Prior que «las piezas de la reja de arriba están también acabadas de vaciar, y se van reparando, y juntamente concluyendo con otras menudencias que faltan». En cuanto a «la escalera, Señor, está en buen estado, pues

Fig. 33. Pedro de Villafranca. Grabado de la puerta de acceso a la escalera del Panteón del Escorial.

apenas falta pieza ninguna por labrar; diez dovelas de la bóveda se están acabando de dar el último pulimento, que todas las demás ya lo están. La segunda portada de arriba está comenzada a sentar, y en acabando con ella, que será pronto, se comenzará a sentar la bóveda y el chapado de un lado, que hasta ahora no lo está, por haber de bajar primero la peana del altar, que está ya acabada y ajustada en ella la moldura de bronce, y tengo por sin duda, estará asentada toda la escalera por S. Juan», es decir, a finales de junio [166]. Pero los cálculos no fueron acertados. El 2 de julio fray Nicolás de Madrid informaba que «al último trecho de la escalera le faltan solamente por sentar cinco dovelas, que sentarán en esta semana, con lo que quedará toda acabada con admiración de cuantos la miran; porque prometo a V.

---

163 F. IÑIGUEZ ALMECH.- «La Casa del Tesoro». pag. 665. G. DE ANDRÉS.- «Correspondencia». pp. 188-189.
164 F. IÑIGUEZ ALMECH.- «La Casa del Tesoro». pag. 665. G. DE ANDRÉS.- «Correspondencia». pag. 190.
165 F. NAVARRO FRANCO.- «El Real Panteón». pag. 729.
166 F. IÑIGUEZ ALMECH.- «La Casa del Tesoro». pag. 665. G. DE ANDRÉS.- «Correspondencia». pp. 191-192.

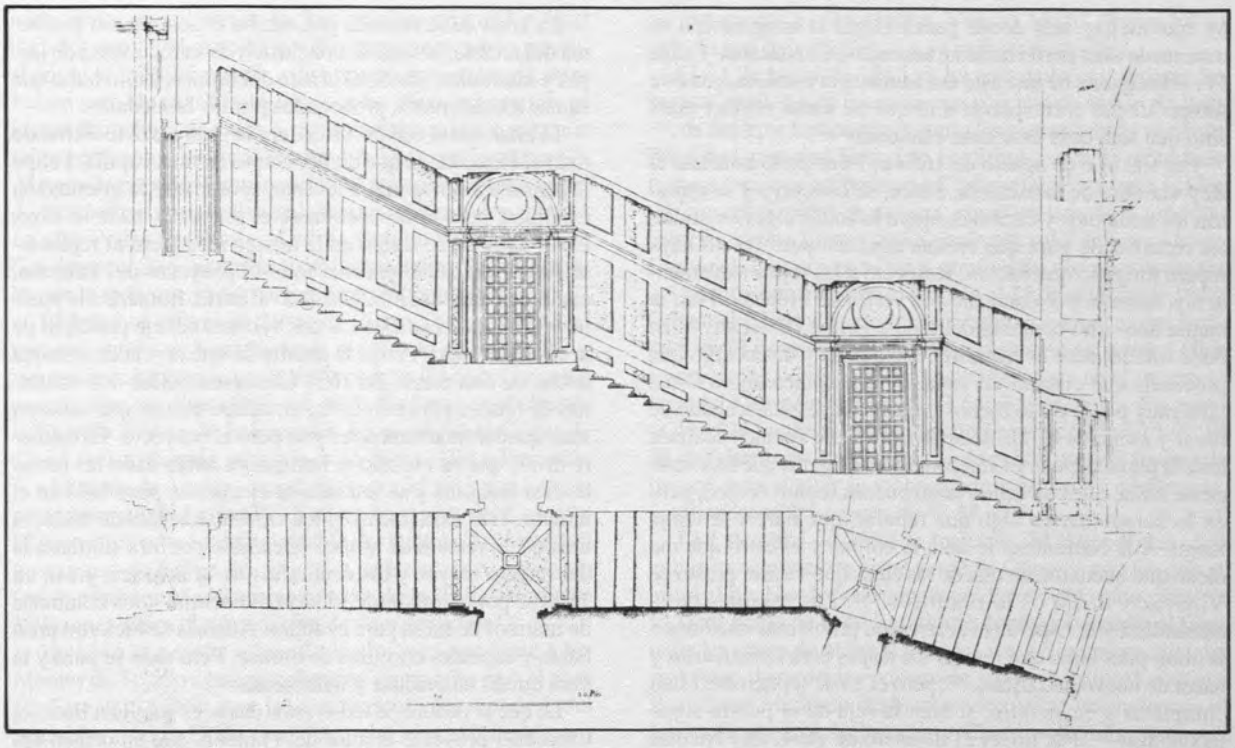


Fig. 34. Pedro de Villafranca. Grabado con la planta y alzado de la escalera del Panteón del Escorial.

Fig. 35. Escalera del Panteón del Escorial. Vista general desde la puerta superior.

Fig. 36. Escalera del Panteón del Escorial. Detalle de la bóveda.

M. que no hay más donde pueda llegar la imaginación en materia de obra perfectamente acabada». Contestando Felipe IV: «Huélgome de que esté tan adelante la escalera, y si este último trecho corresponde a lo que he visto, no hay duda sino que será cosa excelente esta obra» [167].

Por fin, el 6 de agosto de 1653 el Prior pudo notificar al Rey «la obra de la escalera, Señor, se concluyó y se quitaron los andamios y cimbrias, ahora la andan algunos oficiales recorriendo para que en una cosa tan perfecta no haya reparo ninguno que hacer». Respecto a las rejas, «solamente nos faltarán por dorar las dos verjas de bronce». Pero la buena nueva no contenta del todo a Felipe IV: «Esto va en buen estado, pero es menester darse prisa y os encargo que procureis que cuando yo vaya por allá (placiendo a Dios) falte muy poco, y a lo menos, procurad que está acabado de dorar y asentada la reja de arriba, para que veamos acabada toda la portada, pues ya van con ésta las figuras que han venido de Italia, que han salido tanto buenas (como vereis), pero en lo dorado tienen algo que reparar, que hareis se tenga luego. A la Naturaleza le falta la corona y el cetro que me dicen que quedaron en una de las cajas que vendrá presto de Vinaroz y luego os lo remitiré» [168]. Las estatuas de la Naturaleza y la Esperanza acarrearon problemas añadidos a la obra, pues hubo que retocar los jaspes para enmarcarlas y hacer de nuevo las tarjetas [169], pero el 15 de septiembre están completas y en su sitio, si bien la reja de la puerta sigue inconclusa [170]. Por fin, el 21 de enero de 1654, fray Nicolás escribió al Rey diciéndole que «el último dorado, Señor, se hizo ayer, con que queda acabada la reja de la portada de arriba y solamente falta el bruñirla, que la de abajo ya lo está, y se sentará al punto que se acabe el solado». Además, «vase ya puliendo el solado, y la escalera lo está hasta la última mesa, que se queda para la postre, porque están por allí sirviendo los materiales» [171]. El 4 de marzo apunta el Prior: «la escalera y el solado se acabará de pulir para el domingo que viene» [172]. Así se concluía este sector tan importante del Panteón.

La zona de la rotonda presentaba el sempiterno problema del retablo, la falta de conclusión de su recubierta de jaspes y mármoles, y todo el ornato del bronce, a ello hubo que sumar los deterioros provocados por las humedades.

El altar, junto con las urnas, era la gran pieza mobiliar de todo el Panteón, ya que dicho recinto era una capilla. Felipe II pensaba colocar uno a levante, acorde con la orientación canónica, pero al no concluirse el proyecto, nada se hizo. Con Felipe III se siguió en la misma idea, pero al replantear Juan Bautista Crescenzi todo el proyecto del Panteón, cambió el altar de sitio, y lo situó al norte, frontero a la puerta, y formando con ésta los dos vértices del eje principal de la circunferencia. Pero a la muerte de este rey, nada se había hecho de esta pieza. En 1624 Crescenzi fundió dos columnas de bronce para el retablo, en cuatro trozos, que salieron mal, quedaron arrumbadas y se paró el proyecto. Ello quiere decir, que en ese año el italiano ya había dado las trazas de esta máquina y se iniciaba su ejecución, pero falló en el intento. Tras este fracaso y los enfrentamientos de 1626, la idea de un retablo de bronce se cambió por otra similar a la del retablo mayor y los cenotafios de la Basílica, y así, en 1628 se portearon desde Madrid al Escorial «dos columnas de mármol de Italia para el altar». Además se hicieron unas basas y capiteles corintios de bronce. Pero todo se paró y la obra quedó inconclusa y defectuosa.

Lo que se deduce de todos estos datos, es que Juan Bautista Crescenzi proyectó el altar del Panteón, que en origen era de bronce y posteriormente se cambió por mármol. Seguramente que el que hoy existe recoja en rasgos generales el diseño del italiano, es decir, un arco de triunfo sobre dos columnas con su correspondiente entablamento y frontón de remate, todo hecho en materiales nobilísimos, acordes con los del resto de la rotonda.

A partir de 1646 comenzó la ejecución del ara con su frontal, como del retablo propiamente dicho. Desde 1648 consta que en El Escorial estaba el crucifijo, que iba a ser la imagen del altar. El 21 de junio escribía el Prior al Rey: «No se dora

---

[168] F. Iñiguez Almech.- «La Casa del Tesoro». pag. 665. G. de Andrés.- «Correspondencia». pp. 195-196.

[169] F. Iñiguez. Almech.- «La Casa del Tesoro». pag. 665. G. de Andrés.- «Correspondencia». pp. 196-198. Del Prior al Rey, 17 de agosto de 1653. «Señor: Las figuras de bronce que V. M. mandó enviar para la portada principal recibí y hasta ahora no se ha dado aviso porque se han estado ajustando en sus lugares, que, como los maestros que las hicieron no pudieron llegar a considerar de todo punto la estructura del sitio donde se habían de acomodar (llevados de la valentía del arte), sacaron los pies y algunos pañetes algo más de lo que convenía; y además de ésto, una de las figuras, que es la Esperanza, venía dos dedos más alta que el sitio donde había de estar. Diome ésto no pequeño cuidado porque entendí no se habían de poder acomodar, y sentía en extremo ver la perfección de las figuras y lo difícil que era haber de volver a hacer otras. En conclusión, Señor, recortando un poco lo alto de los frontispicios, y haciendo unas pequeñas cajas en los pilastrones de mármol que están arrimados a la pared, donde pudiesen entrar los pies y los pañetes, se han acomodado maravillosamente, y de suerte que se gozan todas enteramente, sin que haya ningún defecto. Las dos tarjetas que vinieron con sus inscripciones son muy grandes y desproporcionadas, porque si se ponen arrimadas a las figuras cubren lo principal de ellas, si debajo, ocultan los frontispicios, y así he determinado hacer otras (que ya están acabando), más acomodadas, desembarazadas, y hay cosas que sin duda saldrán muy bien. En lo demás de las obras se va caminando con la vigilancia que siempre, y procuraré que para cuando V. M. venga a esta su casa esté dorada la reja de la portada, y acabada esta obra de todo punto». Apostilla el Rey: «Huélgome de que hayan salido bien estas figuras y de que se hayan acomodado tan bien como decís, pues fuera gran embarazo y dilación volverlas a hacer de nuevo. Las tarjetas ha sido conveniente enmendarlas, según lo que decís, y juzgo que habrán quedado buenas, más chicas. Huélgomo de que lo demás de las obras vayan tan bien, y espero con vuestro cuidado, las he de hallar muy adelantadas, cuando (placiendo a Dios) fuere allá. El Rey».

[170] F. Iñiguez Almech.- «La Casa del Tesoro». pag. 665. G. de Andrés.- «Correspondencia». pp. 197-198. Del Prior al Rey, 15 de septiembre de 1653. «La reja de la portada de arriba se está ya acabando de reparar, no se si podrá estar dorada para cuando V. M. venga, haré todo lo posible»; anotando el Rey: «En buen estado va ésto, y espero que con vuestro cuidado, hallaré dorada la reja de la portada, pues con eso, estará acabada de todo punto. Quedo con esta noticia. El Rey». Respecto a las alegorías dice el Prior: «La corona y el cetro, Señor, recibí y le ajustaron a la Naturaleza en la conformidad de lo que pide su postura».

[171] F. Iñiguez Almech.- «La Casa del Tesoro». pag. 665. G. de Andrés.- «Correspondencia». pp. 199-200.

[172] G. de Andrés.- «Correspondencia». pag. 204.

nada ahora, porque aun no ha llegado el socorro de los 4000 ducados que V. M. mandó dar; dícenme que vendrán presto; al punto se irá continuando, y lo primero que se tomará entre manos será el santo Cristo que, por ser pieza tan grande, es la más dificultosa de todas, y nos da mucho cuidado para que salga perfectamente dorada; espero en Dios que lo salga» [173]. Al poco llegaron los recursos arbitrados y en la segunda mitad de ese año se comenzó el dorado de la escultura, interviniendo en ella Pedro de Huete, Andrés Ortega y Sebastián de Gavilanes; el 20 de enero de 1650 Juan Bautista Chapui cobraba por la tarja que vació para el título de la cruz [174].

El Prior se refiere al Cristo de Pietro Tacca, el cual, al parecer, estaba en España desde el reinado de Felipe III, y bien pudiera haber sido encargado por Juan Bautista Crescenzi cuando hizo su viaje a Italia en 1619. Hoy está en el altar de la Sagrada Forma de la Sacristía. Le sustituyó el Cristo de Gian Lorenzo Bernini, regalado en 1649 por el Papa Inocencio X a Mariana de Austria, cuando pasó por Milán hacia España para casarse con Felipe IV. Está en la capilla del Colegio. El que ocupa actualmente el retablo del Panteón fue un encargo expreso de Felipe IV, y se hizo en Roma por Domenico Guidi; estaba en Madrid en noviembre de 1659. Posiblemente Velázquez fuera el responsable de su colocación [175].

En 1646 se pagaba a Juan Delgado, para que fuese a los Montes de Toledo a buscar columnas a propósito para el altar [176]. Este dato indica, que las columnas de mármol de Italia no debían estar en El Escorial dieciocho años más tarde, pero también revela que las trazas se han cambiado. En efecto, en una carta sin fecha de fray Nicolás de Madrid a Felipe IV, que data Iñiguez poco antes de junio de 1648, dice: «El altar, Señor, está sin adorno, como advirtió vuestra Magd. y la razón es porque se mudó la traza primera que hizo Juan Bautista Crescencio». Al Prior le agradaba la traza del italiano, que debió cambiarse por otra acaso de Alonso Carbonel, y sugiere volver a ella: «Hoy es fácil ejecutarla en la misma conformidad, porque están vaciados los bronces de las basas y capiteles corintios con todo su adorno y sólo faltan las columnas y arquitrabe y sirviéndose vuestra Magd. de mandar se envíen unas de jaspe muy hermoso que están en el Retiro, que son las que se están labrando para la obra que vuestra Magd. ha mandado hacer en su real palacio, saldrá perfectamente a cabo el altar. Vuestra Magd. dispondrá en todo lo que más convenga a su real servicio» [177].

El 21 de junio de 1648 se ha trabajado «en reparar las basas y capiteles de las columnas que han de servir al altar» [178], es decir, se han puesto a punto las piezas hechas por Juan Bautista Crescenzi. Este dato confirma que se ha rechazado la traza seca que atribuimos a Carbonel y se vuelve a la idea de Crescenzi, tanto en riqueza, como en tamaño y modulación. En efecto, a partir de los parámetros del italiano Alonso Carbonel, que era escultor y arquitecto, dio nuevas trazas del retablo, comenzando el laboreo el 15 de octubre de 1648. Cristóbal y Felipe de Pedraza trabajan los bronces del frontal y el 23 de noviembre del año siguiente se sumó a ellos Bernardo de Pedraza, el cual hizo la historia en él representada del Santo Entierro por mil quinientos reales. En agosto de 1649 también trabaja en ello Francisco Maduro [179]. El 22 de febrero de 1649 el Prior informaba que «el frontal de bronce para el altar se va haciendo y está muy adelantado, y entiendo saldrá a gusto de V. M.» [180].

El 1 de abril de 1649 se trajeron del Buen Retiro dos columnas grandes de jaspe verde de Génova, con las que se armó el retablo. La sugerencia del Prior había sido oída [181]. El 12 de mayo de 1649 Bartolomé Zumbigo se ponía al frente de las obras de mármol y jaspes y el 18 de mayo iniciaba su tarea; durante los meses de junio y julio el cantero Bartolomé Medrano deshizo el viejo altar inconcluso y el hueco lo rozaron Sebastián y Claudio Andrés, Antonio Chambo y Diego y Bartolomé de León para disponer el nuevo. Tanta actividad la refleja fray Nicolás en su correspondencia del 18 de agosto de ese año: «En el altar se va trabajando ahora, y tengo por sin duda ha de salir muy a gusto de V. M., y que ha de dar gran lustre a una obra tan insigne» [182].

El 15 de enero de 1650 había una actividad frenética en esta pieza, «trabajan en los jaspes del altar diecisiete oficiales y ocho en vaciar y reparar los bronces necesarios para él, y éstos se ocupan en dorar algunos días. El frontal está ya muy adelante y entiendo ha de quedar del gusto de V. M.» [183]. En mayo y junio Pedro García repara y lima las molduras del altar, el 20 de octubre el carpintero Antonio de Lara colocaba el andamio para asentarlo, la obra de jaspe se acabó en noviembre de 1650 y en febrero de 1651 Bernardo de

---

[173] F. Iñiguez Almech.- «La Casa del Tesoro». pag. 664. G. de Andrés.- «Correspondencia». pp. 167-168.
[174] F. Navarro Franco.- «El Real Panteón». pp. 724-728.
[175] E. Tormo y Monzo.- «Los cuatro grandes Crucifijos de bronce dorado del Escorial. Obra de Pompeo Leoni, Pietro Tacca, Lorenzo Bernini y Doménico Guidi». *A.E.A.A.* 2, 1925, pp. 117-145. M. E. Gómez Moreno.- «La escultura religiosa y funeraria en El Escorial». *El Escorial 1563-1963*. II. pp. 491-520. Madrid, 1963. F. J. Portela Sandoval.- «La escultura en el Monasterio de El Escorial». *Fragmentos*. 4-5, 1985, pp. 111-112. J. J. Martín González.- *Escultura barroca en España. 1600-1770*. pp. 242-243. Madrid, 1983. idem.- *El escultor en Palacio. (Viaje a través de la escultura de los Austrias)*. pp. 192-197. Madrid, 1991.
[176] J. J. Martín González.- «Nuevos datos». pag. 235.
[177] F. Iñiguez Almech.- «La Casa del Tesoro». pag. 663.
[178] F. Iñiguez Almech.- «La Casa del Tesoro». pag. 664. G. de Andrés.- «Correspondencia». pp. 167-168.
[179] F. Navarro Franco.- «El Real Panteón». pp. 724-728 y 733.
[180] F. Iñiguez Almech.- «La Casa del Tesoro». pag. 664. G. de Andrés.- «Correspondencia». pp. 168-170.
[181] F. Iñiguez Almech.- «La Casa del Tesoro». pag. 667. F. Navarro Franco.- «El Real Panteón». pag. 733.
[182] F. Iñiguez Almech.- «La Casa del Tesoro». pp. 664, 666, 667. F. Navarro Franco.- «El Real Panteón». pp. 728 y 733. G. de Andrés.- «Correspondencia». pp. 170-171.
[183] G. de Andrés.- «Correspondencia». pp. 172-175.

Pedraza hizo la tarja del remate, por la que cobró cuatrocientos cincuenta reales en diciembre de ese año [184]. La obra estaba hecha. El 11 de junio de 1652 se estaba haciendo la peana del altar y el Rey habla de la lámpara que vendrá de Italia presto [185].

En cuanto al ornato de la rotonda, desde 1647 hay un notable movimiento en lo referido al bronce, trabajando vaciadores, bruñidores, cinceladores y doradores al unísono, si bien sus esfuerzos se concentraban en puntos específicos, como podían ser las rejas, las molduras, el follaje o el frontal del altar, pero nunca todo a la vez, pues los recursos eran muy escasos y la obra carísima. Junto a Pedro de la Sota, desde el 1 de enero de 1647 está Gregorio Montero ajustando bronces, y desde el 15 de julio Andrés Ortega doraba capiteles y otras piezas hasta el 7 de mayo de 1650. En 1648 aumentó el número de laborantes; aparte de los citados, a los que hay que sumar, por lo que parece, los escurridizos monjes jerónimos y plateros fray Eugenio de la Cruz y fray Juan de la Concepción, trabajan María de la Cruz, bruñidora, desde el 12 de febrero de 1648 al 13 de febrero de 1649; desde el 1 de enero de este último año hasta el 28 de febrero de 1654, último día de trabajo en el Panteón, trabajó la bruñidora María de Velasco. Desde el 15 de octubre de 1648 trabajan los cinceladores Cristóbal y Felipe de Pedraza. Desde el 1 de febrero aparece Hipólito de Santo Domingo el cual, junto con Sebastián de Gavilanes, contratado el 24 de mayo, ambos doradores, trabajaron ajustando no sólo piezas de la cámara, sino también actuando en la reja del Panteón y en las letras de la inscripción. Con ellos están Juan de la Cuesta y Juan de Castañeda, también doradores [186].

La buena marcha de las obras se reflejó inmediatamente en la economía. El 24 de enero de 1648 el Marqués de Malpica, superintendente de las obras reales, y de la Junta de Obras y Bosques, informaba a Felipe IV, que el vicario fray Nicolás de Madrid le enviaba un memorial diciendo que no hay dinero «para la continuación del dorado en los bronces del Panteón». Ordenando el Rey que se buscase remedio para ello [187]. Se consiguieron cuatro mil ducados, que todavía no habían llegado el 21 de junio de ese año, por lo que en ese punto las obras estaban detenidas [188].

1649 fue mucho más activo que el anterior, Juan Bautista Chapui trabajaba en zócalos, capiteles, modillones y estrículas para las urnas; Juan Martín en las molduras, Bernardo de Pedraza concierta ocho lunetas de bronce [189] y los demás maestros arriba citados siguen sus laboreos, pero todo lleva un ritmo pausado. El Prior comunica al Rey el 22 de febrero de 1649: «con el dorado se prosigue, y pudiera hacerse mucho más si V. M. fuese servido de mandar se acudiese con más dineros para emplear en oro, porque tengo muchas piezas de bronce ya preparadas y cantidad de azogue, no falta más que irlas cubriendo de oro». Con respecto a las urnas, «muy presto se acabarán de dorar todas las piezas de bronce del adorno de una urna, y daré cuenta a S. M. de lo que en ellas se gastase, y se hará con esto facilmente el cómputo de lo que tendrán de costa las demás» [190]. El 12 de mayo Zumbigo se hace cargo del jaspe y el 18 inicia su trabajo, pero el incremento de esfuerzos hace decir a fray Nicolás de Madrid el 18 de agosto que «en la obra del panteón, de bronces y jaspes se va siempre trabajando, aunque no con el calor que yo quisiera por tener poco dinero. Sírvase V. M. de mandar se remita algunos, para ir entreteniendo los oficiales que tengo [191].

1650 presentaba los mismos perfiles que el año anterior, y ello se refleja en la carta remitida por el Prior al Rey de 15 de enero de ese año: «Lo que hay aquí que acudir es mucho y así podrá V. M. servirse mandar se me vaya acudiendo con algún dinero, para que esta obra se vaya continuando con el calor que ahora va, que con eso lo verá V. M. muy presto acabada» [192]. Pero a medida que transcurren los meses el número de gente aumenta, sumándose nuevos operarios a los que ya trabajaban de antaño, como los doradores Diego de Ocampo, Andrés Ruiz, Martín de Andoz, Guillermo Miguelense, Domingo de Arbullo, que no sólo repara bronces, sino que también intervino en la reja, y Francisco Maduro, que hizo multitud de planchas labradas de cobre para el follaje de la media naranja desde el 4 de septiembre de 1650 a marzo de 1652 [193]. El 12 de diciembre de 1650 informaba fray Nicolás de Madrid al Rey: «Las cuatro lunetas pequeñas del panteón están ya acabadas, y las demás se concluirán con brevedad. El dibujo para las grandes de la media naranja se están acabando muy presto; remitiré dos para que V. M. los vea y escoja el que más fuese de su gusto». [194]

El 1 de enero de 1651 el platero cincelador Juan de Pedraza se obligó a a hacer el chapado de bronce «que se ha de poner en la media naranja del Pantheón conforme al modelo y traza que su Magestad escogió, el cual vino firmado de Alonso Carbonel, maestro mayor de las obras reales. Pedraza se encarga de siete tramos, mientras que el octavo lo tiene Domingo Arbullo. La obra se concluyó en mayo del siguiente año. Desde esta fecha hasta que la obra en bronce se acaba en 1654, aparece una constelación de artífices, que van sumándose a los anteriores, como el cincelador Gregorio Jácome , alemán, o los doradores Francisco Carrasco, Francisco Paz, Francisco Gutiérrez, Luis Lamberdín, José Salcedo, Cebrián Jiménez, Alonso Rodríguez, Francisco Serrano, Miguel Cristóbal, Sebastián Heredia, Bartolomé González, Andrés

---

[184] F. Navarro Franco.- «El Real Panteón». pp. 724-729 y 733.
[185] F. Iñiguez Almech.- «La Casa del Tesoro». pag. 664. G. de Andrés.- «Correspondencia». pp. 181-184.
[186] F. Navarro Franco.- «El Real Panteón». pp. 724-728.
[187] A.G.P. San Lorenzo. Patrimonio. Leg. 1826.
[188] F. Iñiguez Almech.- «La Casa del Tesoro». pag. 664. G. de Andrés.- «Correspondencia». pp. 167-168.
[189] F. Iñiguez Almech.- «La Casa del Tesoro». pag. 666. F. Navarro Franco.- «El Real Panteón». pp. 724-728.
[190] F. Iñiguez Almech.- «La Casa del Tesoro». pag. 664. G. de Andrés.- «Correspondencia». pp. 168-169.
[191] G. de Andrés.- «Correspondencia». pp. 170-171.
[192] G. de Andrés.- «Correspondencia». pag. 174.
[193] F. Navarro Franco.- «El Real Panteón». pp. 724-728 y 733.
[194] F. Iñiguez Almech.- «La Casa del Tesoro». pag. 664. G. de Andrés.- «Correspondencia». pp. 176-177.

Manso, Gaspar Berrueco, Sebastián Jiménez, Martín de Verzaguirre, Andrés Cárcamo o Braulio del Castillo. La unión de los esfuerzos de todos estos oficiales permitió, que el 28 de febrero de 1654 el Panteón quedase concluido en lo que respecta al bronce [195].

Desde julio de 1651 Bartolomé Zumbigo se encarga «de reparar las pilastras y demás jaspes y mármoles que hay dentro del Pantheón que están muy maltratados con la humedad que solía haber en él» [196]. El 22 de agosto «están sentados los ochavos, y el uno de ellos está ya dorado, aunque no está bruñido; sentaranse pronto otros dos». Se está trabajando en los vanos compartimentados para recibir a las urnas [197]. El 1 de septiembre «el segundo ochavo de la media naranja está ya dorado» [198].

A partir de 1652 los esfuerzos comienzan a dar resultados y la obra empezó a lucir. El 11 de junio fray Nicolás de Madrid, que conocía muy bien las urgencias y deseos de Felipe IV, escribió larga y detalladamente al monarca: «En el panteón he puesto cuatro oficiales que van reparando han hecho todos los mármoles y jaspes, dándolos pulimento, para que se vayan sentando los bronces que se van dorando sin tener más que llegar a lo que ahora se va haciendo con toda perfección». «En los bronces, Señor, se trabaja con todo cuidado y ya están acabando los ocho trechos de la media naranja, y todos ajustados y sentados en sus lugares con sus tornillos; los seis de ellos están ya dorados y bruñidos, los dos que faltan se dorarán con mucha brevedad y esta obra estará acabada dentro de muy pocos días. Certifico a V. M. que es cosa maravillosa ver la hermosura que causa a toda la pieza este adorno». «La reja para la portada de arriba se está vaciando, y asimismo los lechos para el zoclo, de que procuraré estén sentados algunos para cuando venga V. M. por acá, y entiendo será también esta obra de mucha importancia y adorno, principalmente estando malparado, como está, el que hoy tiene».

Finalmente informa al Rey sobre los sarcófagos: «Todas las estrículas que faltan en las urnas están ya acabadas de vaciar y se van ajustando. Estos días se ha dorado todo el adorno de una urna, y el de otra está prevenido para lo mismo, en estándolo, se hará juicio del oro que entra para hacer tanteo del que nos falta, y avisaré a V. M.; que yo entiendo no será menester tanta cantidad como siempre se juzgó».

Felipe IV contestó: «Juzgo que será gran adorno el de la media naranja y así me huelgo de que esté tan adelantado y de que se vaya armando lo que toca a bronces; el dorado temo que se ha de retardar algo y así os encargo que pongais cuidado en que se de cuanta prisa fuere posible y procuraré enviar algunos doblones para que camine la obra y reavivar la brevedad que yo deseo. Quedo con estas noticias» [199].

El 12 de julio de 1652 el Prior vuelve a dar noticias al Rey: «En la de los bronces se procura ir adelante todo lo posible; están ya doradas las treinta chapas de los dos ochavos últimos y se van bruñendo y muy pronto se sentarán; con que esta obra estará perfectamente acabada y daremos tras el dorado de las urnas». La conclusión de los lacunarios era todo un logro. Felipe IV apostilla: «Esto está en buen estado y es menester dar prisa a lo dorado de las urnas, pues es mucho lo que hay que dorar». Por el contrario se ha parado la fundición de las chapas del zócalo por falta de cobre. El Rey reacciona con presteza y da de inmediato orden para que se remita la cantidad necesaria de dicho metal.

Finalmente, fray Nicolás de Madrid plantea un nuevo problema: «solamente me da cuidado el solado del panteón, que está muy malo, y aunque se quiera reparar, no ha de ser posible que esta obra corresponda al lucimiento y grandeza de las demás, si no se hace de nuevo; yo hice levantar unas losas para ver lo que se podía hacer en ellas de remedio, y están de manera que no pueden volver a servir, y costará sin duda tanto o más el reparo que hacer solado de nuevo; y por si V. M. determina se haga así, remito una traza que corresponde a la obra de la media naranja, que parece se podrá ejecutar. V. M. se servirá de verla y resolver esta materia para que se prevenga luego el mármol necesario para la ejecución de esta obra, que me parece no será muy detenida ni costosa por ser toda lisa y llana, y haciéndose así quedará sin duda toda esta grandiosa y maravillosa fábrica con el lucimiento, adorno y perfección que V. M. desea».

A la sugerencia de ampliación de obras tan sabiamente expuesta por el Prior, que implicaba llevarse por delante el solado trazado por Alonso Carbonel y ejecutado por Pedro Tapia entre 1638 y 1641, Felipe IV contestó: «Siempre me pareció que el suelo no estaba bien; y supuesto que la obra es tan grande, conviene que no quede imperfecta en nada». En definitiva, aceptaba la renovación del pavimento. Ha visto la planta remitida «y no me ha descontentado, pero para acabar de ajustarla, irá un día de estos Carbonel para allá y con su vuelta tomaré última resolución». Una vez que el *Arquitecto de Su Majestad* hizo el viaje al respecto e informó de todo al Rey, éste escribió al Prior el 10 de agosto de 1652: «Mostrome la planta para el suelo y verdaderamente me ha parecido que en obra tan grande, es mucha menudencia los perfiles blancos pues en estas cosas se debe estar al todo y no a las partes; y así le ordené hiciese la planta que os envío; y si va más mezcla que las piedras de S. Pablo y de Tortosa, pues éstas son las de toda la obra, con que quede el suelo grave, autorizado y correspondiente a la escalera y a lo demás. Se ejecutará en esta conformidad y me avisareis si será necesaria más piedra de Tortosa y cuanta, para que se envíe luego por ella» [200]. En definitiva, el 10 de agosto de 1652, por orden del Rey, Alonso Carbonel había elaborado la traza del actual solado del Panteón de Reyes del Escorial.

---

[195] F. NAVARRO FRANCO.- «El Real Panteón». pp. 724-728.
[196] F. NAVARRO FRANCO.- «El Real Panteón». pag. 729.
[197] F. IÑIGUEZ ALMECH.- «La Casa del Tesoro». pag. 664. G. DE ANDRÉS.- «Correspondencia». pp. 177-178.
[198] F. IÑIGUEZ ALMECH.- «La Casa del Tesoro». pag. 664. G. DE ANDRÉS.- «Correspondencia». pag. 180.
[199] F. IÑIGUEZ ALMECH.- «La Casa del Tesoro». pag. 664 dando la fecha equivocada . G. DE ANDRÉS.- «Correspondencia». pp. 181-184.
[200] F. IÑIGUEZ ALMECH.- «La Casa del Tesoro». pp. 664-665, equivoca la fecha. G. DE ANDRÉS.- «Correspondencia». pp. 184-186.

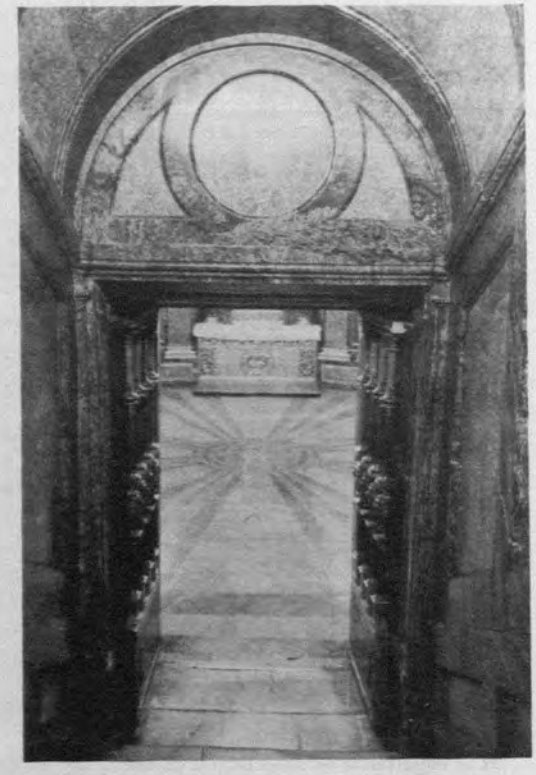


Fig. 37. Puerta inferior de acceso a la rotonda del Panteón del Escorial vista desde la escalera.

Fig. 38. Escalera del Panteón del Escorial. Vista desde la puerta de la rotonda.

Fig. 39. Escalera del Panteón del Escorial. Vista desde el descansillo inferior.

Fig. 40. Puerta de acceso a la escalera del Panteón del Escorial vista desde abajo.

El 11 de agosto el Prior sacaba su mejor tono cortesano en la imposición de la traza enviada por el Rey y rechazo de la suya: «Señor: El orden o mandato de V. M. recibí con humilde reconocimiento y reverencia debida a tan singular favor y merced, con él venía la planta del solado, que es de muy lindo gusto y admirable correspondencia a todo cuanto está obrado (digno reparo de V. M. para dar el ser perfecto a esta obra, como se la da a todas las demás cosas)». A lo que apostilló el Rey: «Huélgome que os haya parecido bien la planta; creo que ha de ser de mucho adorno para toda la obra, y espero que con vuestro cuidado se ejecutará con brevedad». De inmediato fray Nicolás puso en marcha la operación, concertando la piedra con los sacadores de mármol de San Pablo de los Montes, ya que de Tortosa había harto.

En lo demás marcha todo viento en popa. «En los bronces, Señor, se trabaja también con diligencia, están ya acabados y sentados en ocho trechos de la media naranja y quitados los andamios, y con gran hermosura campea mucho este adorno», pero el nuevo zócalo del Panteón todavía se está vaciando. El mayor retraso está en los sarcófagos: «Hanse dorado estos días los bronces de tres urnas, de suerte que en todas tenemos siete acabadas. Vanse ajustando las estrículas que faltan a las demás». Había mucha materia todavía por elaborar, pues las urnas son veintiseis y el Rey urge [201].

El 13 de septiembre ya hay ocho urnas doradas, «dieciocho son los que faltan», pero Felipe IV no está satisfecho: «En el dorado de los bronces es menester caminar más aprisa, pues si va al paso que hasta aquí, tardará mucho en acabarse; y conviene que lo esté todo para cuando se acabe la obra de los jaspes, y así os encargo se de a ésta suma prisa». En cuanto al solado, se siguen sacando mármoles en las canteras.

Ese mismo día el Prior da un dato importantísimo: «la obra que se hace para los demás cuerpos reales, está ya acabada de todo lo que toca a carpintería, y se va dorando y pintando; estará acabada para cuando V. M. venga, o le faltará muy poco». El Rey apostilla: «Quedo advertido» [202]. Se está hablando del antiguo Panteón de Infantes, situado en el primitivo coro alto del Panteón de Juan Bautista de Toledo y Juan de Herrera. El 15 de septiembre de 1652 esta dependencia estaba ya habilitada para su nueva función, habiéndose creado en ella todo un entramado de madera dorada y policromada, formando un depósito con cincuenta y un nichos y un altar con una copia del Cristo de Tiziano de la Sacristía [203].

En la carta de rendimiento de cuentas de 11 de diciembre de 1652 se informa que «está ya acabado de vaciar el zoclo de la circunferencia del panteón», que se han dorado tres urnas y que se espera el mármol para empezar a asentar el nuevo suelo, pero se necesita dinero para continuar el dorado [204].

El 6 de mayo de 1653 todavía no se ha empezado el solado, pero los materiales están a punto; «V. M. se ha de servir de mandar a Alonso Carbonel haga luego el dibujo del florón que a de ser centro del solado, y me lo envíe; porque ésta vendrá a ser la primera pieza que en él se ha de sentar». Anotando el monarca: «Quedo con estas noticias, y en llegando a Madrid haré que se haga el dibujo del florón». En lo demás de los bronces siempre igual: el zócalo se repara y ajusta, y están prevenidos los bronces de cuatro urnas para su dorado «y si no fuera por falta de dinero lo estuvieran ya» y nuevamente el Rey envía lo poco que puede reunir [205].

El 2 de julio el Prior informa que se doraron tres urnas más, «con que sólo vienen a quedar cuatro por dorar», amén de las dos rejas y del zócalo de la rotonda, pero hace falta una gruesa suma de numerario para acabar a su tiempo lo que resta». El Rey apostilla con su clásico estilo de resignación y energía: «La estrecheza del dinero tiene la culpa de que falte; pero en medio de ella se hará lo posible para remitiros un pedazo de él con toda brevedad, por lo que deseo acabada esta obra al plazo que me habeis ofrecido, y he ordenado a D. Fernando lo solicite».

Comenzaron las obras del pavimento, «el solado viejo se ha levantado, y aseguro a V. M. que ha sido grande acierto hacerle de nuevo, porque todos los embutidos estaban pasados de las humedades antiguas y era cosa de muy poca duración y estabilidad; junto con que en esta ocasión se ha aclarado todos los conductos y ensanchándolos media vara en cuadro de suerte que, entrando por el general, se puede con facilidad limpiar de cuando en cuando, con lo que perfectamente se ha asegurado esta obra de cualquier humedad, que ha sido una cosa de gran importancia. Ya se va trabajando en el solado nuevo, y espero ha de estar acabado, o le ha de faltar poco, para cuando Dios sea servido de traer a V. M. a esta su casa». Felipe IV responde: «Sin duda ha sido necesario mudar el solado, así para la perfección de la obra, como para la seguridad de la humedad; pues con lo que hemos dispuesto, juzgo estará siempre libre de este enemigo; encargoos la brevedad, por lo que ya deseo ver acabada esta obra» [206]. El 6 de agosto el solado marcha a buen ritmo, habiendo material para la mitad de él, y en cuanto al dorado «no falta ya más que los bronces de una urna por dorar, y éstos lo estarán muy presto; con que todas las veintiséis urnas quedarán perfectamente doradas y acabadas», quedando a la espera de dorado el zócalo de bronce, las dos verjas de la escalera y el nuevo candelero hecho para la misma [207].

El 15 de septiembre nueva relación: «los bronces todos del adorno de las veintiséis urnas están ya dorados y se van

---

[201] F. Iñiguez Almech.- «La Casa del Tesoro». pag. 665. G. de Andrés.- «Correspondencia». pp. 186-187.
[202] F. Iñiguez Almech.- «La Casa del Tesoro». pag. 665. G. de Andrés.- «Correspondencia». pp. 188-189.
[203] G. de Andrés.- «Correspondencia». pp. 197-198. Del Prior al Rey: «La pieza donde se han de poner los demás cuerpos reales que no han de entrar en el panteón, está ya toda acabada; y cuando V. M. fuere servido se podrán trasladar a ella». F. de los Santos.- *Descripcion breve*. fº 138v-139.
[204] F. Iñiguez Almech.- «La Casa del Tesoro». pag. 665. G. de Andrés.- «Correspondencia». pp. 189-191.
[205] F. Iñiguez Almech.- «La Casa del Tesoro». pag. 665. G. de Andrés.- «Correspondencia». pp. 191-192.
[206] F. Iñiguez Almech.- «La Casa del Tesoro». pag. 665. G. de Andrés.- «Correspondencia». pp. 192-194.
[207] F. Iñiguez Almech.- «La Casa del Tesoro». pag. 665. G. de Andrés.- «Correspondencia». pp. 194-196.

bruñendo los que faltan, y sentadas los que lo están; con que esta pieza se va adornando de manera que causa admiración el verla». El solado lleva su ritmo «y presto se comenzará a sentar [208].

El 21 de enero de 1654, con la obra en sus finales, fray Nicolás de Madrid escribía: «Paréceme que ya daré cuenta a V. M. mejor del estado de las obras, diciendo lo que resta por hacer, que refiriendo la que está hecho». En efecto, pues sólo faltan veinte losas del solado de la rotonda, «y todo estará acabado de sentar para fin de febrero». Aquello alegró al Rey [209], pero el 21 de febrero todavía el pavimento estaba en ejecución [210] y el 4 de marzo «la escalera y el solado se acabará de pulir para el domingo que viene; el florón del medio ha salido maravilloso, y entiendo que estará muy a gusto de V. M.» [211]. En definitiva, lo mismo que ocurriera cuando el ornato de la capilla mayor de la Basílica, los obreros salían, cuando entraba al unísono el Rey y se inauguraba la pieza. De inmediato, fray Nicolás de Madrid cerró el libro de cuentas de la obra, también él concluía un capítulo. Su fidelidad, buen hacer y eficacia le reportaron el obispado de Astorga. Fray Francisco de los Santos, el historiador del Panteón, resume todo el proceso con estas palabras: «Acabose la obra del Pantheón a los últimos de Febrero del año de mil y seisicientos y cincuenta y cuatro, habiéndose començado en el de mil y seiscientos y diez y siete; aunque lo preciso que duró fueron nueve años» [212].

Desde enero de 1654 se habla en la correspondencia del Prior del traslado de los cuerpos reales a su lugar definitivo, acto que tendrá lugar con la presencia del Rey; en febrero ya se aborda como será la función y su ritual, ordenando Felipe IV que se consagre el altar el 15 de marzo. El Panteón será una capilla funeraria con advocación de la Santa Cruz. Pero estos graves asuntos no descuidan un punto el interés artístico del Rey por la empresa, y dispone: «También hareis que no se ocupe el panteón con las mesas en que se han de poner los cuerpos, hasta que yo le haya visto desembarazado, porque deseo ver como ha salido el suelo, lo cual haré en llegando ahí. Hareis que entonces esté con sus luces, y después tendreis lugar para disponer allí lo que fuere menester». El 12 de marzo Felipe IV dispuso la manera de los enterramientos y quienes deben yacer en la gran rotonda, y quienes pasarán a la bóveda, siguiendo en ello las diposiciones dadas por su padre Felipe III.

El 15 de marzo se consagró la capilla por el Patriarca de las Indias Don Alonso de Guzmán. Ese mismo día llegó al Real Sitio el Rey; el 16 vió el Panteón y, posteriormente visitó el de prestado de la Basílica y contempló el cuerpo de Carlos V. Esa misma tarde comenzó la ceremonio procesional de bajar a los difuntos al Panteón; el 17 se colocaron en la que sería su morada perenne y el 18, tras sepultar los cuerpos en las urnas, se concluyó la ceremonia y Felipe IV retornó a Madrid. Se había concluido la obra y todo el Monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial estaba en uso, cumpliendo cada parte su función [213].

El Monarca Católico completó esta tarea arquitectónica con la restauración y ornato de toda la fábrica monástica, formando el alhajamiento del Panteón un segmento de la misma. La sacristía, hoy desaparecida y englobada en el Pudridero, era un joyel; en la rotonda se dio el famoso trasiego de crucifijos del altar. El Cristo de Pietro Tacca, el primero que estuvo en el retablo, recogido en el grabado de Pedro de Villafranca hecho en 1654, se juzgó demasiado grande para el mismo, pues mide 1,90 m. [214]; fue retirado y se colocó el de Gian Lorenzo Bernini, más pequeño (1,40 m.) en fecha no precisada; pero como seguía pareciendo demasiado grande, se le sustituyó por el de Domenico Guidi, el menor de los tres (1,25 m.) y hecho *ex professo* para el altar por orden de Felipe IV. Estaba en su sitio en 1660, pero bien pudo colocarse en noviembre o diciembre de 1659.

Pero en 1660 hubo un gran susto, el agua volvió a hacer acto de presencia, esta vez en la escalera del Panteón. El mal era de cuidado, en octubre hubo que levantar el tiro más bajo y la mesa inmediata al acceso a la rotonda y hacer un conducto para guiarla; de camino las otras dos mesas se repararon, pues habían sufrido asiento. Tarea concluida el 1 de diciembre de ese año. En 1661 y 1662 se inspeccionó la obra por orden expresa de Felipe IV, pero las humedades no volvieron a aparecer [215]. Y así, después de luchas infinitas, grandes esfuerzos y enormes gastos, Felipe IV pudo concluir triunfante uno de sus empeños que arrancaba de los primeros días de su reinado. El 14 de septiembre de 1665 otorgaba testamento en Madrid, disponiendo en él, que se le enterrase en el Panteón, y mandaba encarecidamente a su hijo que conservara y cuidara el Monasterio de San Lorenzo el

---

[208] F. IÑIGUEZ ALMECH.- «La Casa del Tesoro». pag. 665. G. DE ANDRÉS.- «Correspondencia». pp. 197-198.
[209] F. IÑIGUEZ ALMECH.- «La Casa del Tesoro». pag. 665. G. DE ANDRÉS.- «Correspondencia». pp. 199-200.
[210] F. IÑIGUEZ ALMECH.- «La Casa del Tesoro». pag. 665. G. DE ANDRÉS.- «Correspondencia». pp. 201-204.
[211] G. DE ANDRÉS.- «Correspondencia». pag. 204.
[212] F. DE LOS SANTOS.- *Descripcion breve*. fº 144.
[213] F. IÑIGUEZ ALMECH.- «La Casa del Tesoro». pag. 665. G. DE ANDRÉS.- «Correspondencia». pp. 199-207. F. DE LOS SANTOS.- *Descripcion breve*. fº 138, 144-146v, 149-149v, 155-156v, 163v-167v. idem.- *Quarta parte*. pag. 178 y ss.
[214] F. IÑIGUEZ ALMECH.- «La Casa del Tesoro». pp. 667-670. G. DE ANDRÉS.- «Correspondencia». pag. 164, sigue a Iñiguez y da fechas del trasiego. El de Tacca estuvo en el altar del Panteón hasta 1654-1655, en que se colocó en la Sacristía; el segundo, el de Bernini, desde 1654-1655 hasta 1660, en que fue colocado en la capilla del Colegio; el tercero, el de Guidi, fue colocado allí por Velázquez en 1660 y todavía permanece.
[215] F. IÑIGUEZ ALMECH.- «La Casa del Tesoro». pag. 666. G. DE ANDRÉS.- «Nueve cartas inéditas del P. Francisco del Castillo a Felipe IV sobre diversas obras en el Monasterio de El Escorial (años 1660-1663). *La Ciudad de Dios*. CLXXX, 1967. pp. 118-119. «[El Prior a Felipe IV] Con la atención debida al cumplimiento del mandato de V. M., se ha puesto en ejecución remediar el agua de la escalera del Panteón. Aunque al principio pareció cosa de poca importancia, llegándose a tocar, se ha visto ser de mucho el reparo; y para hacerle con seguridad y permanencia, fue necesario levantar el tiro último de la escalera y la mesa inmediata al Panteón; y por estar tan ajustados los chapados de los lados, se hubo de deshacer una grada para dar lugar a las demás, con que se reconoció el daño grande y se ha remediado haciendo un conducto, quedando las gradas recibidas en las cabezas y en medio del agua. También se ha remediado la segunda y tercera mesa, que por haber hecho asiento la obra, se habían salido algunas piedras y se han refundido y tornado a pulir. San Lorenzo, 1, diciembre, 1660». pp. 120-121. «[Del Prior

Real [216]. Era una satisfacción en un panorama sombrío y catastrófico. El 17 fallecía Felipe IV llamado el Grande por sus contemporáneos, aunque Quevedo le comparase con amarga ironía con los hoyos, pues era más Grande cuanta más tierra le quitaban, y su cuerpo reposa en la obra magna de su reinado.

El Panteón es una pieza riquísima, la cual sólo puede compararse con la capilla mayor y los oratorios. Como éstos y siguiendo su pauta, está hecho con materiales ricos: mármoles, jaspes y bronces, siendo el contraste más significativo respecto a la obra de Felipe II, que carece de cuadros, ya que el retablo lo preside un Cristo también de bronce. La pintura se condensaba en la desmontada sacristía, la cual era un verdadero museo a juicio de todos los que la vieron [217].

El Panteón es una estructura autónoma, que, junto con la Basílica, el Convento, el Colegio, la Biblioteca y el Palacio forman el Monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial. El rango que posee se lo dio Felipe III y lo llevó a su culminación Felipe IV. Para lograr el empeño, no sólo Juan Bautista Crescenzi transformó la vieja rotonda de Juan Bautista de Toledo y Juan de Herrera con nuevas trazas, sino también Alonso Carbonel consiguió dar a la estancia luz natural y ventilación y le proporcionó una entrada digna y nueva. En definitiva, a partir de un proyecto del Siglo XVI, se generó una de las obras más espectaculares del Siglo XVII.

La rotonda, en origen una circunferencia, se transformó en el proyecto de Juan Bautista Crescenzi en polígono por el ochavado de las zonas de interpilastras [218]. Es un espacio diáfano con un suelo de mármoles y jaspes y un florón en el centro, formando una composición geométrica radial; repitiéndose en este nivel el dibujo de la cúpula (Fig. 11). Tiene tal calidad, que se grabó en su época (Fig. 12).

El Panteón es de orden corintio (Fig. 13), articulado por dieciséis pilastras dobles sobre un basamento de mármol con zócalos o recuadros de bronce formando haces. Las basas de las pilastras son áticas de bronce dorado (Fig. 14). Combinar este tipo de basa con el orden corintio no es una novedad en el Siglo XVII, ya que ello se recoge en obras tan famosas como la *Regola* de Vignola, o el libro de Palladio [219]. Las pilastras, de jaspe, tienen nueve acanaladuras y las estrías muertas, intercalándose en el medio de su campo ocho angelitos desnudos lampadarios volando (Fig. 15). Los capiteles son corintios, también de bronce dorado, y sobre ellos apoya el entablamento, riquísimo, de mármol y bronce; en el arquitrabe hay dos líneas de contarios de este material, mientras que en el friso corrido se dispone una banda de roleos, formando un movimiento continuo circular, que destaca espectacularmente con su dorado sobre la oscuridad del fondo y la sombra proyectada; la cornisa conjuga también ambos materiales, siendo de bronce las piñas de las esquinas de los dentículos, los listeles o junquillos, las rosas y las zapatas (Fig. 16). El entablamento es un cíngulo que ata la obra, y con su dibujo perfila la circunferencia de la estancia; la brillantez del dorado y la jugosidad de los vegetales curvándose, a modo de una danza caprichosa y reiterada, sólo rota en el altar mayor, hacen de este segmento del Panteón todo un episodio.

En los campos entre las pilastras pareadas se disponen los llamados ochavos (Fig. 17). Son sectores rehundidos y compartimentados en cuatro lacunarios, todos de mármol, con los bordes marcados por molduras de bronce y ménsulas del mismo material en los costados. En cada espacio va una urna de jaspe con patas de garra de león, roleos y estrícula con el nombre del difunto en latín y en capitales romanas, todo en

---

a Felipe IV] Me determiné dar aviso a V. M. del buen suceso y estado que tienen las obras que se comenzaron desde el mes de octubre pasado. Digo, pues, Señor, que el aderezo de la escalera del Panteón ha salido muy bueno, pues con haber sido tantas las aguas no se ha visto señal ninguna de humedad en dicha escalera. San Lorenzo, 26, marzo, 1661. [Apostilla el Rey] Alégrome de que se hallen estas obras en el buen estado que decís y que han salido tan lucidas. El Rey». pag. 124 «[Del Prior a Felipe IV] Señor: He entendido, Señor, que V. M. desea saber si con lo mucho que ha llovido en el año pasado, ha resultado algún agua en el Panteón. A que respondo que luego que se aderezó la escalera por donde se reconocía haber alguna humedad, se experimentó haber sido el aderezo muy acertado de que tengo dado aviso a V. M. Y ahora digo que en todo el año del 1660 y 1661, con ser tan lluviosos ha estado muy seco y juzgo que será siempre así. San Lorenzo, 4, enero, 1662. [Letra de Felipe IV] Huélgome de que se haya remediado tan bien la humedad del Panteón, y veo muy bien el cuidado que se pone en todo; agradezcooslo y os encargo que se continúe. El Rey».

[216] El testamento de Felipe IV, como el de los restantes reyes de España, está en A.G.S. Patronato Real. Hay una copia en A.G.P. San Lorenzo. Leg. 1663. Testamento del Rey Don Phelipe Quarto, nuestro señor, que otorgo en Madrid en 14 de Setiembre de 1665. Ante Blasco de Loyola, Secretario del Despacho Uniuersal.
Mando que despues de mi fallecimiento, mi cuerpo sea llebado con la menor pompa, que mi estilo real permite, al monasterio de San Lorenço el Real, y alli sea sepultado en el Panteon, que el Rey mi señor y Padre, mando hacer (obra que yo he continuado, acauado, y puesto en la mayor perfeccion hauiendo procurado cumplir en esto, la voluntad de su Magd. que me lo dexo encargado en su testamento, y trasladado y colocado en el los cuerpos, de los señores reyes, mis predecesores) y el mio se ponga en el lugar, que yo dejo señalado.
Mando al Principe mi hijo y a los demas sucesores, que tengan muy particular cuydado de la conseruacion deste Real Monasterio en la forma y con la grandeça y dote, que el señor Rey Don Phelipe 2º mi abuelo.

[217] G. DE ANDRÉS.- «Relación de la estancia de Felipe IV en El Escorial (1656) por su capellán Julio Chifflet». *Documentos para la Historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*. VII. pag. 417. Madrid, 1964. idem.- «Relaciones sobre los incendios del Monasterio de El Escorial». *Documentos para la Historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*. VIII. pp. 71-72. San Lorenzo de El Escorial, 1965. F. DE LOS SANTOS.- *Descripcion breve*. fº 141v-143. idem.- *Quarta parte*. pag. 178. A. XIMÉNEZ.- Descripcion. pp. 369-370, describe la sacristía, pero dice que las pinturas se han retirado de allí por el peligro de la humedad y evitar que se deslustren. Así pues, en 1764, aparte de los ornamentos sagrados y los muebles para cobijarlos, la sacristía del Panteón había perdido su alhajamiento de pinturas, quedando tan sólo en ella el Cristo vivo de marfil.

[218] F. DE LOS SANTOS.- *Descripcion breve*. fº 127-129.

[219] *Regola delli Cinque Ordini d'Architettura*. Di M. Iacomo Barozzio da Vignola. [s. l. s. a., pero es Roma, 1562]. Lam. XXX. El libro se tradujo al español, *Regla de las cinco ordenes de Architectura* de Iacome de Vignola. Agora de nueuo traduzido de Toscano en Romance por Patritio Caxesi Florentino, pintor y criado de su Magd. Madrid (el grabado de la portada tiene la fecha 1593). Ed. facsímil Valencia, 1985. Lam. XXX. A. PALLADIO.- *I quattro libri dell'Architettura*. Venecia, 1570. Lib. I, pag. 43.

bronce. En total veintiseis urnas repartidas en seis campos y dos sobre la puerta. Es un sistema ingenioso y nuevo, sin precedentes anteriores, que da un sello característico al Panteón del Escorial. Por ello mismo Pedro de Villafranca grabó a buril en 1654, para la obra del padre Santos, un corte por el eje norte-sur de la rotonda, mostrando la pared oriental con tres campos y sus correspondientes pilastras, así como el perfil del altar y de la puerta de acceso (Fig. 18).

Este esquema continuo del cilindro se rompe en dos puntos: donde están el altar y la puerta. Precisamente, por su peculiaridad, Juan Bautista Crescenzi los aprovechó para conformar el eje principal de la capilla centralizada. En la cara que mira al interior del círculo la puerta es riquísima (Fig. 19). El vano, de proporción dupla, es más estrecho que el campo, y a los lados de sus jambas van espacios recuadrados con roleos; en jambas y dintel don hileras de contarios de bronce dorado resaltan sobre el color del jaspe; el vano se cierra con una cancela de bronce y encima van dos lacunarios con sendas urnas todavía vacías [220].

Frontero a la puerta está el altar, siendo este punto la parte principal del Panteón, y así se recoge en el otro alzado hecho por Villafranca de toda esta capilla, esta vez con eje este-oeste (Fig. 20). El Panteón fue una capilla desde su origen con Felipe II, por ello en él siempre se pensó que hubiese un altar. El actual se debe a Alonso Carbonel en el diseño y a Bartolomé Zumbigo en su realización. El sólo ocupa un entrepilastrado, y su frontón rompe el entablamento corrido y llega a la cornisa (Fig. 21). Se alza sobre una grada y el ara tiene un frontal riquísimo de bronce, en cuyo centro va la famosa escena del Entierro de Cristo, cuyo punto de inspiración es el mismo tema tratado por Tiziano en dos cuadros que se hallaban en El Escorial en aquellas fechas, uno en la Iglesia Vieja, y el otro en el Aula de Moral, hoy ambos en el Museo del Prado.

Sobre el ara se alza el retablo, compuesto a modo de arco de triunfo con dos columnas de basa ática de bronce, a juego con las de las pilastras de la rotonda (Fig.22), fustes acanalados de mármol verde de Génova y capiteles de bronce corintios (Fig.23). El entablamento es similar al de la estancia y el friso lleva también decoración de roleos, pero de factura más menuda. Esta máquina corintia cobija un arco de medio punto sobre pilastras donde va un Cristo de bronce, clavado en la cruz con cuatro clavos, hecho en Roma por Domenico Guidi. El conjunto se corona con un frontón partido, que acoge en su tímpano una estrícula o cartela con roleos y la inscripción «RESURECTIO NOSTRA.», frase elocuente alusiva a la cruz que cobija, bajo cuya advocación está la capilla, y testimonio explícito de la fe de los reyes de España en la resurrección y la vida eterna por medio de la cruz y la muerte de Jesús en ella (Fig.24) [221].

La rotonda se cierra con una cúpula achaflanada, compuesta de los mismos materiales que el suelo y la zona baja, dividida en ocho plementos por arcos doblados de limpio perfil (Fig.25). En la base de los plementos van ocho lunetos cobijando otros tantos vanos termales, dos de los cuales, los más orientales, son los huecos por donde entra la luz de la ventana abierta en la pared de la Basílica en el Patio de Mascarones. Los vanos triples son de jaspes, pero los arcos y los lunetos tienen sus perfiles resaltados por junquillos de bronce, e igualmente las superficies triangulares están decoradas por roleos, cuyo dibujo hizo Alonso Carbonel (Fig.26). Igualmente toda la superficie de los plementos tiene decoración vegetal broncínea, pero diferente a la que aparece en los grabados de Pedro de Villafranca (Fig. 27). La clave es un florón también de bronce (Fig.28), del que cuelga una lámpara venida de Italia, de bizarro diseño, admiración de sus contemporáneos, y que también fue grabada (Fig.29) [222].

Al convertirse el Panteón en un joyel, al transformarse esa capilla subterránea, origen de la fundación, localizada en lo más hondo del Monasterio, en un episodio, hubo necesidad, no sólo de darle luz, sino también de proporcionarle un acceso digno de su categoría. Alonso Carbonel fue quien proyectó la puerta y escalera de entrada al Panteón. Como éste son de mármoles y en la puerta aparece el bronce. El arquitecto obró con pie forzado, ya que la bajada existía desde origen, sólo era nuevo el tramo último de cinco escalones que desemboca en la rotonda, que hubo que añadir al profundizar el suelo del Panteón Juan Bautista Crescenzi. La otra novedad es la puerta que comunica la escalera con la Basílica y el tiro que desciende desde ella en dirección a levante hasta la primera meseta [223].

Por sus materiales esta es la escalera más rica de todo San Lorenzo el Real. Arranca desde una meseta, cuyo suelo es de mármol, primer indicio del ámbito al que se va a acceder, y está situada al mismo nivel del suelo del jardín; allí hay una ventana que ilumina este sector. Se accede por una puerta adintelada de mármoles y bronces, de orden compuesto (Fig.30), con cuartos de columnas detrás del marco de la puerta con orejetas y contarios; la gola es muy rica, adornada con temarios vegetales. Encima va una lastra recuadrada y flanqueada por monstruos y racimos de frutas, en cuyo campo se dispone un texto epigráfico en latín, explicativo del lugar (Fig.31), rematándose todo el conjunto con un frontón partido, en cuyo centro va el escudo de Felipe IV, y a sus lados dos estatuas de bronce italianas, de fina factura, representando una la Naturaleza que muere, NATURA OCCIDIT,y la otra la Esperanza que se eleva, EXALTAT SPES (Fig.32). La puerta posee una cancela de bronce, siendo así grabada por el buril de Pedro de Villafranca (Fig.33) para la obra del padre Santos [224].

---

[220] F. DE LOS SANTOS.- *Descripcion breve*. fº 130-132.
[221] F. DE LOS SANTOS.- *Descripcion breve*. fº 133-134.
[222] F. DE LOS SANTOS.- *Descripcion breve*. fº 134-136v.
[223] F. DE LOS SANTOS.- *Descripcion breve*. fº 120v-121.
[224] F. DE LOS SANTOS.- *Descripcion breve*. fº 121-123v.

La escalera hace honor a puerta tan rica. Descrita parsimoniosamente por Santos [225], da de ella planta y alzado (Fig.34). Está formada por tres tiros y dos mesetas. Los dos primeros, rectilíneos, de trece escalones cada uno, tienen en medio un descansillo rectangular con dos puertas falsas a los lados. El segundo descansillo está en esviaje, formando un romboide; a sus lados hay dos puertas como las anteriores, pero estas verdaderas; la de la izquierda según se desciende, da entrada al primitivo Panteón de Infantes, y en estos tiempos sin uso; la de la derecha conduce a la antigua sacristía, hoy inexistente, y al pudridero o carnero, que sigue cumpliendo su función. El tercer tramo de cinco escalones, en ángulo, da acceso a la cámara del Panteón. La escalera es ciega y está abovedada; en los descansillos van sendas lámparas que iluminan el lugar. Bóveda y paredes van chapadas de mármoles, formando un ritmo de seis capillas, tanto en el recuadrado de las paredes, como en las arquerías de la bóveda, en los dos tramos largos, y de dos capillas en el corto; todas las puertas presentan un marco de rico dibujo y cuidada factura (Figs. 35-40).

Los hombres del reinado de Felipe III, pero sobre todo los de Felipe IV, tuvieron conciencia muy clara de la gran importancia que representaba la obra del Panteón Real del Escorial. Juan Bautista Crescenzi introducía en el edificio medular del clasicismo español una manera romana, diferente por completo a la española, y que resultaba una novedad en el severísimo marco arquitectónico de la Corte, cuyos valores los expresaba en aquellas fechas fray Alberto de la Madre de Dios con el convento e iglesia y de la Encarnación.

Crescenzi ideaba su arquitectura según los criterios romanos de fines del Siglo XVI y no se interesó por los españoles. Su proyecto del Panteón es meridianamente claro en este punto. Lo primero que hizo fue desmantelar el esquema proporcional heredado de Juan de Herrera e introducir uno nuevo. Alteró la distribución recurriendo a pilastras dobles frente a las sencillas originarias. Igualmente concibió la rotonda con criterios visuales, disponiendo el eje principal de la misma a partir de la puerta, y situando en el punto opuesto el retablo, con lo que giró noventa grados la primitiva disposición ideada por Juan Bautista de Toledo. En esta línea hay que incardinar la noción de riqueza que acompaña al proyecto, empleando mármoles, jaspes y bronces combinados, y cuyo juego cromático causa un efecto de gran hermosura y resalta la riqueza y el poderío de los difuntos. Pero es que esa línea era una apuesta por el ornato y los materiales ricos, así como por el color, lo que implicaba una noción de la superficie diferente a la empleada por Francisco de Mora y todos los contemporáneos. Y para remate de novedades, quien lo proponía no era arquitecto. Mas el colofón de esta aventura era que Felipe III apoyaba la novedad, sancionaba su proyecto, elegido entre varios, y daba carta blanca a Crescenzi. El Rey se encontraba a la vanguardia del gusto y de la moda de la España de su época.

Las consecuencias fueron inmediatas y en varias direcciones. Profesionalmente Juan Bautista Crescenzi hubo de vérselas con técnicos de la mejor calidad y auténticos virtuosos de la construcción. Su falta de conocimientos en cuanto al arte de cantería y traza de montea, tan rotundamente expresado por Martín de Sarasti, refleja lo mal que sentó la intervención del italiano en un campo reservado a expertos desde siempre, y que desde Felipe II y la institucionalización de la figura del *Arquitecto de Su Majestad*, representaba todo un *cursus honorum* de los arquitectos españoles. Crescenzi, un noble romano de educación albertiana, que se integró en la nobleza española con el título de Marqués de la Torre y caballero del hábito de Santiago, completamente ajeno al mundo profesional de los maestros de cantería y arquitectos, rompía con su comportamiento todos los cauces y normas, y los choques con los profesionales empezaron de inmediato, constando sus divergencias con fray Alberto de la Madre de Dios y con Juan Gómez de Mora, con el que mantuvo una enemistad abierta.

El italiano venía de Roma, la cresta de la ola vanguardista de su época, y en donde la familia Crescenzi desempeñaba un destacado papel apoyando las nuevas tendencias, como ocurriera con Caravaggio. Podemos decir, que desde 1617 Crescenzi se convirtió de alguna manera en el mentor de las nuevas corrientes y del gusto de vanguardia en Madrid, es decir, en la capital de la Monarquía Católica, sede del rey más poderoso y rico de su época.

El triunfo de lo nuevo, obtenido por la adecuada conjunción de imaginación, cultura, buen gusto y mano certera para el dibujo, dio pie a que Juan Bautista Crescenzi fuese el primer pintor-arquitecto de una larga serie de ellos que se extiende por todo el Siglo XVII. La reacción de los técnicos fue muy enérgica, definiendo su postura con claridad y certeza fray Lorenzo de San Nicolás en 1639 [225]. Fue una polémica centenaria.

Pero las propuestas de Crescenzi para el Panteón tuvieron una repercusión inmediata, y quien primero recogerá su eco será Juan Gómez de Mora en el proyecto para el Ochavo de la Catedral de Toledo de 6 de octubre de 1622 [226]. De las tres soluciones propuestas para la media naranja, una de ellas presenta la superficie adornada con temarios vegetales, sacados del modelo del italiano para la cúpula de la rotonda escurialense.

Una vez que el Panteón se concluyó y entró en uso, volvió a estar en candelero. Julio Chifflet habló de él en 1656 en la clásica línea de maravilla [227]; pero donde verdaderamente se aprecia su influencia y operatividad es en el *Informe* del canónigo de la Catedral de Santiago José Vega y Verdugo, escrito en 1657; en él se cita una y otra vez la pieza escu-

---

[225] L. DE SAN NICOLÁS.- *Arte y uso de Arquitectura*. Primera parte. Madrid, 1639. Citamos por la ed. de Madrid, 1736. «Capitulo LXXIX. Trata de advertir a los Principes, y demas Estados, como han de proveer las plazas de Maestros mayores, y de los daños que se originan de no hazerlo». «Capitulo LXXX. Trata de las propiedades del Maestro». pp. 258-261.

[226] F. MARÍAS y A. BUSTAMANTE GARCIA.- «La herencia de El Greco, Jorge Manuel Theotocópuli y el debate arquitectónico en torno a 1620». *Studies in the History of Art. 13. El Greco: Italy and Spain*. pp. 108-109. 1984.

[227] G. DE ANDRÉS.- «Relación de la estancia de Felipe IV en El Escorial (1656) por su capellán Julio Chifflet». *Documentos para la Historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*. VII. pp. 416-418. Madrid. 1964.

rialense, ya como ejemplo, ya como inspiración, para la factura de diversos proyectos en el templo gallego [228]. Con la publicación de la *Descripcion breve del Monasterio de S. Lorenzo el Real del Escorial* de fray Francisco de los Santos en 1657, el Panteón pasaba a ser de conocimiento universal.

La obra de fray Francisco de los Santos es una pieza esencial para la historia escurialense, y lo mismo que la de fray José de Sigüenza, todavía aguarda que alguien la estudie [229]. El monje jerónimo, nacido en los Santos de la Humosa en 1617, profesó en San Lorenzo el Real en 1636 y tuvo ocasión, desde esa fecha, de seguir paso a paso la reanudación y final de las obras del Panteón, pues le nombraron prior de Bornos en 1657. En definitiva, fue un testigo ocular de la última fase de tan azaroso negocio. Hombre de buen gusto, gran erudición, cultura y sensibilidad, músico afamado y aficionado a la pintura, a extremos que copió La Perla y la Virgen del Pez de Rafael, cuadros que todavía hoy custodia el Colegio, era la figura indicada para dar a conocer el gran acontecimiento de 1654. Y así nació la *Descripción breve*, un volumen completo, acompañado de once grabados a buril, dedicado íntegramente a hablar de la Octava Maravilla del Mundo.

Santos sigue los pasos de Sigüenza en su trabajo, aprovecha sistemáticamente su obra, normalmente copiándola en párrafos enteros, y, por supuesto, manteniendo intactos los criterios que la rigen. Hay una continuidad entre la obra de 1605 y la de 1657. Las variaciones más importantes están en el idioma, muy florido en léxico y sintaxis y propenso a la complicación, en la mejor línea del gusto de mediados del Siglo XVII, y en la manera de presentar la obra. Sigüenza hizo de San Lorenzo del Escorial un protagonista y un objeto de estudio, pero sigue siendo un sector de la *Tercera parte de la Historia de la orden de San Geronimo*. Santos hizo al Escorial independiente, un objeto en sí mismo. Era un acontecimiento y todo un género literario del que estamos tan escasos en España.

El trabajo se compone de dos libros y un tercer apartado titulado «Traslación de los cuerpos reales». Cada uno se articula en discursos, dieciocho para el primero, siete para el segundo y cinco para la Traslación más la Oración fúnebre. El Libro Primero sigue ceñidamente la Segunda Parte de la *Tercera Parte de la Historia* de fray José de Sigüenza, aunque hay algunas variantes, que permiten apreciar las innovaciones habidas desde 1605 a 1657. Completamente original es el Libro Segundo, cuyos siete discursos se dedican al Panteón. Y en función de ello está el que pudieramos llamar apéndice de cinco discursos más la Oración fúnebre, donde se narra la preparación, ceremonia y traslado de los cuerpos reales al nuevo Panteón.

Consciente de ello, el título de la obra tiene dos partes, la primera: *Descripcion breve del Monasterio de S. Lorenzo el Real del Escorial. Unica Maravilla del Mundo. Fabrica del Prudentissimo Rey Philipo Segundo*, es decir, el camino trazado por fray José de Sigüenza en 1605. Pero en la segunda parte del título está la novedad: *Aora nuevamente coronada por el Catholico Rey Philippo Quarto el Grande. Con la magestuosa obra de la Capilla insigne del Pantheon, Y traslacion à ella de los Cuerpos Reales*, rematándose todo este largo título: *Dedicada a quien tan Ilustremente la corona*. Santos dice que Felipe IV termina San Lorenzo el Real del Escorial. Esta noción no sólo se expresa en letra impresa, sino que se representa también en el grabado de contraportada, hecho por Pedro de Villafranca en 1657 (Fig.41). Ello justifica la dedicatoria de la *Descripción breve* al Rey, que esté impresa en la Imprenta Real y que en la portada vayan las armas del Monarca, así como los conceptos del prólogo.

El Panteón es la pieza maestra del libro de Santos, y ello se refuerza con el material gráfico que incorpora. Este elemento da una prestancia particular al volumen, y hace de él una de las piezas de mayor calidad de la pobre imprenta española del Siglo XVII. Todos los grabados están hechos a buril y son de Pedro de Villafranca, grabador real. Santos no incorpora las Estampas de Herrera a su obra, tan sólo incluye una copia, no muy buena, del Séptimo Diseño, es decir, la imagen emblemática del Monasterio, siendo la única ilustración del Libro Primero. El Libro segundo contiene todo el repertorio gráfico del Panteón, desde la puerta a la lámpara, seis grabados en total, y la Traslación tres, referidos al ceremonial y sus instrumentos.

Todos ellos son de calidad, pero no representan novedad alguna con respecto a las pautas trazadas en las Estampas; a igual que ellas, la manera de representar la obra es con una noción arquitectónica de planta y alzado, de rigor técnico, más que de deleite de objeto de placer o de maravilla. Hasta en ésto la influencia de Juan de Herrera sigue estando presente casi cien años después de su magna empresa ilustradora del Escorial. Conjuntando todos estos factores, fray Francisco de los Santos introdujo el Panteón en todos los campos como un elemento más del Monasterio del Escorial sin el menor efecto de estridencia.

Con el Panteón del Escorial, a partir de Felipe III y Felipe IV, y ya hasta nuestros días, desaparece la estatuaria regia española de carácter fúnebre, siendo las últimas imágenes los grandes cenotafios de bronce de Carlos V con su familia y de Felipe II con la suya en la capilla mayor de la Basílica. Los reyes de España, desde entonces, tienen urna, pero no estatua, ni otro tipo de efigie.

A su vez, la concepción de panteón adquiere notable importancia, imitando el modelo escurialense los Duques del Infantado en su mausoleo del convento de San Francisco de Guadalajara [230].

---

[228] A. Bonet Correa.- *La arquitectura en Galicia durante el Siglo XVII*. pp. 275-284. Madrid, 1966.

[229] C. Monedero Carrillo de Albornoz.- «La figura de fray Francisco de los Santos». *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*. V, 1970. pp. 203-263.

[230] F. Layna Serrano.- *Los conventos antiguos de Guadalajara. Apuntes históricos a base de los documentos que guarda el Archivo Histórico Nacional*. pp. 146-156. Madrid, 1943. V. Tovar Martín.- *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del Siglo XVII*. pp. 358-362. Madrid, 1975.

La importancia del Panteón del Escorial fue grandísima en su época. Fray Francisco de los Santos lo dice sin ambajes: «Fue lo último que se acabó, y lo último a que pudo llegar el poder, y el arte de nuestros tiempos, y en los passados. No se conoce ahora en el Orbe semejante Monumento: ni con tales circunstancias de admiración le conocieron los Antiguos» [231]. Su repercusión en el arte fue muy alta, porque introducía propuestas nuevas, que no alteraban los rigores conceptuales del clasicismo definido en el mismo San Lorenzo el Real. El Panteón es la pieza cumbre de lo que hemos definido hace tiempo como rasgo característico de nuestro barroco del ámbito de las mesetas en el Siglo XVII: un clasicismo ornamentado [232]. Precisamente Llaguno, académico riguroso, dogmático del orden clásico y furibundo antibarroco, escribirá hablando del Panteón y de Alonso Carbonel: «El todo junto no obstante califica a Carbonel de buen arquitecto; y acaso fue el último de aquel siglo que merezca alabanza, pues ya en su tiempo se empezó a introducir la corrupción de la arquitectura» [233].

Fig. 41. Pedro de Villafranca. Grabado de Felipe IV.

[231] F. DE LOS SANTOS.- *Descripcion breve*. fº 113-113v.
[232] F. MARÍAS y A. BUSTAMANTE GARCÍA.- «Apuntes arquitectónicos madrileños de hacia 1660». *Actas de las II Jornadas de Arte*. pp. 34-43. Madrid, 1984.
[233] LLAGUNO.- *Noticias*. IV. pag. 16.

El Buen Retiro y el Conde Duque de Olivares

María Teresa Chaves Montoya

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.) Vol. IV, 1992.

RESUMEN

La transformación en el magnífico conjunto arquitectónico-paisajístico del Buen Retiro de lo que en un principio iba a ser sólo una remodelación del Cuarto Real de San Jerónimo se debió al empeño del Conde Duque de Olivares por crear un palacio digno del más grande de todos los monarcas de su tiempo, al igual que sus regios antepasados habían invertido dinero y esfuerzos en fábricas que ya siempre permanecerían unidas a su memoria.

Nuestra intención al presentar algunos episodios y nuevos datos documentales relativos a los inicios de la construcción del nuevo palacio -como la primera descripción conocida hasta ahora y escrita en el momento preciso de su inauguración-, es la de recordar, apoyando o rebatiendo, los argumentos que el Conde Duque tuvo que oponer a las acerbas críticas lanzadas contra su obra, y subrayar el protagonismo de los miembros integrantes del escogido círculo de Olivares que, en el plano artístico, financiero y administrativo, hicieron posible su realización.*

SUMMARY

The transformation into the magnificient architectural landscape ensemble of the Buen Retiro which was only to be in principle a remodel of the Cuarto Real in San Jerónimo, was due to persistance idea of the Conde Duque de Olivares in creating an appropriate palace for the greatest monarch of that time. The same effort as his royal ancestors had made spending money and efforts in building factories that will always remain joined to their memory.

What we are trying to do with the narration of some episodes and new documental informations concerning to the beginning of the palace construction, as for instance the first known description until today published at the very moment of this inauguration, is that to remember supporting or refurting the argumentations that the Conde Duque opposed to the poignant critics against his work, and to emphasise to the protagonisme of the members belonging to the select association of Olivares that in the artistic, financial and administrative aspects made possible its realisation.

«La fábrica del Retiro no es casa del Conde, palacio es de V. Magd., que el Conde pretendiese tuviera V. Magd. otra casa en su corte no entiendo que es contra la grandeza de tan grande principe; pues otros inferiores en la Europa tienen no uno sino muchos palacios en las ciudades de su habitación; que si V. Magd. quiere o por enfermedad o por gusto mudar casa, no ha de estar vinculado a una sola; si viene un potentado razón es que tenga V. Magd. donde aposentarle y esto mira a la decencia y comodidad de la autoridad real. Y que no se labró de sangre de pobres mejor lo sabe V. Magd.; antes en tiempo de necesidad y hambre se socorrieron allí muchos pobres que quizá perecieran. Y el inmenso cuidado que tuvo de adornar aquel palacio con riquísimo homenaje casi sin costa de V. Magd. era digno de alabanza; pero ésta la huye el que procura fundar delitos en la misma virtud» [1]. De esta forma se defendía el Conde Duque de Olivares de algunos de los muchos ataques lanzados -en este caso por la construcción del conjunto palaciego del Buen Retiro- por

---

* Quiero expresar mi agradecimiento a la Dra. Andrea SommerMathis, de la Österreichische Akademie der Wissenschaften, la noticia de este documento, eje central del presente estudio.

[1] J.H. Elliott y J.F. de la Peña: *Memoriales y cartas del Conde Duque de Olivares*, Ed. Alfaguara, Madrid, 1981, t. II, p. 264.

Andrés de Mena en sus *Cargos* contra el valido de Felipe IV después de su caída, en 1643 [2].

Anteriormente al *Nicandro*, Olivares ya se había visto obligado a justificar la obra en la que tanto empeño había puesto y que se convertiría desde el primer momento, como más tarde veremos, en objeto de las más variadas críticas. En la respuesta a una carta de Chumacero del 25 de mayo de 1641, alegaba la necesidad que el rey tenía de una segunda casa, y el derecho por parte del mismo a erigir al menos un palacio que se relacionara con su nombre, como hicieron sus antepasados en más de una ocasión, insistiendo sobre todo en los gastos mucho mayores del patrimonio de Felipe III [3]. Justificaba asimismo su exterior sobrio, igualmente criticado, y su espléndido interior como símbolo de la verdadera grandeza de un rey, y añadía que su intención inicial fue la de hacer sólo cuatro aposentos donde pasar la Semana Santa, y donde el rey pudiera descansar [4].

En cuanto al razonamiento de que con la remodelación y ampliación del Cuarto Real de San Jerónimo se pretendía disponer de un alojamiento apropiado para huéspedes ilustres, lo cierto es que sólo cumplió tal cometido en una ocasión: el motivo fue la visita del Duque de Módena en 1638 [5].

El propio Felipe IV tuvo que intervenir ante la continua censura de los adversarios de su ministro al conjunto arquitectónico, símbolo, para ellos, del poder que Olivares ejercía sobre su señor. En una Cédula Real que transcribe Llaguno sin facilitar la fecha, Felipe IV razonaba la utilidad del Buen Retiro como la solución perfecta que evitaba los excesivamente costosos traslados de la corte cada vez que quería huir del insalubre Alcázar durante el verano [6], además de servir como refugio -retiro- destinado al recreo y al descanso [7].

No cabe duda de que el ahorro de gastos de viaje para ser una residencia campestre, por la proximidad del lugar, fue un hecho; y que las no muy numerosas estancias de los reyes desde 1633 en que se inauguró el Buen Retiro siempre estaban relacionadas con algún tipo de festividad (Carnaval, San Juan...), y amenizadas con espectáculos, saraos y juegos, dato que apoya la teoría de una idea inicial de construir sólo una «plaza de fiestas» [8]. Esta plaza primera, o Plaza Principal, pronto resultó pequeña, lo que motivó la construcción de una plaza mayor, la Plaza Grande, terminada en marzo de 1635. Y de que se trataba de un conjunto destinado al reposo y la diversión lo demuestra la posterior adición de un Casón de baile y un Coliseo, inaugurado en 1640.

El hecho de que el primer edificio que se añadió al Cuarto Real de San Jerónimo fuera sólo una plaza podría explicar, en parte, el empleo de materiales pobres y el estilo desornamentado del Buen Retiro. La creación del palacio, como ya hemos dicho, fue posterior, podría decirse que casi «impensada». Por ello probablemente se enriqueció tanto el interior, repitiéndose de esta forma el mismo caso de las demás residencias de la nobleza en la Villa y Corte: casas particulares desornamentadas y casi humildes en su exterior y ricamente amuebladas en su interior. A ese contraste evidente en el Buen Retiro contribuyó obviamente la gran empresa de coleccionismo favorecida por el propio Felipe y llevada a cabo entre 1630 y 1640, que incluía la adquisición o el encargo de tapices, pinturas, esculturas y otros objetos decorativos.

Desde el momento en que Olivares se hizo cargo como Alcalde de los Aposentos Reales de San Jerónimo, propició su ampliación y procuró su acondicionamiento, el cual llegaría a ser permanente, a diferencia de los otros Sitios Reales [9].

El carácter de «jardín de recreación» que originó la formación de un conjunto palaciego integrado en un ambiente paisajístico de parques y huertos ordenado con más coherencia que el propiamente arquitectónico, se mantuvo durante toda la ampliación que fue sufriendo a partir del año 33, de lo cual nos da cuenta León Pinelo. Y nos confirma la idea de que, aunque recibiera desde el primer momento el nombre de palacio, no se trataba de una transformación, sino de, e insisto en el término, una ampliación que conservaba el sentido de retiro religioso que lo relacionaba con el fin para el que había servido siempre el «palacio conventual» de San Jerónimo [10]. Y este hecho lo demuestra la creación de las

---

[2] «Pues que la labor del Retiro, de sangre de pobres, cuando morían de hambre los soldados, se andaban haciendo y deshaciendo las plazas, su obra que de ninguna manera necesitaba della V. Magd., teniendo al Escorial, Aranjuez, el Pardo y los bosques de la Casa de Campo junto a su palacio, fabricó en un desierto, que le ha dado más agua sudor de pobres, que fuentes y ríos traídos a fuerza de poder y brazos». J.H. ELLIOT y J.F. de la PEÑA, *op. cit.*, p. 241.

[3] Esta afirmación no era en absoluto gratuita, pues los gastos de corte durante el reinado de Felipe III superaron con mucho los efectuados durante el de su hijo. A. DOMINGUEZ ORTIZ: «Los gastos de Corte en la España del siglo XVII», en *Crisis y decadencia de la España de los Austrias*, Ed. Ariel, Barcelona, 1973.

[4] J.H. ELLIOTT y J.F. de la PEÑA, *op. cit.*, pp. 213-216. *Cfr.* en J. BROWN y J.H. ELLIOTT, *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Alianza Forma Ed., Madrid, 1985, pp. 244-245.

[5] J. BROWN y J.H. ELLIOTT, *op. cit.*, p. 205. A.H.N. Estado, leg. 4823: «...Que la primera noche que llegase aquí se hospedase en Buenrretiro hallandose S. Md. en este sitio, y al otro dia se fuese a palacio al quarto que le estaria prevenido alla, y que si S. Md. se fuese a palacio, el se viniese a Buenrretiro...».

[6] La insalubridad fue detectada por los propios frailes jerónimos. Por esta causa trasladaron el Monasterio de San Jerónimo del Paso desde las riberas del Manzanares a los altos del Prado, en tiempos del reinado de los Reyes Católicos. F. CHUECA GOITIA: *Casas Reales en monasterios y conventos españoles*, Xarait Ed., Madrid, 1982, p. 116.

[7] E. LLAGUNO y AMIROLA: *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*, Turner, Madrid, 1977, T. IV, pp. 151-152.

[8] J. BROWN y J.H. ELLIOTT, *op. cit.*, p. 111.

[9] Archivo del Palacio Real de Madrid (A.P.M.), Buen Retiro, Cª 11.730/31. Instrucción de 29-noviembre-1633 dada al Primer Oficio de Guadarropa y Guardajoyas del Buen Retiro: «...A los tiempos que se acostumbra en palacio a colgar y aderezar la cassa de hibierno lo hareis tambien vos en la de Buen Retiro para que S. Mgd. a cualquier hora que quisiere yrse a ella la halle abrigada y aderezada; y al mismo tiempo que se acostumbra en palacio la haveis de colgar y disponer para el tiempo de verano...».

[10] F. CHUECA GOITIA, *op. cit.*, p. 116.

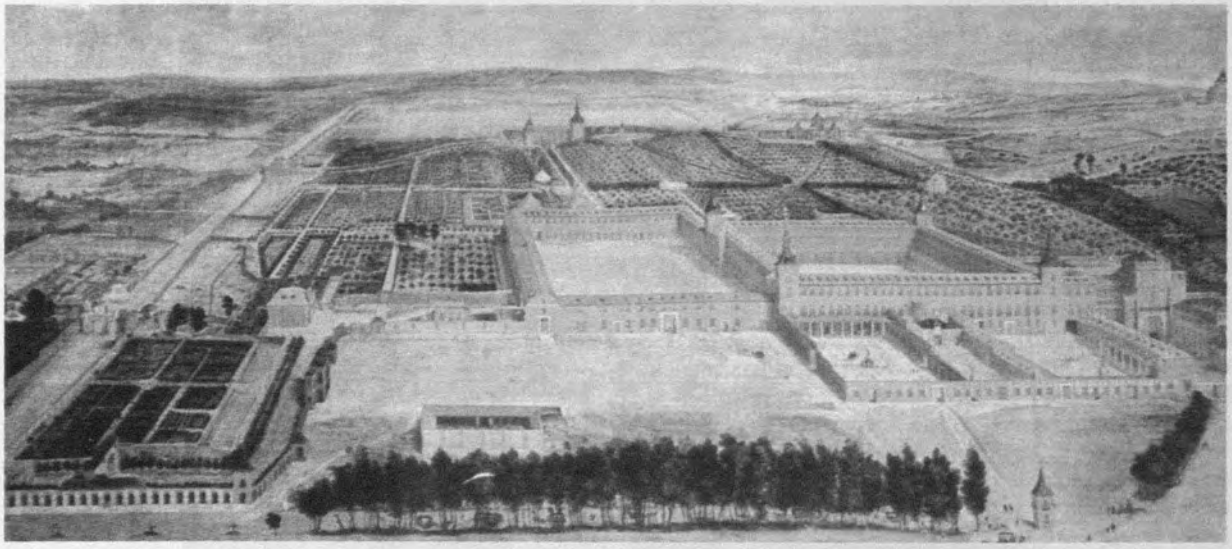


Fig. 1. Jusepe Leonardo. ***Palacio del Buen Retiro****. Madrid. Museo Municipal.*

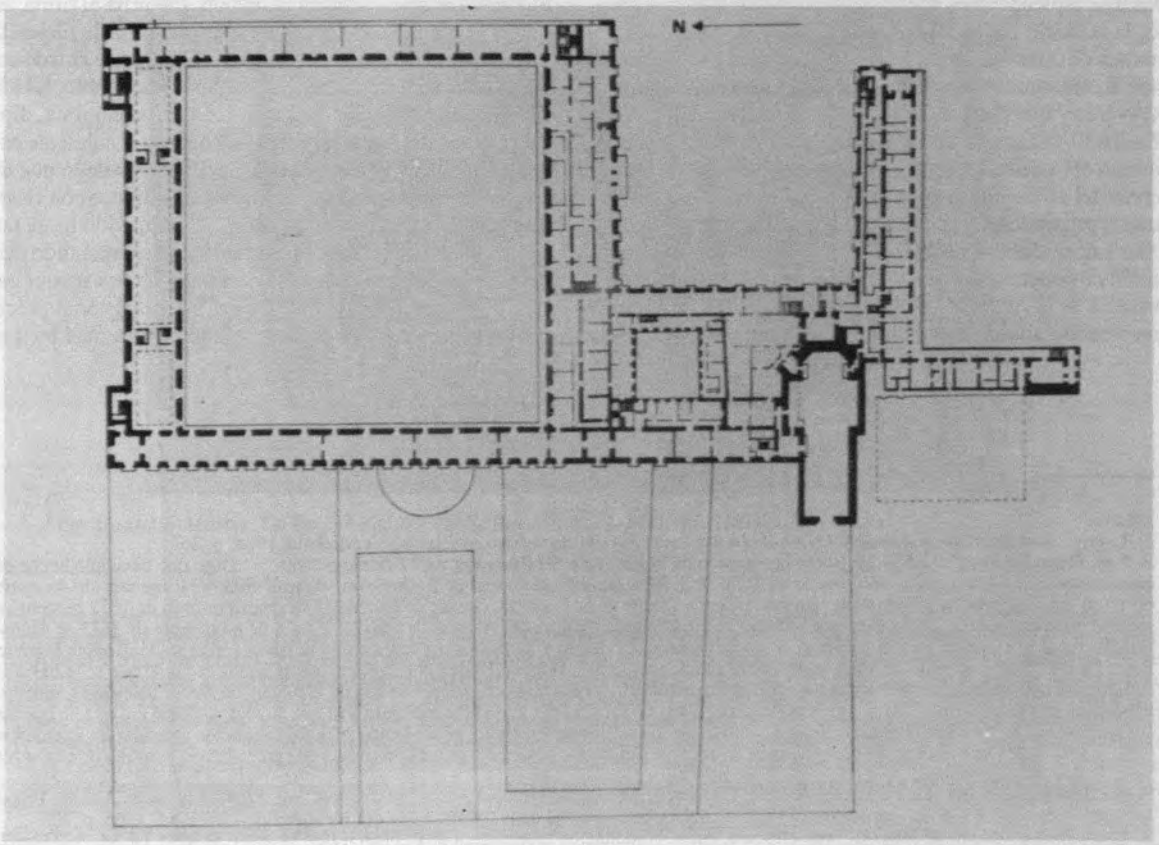


Fig. 2. R. Carlier. ***Planta del Buen Retiro en 1733****. (según J. Brown)*

ermitas que bajo la advocación de diversos santos se levantaron en los jardines que se extendían al Norte y al Este del convento -si bien desempeñaron otros fines más mundanos y no sólo los puramente religiosos-; también es significativo que adoptara el nombre de Buen Retiro «en recuerdo de la Casa de Retiro para lutos y Cuaresmas» [11]. Y, por último, debemos tener presente que, a pesar de las mencionadas ermitas erigidas posteriormente, la iglesia del convento siguió siendo la real capilla, según nos dice Ponz.

El conjunto de aposentos que compondrían el Cuarto Real, encargado por Felipe II en 1561 a Juan Bautista de Toledo, estaba formado en 1569 por cinco piezas, escalera, corredor del aposento del rey, aposento del rey, cuatro piezas de los Caballeros, dos piezas del estado y seis piezas secundarias. El fin del monarca fue el de crear, después de establecer la corte en Madrid, un lugar que sirviera tanto de retiro para los reyes, como punto de partida para las entradas triunfales en la ciudad, o donde celebrar juramentos, lutos y demás actos solemnes religiosos y oficiales, convirtiendo de esta forma a la iglesia del convento de San Jerónimo en la «iglesia oficial de la corona» [12].

Aquí podríamos tener, casi con toda certeza, varios de los motivos principales que, consciente o inconscientemente, indujeron a Olivares a realizar la remodelación del Cuarto Real, en 1630, y su posterior e inmediata ampliación: su sentido de «iglesia oficial»; el momento en que lo recibió, uno de los más esplendorosos de la Monarquía española; y, sobre todo, la relación con la figura estelar de dicho momento y propulsor de dicho carácter oficial de San Jerónimo, es decir, Felipe II, monarca cuyo modelo de gobierno tanto admiraba Olivares y que también tanto le obsesionaba.

En 1630 dejaba la Alcaldía del Cuarto Real de San Jerónimo el Conde de los Arcos, cargo que pasó por un Real Decreto del 10 de junio del mismo año a manos del Conde Duque, a perpetuidad, y con derecho de sucesión para la Casa de San Lúcar (Real Cédula de 22 de julio de 1632) y con plenitud de poderes para tomar decisiones y actuar con independencia de la Junta de Obras y Bosques. Este último privilegio quedó anulado para sus sucesores por una Cédula Real firmada el 9 de junio de 1640 [13]. Olivares se convertía así en amo y señor del Buen Retiro, y el gesto descrito por León Pinelo el día que los reyes fueron a visitar la nueva fábrica, el 1 de diciembre de 1633, en el que Felipe el Grande devolvía al Alcalde las llaves que éste le había ofrecido, lo confirma plenamente [14].

Inmediatamente empezó a ocuparse de la remodelación y ampliación del Aposento Real. Hay constancia de que el 3 de octubre de 1630 las obras ya habían dado comienzo [15].

En 1633 se construyó la Plaza Principal y se extendió aún más el espacio ajardinado a una zona hasta entonces libre de construcciones y pronto ocupada por algunas de las ermitas y un gran estanque. En junio asistieron los reyes a un sarao, y en agosto «se encargó a los Consejos que cada uno acabase i adornase el Quarto de la plaça en que avia de assistir» [16]. En efecto, la decoración y acondicionamiento de los interiores de lo construido hasta ese momento corrió a cargo de los Consejos y del Protonotario de Aragón, que fueron distribuyendo por salones y galerías tapices, pinturas, muebles y otros objetos decorativos a sus expensas y a las del propio rey, a pesar de la preocupación de Olivares durante toda su privanza por reducir los gastos de la Hacienda Real y su interés posterior por convencer a Chumacero de que la financiación del Buen Retiro había salido exclusivamente de otras fuentes de ingreso extraordinarias.

Existe una descripción del estado del Buen Retiro en el momento preciso de su inauguración, sin fecha ni firma, aunque no es difícil adivinar que fue escrita el 7 de diciembre, un día antes de la primera sesión del Consejo de Estado celebrada en el nuevo palacio [17]. Ignoramos, en cambio, las identidades del autor y del receptor. Esta carta anónima, dirigida a alguna alta dignidad eclesiástica, lleva el siguiente encabezamiento: «Voy dando cuenta a Vsa Illma de lo que dejo en el Buen Retiro y nuevo palacio y asi empieço con el adorno de aquella casa y fiestas que en ella a havido hasta hoy» [18]. Parece, entonces, que el Buen Retiro fue entendido desde el primer momento como una construcción de carácter palaciego, aunque su estructura y fines no se ajustaran precisamente al concepto de palacio y respondiera más bien a la

---

[11] *Ibidem*.

[12] J. RIVERA: *Juan Bautista de Toledo y Felipe II (La implantación del clasicismo en España)*, Valladolid, 1984, p. 262.

[13] A.P.M., Buen Retiro, Cª 11.559/21. Sobre la sucesión de la Alcaydía del Buen Retiro, 11-febrero-1669-: «...Digo que haviendo hecho dejacion el Conde los Arcos por el año pasado de 1630 de la Alcaidia del quarto real de S. Geronimo de esta villa, VM. fue servido de nombrar en 10 de junio del mismo año en dicho puesto al Conde Duque de S. Lucar D. Gaspar de Guzman y despues por julio de 1632 perpetuó esta merced en la cassa de S. Lucar para que andubiesse unida con la alcaidia del Alcazar de Sevilla. Y en 8 de noviembre de 1633 se despacho cedula con la instruccion para el gobierno de dicha alcaidia del quarto y demas sitio y fabrica que se havia acrecentado dandole nombre de Buen Retiro. Y en 9 de junio de 1640 se despacho cedula real al dicho Conde Duque con declaracion de que la facultad que se le havia concedido para que pudiese proveer todos los officios de dicho sitio y casa real con independencia de la junta y de otros cualesquier ministros y tribunales, consultando con VM a voca o por escrito, havia de ser solo por su vida expresando VM que su real voluntad era que no quedase a sus succesores, ni que ellos pudiesen alterar ni innovar de lo que dejase dispuesto, ni acrecentar officios ni salarios ni mudar los exercicios de ellos, quedandoles solo la facultad de representar lo que se les ofreciese por medio de esta junta para que precediendo consulta de ella se resolviese lo que más conviniese...».
Según dato recogido por Azcárate en el Archivo General de Simancas, Tribunal Mayor de Cuentas, leg. 3764, el título de Alcalde Perpetuo lo recibió Olivares el 8 de noviembre de 1633. J.M. AZCARATE: «Anales de la construcción del Buen Retiro», *A.I.E.M.*, 1966, p. 105.

[14] A. LEON PINELO: *Anales de Madrid*, Transcripción, notas y ordenación cronológica de P. FERNANDEZ MARTIN, Madrid, I.E.M., 1971, p. 295.

[15] J. BROWN y J.H. ELLIOTT, *op. cit.*, nº 11, p. 280.

[16] A. LEON PINELO, *op. cit.*, p. 295.

[17] J.H. ELLIOTT: *El Conde Duque de Olivares*, Barcelona, Ed. Crítica, 1990, p. 459.

[18] A.H.N., Osuna, leg. 198-33. *Relación del Buen Retiro*: «Illmo y Rmo Señor: Voy dando cuenta a Vsa Illma de lo que dejo en el Buen Retiro y nuevo palacio y asi empieço con el adorno de aquella casa y fiestas que en ella a havido hasta oy.

Fig. 3. Juan Bautista Maino. ***La recuperación de Bahía*** *(detalle). Madrid. Museo del Prado.*

Las primeras tres pieças del quarto de su magd, que es camara y antecamara, a adreçado el Conde de Castrillo, Presidente de Indias, con una tapiceria de la Historia de Pomona de oro y seda. Tambien le toco una galeria que viene a ser todo el lienço de la Plaça en que an sido los toros; esta la colgo con granas de ese Reyno con pasamanos de oro muy anchos; hiço para el suelo una alombra de la misma grana con cenefas de bara y media de ancho, bordada con lama de oro entre ventana y ventana, y para su correspondencia puso bufetes de piedra con guarnicion de plata, escritorios encima de ebano y plata, y sobre ellos reloxes y cosas muy curiosas, y debaxo de los bufetes baulicos, paxaras, granadas y ramilleteros de plata. Para dar luz a esta galeria de noche, puso dos candilones de plata, que cada uno pesa mil y ducientos ducados. Ay en ella dos chimeneas y para ella hiço morillos de setecientos ducados cada uno. Las dos galerias y lienços de la plaça correspondientes a este por el un lado la adorno de pinturas Don Diego Mesia, Presidente de Flandes, y por el otro, Don Gabriel de Alarcon, Secretario de la Camara de Castilla. Desta galeria que é dicho, tambien adornada del Conde de Castrillo, se sale por tres puertas grandes a otra galeria, que la puerta de en medio es oratorio, el qual le toco adornar al Duque de Medina de las Torres, que hace oficio de Presidente de Ytalia. Esta puerta de en medio que é dicho tiene puertas y ventanas a las grandes de los lados que sirven de alcovas, las quales adorno Diego Suarez, Secretario de Portugal. Estan colgadas con granas y pasamanos de oro y las camas de los mismo y la madera dellas de evano hechas en Portugal con mucha guarnición de plata, que es la primera cosa que de aquel Reyno a venido. La galeria correspondiente a estas puertas, que cae a un patenico retirado, toco al Protonotario de Aragon, que para correspondencia de la otra galeria y las alcobas colgo de granas con los mismos pasamanos. Puso en ella un brasero de plata, el mayor que se a visto, y entre estas puertas grandes, dos bufetes de evano y plata; sobre ellos, dos escritorios de lo mismo, que fueron de la Condesa de Valencia, y dieron al Conde de la Moclova, su heredero, por ellos dos mill y quinientos

idea de una villa suburbana, posiblemente de origen italiano [19], origen que estaría plenamente justificado por la presencia de algunos personajes que, procedentes de Italia, contribuyeron con su intervención a definir la fisonomía del inmenso conjunto, sobre todo en su aspecto ambiental y escenográfico, entendidos ambos tanto en el apartado paisajístico como teatral.

La citada relación inicia su recorrido en la cámara y antecámara del rey, decoradas por el Conde de Castrillo, Presidente del Consejo de Indias, con una serie de la historia de Pomona narrada en tapices. Continúa con la descripción de las galerías que formaban la Plaza, de las que se ocuparon el Conde de Castrillo, Diego Mexia, Marqués de Leganés y Presidente del Consejo de Flandes -quien donó varias pinturas flamencas-, y Gabriel de Alarcón, Secretario de la Cámara de Castilla. Por la galería de Castrillo se entraba a un oratorio flanqueado por dos alcobas, aquel adornado por el Duque de Medina de las Torres, Presidente del Consejo de Italia, y éstas por Diego Suárez, Secretario del Consejo de Portugal. A las alcobas correspondía una gale-

---

ducados de plata. Sobre estos bufetes puso unos grandes perfumadores con tiestos y naranjos de plata. Y por ser esta la pieça donde su magd. a de despachar, le puso bufete de plata con sobremesa de grana, atril y cartera, y a los lados dos escrivanias, la una de plata y la otra de evano. Desta se sale a otra galeria que cae sobre un jardin que adorno el Protonotario con una tapiceria de galerias de florones y boscaxe, que es de lo que mas bien parece por ser diez y ocho paños de una suerte. Ay en ella tres bufetes de piedra y entre ellos uno que hiço el Duque de Osuna en Napoles, gran cosa. Los dos aposentos consecutivos adorno el Marques de Leganes, dueño de la galeria primera que dixe de la pinturas; en estos puso una tapiceria de payses de Flandes, figuras grandes, patron de Rubens, primorosa cosa y de lo nuevo lo mejor que se a labrado. Esto que é dicho es de la fabrica nueva y ansi vamos a lo primero alli labrado y a lo que an tenido sus magestades tantos años en San Geronimo. Destas dos pieças que é dicho adreço el Marques de Leganes que an de servir; por otra puerta de retrete se entra a una pieça, y las tres que dire despues adreço el Protonotario. Esta la colgo con una tapiceria de la Historia de Decio; a se de vestir en ella su magd. y no ay en ella mas que un bufete con su sobremesa y encima un espejo, que con guarnicion tiene dos baras de largo y una y tercia de ancho. Desta pieça se entra al alcova de su magd., que tiene una tapiceria de la Historia de Vespasiano con cama como las dos referidas, con colgadura de grana, y la cama de evano y plata. Junto a esta cama ay una puerta secreta solo para su magd., que se entra a una alcova grande donde duerme la reyna nuestra señora. Aqui ay dos camas de Portugal de evano y bronce con la colgadura de felpa açul mosqueada de oro y el aforro de felpa corta. Esta se colgo con una tapiceria de jardines tras ordinaria cosa y recien venida de Flandes. En medio destas dos camas cay la tribuna al altar mayor del Combento. Esta tambien le toco al Protonotario y la colgo con grana, cielo raso de lo mismo, toda gayada con pasamanos de oro, y encima del alombra corchos aforrados en felpa. Todas las pieças que é dicho estan alombradas con braseros de plata y las puertas y ventanas con cortinas, los aposentos de grana con grana y pasamanos de oro, las galerias de cordellate de Rubielos con lo mismo. Esta alcova grande que é dicho de las dos camas açules tiene dos puertas grandes que caen a una pieça al mediodia donde se viste la Reyna nuestra señora. Esta y las seis pieças que dire colgo el Duque de Medina de las Torres, ayudado de sus suegros Conde Duque y Condesa de Olivares. Esta está colgada con una tapiceria de Decia (?) de oro y seda, que costo trece mil ducados. En esta ay quatro espejos tan grandes, aunque no todos yguales, como el que dixe en la pieça de vestirse su magd. Desta se entra a otra pieça que esta colgada con la resta desta tapiceria por entrar poca en la primera, que quedan descubiertas las vidrieras, y para de noche tiene cortinas de grana con pasamanos de oro; que en esta misma pieça tiene su magd. para tomar el sol un balcon muy grande, que cae sobre otro jardin que tiene diez y seis fuentes de mármol que el Condestable truxo de Ytalia y las tenia en su quinta. Las quatro estan en medio de los quadros y las doce metidas en nichos en las paredes que dividen lo poco que a los frayles les a quedado de huerta. La tercera pieça esta colgada con una Historia de Diego de Alburquerque, cavallero portugués, hecha en la China, con alombra y sillas de lo mismo. No esta acavado de tasar, mas ya tiene a cuenta el dueño ocho mil ducados. La quarta pieça es la mayor que la Reyna tiene; esta an colgado con una tapiceria que tenia Don Fadrique de Toledo, y la a dado de mala gana, mas quando vio entrar el dinero por su casa se rindio. Es la mejor que alli ay; tasaronla a cincuenta ducados el ana y el dosel a sesenta, monto ducientos y once mil reales. Dos pieças que ay detras desta estan colgadas de grana; ay alacenas muy doradas y dentro dellas muchos brincos de vidrios y varros. Todas estas pieças que é dicho caen a este jardin y corresponden a un andar a otras seis pieças de otro jardin que dixe que cae a la galeria que adorno el protonotario. Estas estan adornadas de pinturas de unos payses de hermitaños que embio de Napoles el Conde Monterrey. En estas pieças ay dos escaleras por donde las damas suben a sus posadas, que son en los desvanes, y tiene correspondencia a la porteria por donde se mandan y les dan de comer, que es el Claustro de los frayles que lo tienen ataxado porque alli es la camara y antecamara de la Reyna, posada de la Condesa de Olivares, porque entre ella y el Principe nuestro señor tienen el un dormitorio de los religiosos. Entraron a havitarlo jueves primer dia de diciembre y esta noche huvo dos comedias y dadivas para todas las damas, porque todos los que adreçaron esto entraron despues con sus presentes. Solo dire el del Protonotario como cosa que tenia a mi cargo, que fueron dos cofres de terciopelo carmesi con galon de oro y en ellos treinta mantos de lustre de Valencia, treinta cueros de ambar, treinta bandas de ambar, treinta pares de guantes de ambar, muchos brincos tras hordinarios de pieças de plata y oro, y encima doce baraxas de naypes con doce bolsos de arriero de ambar con cien doblones de a quatro cada uno, recien hechos en Segovia, y por no haver barras se deshicieron cadenas para ellos. Esto dicho, fue en el uno en el otro cosas de Barcelona, tocas riçadas, peynes, estuches, curiosidades de vidrio hechas de proposito para esta ocasion.

Todo a sido buscando lo mejor que se a hallado sin reparar en el dinero, pagandolo de contado y todo a costa de su magd., porque estos señores lo que an puesto a sido el travajo y vigilancia para buscar espidientes de donde salga esta maquina de dinero que an gastado, que lo cierto es que muchos dellos an empeñado su credito y prendas para salir con ello.

Domingo huvo comedia de las dos compañias que aqui estan y esto fue despues de haver dado el Conde de Olivares de merendar a la Reyna y las damas en una de las hermitas deste sitio y porque el tiempo es lluvioso y ay toros se tuvo para la Reyna y las damas sardescos con palafrenes y para el Principe una aca (jaca) muy pequeña.

Lunes fueron los toros y juego de cañas, donde huvo ocho quadrillas, que la primera fue de su magd. y cavalleros de su camara, que fueron el Conde de Olivares, el Marques del Carpio y su hijo, el Marques de Leganes y Conde de Aguilar. La segunda fue del Duque de Medina de las Torres; hiço parexa con el Duque de Yjar. La tercera, de la Villa; fueron parexas el Marques de Cusano como Alferez Mayor de Madrid. La quarta, del Condestable de Navarra; hiço parexa con el Marques de Velada. La quinta, del Condestable de Castilla; estuvo enfermo y salio otro por el. La sesta, del Almirante de Castilla; hiço pareja con el Marques de Fromista. La setima, del Conde de Niebla; hiço parexa con el Marques del Adrada. La otava, del Duque de Peñaranda; hiço parexa con el Marques de Torres. Todos anduvieron muy bien y no ay que espantar que no an dexado cavallo en Castilla ni en el Andalucia que no aya venido para esta ocasion.

Martes huvo toros y salieron doce cavalleros con rexones y entre ellos los diestros, como son Don Gaspar Bonifaz y Conde de Cantillana. Fue dia muy lucido, aunque aspero porque toda la tarde nevo.

Miercoles fue su magd. a visperas a las Descalças, y mañana jueves ira a misa y sermon, que es dia de la Concecion; come alla la Reyna nuestra señora como acostumbra todos los años».

[19] V. TOVAR MARTIN: *Arquitectura madrileña del siglo XVII (Datos para su estudio)*, Madrid, I.E.M., 1983, p. 349.

ría que daba a un pequeño patio (el del Cuarto Real). De esta galería se ocupó el Protonotario de Aragón, y era la estancia en la que trabajaba el rey [20]. De aquí se salía a otra galería, decorada también por Villanueva, que daba a un jardín. De esta forma imaginamos, siguiendo la planta de Carlier reproducida por Brown y Elliott (fig. 2) [21], que hemos recorrido por completo la Plaza Principal.

Seguían dos aposentos, tarea del Marqués de Leganés, quien colgó tapices de Rubens con figuras y paisajes de Flandes, «primorosa cosa y de lo nuevo lo mejor que se a labrado. Esto que é dicho es de la fabrica nueva y ansi vamos a lo primero allí labrado y a lo que an tenido sus magestades tantos años á en San Geronimo» [22]. Es decir, que hasta ahora ha descrito la ampliación promovida por Olivares, para adentrarse de nuevo en el Cuarto Real de San Jerónimo.

Las tres piezas siguientes fueron decoradas por el Protonotario. Del vestidor o antecámara [23] se entraba al dormitorio del rey. Junto a la cama, de ébano y plata, una puerta secreta comunicaba con la alcoba de la reina. En medio de las dos camas se encontraba la tribuna sobre el altar mayor de la iglesia. En su *Viaje*, Ponz describe esta comunicación entre la iglesia y las habitaciones reales, «a través de la primera capilla de la iglesia de San Jerónimo, contando a partir del crucero...» [24]. Es decir, el ángulo nordeste que une el presbiterio y el crucero [25].

Dos puertas al sur daban al vestidor de la reina. Este y las seis piezas siguientes fueron labor del Duque de Medina de las Torres, ayudado por sus suegros, el Conde Duque y la Condesa de Olivares. De la primera estancia se entraba a otra, que daba a un jardín, hacia el Este, con dieciséis fuentes de mármol traídas desde Italia, repartidas cuatro en el centro y las otras doce en nichos dispuestos en las «paredes que dividen lo poco que a los frayles les ha quedado de huerta» [26].

En la mayor de las dos piezas siguientes, perteneciente, a la reina, colgaron una «tapiceria que tenia don Fadrique de Toledo y la a dado de mala gana, mas quando vio entrar el dinero por su casa se rindio». No parece, por el tono general de la *Relación*, que la haya escrito alguien muy partidario de la construcción de este nuevo palacio, por los gastos que esta empresa supuso así como por la apropiación de las posesiones conventuales. Pero si estos comentarios a una fábrica que se debía a la iniciativa del Conde Duque provienen de un adversario, o del criado de algún adversario, entonces sorprende una referencia tan despectiva hacia el héroe de las recuperaciones de Bahía (fig. 3) y San Cristóbal, en 1625 y 1629 respectivamente [27].

Las dos piezas siguientes completaban esta galería adornada por Jerónimo de Villanueva. Es decir, que el jardín de las dieciséis fuentes de mármol estaba flanqueado por los dos brazos que avanzaban hacia el Este.

De esta última galería enriquecida con los «payses de hermitaños» enviados desde Nápoles por el Conde de Monterrey [28], salían dos escaleras que subían a las dependencias de las damas, junto al claustro de los frailes, separados del palacio por la cámara y la antecámara de la reina. El aposento del príncipe invadía, según parece, la zona conventual.

El 1 de diciembre se trasladaron los reyes desde el Alcázar al Buen Retiro, en donde les ofrecieron los encargados de adornar todo el interior y que hemos ido nombrando, una serie de regalos, de los cuales sólo cuenta el anónimo autor «el del Protonotario como cosa que tenia a mi cargo».

Olivares aseguraba en el *Nicandro* que los gastos ocasionados por la decoración del nuevo palacio apenas habían afectado a las arcas reales. En cambio, no opinaba así nuestro testigo inmediato, que mantiene su actitud crítica al afirmar que «todo a sido buscando lo mejor que se á hallado sin reparar en el dinero pagandolo de contado y todo a costa de Su Magd. Porque estos señores lo que an puesto a sido el travajo y vigilancia para buscar espidientes de donde salga esta maquina de dinero que an gastado que lo cierto es que muchos dellos an empeñado su credito y prendas para salir con ello».

Tuvieron, así pues, el Protonotario y los miembros de los Consejos, integrantes a su vez de la camarilla del Conde Duque, su participación en el Buen Retiro, invirtiendo dinero y aportando su propio patrimonio; pero además fue inevitable la contribución de la Hacienda Real y, por lo visto,

---

[20] Ver nota 18. La escribanía de ébano y el atril eran obra del ensamblador Gregorio Navarro. Jerónimo de VILLANUEVA: *Relación de gastos secretos*, (Ms. 7797, Biblioteca Nacional de Madrid), fol. 172 v.
El 2 de diciembre de 1633 se pagó al tesorero de la reina, Gerónimo del Aguila, 5.805 rls. por un brasero de plata. J. VILLANUEVA, *op. cit.*, fol. 113v.

[21] J. BROWN y J.H. ELLIOTT, *op. cit.*, p. 65.

[22] Ver nota 18.

[23] Este cuarto se adornó con una tapicería de la Historia de Decio, procedente de Bruselas (ver nota 18), por la que se pagó a la Marquesa de Bayona 18.544 rls. J. de VILLANUEVA, *op. cit.*, fol. 112r.

[24] Cfr. en F. CHUECA GOITIA, *op. cit.*, p. 116.

[25] Brown deduce de la descripción de Bargrave (1655) que las habitaciones de la reina estaban situadas en el ala sur de la Plaza Principal (*op. cit.*, p. 115), pero según nuestra relación del 33 parece que estaban integradas en la zona conocida como Cuarto Real, la primera ampliación de San Jerónimo. Tal vez cambiara la disposición de los aposentos en el transcurso de los años.

[26] No es éste el único comentario crítico expresado con cierta ironía que vamos a encontrar en la descripción, circunstancia que aumenta el interés por conocer la identidad del autor de la relación.

[27] Don Fadrique tuvo un enfrentamiento con Olivares en octubre de 1633 con motivo de las exigencias requeridas por el comandante Toledo al Conde Duque, que quería enviarle al mando de una nueva expedición al Brasil. Esta primera discusión desembocó en 1634 en un proceso que llevó a Don Fadrique a prisión y a ser sentenciado por el Consejo de Castilla el 12 de noviembre al destierro, privación de cargos y posesiones y pago de una elevada multa. Esta sentencia no llegó a ser conocida por el condenado, pues murió el 10 de diciembre de aquel mismo año. Quevedo escribió un soneto apologético a su túmulo. J. BROWN y J.H. ELLIOTT, *op. cit.*, pp. 181-182.

[28] Este dato apoya la teoría defendida por Pérez Sánchez y Haskell -no admitida por Brown, quien otorga el exclusivo protagonismo al Marqués de Castel Rodrigo- acerca de la participación del Virrey de Nápoles en el envío de los paisajes con santos anacoretas. A. PÉREZ SÁNCHEZ: «Las colecciones de pintura del Conde de Monterrey», *B.R.A.H.*, 174 (1977), p. 419. F. HASKELL: *Patrons and Painters*, Londres, 1963, pp. 171-172. J. BROWN y J.H. ELLIOTT, *op. cit.*, pp. 289-290, nº 69. Se trataría, con toda seguridad, del material al que alude el embajador toscano Monanni en el despacho del 26 de noviembre de 1633, citado por Brown (*op. cit.*, p. 127).

no en tan pequeña proporción como quería creer -o quería hacer creer- Olivares.

No obstante, tuvieron que recurrir a otras fuentes de ingreso extraordinarias -y a ello también alude la crónica a la que nos estamos remitiendo, si bien no especifica cuáles- para llevar adelante un proyecto que supuso unos gastos mayores de los que se invirtieron en el Alcázar o en Aranjuez. Sabemos, por ejemplo, que otros beneficios procedían de la venta de cargos, de gravámenes sobre el consumo y de los comerciantes portugueses. No deja de sorprender, desde luego, que alguien como el Conde Duque, que demostró en un momento determinado -su discurso ante las Cortes en 1623, dentro de su programa de Reformación- su preocupación por abolir los Millones -impuesto sobre los comestibles-, o que se excusaran nuevos tributos y se procuraran quitar los antiguos -*Gran Memorial* de 1624-, obligara a los madrileños en 1633 a pagar tasas por el pan y por el vino. La otra fuente de financiación, la procurada por los comerciantes portugueses, estuvo asegurada desde el principio, pues Olivares tuvo gran interés en protegerlos desde los inicios de su privanza [29].

También se despojaron otros Sitios Reales para aprovisionar este nuevo, siendo Aranjuez el más expoliado de obras escultóricas y otros objetos decorativos. Este hecho contribuyó al mayor contraste entre la austeridad del aspecto exterior -nuevo motivo de crítica, pues los resultados no reflejaban los excesivos gastos invertidos en una fábrica considerada innecesaria- y el rico y suntuoso interior. Hay que añadir la diferencia de materiales empleados: el ladrillo, la pizarra y la madera frente a la piedra para pavimentar los patios y los mármoles y jaspes, posiblemente multiplicados en las estancias privadas de la familia real. Las chimeneas se hicieron de jaspe y las numerosas fuentes de los jardines también requerían el uso de materiales más nobles.

En la *Relación de los gastos secretos*, cuyas cuentas llevaba desde diciembre de 1627 la tercera figura clave, junto a Olivares y Crescenzi, en la gestación y realización del Buen Retiro, Jerónimo de Villanueva, hallamos un dato que nos indica como ni siquiera El Escorial se libró de la expoliación de materiales -no sólo piezas decorativas [30]- que probablemente seguían siendo necesarios para la conclusión de algunas zonas, como era el caso del Panteón Real [31].

A este propósito conviene recordar un episodio que corrobora la indudablemente estrechísima vinculación entre los tres personajes citados. Villanueva presentó una Memoria en la que incluía ochenta y cuatro jaspes de Tortosa, cuarenta y siete mármoles de San Pablo, dos columnas de piedra, también de San Pablo, y otras dos con basas y capiteles de bronce. El objetivo era conseguir la conformidad del Superintendente de las Obras Reales, Giovanni Battista Crescenzi, para que dichos materiales pudieran ser trasladados al Buen Retiro -tal como había sido expresado en un Real Decreto del 30 de octubre de 1634-, en caso de que no fueran necesarios en el monasterio de San Lorenzo, lugar en el que se encontraban. La consulta estaba dirigida al Marqués de la Torre y firmada por el secretario del rey, Francisco de Prado, el 18 de noviembre del mismo año. Crescenzi, en una maniobra que -por su más que probable intervención en la fábrica y decoración del Panteón-, resulta sorprendente y, por tanto, claramente significativa de su subordinación al Conde Duque, aprobó el transporte de las piedras, alegando que no eran necesarias «a la obra de los entierros reales que están haciendo en San Lorenzo el Real». No consiguieron, a pesar del beneplácito del que se suponía máxima autoridad en todas las cuestiones administrativas de las obras de los Sitios Reales, que todos los materiales solicitados salieran de El Escorial. Materiales que, precisamente, eran los que componían el Panteón: mármoles, jaspes y bronce.

Diego de Quesada se encargó de explicar al secretario Francisco de Prado en una carta firmada el 2 de enero de 1635 las razones por las que el envío se limitó a dieciséis bloques de piedra de Tortosa de las ochenta y cuatro que decía Villanueva en su Memoria. Del mármol de San Pablo no disponían más que del necesario para pavimentar el Panteón, según el examen de las piedras realizado por un experto como Sombigo -o Zumbigo-, escultor que garantizaba con su testimonio la veracidad de las palabras del supervisor de las obras de El Escorial. Pero la razón más contundente venía respaldada por el propio rey, quien, tres días después de firmar el decreto del 30 de octubre, había expresado a Quesada su deseo de que las obras del Panteón finalizaran lo más rápidamente posible, y que las piedras no se movieran de allí mientras no firmase una nueva Cédula Real en la que manifestara que había cambiado de idea. En cuanto a las columnas con basas y capiteles de bronce, sólo podrían entregar una, porque la otra se había utilizado en la urna del confesor de la reina, el trinitario padre Rojas, muerto en 1630 y cuya beatificación se había solicitado en 1631 [32].

---

[29] J.H. ELLIOTT y J.F. de la PEÑA, *op. cit.*, T. I., pp. 15-100.

[30] Olivares intentó apropiarse de cuadros de aquel Real Sitio. J. BROWN y J.H. ELLIOTT, *op. cit.*, p. 125.

[31] J. de VILLANUEVA, *op. cit.*, fol. 113r, nº 15: «En 24 de Nov. 1633 mil quinientos y treinta reales en vellon que se pagaron a Bartolome Garcia y Lucas de Sussana por el porte de unas piedras de jaspe que trujeron de S. Lorenzo el Real a Buen Retiro, como lo tasso el aparejador».

[32] A.H.N., Consejos. Cámara de Castilla, Patronato, leg. 15229-30.
A.P.M., Buen Retiro, Cª 11.730/11. 30-octubre-1634: «Que no haziendo falta en S. Lorenzo las piedras contenidas en la inclusa memoria se lleven al sitio de Buen Retiro. Publicose en 19 de nov. 1634 y acordosse que el señor Marques de la Torre declare por scripto si haran falta para aquella obra estas piedras y en conformidad de su respuesta se tomara rresolucion. Direis en la Junta de Obras y Bosques que si al Marques de la Torre le pareciese que no hazen falta aqui en S. Lorenzo las ochenta y quatro piedras de jasque (sic) y quarenta y siete de S. Pablo contenidas en la memoria inclusa firmada del Protonotario disponga que luego se lleven todas a Madrid al sitio de Buen Retiro. En S. Lorenzo el Real, a 30 de octubre 1634. A don Francisco de Prado».
Al margen de la consulta del secrtario del rey: «Digo io, el Marques de la Torre, que las piedras que S. Magd., que Dios guarde, ha mandado que traigan para Buen Retiro no haran falta a la obra de los entierros Reales que se estan haciendo en S. Lorenzo el Real».
Respuesta firmada por Diego de Quesada y dirigida a Francisco de Prado: «Por el orden que Vmd hemvia en virtud un decreto Real de treinta de octubre del año passado, se manda entregar ochenta y quatro piedras de Tortossa, quarenta y siete de marmol de S. Pablo, dos colunas

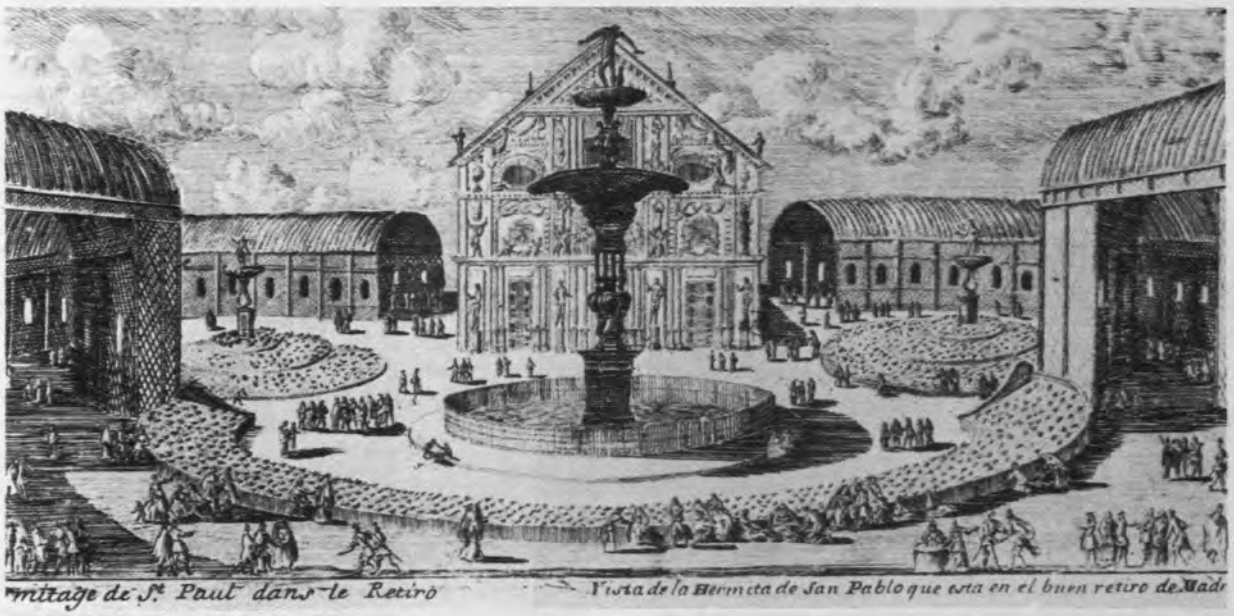


Fig. 4. Louis Meunier. ***La ermita de San Pablo.***

El secretario de la legación toscana, Bernardo Monanni, en una carta del 13 de mayo de 1634, hace referencia al interés que Olivares y Felipe IV habían mostrado por mejorar el aspecto de la fachada principal, y con ese motivo se habían reunido en el Retiro y puede que con el mismo objeto de enriquecer con materiales nobles el nuevo palacio decidieran trasladar los mármoles y los jaspes de El Escorial. En mayo de 1637 insistió en revestir la fachada con mármol italiano [33].

En cuanto al empeño de Olivares por apoderarse de materiales destinados a una obra cuya finalización aún tardaría algo más de veinte años en llevarse a cabo, no sabemos si obedecía a algún motivo especial como pudiera ser el de restar protagonismo a una fábrica que estaba en franco contraste con la que él estaba promocionando, ya que la primera fue levantada conforme a un plan preconcebido por dos arquitectos de reconocida categoría artística y supervisado en todo momento por un monarca suficientemente interesado en su realización -por su propia iniciativa- y poseedor de un amplio conocimiento en materia de arquitectura. También podía interesarle que no se concluyera esa obra -el Panteón- estrechamente relacionada con el anterior Gobierno, no por el hecho -y debemos insistir en ello- de que quisiera romper con todo recuerdo de los Sandoval, sino porque un excesivo empeño en una construcción vinculada a Felipe III y a Lerma podía quitarle la exclusividad en la atención a un pro-

---

del mismo marmol, y ansimismo dos colunas con sus basas y capiteles de bronce, de todo lo qual no habra en su remission el cumplimiento que se desea por lo siguiente: De la piedra de Tortossa no hay tanta como se manda llevar, pero la que huviere se ira remitiendo y así de presente llevan 16 en nueve carretas. De la piedra de marmol de S. Pablo no hay alguna que se pueda entregar, porque entendiendose el dicho orden como parece se debe entender, con el additamiento que todos los demas y cedulas Reales han trahido, que ha sido exceptuando y rreservando siempre la piedra necessaria para acabar la obra del Panteon; assi y no hay piedra que hemviar porque cinquenta y quatro piedras de marmol que hay chicas y grandes a penas hay en ellas dos mill y trescientos pies superficiales (que por medida hecha) se halla ser necessarios para el solado, y occino de la escalera del dicho Panteon; y el tanteo de las dichas piedras de marmol se hiço ayer por el dicho Bartolome Sombigo y antes estaba hecho por personas entendidas en el arte, y concluien en decir que son todas necessarias para el dicho effecto; y asi parece inconveniente el hemviarlas maiormente que tres dias despues de la fecha de dicho decreto Su Magd., que Dios guarde, en su partida de este sitio, me dixo que queria se hiciesse con brevedad el dicho solado y se concluiesse la dicha obra, haciendole yo recuerdo della. Por lo cual si acasso sin embargo de lo dicho se mandasse llevar la dicha piedra marmol sera necessario que se despache Cedula Real en que expressamente mande que la piedra destinada para acabar el Pantheon, se entregue para el sitio del Buen Retiro o adonde fuere servido su Magd., porque de otra suerte parece que no tendre buen descargo ni cumplire con mi obligacion al Real servicio. De las colunas de bronce no se podra entregar mas que una, porque la otra se llevo en diez y seis de noviembre del año 1630 para la urna del padre Roxas con orden de la Junta. Para entregar estas pieças de bronce si acasso se llevan sera necessario intervencion de algun maestro broncista que lo conozca bien. Guarde Dios a Vmd y le de muy sanctas Pasquas y principios de año, de este Sitio Real de S. Lorenzo, a 2 de henero de 1635 años».
La «Relacion de la piedra que se a de traer del Real Sitio de San Lorenzo», de Villanueva, está dirigida «a la junta que, en caso que diga Crescencio que no se azen falta, se lleven».

[33] J. Brown y J.H. Elliott, *op. cit.*, p. 75.

yecto del que se consideraba padre -de hecho lo era- y que debía relacionarse con la figura de Felipe el Grande como símbolo de su áurea monarquía.

Pero el resultado fue más bien «una confusión sin traza ni hermosura» [34], una edificación acusada de no tener utilidad alguna, salvo la de servir como escenario para los placeres del rey, aumentando de esta forma el aislamiento de la Corte. Las nuevas Ordenanzas de noviembre de 1633, que tomaban como modelo las otras Casas Reales y dejaban sin efecto las del Cuarto Real de San Jerónimo, incluían instrucciones bien precisas al respecto, tanto para el Conserje como para el Primer Teniente del Alcalde, que no dejaban lugar a dudas sobre la privacidad del lugar, aunque se permitía su visita en horario restringido tres días a la semana, siempre, claro está, que no se encontrase en esos momentos residiendo allí Su Magestad [35]. No obstante, esta medida debemos considerarla bastante extraordinaria si tenemos en cuenta la época que nos ocupa, en la que la distancia entre pueblo y monarca era un hecho completamente natural y en la que éste no tenía por qué hacer partícipe a aquel de su patrimonio o de sus diversiones. Incluso en más de una ocasión llegó a abrir las puertas del Coliseo para que sus súbditos pudieran disfrutar de los maravillosos espectáculos creados por ingenieros y escenógrafos. Y, desde luego, ni los habitantes de París ni los de Londres tenían precisamente muchas oportunidades de pasear por los jardines de las respectivas residencias reales.

Este mismo año de 1633 se empezaron a enviar consultas sobre la conveniencia de habitar los nuevos aposentos de la Casa Real del Buen Retiro, y el 23 de junio de dicho año se asignaba como vivienda permanente del Alcalde la construída junto a la ermita de San Juan [36]. Olivares tomaba de esta forma posesión física del lugar que desde hacía tres años le pertenecía como algo casi propio [37], y de cuya construcción, como alcalde con plenos poderes, se ocupó, organizándola, controlando las obras y vigilando su administración.

Pero, a pesar de su total potestad sobre el Real Sitio, dejó a la Junta de Obras y Bosques tomar las decisiones que eran de su competencia, al menos en algunas ocasiones y mientras fue su presidente Crescenzi, que era casi como decir que las tomaba el propio Olivares. Si éste fue nombrado Alcalde el 10 de junio de 1630, el 3 de octubre el noble italiano estaba ya trabajando a sus órdenes, supervisando el proyecto para la ampliación del Cuarto Real y Villanueva se encontraba buscando sus fuentes de financiación [38]. Y el 14 de octubre del mismo año, Crescenzi era nombrado «superintendente de las fabricas y obras deste Alcaçar de Madrid, Casas Reales del Pardo y el Campo, Balsain, San Lorenzo, Aranjuez y Aceca para que assi en las traças como en los conciertos de las que se hicieron no se llegue a executar nada sin aprovación y asistencia suya....» [39].

La actividad del Marqués de la Torre -presente en la corte de Felipe III desde 1617 y de cuya polémica intervención en

---

[34] M. de NOVOA: «Historia de Felipe IV», en *Colección de Documentos inéditos para la Historia de España*, Madrid, 1878-1886, T. LXIX, p. 284.

[35] A.P.M. Buen Retiro, Cª 11.730/31. 23-enero-1634. Instrucción general para el gobierno de este sitio y otras varias instrucciones para los oficios del mismo, adoptadas en diferentes años de este reinado. Al «official de conserje, sobrestante y theniente de materiales»: «No permitireis que en la dicha Cassa Real ni en los jardines y huertas, estanques, haya comidas ni meriendas, ni que se puedan mostrar las huertas ni quartos Reales, sin lizencia mia expressa a boca o por escrito, y todo lo demas se puede mostrar tres dias a la semana: Domingo, Miercoles y Viernes, nostando S Mgd. o dandoseles otra orden, y estos dias ordinarios se a de dejar entrar, en Imbierno, desde las ocho a las onze de la mañana y por la tarde desde las dos a las cinco; y el Verano, desde las seis a las nueve, y a la tarde de las quatro a las siete, y prezissamente siendo esta hora, se a de zerrar, sin que quede un alma dentro de la jente de fuera, y no a de haver mas que una puerta abierta que a de ser la que cae entre la huerta que fue del Marques de Pobar y los Salones de los Consejos, y ninguna persona, ni oficial mayor ni menor de los de Buen Retiro que tenga llave, a de poder entrar ni salir por otra puerta...».
Al Primer «theniente de Alcayde de Buen Retiro»: «Tendreis mucho cuydado que dentro de la dicha Cassa, ni en los jardines, huertas ni estanques y bosque de su sitio no se permita de ninguna manera que aya comidas ni meriendas ni se acoja para estar alli dias ni noches a ninguna persona aunque sean amigos y deudos de los que decidieren y travajaren dentro de la dicha Cassa, ni se permita que entren en ella ni en el dicho Sitio para verle sino personas principales y de quien se presuma no haran daño ni desorden».

[36] A.P.M., Buen Retiro, Cª 11.730/4, 5 y 6. 25-mayo-1633: «A don Francisco de Prado sobre si sera bien se haviten los quartos de la Casa Real del Buen Retiro, o no».
14-junio-1633: «Responde a un decreto de V. Mgd. en orden a la havitacion de los quartos de la Casa Real de Buen Retiro».
23-junio-1633: «Señala lo que se ha edificado en la ermita de San Juan de la Casa Real de Buen Retiro, por vivienda fixa del Alcayde».

[37] De hecho, la denominación popular de «Gallinero» que recibió el Buen Retiro en sus primeros momentos tenia su origen en la casa de aves situada en aquellos terrenos y pertenecientes a la Condesa de Olivares. J. DELEITO y PIÑUELA: *El Rey se divierte*, Alianza Ed., Madrid, 1988, p. 197.

[38] J. BROWN y J.H. ELLIOTT, *op. cit.*, p. 280, n. 11.

[39] A.P.M., Obras y Bosques, Reg. 25, fols. 231v-232r.
Sobre Crescenzi véase G. de ANDRÉS y E. HARRIS: «Descripción del Escorial por Cassiano del Pozzo (1626)», en Anejo de *A.E.A.*, 1972, pp. 10-27; A. BUSTAMANTE y F. MARIAS: «La herencia de El Greco, Jorge Manuel Theotocópuli y el debate arquitectónico en torno a 1620», Separata de *Studies in the History of Art.*, vol. 13 (1984), pp. 108-110; V. CARDUCHO: *Diálogos de la Pintura*, Ed. Francisco CALVO SERRALLER, Madrid, 1979, p. 421; P. CHERRY: «La intervención de Juan Bautista Crescenzi y las pinturas de Antonio de Pereda en un retablo perdido (1634)», *A.E.A.*, nº 239 (1987), pp. 299-305; E. HARRIS: «G.B. Crescenzi, Velázquez and the *italian* landscapes for the Buen Retiro», *Burlington Magazine*, 122 (1980), pp. 562-564; F. IÑIGUEZ ALMECH: «La Casa del Tesoro, Velázquez y las Obras Reales», en *Varia Velazqueña, Homenaje a Velázquez en el III Centenario de su muerte. 1660-1960*, Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1960; E. LLAGUNO y AMIROLA: *Noticias de los Arquitectos y Arquitectura de España desde su Restauración*, Turner, Madrid, 1977, T. III, pp. 170-173, 372, 374-375; L. SPEZZAFERRO: «Un imprenditore del primo Seicento: Giovanni Battista Crescenzi», *Ricerche di Storia dell'Arte*, 26 (1985), pp. 50-73; R. TAYLOR: «Juan Bautista Crescencio y la Arquitectura cortesana española», *Academia*, 48 (1979), pp. 61-126; V. TOVAR MARTIN: *Arquitectura madrileña del siglo XVII*, I.E.M., 1983, y «La significación de J.B. Crescencio en la arquitectura española del siglo XVII», *A.E.A.*, 1981, pp. 297-317.

Fig. 5. Domingo de Aguirre. ***El Palacio del Buen Retiro desde el Jardín de la Reina*** *(al fondo, el Casón). Madrid, Biblioteca Nacional.*

Fig. 6. Louis Meunier. ***La ermita de San Antonio.***

el Panteón de El Escorial no vamos a ocuparnos ahora- se centró a partir de 1630 en el Buen Retiro, bajo la protección del Conde Duque. Las razones que movieron a Olivares a prescindir de los servicios del Maestro Mayor de las Obras Reales han sido siempre remitidas al hecho de que aquel relacionaba el trabajo de Juan Gómez de Mora con el Duque de Lerma. En efecto, Tirso de Molina dijo que los «nuevos arquitectos» de 1621, Zúñiga y Olivares, querían cambiarlo todo, tanto los hombres como las trazas [40]. Pero el hecho de que -y pongo como ejemplo un caso de mayor trascen-

[40] J.H. ELLIOTT y J.F. de la PEÑA, *op. cit.*, T.I., introducción, p. XXXVII.

dencia política- un ministro del anterior Gobierno, asociado a Lerma, Gilimón de la Mota, fuera presidente del Consejo de Hacienda de 1626 a 1629, nos induce a no recurrir tanto a la idea de que rechazaran por principio todo lo relacionado con el gobierno de los Sandoval y el reinado de Felipe III. Tal vez motivos de carácter estético fueran válidos, pero tampoco tenemos ninguna base sobre la que apoyar esta afirmación o dato concreto sobre los gustos del Conde Duque. De lo que no cabe duda es de que Crescenzi pertenecía a ese grupo de artistas y literatos de la corte que se situaron bajo la protección de Olivares, muchos de ellos traídos por éste desde Sevilla, como su confidente Francisco de Rioja, o el propio Velázquez, recomendado por estos mismos amigos sevillanos [41].

En 1623 se nombró a Velázquez «pintor del rey», cargo que provocó la rivalidad de Vicente Carducho y Eugenio Caxés, dos representantes de la corriente pictórica anterior y un representante de la «modernidad», como también ocurría entre Gómez de Mora y Crescenzi en el campo de la arquitectura. Y precisamente fueron Crescenzi y Maino, el otro gran innovador de la pintura, conocedor del caravaggismo gracias a su estancia en Roma hasta 1608, quienes decidieron la suerte en el concurso convocado en 1627 para decidir entre las versiones que de la *Expulsión de los Moriscos* pintaron Carducho, Caxés, Nardi y Velázquez, cuál debería ser la seleccionada para ser expuesta en el Alcázar. Los dos defensores de la vanguardia pictórica optaron por darle el premio a Velázquez [42].

Crescenzi prosiguió en España su labor de protector de pintores y de mecenas de las artes, continuando la tradición de su familia en Roma, de la que fue testigo Velázquez en su primer viaje a Italia, en 1630: «... los extranjeros no son postergados. Los recién llegados no encuentran dificultad para ponerse en contacto con los que ya han alcanzado las cimas. Me confirmó lo que yo oí decir al Marqués de la Torre en Madrid, cuya familia ha proporcionado a numerosos artistas medios para formarse y ocupación...» [43].

Uno de sus protegidos fue el joven pintor Antonio de Pereda, al que se encargaron algunas de las pinturas que debían decorar el Salón de Reinos, en 1634. Al año siguiente, con la muerte de su protector, dejó de trabajar para la Corte.

Pereda, Carducho, Caxés, Velázquez, Nardi, Maino, Zurbarán e incluso Rubens, son algunos de los pintores que trabajaron para decorar las paredes del Buen Retiro (los escultores lo hicieron en obras de carácter más bien funcional, como fuentes y chimeneas). Pero no fueron sus pinturas las únicas que se exhibieron en los salones y en las largas galerías del conjunto arquitectónico, sino que una serie de cuadros fueron adquiridos del exterior para este mismo fin. Los principales proveedores fueron el Marqués de Leganés, que proporcionó lienzos de primitivos flamencos, de pintura flamenca e italiana -del siglo XVI y contemporáneos-; el Conde de Monterrey -paisajes enviados desde Nápoles-; el Duque de Medina de las Torres; Don Luis de Haro; y el Marqués de la Torre, que suministró un lote de al menos tres lienzos [44]. Brown no relaciona a Crescenzi con el envío de la serie de paisajes de los pintores franceses afincados en Roma -como hiciera Taylor- y otros cuadros de pintores romanos, atribuyendo la negociación al Marqués de Castel Rodrigo, embajador ante la Santa Sede desde 1632 hasta 1641, y mecenas de Claudio de Lorena y de Nicolás Poussin [45].

En cuanto a su intervención en la estructuración y organización espacial y arquitectónica del conjunto del Buen Retiro, en la primera etapa de la construcción queda confirmada por el testimonio de Monanni. Este diplomático enviado por el Gran Duca a la corte española, como otros testigos -italianos-, da el protagonismo absoluto a Crescenzi, testimonio que no encuentra apoyo en los documentos conservados. También decía en una de sus numerosas cartas enviadas a la corte toscana que los arquitectos que trabajaban en el Buen Retiro eran «italianos y eminentes», y que el aspecto «desabrido» del conjunto se debía a que no habían sido atendidos los consejos de estos artífices [46]. En el despacho del 17 de marzo de 1635, con motivo de la muerte de Crescenzi, acaecida el 10 de dicho mes, escribe: «È morto il Marchese della Torre, fratello del Cardinale Crescenzio, che serviva a questa Maestá d´Architetto maggiore, e le fatiche, che durava nell´edificio dei sepolcri reggi dell´Escoriale, ma piú nella Fabrica del Buon Retiro, per la quale haveva spesso de contrastare con Olivares, e passar dei disgusti, possono havergli abbreviata la vita» [47]. Aunque acojamos con ciertas reservas estas afirmaciones, ya que provienen de un compatriota del Marqués de la Torre, sí debemos considerar como bastante probable que fuera el arquitecto-diseñador de la ermita de San Pablo (fig. 4), la primera de todas y de claro recuerdo italianizante [48]. La influencia de Crescenzi

---

[41] Francisco de Rioja tasó unas pinturas entregadas por Velázquez en 1634 para el Buen Retiro, J. de VILLANUEVA, *op. cit.*, fol. 119, nº 3.

[42] Velázquez fue posteriormente ayudante del Superintendente de las Obras Reales, el Marqués de Malpica, y el 9 de junio de 1643 fue designado «superintendente de obras particulares». J. BROWN: «Felipe IV, el rey de coleccionistas», *Fragmentos*, 1987, p. 11.
Velázquez es, entonces, otro ejemplo ilustrativo de la progresiva imposición del pintor-arquitecto sobre el arquitecto-constructor, postura aquélla defendida por su suegro. Su actividad como «arbitro del gusto» le acerca en cierto modo al papel desempeñado durante su estancia en la corte española por el Marqués de la Torre.

[43] C. JUSTI: *Velázquez y su siglo*, España-Calpe,. Madrid, 1953, p. 275.

[44] «Mas diez mill docientos y treynta y quatro rls., los ocho mill quinientos y veinte rls. en plata y los mill setecientos y quatro en vellon que se pagaron, es a saber, setecientos rls. en plata al Marques de la Torre de tres pinturas, una de la Historia de Moysses y dos payses grandes, setecientos rls. en plata por un quadro del Arca de Noe del Bassano («Noe después del Diluvio», Museo del Prado), ciento y cinquenta rls. en vellon por otro de unos pezes y frutas, setecientos y veinte rls. por doze payses grandes de Italia y ciento y veinte rls. en plata y quarenta y dos de vellon de tres payses pequeños de Italia». J. de VILLANUEVA, *op. cit.*, fol. 119r, nº 2.

[45] J. BROWN, *op. cit.*, p. 8.

[46] J. BROWN y J.H. ELLIOTT, *op. cit.*, p. 83.

[47] El Embajador Francisco de Medici, en cambio, opinaba que el Conde Duque lamentó sinceramente la pérdida de Crescenzi, a pesar de las discrepancias que en algún momento hubieran surgido entre ambos: «Il Conte Duca ha sentito assai questa perdida, perche si voleva del suo consiglio nella fabrica del Buon Retiro». Cfr. en R. TAYLOR, *op. cit.*, p. 97.

[48] Juan Antonio Cerón, que había colaborado con Crescenzi en la decoración escultórica del Panteón de El Escorial, esculpió la imagen de San Pablo Ermitaño para la ermita de su advocación.

se ve también en la decoración a base de roleos en el Salón de Reinos, elementos ornamentales procedentes del Panteón escurialense. Y, aunque se iniciara la construcción dos años después de su muerte, el exterior del Casón de baile (fig. 5) conservaba algún recuerdo del Palacio Crescenzi de Roma [49]. También se observaba la influencia del mismo palacio en la disposición lineal de los aposentos, tal y como se estaba haciendo en los palacios italianos de finales del siglo XVI y principios del XVII. Todos estos datos nos inducen a pensar que Crescenzi llegara incluso a realizar unas trazas a partir de las cuales el nuevo palacio pudiera presentar una estructura y unas características ornamentales que se alejaran del modelo al que tan frecuentemente se recurría, como era la fábrica de El Escorial.

Pero estos rasgos italianizantes no deben ser atribuidos exclusivamente a la autoridad de Crescenzi. Hubo otros agentes de transmisión, como Velázquez y Maino, o los ingenieros florentinos Lotti y Gandolfi llamados a la corte española por el Conde Duque en 1626, cuya labor en la concepción y ejecución del conjunto, desarrollando la integración arquitectura-paisaje, con la planificación de todos sus elementos ambientales (jardines, fuentes, estanques, etc.), fue decisiva. Para Justi «las mejores ideas se debían al florentino Lotti» [50].

El aspecto exterior del conjunto, no obstante, tenía bastante poco que ver con las corrientes de influencia italiana, aproximándose más a la tradición estilística seguida por Gómez de Mora, a pesar de los esfuerzos de Crescenzi por darle un carácter de modernidad.

Ello se debía a que el maestro de obras asignado para ayudar al Marqués de la Torre, supervisor del proyecto, fue un aparejador instruido en materia de arquitectura por el Arquitecto Mayor del Rey. Alonso de Carbonel, de formación escultórica, que, gracias a su aprendizaje junto a Gómez de Mora, llegó a ser Maestro Mayor a la muerte de éste, en 1648, repitió los logros conseguidos en la arquitectura de la transición entre los siglos XVI y XVII. Ese aire de improvisación, de falta de planificación que ofrecía el Buen Retiro se debía, entonces, además de a las causas antes aducidas, a la diversidad de intervenciones: Crescenzí en la primera etapa, con la colaboración de Cristóbal de Aguilera, Juan de Aguilar y Alonso de Carbonel, y éste en la sucesiva ayudado por Aguilera [51].

Tovar duda de la idoneidad de Carbonel como tracista y creador original del palacio del Buen Retiro e insiste en que repite las soluciones conseguidas por Gómez de Mora en su remodelación del Alcázar de 1612 [52]. Pero una afirmación no tiene porque contradecir la otra. Carbonel pudo perfectamente basarse en dicho modelo y preparar sus trazas a partir del mismo. En ningún momento se ha considerado la obra del Buen Retiro, en cuanto a su aspecto exterior, como una fábrica innovadora.

Alonso de Carbonel, nombrado Aparejador de las Obras Reales el 9 de noviembre de 1630 [53], poco tiempo después de ser asignado Crescenzi Superintendente de las mismas, había sustituido desde 1629 a Pedro de Lizargárate en el cargo de Aparejador Real. En 1619 estaba trabajando en las «obras y trazas» del Real Convento de la Encarnación [54]. Actuó como maestro de obras de la Cárcel de Corte, construída entre 1625 y 1635. En este proyecto tuvo como ayudante a Cristóbal de Aguilera, quien a su vez tuvo el cargo de maestro de obras en otras fábricas reales durante el período 1625-1647 en que desarrolló su actividad dirigiendo los equipos de peones y oficiales, ocupándose de las contratas, de los materiales, etc. [55]. Las trazas realizadas por Gómez de Mora fueron rectificadas por Aguilera. Se ha pensado que detrás de esta modificación se encontraba Carbonel, cuya actuación quedaba garantizada por el apoyo de Crescenzi y la protección de todo este equipo por parte del Conde Duque [56].

Esta protección incluía la inevitable promoción de dicho equipo y la exclusividad consiguiente de intervención en las fábricas reales, asegurando sus puestos con los dos nombramientos sucesivos de Crescenzi y Carbonel como Superintendente y Aparejador Mayor, respectivamente, de las Obras Reales.

La estrecha colaboración continuó en el Buen Retiro, en donde Carbonel ejercía de maestro de obras, ocupándose del control de los peones, oficiales, contratistas y subcontratistas [57]. Brown aporta un dato significativo de la solidez de este grupo y el perfecto engranaje de todos sus movimientos: el 22 de diciembre de 1631 se nombró a Juan María

---

[49] R. TAYLOR, *op. cit.*, p. 98.

[50] C. JUSTI, *op. cit.*, p. 325.

[51] A la muerte del Marqués de la Torre, en 1635, Alonso de Carbonel continuó su actividad en la construcción del Buen Retiro, ocupándose Cristóbal de Aguilera a partir de ese año de las contratas relacionadas con los jardines. Diego Suárez, Secretario del Consejo de Portugal, quiso que fuera levantada una ermita bajo la advocación de San Antonio (fig. 6). En reconocimiento a la buena labor, y mejor ahorro de dinero y materiales, del Aparejador y Maestro Mayor de las Obras Reales del Buen Retiro, a la hora de edificar la ermita de San Bruno, se le encargó la fábrica de la nueva ermita, dispensándosele de cualquier responsabilidad, en contra de lo que disponían las instrucciones redactadas para el gobierno y la administración de la «hacienda». A.P.M., Buen Retiro, Cª 11.730/10. 25-junio-1635: «Sobre que Alonso Carbonel se encargue de la fabrica de la ermita de San Antonio que se ha de hacer en el sitio de Buen Retiro, sin que por ello ni por la que hiço de San Bruno se le pueda hacer cargo ni poner culpa». Cfr. en R. MARTORELL y TELLEZ-GIRON: «Alonso Carbonel, Arquitecto y Escultor del siglo XVII», *Arte Español*, 1936, p. 53.

[52] V. TOVAR, *op. cit.*, p. 350.

[53] A.P.M., Obras y Bosques, Reg. 25, fol. 228v.

[54] J.J. MARTIN GONZALEZ: «Arte y artistas del siglo XVII en la Corte», *A.E.A.*, 1958, pp. 125-126.

[55] V. TOVAR, *op. cit.*, p. 387.

[56] Otro capítulo que confirma la vinculación de Alonso de Carbonel y Cristóbal de Aguilera con Olivares fue la construcción de la iglesia del Convento de Carmelitas en Loeches (1635), cuyas trazas se debieron a Carbonel y su ejecución a Aguilera. J.J. MARTIN GONZALEZ, *op. cit.*, p. 126.

[57] J. BROWN y J.H. ELLIOTT, *op. cit.*, p. 94.

Forno pagador, nombramiento que garantizaba el control absoluto de los pagos por parte de Crescenzi, a cuyo servicio había estado [58]. Y, a su vez, el Marqués de la Torre mantenía informado de los más mínimos detalles a Olivares.

Las razones que justificaban la presencia de Crescenzi en las obras del Buen Retiro han sido ya en parte expuestas; quedan otras, hipotéticas, que añadiremos más tarde. Su responsabilidad como superintendente de las fábricas reales le obligaba a controlar cualquier proyecto y el curso de su realización, siendo su papel mayor que el puramente administrativo, que incluso pudo ir más allá que el de asesor estético, si bien este hecho no está respaldado por ningún documento. Las únicas pruebas de su influencia son los testimonios de los diplomáticos italianos en la corte española y la huella dejada en otros artistas, sobre todo en el apartado ornamental [59].

También la intervención de Carbonel en la misma fábrica como Maestro Mayor - aparte de considerar su eficacia como ejecutor de trazas y su habilidad para economizar gastos-, en vez de haberse ocupado áquel a quien oficialmente le correspondía, obedece a un plan perfectamente concebido y organizado, con unas razones y unos objetivos bien definidos, aunque la falta de documentos al respecto sólo nos permite movernos en el terreno de la pura hipótesis.

Se podría llegar a pensar que Juan Gómez de Mora fue víctima de una especie de «complot» -también estuvo manifiestamente en su contra el propio Carbonel-, y, a pesar del riesgo que semejante afirmación comporta al disponer de tan pocos datos, debemos recordar dos episodios sucedidos en los primeros años de construcción del Buen Retiro que resultaron decisivos para mantener apartado definitivamente al Trazador Mayor del Rey de la dirección y ejecución de las obras del nuevo palacio.

En torno a 1633 recayó sobre Gómez de Mora la acusación de un fraude de materiales acaecido años antes, durante las obras de remodelación del Alcázar. Y en 1636 fue cesado en algunos de sus cargos cortesanos y enviado a un camuflado destierro en Murcia por un suceso que tuvo lugar en 1634: la entrega al secretario Lorenzo Ramírez de Prado de un original de Tiziano, propiedad real, dejando una copia en su lugar. A la vista de los documentos relativos, no queda claro si el cese se produjo el año 34, en cuyo caso intervino el Marqués de la Torre, o si fue su sucesor en la Superintendencia quien comunicó la orden del rey para que Gómez de Mora dejara de ejercer su oficio, en el caso de que se firmara dos años después (Crescenzi murió en 1635). Y fue Alonso de Carbonel quien ocupó su puesto provisionalmente, y de manera no oficial, hasta la llegada de Valladolid de Francisco de Praves [60], quien murió pocos meses después, en 1637, y de cuyos nombramiento y actuación como maestro mayor no hay constancia alguna [61]. Aun aceptando que Gómez de Mora fuera culpable de los dos delitos, no deja de ser significativo que del primero se le acusara tantos años después de cometido, y justo en el año en que Carbonel fue designado maestro de las obras del Buen Retiro, en el período de mayor actividad de su construcción [62]. Y si fue Crescenzi quien intervino en la transmisión del cese -aunque se diera un año después de su muerte- provocado por la segunda infracción, entonces no nos queda ninguna duda de la existencia de una maniobra dirigida a apartar al Arquitecto Mayor de su actividad en la corte [63]. De hecho, Gómez de Mora no regresó a Madrid ni recuperó su posición precisamente hasta 1643.

Esta marginación a la que fuera sometido Juan Gómez de Mora por parte del Conde Duque -a pesar de su autoridad en materia de arquitectura, la consideración en que le tenía Felipe IV, y su cargo de Maestro Mayor de las Obras Reales- podía responder a la mayor dificultad que Olivares encontraría a la hora de ejercer su presión para llevar a cabo sus planes, debido tal vez al afianzamiento de Gómez de Mora en su actividad constructora desde hacia años y a su concepción tradicional de la arquitectura. De esta marginación procedería la rivalidad entre éste y Crescenzi; o acaso fue la rivalidad preexistente la que llevó al valido a prescindir de la intervención del Arquitecto Mayor en sus proyectos constructivos, ya que debía tomar partido por uno o por otro. Y es lógico que lo tomara por el noble romano. El Marqués de la Torre, cuya procedencia nobiliaria y cuyo parentesco con el cardenal Crescenzi le habían facilitado la protección inicial -y permanente- del Conde Duque, contaba con unos conocimientos, formación y modo de concebir el ejercicio de las artes -arquitectura y pintura-, que le fueron favorables- sin olvidar la mayor manejabilidad a que se prestaría por la aproximación de clase y de intereses-, para contar con el apoyo de quien puso en marcha desde el principio de su privanza un programa de «Reformación» en casi todos los campos y que, tal vez, deseaba también aplicar su afán de innovación en las manifestaciones plásticas que debían simbolizar la nueva Edad de Oro.

---

[58] *Ibídem*, p. 284, nº 16.

[59] En una fecha tan tardía como 1658, en que se inició la obra del tabernáculo y baldaquino de la Capilla Mayor de la Catedral de Santiago de Compostela, José de la Vega y Verdugo expresó en su *Informe* la intención de seguir el modelo del altar del Panteón Real a la hora de diseñar el frontal. A. Bonet Correa: *La Arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*, Madrid, 1966, p. 284.

[60] V. Tovar, *op. cit.*, pp. 135-137. C. Ferrero Maeso: Memoria de Licenciatura inédita *Francisco de Praves, arquitecto vallisoletano (1586-1637)* (Universidad de Valladolid, 1990).

[61] No consta tampoco en ningún documento que Gómez de Mora fuera destituido oficialmente de su puesto como Arquitecto Mayor, pero su efectivo destierro le alejó de sus tareas como tal.

[62] Alonso de Carbonel desempeñó el cargo de Maestro Mayor del Buen Retiro desde 1633 hasta su muerte, en 1661.

[63] No sería la primera vez que Olivares y Crescenzi protagonizaran un hecho que implicaba una evidente complicidad entre ambos. Recordemos el episodio de 1634 relativo a la petición de materiales de El Escorial.

Francisco Rizi y Claudio Coello. A propósito de la anécdota de Palomino sobre el Retablo de la Parroquia de Santa Cruz de Madrid

Ismael Gutiérrez Pastor
Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.) Vol. IV, 1992.

RESUMEN

El objeto de este artículo es plantear algunas cuestiones en torno a la pintura madrileña de la segunda mitad del siglo XVII que probablemente nunca lleguen a ser resueltas satisfactoriamente. Francisco Rizi, Claudio Coello y Antonio Palomino, unidos en torno al retablo de la parroquia de Santa Cruz de Madrid, suscitan algunas dudas y sospechas sobre sus comportamientos profesionales, tomando como punto de partida sus propias obras, los documentos y la historiografía artística.

SUMMARY

The object of this article is to establish some enquiries about Madrilenean pictures in the middle XVII century, that will probably never be solved satisfactorily. Francisco Rizi, Claudio Coello and Antonio Palomino joined round about the Retable at Santa Cruz of Madrid s Parisch Church, promote some doubts and suspicions on their professional behaviours, taking as first point their own works, documents and the critical historiography.

Las desventuras de la parroquia madrileña de la Santa Cruz a lo largo de los siglos son bien conocidas por los historiadores de Madrid y ya Ponz dejó constancia del devorador incendio de mediados del siglo XVIII [1]. Sólo me interesa ahora lo que se refiere al gran retablo mayor construido a mediados del siglo XVII, cuya documentación publicó hace ya tiempo Mª Luisa Caturla [2], siendo utilizada más recientemente por Edward J. Sullivan a propósito de los lienzos encargados a Claudio Coello en 1665 [3]. Todo esto está relacionado con la anécdota que cuenta Palomino sobre el ofrecimiento de Francisco Rizi a su discípulo Claudio Coello para obtener por su trabajo más dinero, a costa de decir que los lienzos los había pintado el mismo Rizi, ocasión despreciada por Coello quien, en su primer gran encargo en solitario prefirió el honor y el orgullo de la plena autoría frente al dinero [4]. Desde mi punto de vista la anécdota originada en el retablo de Santa Cruz puede relacionarse ahora con el hallazgo de una pintura inédita de Francisco Rizi, cuyo tema de *La exaltación de la Santa Cruz* (Fig. 1) coincide con uno de los asuntos que Coello pintó, después de que el concier-

[1] *Viaje de España...* Tomo Quinto... Tercera Impresión. Madrid, MDCCXCIII. Segunda División, 18.

[2] Mª Luisa CATURLA, «Iglesias madrileñas desaparecidas: El Retablo mayor de la Antigua parroquia de Santa Cruz», en *Arte Español*, XVIII, 1950, pp. 3-9.

[3] Edward J. SULLIVAN. *Claudio Coello y la pintura barroca madrileña.* Madrid, 1989 (1ª edic. University of Missouri Press, Columbia, 1986), especialmente las páginas 70-71, 234-235 y 305, Apéndice 4. Quejándose el autor de la parcialidad de los documentos publicados por Caturla (*Cfr.* p. 70, nota 13) -desde mi punto de vista impecables- él mismo incurre en contradicciones, confunde el contenido de los documentos -especialmente en las pp. 234-235- y es muy incompleto en sus transcripciones. Por otro lado, la signatura 7928 del Archivo Histórico de Protocolos de Madrid citada a propósito de Santa Cruz (*Cfr.* p. 70, nota 13) contiene las escrituras del dorado de los retablos del convento de Santa Isabel.

[4] Antonio Acisclo PALOMINO Y VELASCO. *El Museo pictórico y Escala Optica.* Madrid, edic. Aguilar, 1947, pp. 1058-1065.

to de las pinturas supusiera la modificación del primer programa iconográfico sumariamente especificado en el contrato de la arquitectura, sustituyendo el Calvario escultórico del ático por un lienzo de la exaltación o triunfo de la Santa Cruz.

Según Palomino, que conoció a Claudio Coello (Madrid, 1642-1693) en los primeros años de la década de 1680, su aprendizaje tuvo lugar en el taller de Francisco Rizi. Los elogiosos términos empleados en la narración revelan en mayor medida que otras biografías el conocimiento directo de esa realidad: «... salió tan aventajado, así en la historia, como en la arquitectura, y en la perspectiva, y en el temple, y en el fresco (por haber asistido a su maestro en obras de todas calidades) que se hizo un artífice verdaderamente completo» [5].

Lo que las modernas biografías sobre Coello no acaban de precisar es cuando «salió», es decir, cuando adquirió plena autonomía respecto al fructífero aprendizaje con Rizi. No sabemos si este aprendizaje se hizo bajo contrato público sometido a cláusulas jurídicas y, si fue así, en qué condiciones ofrecía el maestro la enseñanza, cuáles eran las obligaciones de ambos y como progresaba en los distintos grados del oficio el joven pintor hasta ser capaz de trabajar con sus propios criterios compositivos y creadores. El mismo Palomino cifra este momento en la realización del conjunto de pinturas de los tres retablos del convento benedictino de San Plácido de Madrid, fechadas en 1668: «La primera obra, que sacó a la luz aún estando todavía en casa de su maestro fue el cuadro de la Encarnación del altar mayor...» de San Plácido [6].

Para este convento madrileño [7] Rizi había realizado la decoración de la cúpula con falsas yeserías o falsos bronces, especie de modesto remedo efectista del Real Panteón de El Escorial, encuadrando las cruces militares tuteladas por la Regla de San Benito dentro de ampulosas cartelas barrocas. También pintó las pechinas con santas benedictinas y los falsos relieves broncíneos a la grisalla sobre lienzos encastrados con el tema de los cuatro doctores marianos San Bernardo, San Ildefonso, San Ruperto y San Anselmo. Cobró por todo ello 2.750 ducados, asentados en las cuentas de 1660-1661 [8].

El retablo mayor de San Plácido se concertó con Pedro y José de la Torre en diciembre de 1658, pero por muerte de José y por impago del convento la obra sufrió paralización y seguía sin acabar en 1664 [9]. El lienzo de la *Anunciación* o Encarnación que decora el cuerpo central del retablo mayor está fechado en 1668, lo mismo que la *Santa Gertrudis* de uno de los colaterales. Lo importante ahora, lo que me interesa resaltar, es como un proyecto decorativo unitario, con un importante protector como es el Protonotario D. Jerónimo de Villanueva, fue todo él contratado simultáneamente, tras finalizarse la arquitectura de la iglesia hacia 1658, razón por la cual los pagos a Rizi constan en las cuentas de 1660-1661. Probablemente, por suspensión de la obra de los retablos el mismo Rizi no realizó los lienzos, dedicándose a otras obras del servicio Real y de la catedral de Toledo, y unos años más tarde, normalizada la situación económica, dichos lienzos fueron adjudicados a Coello, ejecutándolos inmediatamente después de los de Santa Cruz, en los años 1667-1668. ¿Mantenía Rizi algún compromiso de realización de dichos lienzos? Es probable que los plazos hubieran caducado, pero de no haber sido así ¿los traspasó a su discípulo? No lo sabemos. Claudio Coello los ejecutó a la edad de veinticinco años con plena maestría y dominio de recursos plásticos, uno de los conjuntos más espléndidos del barroco madrileño aún conservado *in situ*, integrado por veintitrés lienzos y tablas para el altar mayor y los retablos del crucero.

Esta situación de proteccionismo probable de Francisco Rizi hacia Claudio Coello en los inicios de su carrera pública ya hemos visto a través del testimonio de Palomino que no es excepcional, sino bastante frecuente en las relaciones entre ambos pintores. Con independencia de que Coello sea el más significativo pintor madrileño del último tercio del siglo XVII y representante superviviente de una generación truncada (Cerezo, Cabezalero, Escalante,...) frente a los viejos maestros (Carreño, Rizi, Herrera el Mozo, todos muertos en 1685), baste recordar otros casos donde, tras una intervención de Rizi, surgen encargos para Coello, como en los Capuchinos de El Pardo o la misma continuación o nueva adjudicación, de *La Sagrada Forma* de El Escorial, abandonada por muerte de Rizi; o los trabajos para la catedral de Toledo. Las páginas del *Parnaso Español...* de Palomino avalan un caso de decidido apoyo de Rizi hacia su joven discípulo a propósito de los lienzos del retablo mayor de Santa Cruz, primer gran encargo al joven Coello. A propósito de este retablo, en cuya escritura de contrato y programa iconográfico inicial -posteriormente alterado- me detendré, dice Palomino con cierta imprecisión, habiendo olvidado el cuando, pero no el cómo: «Aún dicen también, que el cuadro que tiene (Coello) en el altar mayor de dicha parroquia de Santa Cruz le hizo, estando todavía en casa de su maestro, y que éste le dijo que si quería que saliese en su nombre, se lo pagarían mejor; pero él más quiso el crédito que el interés. Hizo también el que está en lo alto del retablo, del *Triunfo de la Cruz*: y así mismo pintaron a el fresco el presbiterio entre él y José Donoso, que estaba entonces recién venido de Roma» [10].

¿Qué quiere decir Palomino con la expresión «estando todavía en casa de su maestro»? No creo que tuviera relaciones contractuales maestro - discípulo, pues a los veinticuatro años de Coello este discipulaje habría ya terminado; así parece indicarlo la existencia de obras autógrafas fechadas desde 1661 (*Cristo servido por los ángeles*, Barcelona,

---

[5] *Idem*, p. 1059.
[6] *Idem*, p. 1059.
[7] Sobre la historia de San Plácido véanse los dos artículos de Mercedes AGULLO Y COBO, «El monasterio de San Plácido y su fundador el madrileño Don Jerónimo de Villanueva, Protonotario de Aragón», en *Villa de Madrid*, núms. 45-46, 1975-I pp. 59-68, y nº 47, 1975-II, pp. 37-50.
[8] Begoña SISTIAGA HERNANDO, «Nuevos datos documentales sobre el convento de San Plácido de Madrid», en *Actas de las II Jornadas de Arte*. C.S.I.C. Departamento de Historia del Arte, Instituto Diego Velázquez, 1984, pp. 135-143.
[9] AGULLO Y COBO, art. cit., 1975-II, p. 42.
[10] PALOMINO, *op. cit.*, pp. 1059-1060.

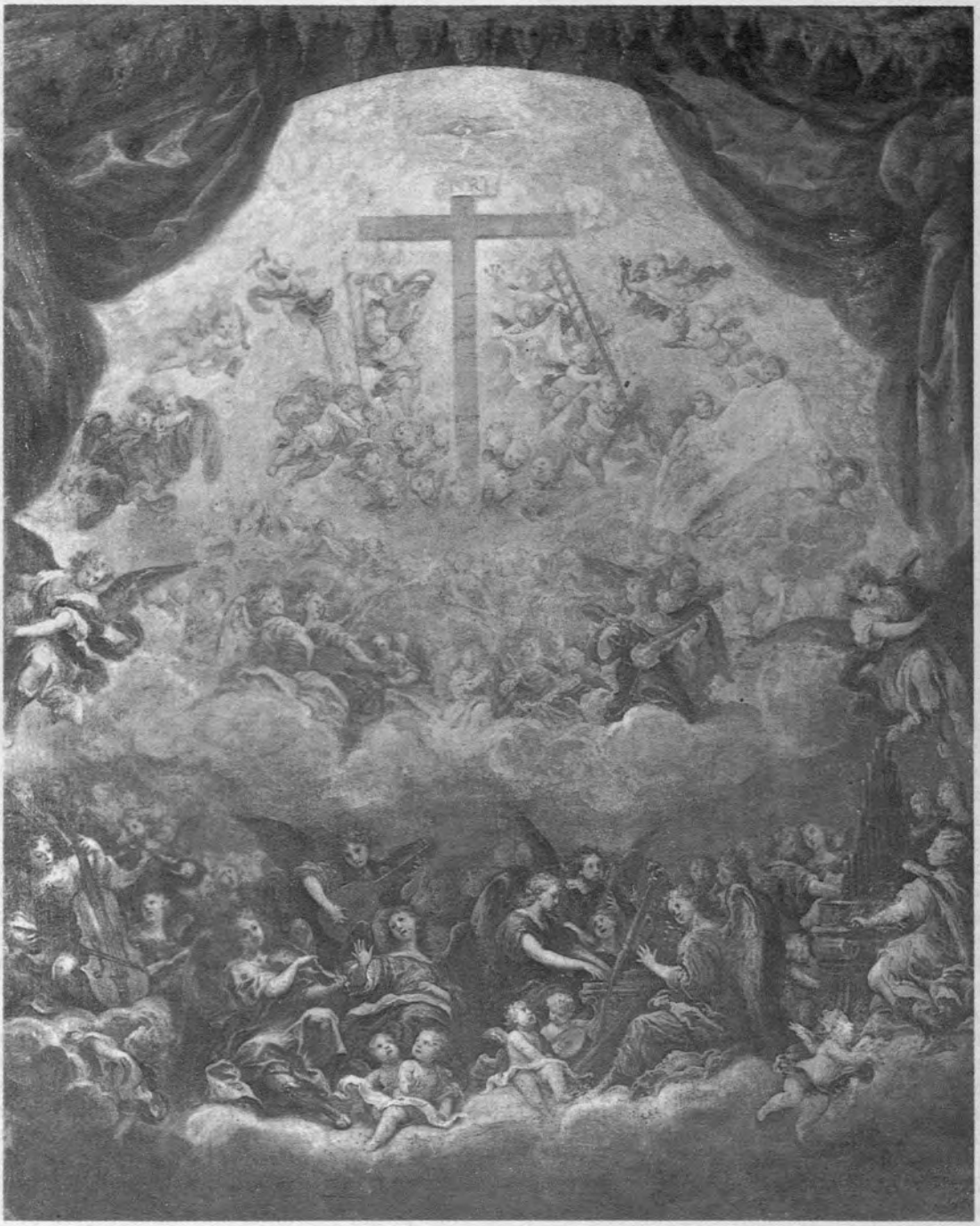


Fig. 1. Francisco Rizi. ***Exaltación de la Santa Cruz****. En paradero desconocido.*

Col. privada) a 1664 (*Triunfo de San Agustín*, Madrid, Prado), y en 1664-1665 debe datarse el destruido *San Felipe conducido al martirio* de las Agustinas de Santa Isabel de Madrid. Quizá Coello colaboraba con su maestro ocasionalmente una vez acabado el aprendizaje y a la vez podía hacer encargos propios. Los sistemas de trabajo colectivo bajo la dirección de un maestro, especialmente en decoraciones efímeras de entradas reales, eran frecuentes. Sin embargo, lo más probable es que, en aras de la buena amistad, Rizi simplemente permitiera que Coello utilizara el espacio físico del taller acondicionado de un pintor veterano para la ejecución de un lienzo de grandes dimensiones [11], simultaneado con otros menores. Como hemos visto anteriormente, en 1668, fecha de los lienzos de San Plácido, Coello todavía «estaba» en casa de su maestro [12].

El 1° de mayo de 1665 Juan de Ocaña y su cuñado José Simón de Churriguera contrataron con el párroco D. Luis de Antequera la construcción del retablo mayor de la parroquia de Santa Cruz de Madrid en la cantidad de 13.000 ducados [13], cantidad en la que se incluía no sólo la estructura arquitectónica de carpintería y talla, sino también la escultura, el dorado, la pintura de lienzos, el traslado hasta la iglesia y la instalación con las obras de albañilería que fueran necesarias, comprometiéndose los artistas a entregarlo en el plazo de dos años. Debía constar de un sotobanco de mármoles de San Pedro con incrustaciones de jaspes de Tortosa, un banco de madera, cuatro grandes columnas sin especificar su orden arquitectónico, ménsulas y repisas para las esculturas de San Pedro y San Pablo, una gran custodia a modo de templete exento, un sagrario incrustado en las gradas que irían sobre la mesa del altar y en cuya puerta debía haber una tramoya de lienzo para descubrir el Santísimo; además, el lienzo titular del retablo del *Hallazgo de la Santa Cruz* y otros cuatro en las calles laterales de la estructura retablística, cuyo tema aún no había sido decidido por el párroco. Se preveía para el ático una caja-hornacina marcada por grandes pilastrones para albergar un Calvario de escultura con un Crucifijo que ya tenía la iglesia, y dos imágenes de la Virgen y San Juan, además de seis figuras de ángeles dispuestos sobre las cornisas. Los contratantes se hacían cargo de todo y por tanto estaban obligados a buscar escultor, dorador y pintor para las partes ajenas a su profesión de ensambladores y tallistas de madera. La primera sorpresa de la escritura está entre los testigos asistentes al contrato, que fueron el escultor Manuel Correa y el pintor Claudio Coello, por lo que se puede pensar que desde esta misma fecha ya había un acuerdo privado entre los artistas para realizar cada uno la parte correspondiente a su oficio [14].

Otras escrituras de distinta naturaleza completan el panorama de este retablo. El 27 de mayo de 1666 Juan de Ocaña contrató con el dorador Toribio Gómez el dorado y estofado del retablo en 29.000 reales, y a propósito de ello se habla de la moldura del cuadro del segundo cuerpo, lo que significa que las seis pinturas iniciales se habían convertido en siete, como se verá inmediatamente en la escritura de obligación de Coello [15]. Respecto a la escultura, parece que se produjo un desplazamiento de Manuel Correa por Juan Sánchez Barba, quien el 31 de mayo de 1666 otorgaba carta de pago a Juan de Ocaña de los 3.000 reales en que había concertado las esculturas que había hecho para el retablo [16]. Ya había pasado más de un año desde el contrato general cuando, el 7 de junio de 1666 Miguel Ortiz de Zárate, mayordomo de la Cofradía del Santísimo Sacramento de Santa Cruz, y Claudio Coello, «encargado de pintar toda la pintura que se ha de poner en el retablo que se está haciendo para el altar maior de la dicha iglesia» [17], comparecen ante el escribano público y el documento nos proporciona otras informaciones: por las seis pinturas del primer cuerpo, cuyos tamaños estaban condicionados por la arquitectura y los había señalado Juan de Ocaña, éste debía pagar a Claudio Coello la suma de 4.000 reales de vellón, es decir, un treinta y cincoavo de los 13.000 ducados del contrato general. Coello debía estar inmerso desde mediados de 1665 en la pintura de los lienzos, entre ellos el titular del *Hallazgo de la Santa Cruz*, de grandes proporciones, pero sólo en la escritura del 7 de junio nos enteramos de los temas elegidos por la parroquia o más concretamente por D. Luis de Antequera, a saber: en la puerta del sagrario iría un Salvador o un Sansón, a elegir; en el banco, dos lienzos del *Emperador Heraclio* y del *Infante Don Pelayo*; en los intercolumnios laterales, sobre las esculturas, *San Isidro* y los *Santos Justo y Pastor*, flanqueando en la calle central al gran lienzo del *Hallazgo de la Santa Cruz*. Los 4.000 reales de su precio se comprometía a pagarlos el mayordomo Ortiz de Zárate en cuatro meses y cuatro plazos descontándoselos a Ocaña, a condición de que Coello entregara las pinturas antes del 15 de septiembre de 1666, con la evidente intención no declarada en el documento de poder decorar el presbiterio el día de la fiesta mayor de la parroquia, el 14 de septiembre.

Pero esta misma escritura de mutua obligación también nos informa y aclara del cambio de proyecto en la solución final del ático, encontrándonos con que el inicial grupo escultórico del Calvario había sido sustituido por otro lienzo del

---

[11] La evolución del retablo barroco madrileño tuvo en consideración la presencia de grandes lienzos titulares en la calle central y Coello tuvo ocasión de realizar algunos de los más impresionantes, como el de San Plácido de Madrid en 1668 (7,50 x 3,66 metros), el de San Juan Bautista de Torrejón de Ardoz c. 1674 (5,95 x 3,00 metros) o el de la Magdalena de Ciempozuelos en 1680 (7,00 x 3,50 metros). El titular de Santa Cruz estaba flanqueado por columnas de unos diez pies de altura y debía por tanto medir unos 3 metros más o menos.

[12] PALOMINO, *op. cit.*, p. 1059.

[13] CATURLA, art. cit., p. 5., donde utiliza el Protocolo 10520, fol. 835-840v° del AHP de Madrid.

[14] Sullivan desprecia el dato de la comparecencia de Correa y Coello como testigos en la escritura.

[15] CATURLA, art. cit., pp. 6-7.

[16] *Idem*, pp. 8

[17] *Idem*, pp. 8-9, donde utiliza el Protocolo 9228, fols. 743-743v° del AHP de Madrid.

Fig. 2. Juan Antº Frías Escalante. ***San Juan Bautista****, 1662. Toledo, Catedral.*

Fig. 3. Jacob Jordaens. ***San Pablo y San Bernabé en Listra****. Detalle. Viena, Academia.*

«Triunfo de la Cruz», según cita textual, que debía ser entregado antes del 15 de febrero de 1667. El precio de este séptimo lienzo estaba pendiente de ser ajustado entre Juan de Ocaña y el pintor, y no era competencia del Mayordomo, ni corría tanta prisa. El pintor, impulsado por el deseo de quedar bien con sus clientes, no menos que por los 200 ducados (= 2.200 reales) de multa si no cumplia los plazos estipulados [18], entregó los lienzos del primer cuerpo dentro del tiempo y otorgó carta de pago por el total de los 4.000 reales el 28 de agosto de 1666 [19]. Como pintor principiante de dotes y calidad indudables Coello cobró una cantidad alta, pero no desorbitada, por las seis pinturas, sobre todo si tenemos en cuenta que al final de su vida percibió por el *Martirio de San Esteban* de los Dominicos de Salamanca 6.000 reales. No es de extrañar que Rizi, teniéndolo en su taller y viéndolo trabajar, le ofreciera su nombre y su crédito de Pintor del Rey desde 1656.

Es evidente que Rizi le apreciaba, según la anécdota de Palomino, pero también que esta relación maestro - discípulo, que el mismo Palomino hace perdurar hasta 1668, no era de ciega dependencia, sino en gran medida flexible, como lo demuestran los lienzos y encargos realizados individualmente. Y tampoco era contraria al trabajo en común cuando lo requerían grandes encargos decorativos. En este campo de las colaboraciones, de los proyectos de unos maestros realizados por otros maestros distintos, la obra de Rizi ofrece algunos casos conocidos y divergencias notables de estilo en algunas pinturas, que en ocasiones han sido ejemplificadas a modo de presumible explicación con la referida anécdota sobre Claudio Coello. Tal es el caso de *San Juan Bautista* (Fig. 2) pintado para el altar de la capilla del Santo Sepulcro bajo el presbiterio de la catedral de Toledo, del cual se ha supuesto que pueda ser obra de Juan Antonio Frías Escalante [20] por más que, junto con otro de la *Degollación de los*

---

[18] AHP de Madrid. Protocolo 9228, fol. 743vº.

[19] CATURLA, art. cit., p. 9.

[20] Véase Diego ANGULO IÑIGUEZ, «Francisco Rizi. Su vida. Cuadros religiosos fechados anteriores a 1670», en *Archivo Español de Arte* XXXI (1958), p. 113. También José Rogelio BUENDÍA, «Sobre Escalante» en *Archivo Español de Arte* XLIII, 1970, p. 49.

Inocentes, los cobrara Rizi en 1662 [21]. La pintura es deudora, quizá a través de estampa, de una figura de Jacob Jordaens inmersa en la composición de *San Pablo y San Bernabé en Listra* (Viena, Academia) (Fig. 3). No sabemos si Rizi marcó el modelo que debía realizar Escalante o si éste de propia iniciativa lo tomó prestado de Jordaens, pero finalmente el estilo de la pintura delata a Escalante y el documento de pago alude a Rizi.

Ahora, en el caso de la relación Rizi - Coello y el interés del maestro porque al discípulo se le pagara más por uno de sus primeros encargos, se esconde este problema de los modelos creados por unos y ejecutados por otros al encontrarnos con la fotografía de una pintura que representa ni más ni menos que la Exaltación o el *Triunfo de la Santa Cruz* (Fig. 1), una composición teatral y escenográfica, llena de dinamismo y efectos lumínicos, plenamente barroca, que está firmada por Francisco Rizi con sus fórmulas características «Rizi Hispaniae Regis P.../Ft. año...». La firma está leída de la placa de cristal nº 20.729/B del Archivo Moreno, en la que consta como propietario de dicha pintura D. Félix Valdés. Otra placa de cristal (Archivo Moreno nº 20.087/B) muestra la misma pintura antes de la restauración, cuando pertenecía al anticuario Apolinar Sánchez. Es probable que la lectura de la firma contenga fallos y, si estuviera fechada, carecemos de un dato revelador para los fines de este trabajo. Pero el estilo es el de Rizi, con una composición de enorme decorativismo que nos descubre a través de la embocadura de un telón el triunfo de la Cruz en medio de un cielo resplandeciente y rodeada de ángeles portadores de los emblemas de la pasión y otros con instrumentos musicales, todos de rostros redondeados, cabellos rizados y vestimentas acaracoladas de trazo ligero y nervioso. Por su tono menudo la pintura parece mostrar un boceto o modelo para una composición de mayor embergadura. ¿Puede plantearse una relación, sugerirla al menos, entre este modelo de Rizi y el lienzo del ático del retablo de Santa Cruz de Madrid pintado por Coello, es decir, un boceto de Rizi para una obra de Coello, fundamentando así sobre bases más sólidas la anécdota de Palomino que precisamente alude al caso de los lienzos de este retablo? Quizá sólo quepan suposiciones más o menos sugerentes, pero como hemos visto se parte de un caso similar con Rizi y Escalante, y en los muchos años de colaboración entre Rizi y Carreño de Miranda -especialmente la década 1660-1670- no hay que olvidar que en 1666 el lienzo de la *Fundación de la Orden Trinitaria* (Fig. 4) pintado por Carreño para los Trinitarios de Pamplona (París, Louvre) está precedido de un boceto del mismo Carreño (Viena, Academia) (Fig. 5) y con anterioridad de un dibujo muy elaborado de Rizi (Florencia, Uffizi) (Fig.6), atribuido con claridad al maestro desde el siglo XVII, con su peculiar abigarramiento de figuras en planos secundarios, con tipos humanos muy similares a los del boceto estudiado, y cuadriculado para la copia, aunque Carreño optó por una composición más esencial y serena, despreciando los detalles superfluos [22]. Al tratar la colaboración de ambos pintores en la cúpula de San Antonio de los Alemanes de Madrid, donde la ejecución definitiva va precedida por dibujos de Rizi para el óvalo central, se ha señalado como en «la invención de los trabajos comunes, Rizi iba con frecuencia por delante» [23].

Fig. 4. Juan Carreño de Miranda. ***Fundación de la Orden Trinitaria****, 1666. París, Louvre.*

A modo de conclusión:

1º. Palomino conoció directamente a Coello y los datos de su biografía tienen un alto grado de fiabilidad, aunque

[21] *Datos documentales inéditos para la historia del arte español. Notas del Archivo de la Catedral de Toledo, redactadas sistemáticamente, en el siglo XVIII, por el Canónigo-Obrero Don Francisco Pérez Sedano*. Madrid, 1914, p. 107.

[22] Véase el catálogo de la exposición *Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo, 1650-1700*. Preparación, estudio preliminar y catálogo por Alfonso E. PÉREZ SANCHEZ. Madrid, 1986, pp. 42 y 208.

[23] *Idem*., p. 77.

Fig. 5. Juan Carreño de Miranda. ***Fundación de la Orden Trinitaria****, boceto, c. 1665-1666. Viena, academia.*

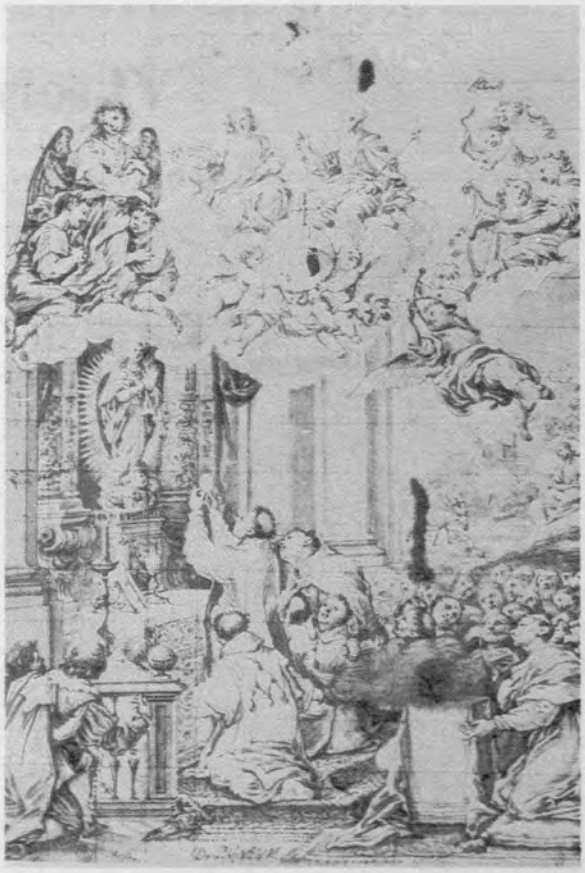


Fig. 6. Francisco Rizi. ***Fundación de la Orden Trinitaria,*** *dibujo, c. 1665-1666. Florencia, Uffizi.*

recuerda las obras -públicas en su mayoría-, pero no las cronologías -siempre relativas- alteradas en acontecimientos muy próximos entre sí. La anécdota sobre el retablo de Santa Cruz es cierta y muestra el natural orgullo de Coello ante el ofrecimiento de Rizi.

2º. El retablo de Santa Cruz entre su contrato (1665) y su entrega (1667) alteró su proyecto en lo relativo al número de pinturas que debía realizar Coello, incorporándose en mayo de 1666 el lienzo del *Triunfo de la Santa Cruz* en el ático.

3º. Por entonces Coello utilizaba como obrador el taller de Rizi para realizar las obras contratadas con independencia y plena capacidad jurídica. El cambio del proyecto decorativo le cogió en el taller de su maestro pintando los lienzos del primer cuerpo. Allí le ofreció Rizi su nombre para que percibiera más dinero. El boceto de Rizi coincide con el tema tardíamente introducido en el retablo y permite abrigar moderadas sospechas sobre el préstamo de bocetos, avalado con otros casos conocidos en Rizi.

Manuel Pérez Tejero, Pintor de Cámara de Carlos IV

José Luis Morales y Marín
Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.) Vol. IV, 1992.

Nuestras últimas investigaciones en torno al reinado de Carlos IV, en lo que se refiere al núcleo de pintores que configuraron su Real Cámara -sin lugar a dudas, y en lo que a artistas se refiere, la que contó con un número más elevado, debido por un lado a las decididas preferencias artísticas del soberano y, por otro, a las obras ornamentales que él impulsa en los Reales Sitios-, nos ha llevado al estudio pormenorizado de lo que podíamos clasificar como una generación surgida al amparo de las nuevas corrientes clasicistas en contraposición al academicismo barroquizante mantenido por los maestros de todos ellos, principalmente Francisco Bayeu y Mariano Salvador Maella -tanto en la Academia como en sus primeras obras en el servicio regio- y en un momento no suficientemente estudiado en este punto -si exceptuamos el excelente trabajo del profesor Juan José Junquera Mato [1]- y, prácticamente desconocido en lo que a noticias biográficas y de las respectivas andaduras plásticas de esos artífices se refiere.

Se trata, por tanto, de una generación puente, y en uno de los periodos en los que la pintura europea en general, y la española en particular, pasan por una de las transformaciones más complejas en su problemática estilística, entre lo que podría denominarse la recuperación del arte pictórico español en tiempos de Carlos III -con los González Velázquez, Bayeu, Maella, Meléndez, etc. y el caso singular de Goya- y lo que vendrá a plantearse, tras la guerra de Independencia, con el reinado de Fernando VII, entre un fallido clasicismo español y los brotes de un romaticismo pleno de vigor en sus consecuencias finales con Alenza y Lucas, éste ya con su hija Isabel II; además de la presencia en la pintura de Corte de otra figura aislada, Vicente López [2], que a pesar de su formación academicista, sabrá evolucionar, dentro de su especial personalidad, en la larga andadura que le tocó vivir.

Esta generación intermedia, en la que Manuel Pérez adquiere, como veremos, un protagonismo relevante, debido a las numerosas obras que llevó a cabo siempre en lugares cla-

[1] *La decoración y el mobiliario de los palacios de Carlos IV*, Madrid, 1979.
[2] Véase J.L. Morales y Marín, *El arte de Vicente López*, Zaragoza, 1980 y *Vicente López Portaña, Madrid*, 1989.

ves, como son los Reales Sitios, aparece integrada por pintores como Juan de la Mata Duque, Vicente Gómez, Jacinto Gómez, Manuel Muñoz de Ugena y, finalmente, Zacarias González Velázquez.

De algunos de ellos ya ofrecimos una breve aproximación, a propósito de su aprendizaje con Mariano Salvador Maella, en la monografía que dedicamos a este artista [3] y en la actualidad preparamos una serie de estudios sobre cada uno de ellos que se abre con el que nos ocupa. Respecto a Zacarías González Velázquez, sin duda el artista de mayor entidad del grupo, y cuya trayectoria se prolongará durante todo el reinado de Fernando VII, sucediéndose en su producción cambios sustanciales condicionados por la evolución natural de las variaciones estéticas, se está llevando a cabo en la actualidad , y en un estado muy avanzado, una tesis doctoral bajo mi dirección de próxima lectura [4].

El nexo común de todos estos pintores, como ya se ha apuntado, es la pintura decorativa, especializándose por tanto en la técnica del fresco por los encargos que desarrollan en las diferentes salas de los palacios reales de Madrid, Aranjuez, El Escorial, La Granja y El Pardo, así como en las casas de campo, como eran denominadas, anexas a ellos, destacando especialmente la conocida como Casa del Labrador de Aranjuez, donde, precisamente, Manuel Pérez llevará a cabo sus creaciones de mayor calidad y significación.

• • •

Manuel Pérez Tejero nace en Getafe en 1753, y fue hijo de Leonardo Pérez y de Angela Tejero, tal y como sabemos por declaración del propio artista [5]. El 28 de marzo de 1767, a los catorce años, se matricula como discípulo en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando [6], donde aparece como discípulo de Mariano Salvador Maella y Francisco Bayeu, y donde conoce a Vicente Gómez, al que le unirá una buena amistad hasta la muerte de éste en 1792 [7].

La trayectoria como alumno no puede decirse que sea brillante, ya que no aparece entre los aspirantes a ninguno de los premios de las tres clases en los años que acude a sus aulas, pero, en cambio, sí sabe ganarse la confianza de Maella que concluidos sus estudios lo incorpora a su taller como ayudante, sobre todo en las labores de decoración de techos.

No mencionado por Ossorio ni por el conde de la Viñaza, Junquera Mato se ocupa de este artista en su libro citado [8], y nosotros, en su día, trazamos un esquema de su vida y obra [9].

Como veremos mas adelante, de 1788 hasta su muerte en 1806, su labor se desarrolla en los palacios de Aranjuez, La Granja y El Escorial, así como en las casitas de Arriba y Abajo de este último lugar, Casa de Campo de El Pardo y Casa del Labrador de Aranjuez.

En 1792, y a la muerte de Vicente Gómez, solicita la plaza de Pintor de Cámara que queda vacante, pero el monarca concede estos honores a Juan de la Mata Duque [10]. Sánchez Cantón [11] afirma que obtuvo la plaza en 1805, lo que recoge Junquera [12], pero lo cierto es que Manuel Pérez fue Pintor del Rey en 1797 y de Cámara en 1804 [13]. Lo mismo ocurre con la fecha de su muerte tanto Sánchez Cantón como Junquera afirman que tuvo lugar el 12 de agosto de 1805 [14]. Hemos encontrado su testamento redactado en Aranjuez, ante el notario Claudio Sanz, que Pérez otorgó el veinticuatro de mayo de 1806 [15]; es decir, que vivía un año después, aunque igualmente aportamos un documento, una cuenta de débitos de la Real Casa, fechado el 2 de julio de 1806, en el que se dice que ya ha fallecido [16]. Por tanto, esto debió de ocurrir entre el 25 de mayo y el 1 de julio de este año.

En lo que se refiere a su vida familiar, hay que añadir que se casó con doña María Manuela del Peral, de la que quedó viudo pronto [17] y de cuyo matrimonio nacería una hija, María Angeles, heredera en el citado testamento, y quien a su vez se casaría con Benito Vildemolins [18].

En el aspecto técnico, y si exceptuamos a Zacarías González Velázquez, podemos afirmar que en su obra se advierte, como en ningún otro artífice de este núcleo, la influencia de Mariano Salvador Maella. No sólo en el cromatismo, sino también en la manera de empastar, en la grafía y en las resoluciones dibujísticas, tomando además del valenciano muchas de sus adaptaciones de los modelos iconográficos de carácter mitológico, al mismo tiempo que recoge el ideal femenino del maestro en sus interpretaciones.

Por su parte, Junquera Mato señala con acierto que su estilo no tiene la calidad de Vicente Gómez, pero que se trata de un dibujante correcto, con conocimiento del desnudo. En sus techos de El Escorial incorpora al acervo renacentista nuevos grutescos y medallones sacados de las «Antichitá d' Ercolano», grifos, medallas, tarjetas, etc. [19].

Las fuentes de inspiración para sus repertorios iconográficos y ornamentales hay que buscarlos también en la Domus Aurea y en los motivos de Cornelis Bos, en los paisajes de

---

[3] J.L. Morales y María, *Mariano Salvador Maella*, Madrid, 1991
[4] La autora es la licenciada doña Bertha Núñez Vernis, matriculada en la Universidad Autónoma de Madrid
[5] Archivo General de Palacio, Sec. Carlos IV, Casa, Leg. 90-4523
[6] E. Pardo Canalis: *Los registros de matrícula de la Academia de San Fernando de 1752 a 1815*, Madrid, 1967, p. 86
[7] A.G. de P. Caja 442/15
[8] J.J. Junquera Mato, *La decoración...* o.c. p. 48 y 140-141
[9] J.L. Morales y Marín, *Mariano Salvador Maella*, o.c., pp. 164-66
[10] A.G. de P. Caja 412/15
[11] F.J. Sánchez Cantón: *Los pintores de Cámara de los Reyes de España*, Madrid, 1916, pp. 24
[12] J.J. Junquera Mato, *La decoración...*, o.c. p. 48
[13] A.G. de P. Sec. Carlos IV, Casa. Leg. 148-4581
[14] F.J. Sánchez Cantón, *Los pintores...*,o.c. p. 24
[15] A.G. de P. Sec. Carlos IV, Casa. Leg. 90-4523
[16] A.G. de P. Sec. Carlos IV, Casa. Leg. 4584
[17] A.G. de P. Sec. Carlos IV, Casa. Leg. 90-4523
[18] A.G. de P. Sec. Carlos IV, Casa. Leg. 4584
[19] J.J. Junquera Mato, La decoración..., o.c. p. 140

Vernet y, sobre todo, en los grabados franceses de elementos decorativos como los de los Hertel [20].

La incorporación de Manuel Pérez al servicio regio como maestro pintor se produce, tal y como consta documentalmente, en 1788, llevando a cabo la ornamentación pictórica de dos consolas de peral tallado que había diseñado el también pintor Manuel Muñoz de Ugena para el gabinete de las fábulas de la Casa de Campo de El Pardo [21].

Tras diversos trabajos de índole parecida, en 1792 se encuentra en El Escorial, ocupado en el «techo que se empezó a pintar por el difunto Vicente Gómez» en la «Casa del Príncipe», y que se corresponde con la llamada «sala del Barquillo», habiéndose tenido tradicionalmente esta pintura por obra de Gómez [22]. Ya Junquera Mato, con muy buen criterio, lo atribuyó a Manuel Pérez ya que «es mucho más arqueológico, aunque conserve motivos como los caballos acabados en roleos, tomados de Piranesi» [23]. Existen recibos a cuenta que atestiguan la autoría de Pérez con fechas 12 de abril y 14 de junio de ese año. [24]

Concluidas esas labores, al año siguiente, y del 7 de febrero al 3 de agosto, y tras una temporada en Madrid, Pérez regresa a El Escorial, realizando «el techo del anteretrete que S.M. tiene en la Casa de Campo... pintado al óleo sobre fondo azul, adornos de claro y oscuro con medallas de oro y colirdas, siguiendo el gusto de su colgadura y alfombra» [25]

Paulatinamente, el prestigio de este artífice, acorde con la estética plástica de la corte de Carlos IV en esos años, va creciendo y los encargos del monarca se suceden en los diferentes Reales Sitios. Y nada más terminar en El Escorial, son reclamados sus servicios en la Casa de Campo de El Pardo, donde se encuentra del 13 de septiembre a últimos de diciembre, ejecutando el friso y sobrepuerta de una sala, «siendo el adorno de ellas, colgantes de flores, pendientes de su cornisamento en fachada y lados, y en el centro de su chambranar un grupo de aves, una carreta de bueyes, varias frutas e instrumentos de hortaliza; salen de estos grupos yedras que abrazan sus cuatro pies hasta sus collarinos; siendo todo lo dicho lo que he pintado al óleo, imitando al natural». La cuenta final lleva fecha de 8 de enero de 1794. [26]

El periplo por los diversos palacios continúa. Y desde últimos de enero a primeros de agosto trabaja en La Granja de San Ildefonso, donde ejecuta las siguientes obras: «Primeramente en la sala de la Reyna, he pintado su techo en repartimientos con fajas, adorno y florones arreglado a su colgadura que es seda de color de caña; más cinco sobrepuertas correspondientes a su techo en fajas y tableros con bustos de claro y oscuro. Más su friso de tableros, fajas y molduras correspondiente al techo; más dos alféizares de balcón y dos de puerta; más el azumor del espejo.»

«En la alcoba de la Reyna he pintado su techo de adorno de claro y oscuro, grupos de niños en sus centros, fajas, tableros y molduras; en la misma cuatro fachadas de techo con tableros, fondo color de rosa imitados a muselinas y fajas verdes con molduras blancas y en su sobrepuerta niños de claro y oscuro; más un alféizar de balcón y dos de puertas».

«En el trascuarto de dicha alcoba, he pintado sus paredes de tableros y fajas de color de porcelana.

«En el gabinete del Rey de colgadura de papeles chinescos, he pintado su techo que es con repartimento de tableros y países con chinos y adornos coloridos. Pilastras sobre fondo azul, adornos de claro y oscuro. Más tres alféizares, dos de puertas y uno de balcón de fajas y tableros. Más de reparar el lienzo para poner el papel los tapiceros.

En el cuarto del rey de la colgadura de seda de color de caña. En esta he pintado su friso de tableros, fajas y molduras; más cuatro sobrepuertas grandes con trofeos de claro y oscuro. Más cuatro alfeizares, uno de balcón y otro de puerta.

«Salón grande de comer. En este he pintado su friso correspondiente a la colgadura de color de caña; más dos sobrepuertas con grupos de niños de claro y oscuro; más tres alféizares grandes de balcón y puertas».

«Pieza antesala de la Mesa de Ara con su colgadura de papel chinesco. En ésta he pintado su techo de repartimentos de fajas y en su centro y ángulos adornos de colores; más sus cuatro fachadas, pintadas sobre oro de techo en tableros, fajas y líneas con sus alféizares y sobrepuertas».

«Pieza despacho del Rey de la colgadura de papel chinesco. En ésta he pintado su friso correspondiente a su colgadura sobre tableros de color de caña, países con chinos y adornos coloridos. Más tres sobrepuertas correspondientes al techo con figuras y adornos; más he pintado el friso de tableros, fajas y molduras correspondiente al techo; más dos alféizares uno de balcón, otro de puerta correspondiente al friso; más la preparación del lienzo para el papel.»

«Pieza de Rezar el Rey de colgadura de papeles chinescos. En ésta he pintado su techo de repartimentos, fajas y tableros y en ellos niños coloridos, su florón y adornos. Más dos sobrepuertas con niños coloridos; más dos alféizares grandes de fajas y tableros; más de preparar el lienzo para el papel».

«Antedespacho del Rey. Su colgadura de papel chinesco. En ésta he pintado su techo de repartimentos, fajas y tableros, y en ellos florón y figuras de claro y oscuro y adornos coloridos; más tres sobrepuertas correspondientes al techo con figuras de claro y oscuro. Más dos alféizares de balcón y otro de puertas de fajas y tableros. Más de preparar el lienzo para el papel».

«En la sala del Rey donde se ha puesto el papel verde chinesco he preparado su lienzo».

«Más he pintado en la habitación del Sr. Duque de la Alcudia en una sala una de sus fachadas, y he compuesto las demás; más en la secretaria de Estado, he compuesto varios piquetes de los albañiles».

---

[20] *Ibídem*
[21] A.G. de P. Sec. Carlos IV, Casa. Leg. 4568
[22] A.G. de P. Sec. Carlos IV, Casa. Leg. 129-4562
[23] J.J. Junquera Mato, *La decoración...* o.c. p. 34
[24] A.G. de P. Sec. Carlos IV, Casa. Leg. 129-4562
[25] A.G. de P. Sec. Carlos IV, Casa. Leg. 133-4566
[26] A.G. de P. Sec. Carlos IV, Casa. Leg. 134-4567

«Importan las anteriores partidas, 44.689 reales de vellón» [27].

Se trata de un periodo de plena dedicación en la trayectoria del artista, por lo que inmediatamente que concluye estos trabajos pasa nuevamente a El Escorial, donde ejecuta en la Casa de Campo, en la Sala Grande de la Jaula «en su techo pintado al óleo, componer una de sus cuatro fachadas y parte de las otras; y pintar, igualmente en el pasillo próximo que divide los dos salones, su techo al temple, sobre fondo de color caña y rosa, adornos blancos y coloridos y medallas de oro, arreglado a su colgadura» [28].

Y ya, en abril de 1795, comienza a trabajar en Aranjuez, lugar en el que va a desarrollar una intensa labor, tanto en el Palacio como en la llamada Casa del Labrador. El 14 de octubre presenta una cuenta en relación a tres techos que pinta al temple en esta última, en su piso bajo [29]. Y a continuación, y hasta primeros de julio, «techos, frisos, alféizares, puertas y ventanas del piso segundo... todo de adorno al temple, con la que se concluyó, siendo también además dos techos sobre lienzo que tengo empezados en el piso principal de dicha casa» [30]. Y del que se conservan diversos recibos [31].

El verano de 1796, Manuel Pérez lo pasa en la Granja de San Ildefonso, pintando los «frisos y alféizares sobre lienzo de las piezas llamadas ante-oratorio y Retrete del Rey» [32], regresando a primeros de septiembre a Aranjuez para pintar «al temple sobre su talla, cuatro mesas de varios colores y juntamente pintar sus paños de seda, imitando a la colgadura de la pieza, para un sitial de la Escribanía del Rey», en la Casa del Labrador [33].

Durante todo el año de 1797 permanece en el mismo lugar, ocupado en el «pintado de techos», de lo que conocemos diversos recibos de fecha 11 de enero, 17 de marzo y 13 de mayo [34].

Ninguna noticia hemos podido recoger referente a 1798, pero en los últimos meses ya debía encontrarse en El Escorial, trabajando en la Casa de Campo, puesto que con fecha 7 de enero de 1799, hay un recibo a cuenta del «pintado de tres bóvedas» que está realizando, lo que le ocuparía hasta primeros de noviembre, ya que la cuenta final la presenta el 15 de ese mes [35], con la deducción de las cantidades adelantadas el 13 de marzo, 22 de mayo y 17 de julio [36]. La segunda mitad de diciembre le ocupa el «meter de color y varias tintas una sillería para una de las piezas de la Casa de Campo de Arriba» [37].

La estancia de Manuel Pérez en El Escorial se prolonga hasta la primavera del año siguiente de 1800, pintando una «colgadura sobre seda», cuya última cuenta es de 30 de marzo [38]. Junquera, que ya dio cuenta de este encargo, demostró que esta obra se encuentra hoy perdida [39].

De nuevo se debió encontrar Pérez en Aranjuez a últimos de agosto, ya que el 7 de septiembre, comienza la pintura al óleo en la pieza de la «Colgadura bordada», lo que concluye el 20 de junio del año siguiente de 1801 [40]. Aquí recrea la historia de Orfeo y Euridice entre otras figuras, enmarcando la escena principal con tarjetas a base de grisalla de clara inspiración romana, advirtiéndose la influencia de la «Domus Aurea», además de otros elementos decorativos inspirados en Cornelis Bos [41]. En la decoración de los zócalos tenemos un modelo de paisajes y marinas muy a la manera de Vernet y de los Hertel [42].

En septiembre se halla en El Escorial, decorando una sillería para la Casa de Arriba, al mismo tiempo que realiza una labor de restauración pictórica en algunas de sus salas [43].

De noviembre de 1801 a julio de 1803 la actividad de Manuel Pérez vuelve a centrarse en la Casa del Labrador de Aranjuez, pudiendo dividirse su labor en dos etapas. La primera concluye a principios de julio de 1802, [44] realizando la decoración de dos techos que pueden identificarse como la «Sala de Mosaicos» y la número 76. En la primera representó una alegoría de Cibeles, entre esfinges inscritas en medallas al claroscuro, con Vulcano en la fragua y Baco en un asno con su cortejo, entre grecas, roleos, bichas y putti [45]. En la sala número 76, el tema es «Juno en su carro tirado por pavos reales», e igualmente rodeada de medallas.

En un segundo periodo, que puede darse por finalizado el 19 de julio de 1803, e iniciado en agosto de 1802, la obra tiene una importancia más secundaria, localizándose en el piso principal: «a saber: un techo en la del Ante-retrete, de adornos al temple; las puertas y ventanas de tres salas, correspondientes a sus techos; y para la Pieza de la Colgadura bordada he pintado diez y seis sillas y dos mesas sobre tallas; para la Sala de la Colgadura de Francia he pintado igualmente sus ocho alféizares al temple; y para su friso, que es de escayola, diez y siete países al oleo» [46]

Inmediatamente se traslada a El Escorial y, sin apenas

---

[27] A.G. de P. Sec. Carlos IV, Casa. Leg. 106-4539
[28] A.G. de P. Sec. Carlos IV, Casa. Leg. 135-4568
[29] A.G. de P. Sec. Carlos IV, Casa. Leg. 136-4569 y 137-4570
[30] A.G. de P. Sec. Carlos IV, Casa. Leg, 139-4572
[31] A.G. de P. Sec. Carlos IV, Casa. Leg. 140-4573 y 138-4571
[32] A.G. de P. Sec. Carlos IV, Casa. Leg. 139-4572
[33] A.G. de P. Sec. Carlos IV, Casa. Leg. 140-4573
[34] A.G. de P. Sec. Carlos IV, Casa. Leg. 141-4574
[35] A.G. de P. Sec. Carlos IV, Casa. Leg. 148-4581
[36] A.G. de P. Sec. Carlos IV,Casa. Leg. 146-4579 y 147-4580
[37] A.G. de P. Sec. Carlos IV, Casa. Leg. 151-4584
[38] A.G. de P. Sec. Carlos IV, Casa. Leg. 149-4582
[39] J.J. Junquera Mato, *La decoración...*, o.c. p. 34
[40] A.G. de P. Sec. Carlos IV, Casa. Leg. 153-4585 y 153-4586
[41] J.J. Junquera Mato, *La decoración...*, p. 140
[42] *Ibídem*
[43] A.G. de P. Sec. Carlos IV, Casa. Leg. 154-4587
[44] A.G. de P. Sec. Carlos IV, Casa. Leg. 155-4588 y 156-4589
[45] J.J. Junquera Mato, *La decoración...*, o.c. p. 140
[46] A.G. de P. Sec. Carlos IV, Casa. Leg. 156-4589, 157-4590 y 158-4591

reposo, el 4 de julio de este año de 1803 lo encontramos trabajando en las dos Casas de Campo, con diversas actuaciones: «A saber: se ha dado de verde al óleo a la estufa por dentro y fuera del jardín de la Casa de Abajo y se han compuesto los pasillos de dichas casas; como también se ha dado del mismo color quince claros del enverjado de la Casa de Arriba y se han compuesto al temple las salas de dicha casa» [47].

El 20 de septiembre todo está terminado, residiendo en Madrid unos días, pero el 23 de octubre ya se encuentra en Aranjuez, trabajando ininterrumpidamente desde esa fecha hasta el 27 de junio del año siguiente de 1804.

Allí, en la Casa del Labrador, «primeramente, para la sala grande de la obra nueva he pintado en lienzo fino el friso y sus seis alféizares o gruesos de ventanas al temple con varios repartimientos de fajas, molduras y tableros y en éstos, sobre varios fondos, adornos y flores coloridas; como también para dicha obra nueva he pintado veintiocho postigos de ventanas imitados a caoba con florones blancos y barnizados; para la sala de la Colgadura de Francia bordada de países, he pintado en el friso las fajas que guarnecen la escayola, sobre blanco los adornos coloridos y barnizados; y también la mampara correspondiente de la chimenea» [48].

Tal y como sabemos por una cuenta que presenta el 8 de julio, su actuación en la Casa del Labrador se compaginó con numerosas intervenciones en la decoración pictórica del Palacio. «Primeramente en la sala de vestir del Rey Nuestro Señor, he pintado el techo enbovedado al temple, figurando en él varios repartimentos de fajas, molduras y tableros adornados de figuras, países y flores; y en su centro un encasetonado calado, todo colorido sobre varios fondos, siguiendo el gusto de la colgadura de dicha pieza; Item, en dicha sala he pintado el friso en lienzo fino siguiendo el mismo orden en sus repartimentos de tableros, y demás; y en ellos países, y adornos coloridos correspondiente a dicho techo; Item, en ésta misma sus dos gruesos o alfeizares de balcones se han pintado sobre lienzo imitados a fajas, molduras y tableros, y en éstos flores y adornos coloridos, correspondientes al techo y friso; Item, en el grueso de puerta, que divide de esta sala al reclinatorio de Su Majestad, sobre lienzo he pintado figurando tableros, fajas y molduras, con adornos de varios colores. Item, en el pasillo que sigue de la sala de vestir de S.M. a la de despacho y alcoba he pintado su techo y escocia, figurando en él un encasetonado de varios fondos con florones blancos, con el repartimento de fajas y molduras; y en su escocia sobre fondo oscuro, adornos coloridos».

«Item, en dicho pasillo he pintado al friso en lienzo fino, siguiendo el mismo orden de repartimiento y colorido que en dicho techo, y escocia, sus fondos morados y florones, claroscuros».

«Item, tres gruesos o alféizares de este mismo pasillo los he pintado de fajas, molduras y tableros por el orden del colorido de techo, y friso. Item, en la alcoba del Rey he pintado el friso sobre lienzo fino con varios repartimientos de fajas, molduras y tableros blancos con fondos encarnados, y en ésos figuras blancas, y adornos coloridos, siguiendo el gusto de cama y colgadura; como también en la cenefa de dicho friso, sobre color de leche, adornos y pájaros coloridos».

«Item, en dicha alcoba he pintado sus dos alféizares de balcones sobre lienzo, imitados a fajas, molduras y tableros de color de leche, y en éstos flores y adornos coloridos y sus fajas oscuras y grabadas de claro y oscuro, correspondientes en todo a dicho friso» [49].

Abundando en la primera de estas pinturas, los frisos de la antigua sala de vestir de Carlos IV, después despacho o cámara de la reina, cuyo techo pintó Mariano Salvador Maella, conviene señalar que tenemos una cuenta fechada en 2 de julio de 1806, ya muerto el pintor, en la que se lee: «A Don Manuel Pérez otro por su cuenta fecha en 3 de dicho julio correspondieron 53.628 reales y, habiéndosele satisfecho 33.148, resultan a su favor 20.480 reales, cuya cantidad se abona a don Benito Vildomolins, como marido y conjunta persona de doña María Angeles Pérez, hija y heredera del dicho don Manuel Pérez, según se ha hecho constar en esta oficina de grefier general a don Manuel Muñoz de Ugena». Esta partida entra dentro de la relación «que comprende el haber que corresponde a varios interesados por el importe de sus cuentas de las obras que ejecutaron con motivo de la pintura en varias bóvedas de las habitaciones de SS.MM. en el Palacio de Aranjuez» [50].

El 9 de julio comienza una nueva actividad en la trayectoria de Pérez, esta vez en las Casas de Campo de El Escorial, donde realiza la «compostura de pintado de las piezas y techos», lo que le retiene hasta el 29 de septiembre [51]

Hasta la fecha de su muerte, en junio de 1805, Pérez ya aparece trabajando, prácticamente en exclusiva para la Casa del Labrador, ejecutando en las piezas del piso segundo, diversas composiciones. Así, «cuatro techos pintados al temple sobre lienzo; en primero en la pieza ochavada de los espejos; el segundo en la sala grande; el tercero en la pieza larga, de colgadura azul, y el último en la pieza de la chimenea», concluyendo el 28 de junio de ese último año [52]. Hemos hallado diversos recibos sobre estas obras con fecha 7 de noviembre de 1804 y 26 de enero, 24 de febrero, 26 de marzo, 25 de abril, 29 de junio y 5 de julio de 1805 [53].

---

[47] A.G. de P. Sec. Carlos IV, Casa. Leg. 159-4592
[48] A.G. de P. Sec. Carlos IV, Casa. Leg. 161-4594
[49] A.G. de P. Sec. Carlos IV, Casa, Leg. 90-4523
[50] *Ibídem*
[51] A.G. de P. Sec. Carlos IV, Casa. Leg. 162-4595
[52] A.G. de P. Sec. Carlos IV, Casa. Leg. 164-4597
[53] A.G. de P. Sec. Carlos IV, Casa. Leg. 162-4595, 163-4596 y 164-4597

Los conflictos sobre competencias entre académicos y no académicos en las postrimerías del siglo XVIII. El recurso del escultor Juan Pedro Guisart contra el tallista José Navarro David

Concepción de la Peña Velasco.
Universidad de Murcia.*

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.) Vol. IV, 1992.

RESUMEN

La rivalidad entre los artistas formados en las Academias de Bellas Artes con los maestros cuyo aprendizaje partió de los talleres artesanales patentiza uno de los problemas más controvertidos que tuvo lugar a finales del siglo XVIII en España. Forzados a convivir en una época en que los académicos abusaban de su título y los gremios luchaban por mantener su ya mermado poder, se produjo una lenta y difícil aceptación de la novedades impuestas por unas normas oficiales que marcaban claramente las diferencias entre quienes practicaban un arte liberal y mecánico. En este contexto se sitúa el pleito de Guisart, escultor académico de mérito por San Carlos de Valencia, contra los tallistas murcianos liderados por Navarro David que concluyó con un dictamen favorable a estos últimos por parte de la Academia de San Fernando, cuyo contenido fue explicado en un copioso memorial por Isidoro Bosarte, como secretario de esta institución.

SUMMARY

The rivalry among the artists trained in the Royal Academies of Arts under the masters instructed in the workshops reveals one of the most disputed questions of the late seventeenth century in Spain. Being constrained to coexist in a period when the academics made use of the privileges of their titles and the guilds struggled to keep their reduced power, a slow and difficult acceptance of the novelty took place as a result of the imposal of official rules which clearly established the differences between the people who practised a liberal art from those with a mechanical task. The litigation of the merited academical sculptor of San Carlos of Valencia Guisart against the Murcian wood carvers headed by Navarro David appeared in this context. The dispute concluded with a favourable verdict for the wood carvers by the Academy of San Fernando, the content of which was explained in a large memorial by Isidoro Bosarte, the secretary of this institution.

I. INTRODUCCION

En las últimas décadas del siglo XVIII, las relaciones entre los artistas académicos y quienes no habían obtenidos sus títulos por las Reales Academias atravesaron momentos difíciles. Las reformas introducidas iban estableciendo paulatinamente los nuevos cauces por los que debía discurrir la enseñanza de las artes, a la vez que se marcaban las competen-

* Durante el curso 1991-1992 en el Departamento de Historia y Teoría del Arte, de la Universidad Autónoma de Madrid.

cias que a cada profesión le correspondía. Bien es cierto que, en la práctica, se originaron multitud de dudas sobre la licitud en la realización de las diferentes tareas, dada la indefinición manifestada en algunas labores [1]. En la aplicación de un nuevo orden se chocaba con las pretensiones de aquellos maestros gremiales que durante siglos habían monopolizado la enseñanza manual y cuyos criterios habían imperado desde antaño [2]. Pero a la vez en provincias los académicos llegaron a actuar despóticamente, anteponiéndo unos títulos a los que les suponían más valor del que realmente detentaban. La decidida voluntad política de modificar la enseñanza de las artes no pudo controlar las difícil convivencia originada, puesto que los académicos creían que los maestros gremiales les quitaban el trabajo y no les respetaban sus derechos y, al mismo tiempo, estos últimos tenían el convencimiento de que los usurpadores eran los primeros.

En este contexto se sitúa la controversia de Pedro Juan Guisart, escultor de origen bohemio y académico de mérito por San Carlos, contra los tallistas que residían en Murcia. Precisamente en el marco territorial de esta parte del Sureste peninsular, están documentalmente comprobados los incumplimientos de las normativas académicas y las constantes irregularidades que se produjeron, especialmente en el campo de la arquitectura y el retablo. En el mundo gremial, hubo transgresiones a la nueva legislación: se continuaban concediendo títulos de maestros de albañilería, a pesar de la prohibición de 1787 que exigía que se hiciera el examen en San Fernando o San Carlos; no se sometían las trazas de las obras a censura académica, infringiendo lo dispuesto por el monarca en Noviembre de 1777; las autoridades eclesiásticas alegaban de palabra que siempre habían procurado atenerse a lo dispuesto en las Reales Ordenes cuando permitían, aceptaban e incluso propiciaban que los retablos se hicieran de madera, sin considerar excesivamente la orden de 1777 que desautorizaba el uso de este material con el fin de evitar el riesgo de incendio, etc. [3]. En el caso específico del antiguo Reino de Murcia, los tallistas seguían diseñando las obras que hacían titulándose maestros de arquitectura y talla, aún cuando la traza correspondía hacerla legal y privativamente a los arquitectos y, además, estos artífices no estaban agremiados entre sí, ni tampoco integrados en corporaciones afines como las de los carpinteros. Por otro lado, desde la fundación de la Escuela Patriótica de Dibujo de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Murcia en 1779, muchos de estos artesanos ocuparon las plazas de profesores en las Sala de Dibujo de Adorno y fomentaron que los aprendices de este oficio acudieran a las clases de esta institución [4]. Frecuentemente se llamaban a sí mismos «arquitectos adornistas» o «profesores de arquitectura y talla».

II. LA POLÉMICA DE PEDRO JUAN GUISART CON LOS TALLISTAS DE MURCIA

II.1. La llegada de Pedro Juan Guisart a Murcia.

Es posible que Guisart se trasladase a Murcia hacia 1785 poco después de la muerte de Francisco Salzillo con la esperanza de que hubiese un lugar para él en el campo de la escultura y, como buen estuquista que era, debió creer que recibiría gran número de encargos, dado que no había profesionales en esta ciudad que supieran trabajar este material y el arte de la retablística se podía ver obligado a encaminarse al uso del mismo, al quedar descartada la madera [5]. Así se alejaba Guisart del ambiente profesional valenciano que tantos problemas le había originado [6]. Efectivamente, a instancias del clavario del gremio de carpinteros, en 1776 Juan Domingo de Ara, Alcalde del Crimen de la Audiencia, condenó injustamente a José Puchol, José Esteve y Pedro Juan Guisart, escultores académicos, al pago de las contribuciones gremiales sin considerar que estaban exentos según privilegio recogido en los estatutos de San Carlos, además de que podían ejercer libremente su oficio sin tener que incorporarse a corporación alguna [7]. El juez no revocó la sentencia a pesar de los oficios enviados por esta institución a través de su presidente. Finalmente, la Real Academia de San Carlos recla-

---

[1] P. NAVASCUES PALACIO, «Introducción al arte Neoclásico en España», estudio preliminar a la edición española de H. Honour, *Neoclasicismo*, Madrid, 1982 (véase epígrafe titulado «Academias y Escuelas de Dibujo», pp. 12-18).

[2] C. BEDAT, *L'Académie des Beaux-Arts de Madrid, 1744-1808. Contriution à l'étude des influences stylistiques et de la mentalité du XVIII siècle*, Toulouse, 1974, pp. 293-324.

[3] F. CANDEL CRESPO, «Los Ganga, una estirpe de retableros en la Murcia del siglo XVIII», *Idealidad*, Murcia, 1977.

[4] Como explicaba Vargas a Ceán Bermúdez en una carta fechada el 2 de Julio de 1796, los tallistas impartían las clases en la Sala de ornato y flores que, con el tiempo, «se dividió en dos: la primera para esta enseñanza...y la otra, de los cinco órdenes de Arquitectura de Viñola» (C. FERNANDEZ DURO, *Correspondencia Epistolar de Vargas y Ponce y otros en materias de arte*, Madrid, 1900, p. 70).

[5] Baquero retrasa la llegada de Guisart y cree que fue reclamado para decorar los templos de San Juan y San Lorenzo (A. BAQUERO ALMANSA, *Los profesores de las Bellas Artes Murcianos*, Murcia, 1913, pp. 312-313). Sobre Guisart véase: Barón de ALCAHALI, *Diccionario biográfico de artistas valencianos*, Valencia, 1897, p. 370; E. Tormo, *Levante*, Madrid, 1923, p. 67; J.M. IBAÑEZ GARCIA, «Un artífice casi olvidado. Pedro Juan Guissart, estatuario», *Boletín del Museo Provincial de Bellas Artes de Murcia*, años XI-XII, n. 11-12, 1933, s.p.; F.M. GARIN ORTIZ DEL TARANCO, *Catálogo Guía del Museo Provincial de Bellas Artes de San Carlos*, Valencia, 1955, p. 5; A. IGUAL UBEDA, «Primeres notices de l'escultor valenciá del segle XVIII, Pere Joan Guissart», *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, 1966; S. ALDANA FERNANDEZ, *Guía abreviada de artistas valencianos*, Valencia, 1970, p. 184; A.M. BUCHON, «La Escultura Valenciana Contemporánea a la formación de Manuel Tolsá en Valencia», en *Tolsá, Gimeno, Fabregat. Trayectoria artística en España. Siglo XVIII*, Valencia, 1989, pp. 106-107; D. VILAPLANA, «Neoclasicismo. Academicismo. Romanticismo. Escultura», *Historia del Arte Valenciano*, IV, Valencia, 1989, p. 274; D. VILAPLANA ZURITA, «Los relieves académicos del Museo de Bellas Artes de Valencia», *Goya*, 220, 1991, pp. 214 y 216.

[6] J. BERCHEZ GOMEZ, *Arquitectura y Academicismo en el siglo XVIII*, Valencia, 1987, p. 252. Se documenta la presencia de algún otro escultor valenciano en Murcia a finales del siglo XVIII. «De transito» se encontraba, por ejemplo, Francisco Sanchís, teniente director de la Real Academia de San Carlos y socio de mérito de la de San Fernando. En su testamento, fechado el 5 de Septiembre de 1791, se consignan gran número de detalles biográficos. Sanchís afirmaba estar gravemente enfermo y nombraba como albaceas a su hermano Agustín, clérigo de menores y entonces residente en Murcia, y a Vicente Terán, maestro torcedor de Valencia (A.H.P.Mu. (Archivo Histórico Provincial de Murcia), esno. J. de Calahorra, prot. 2612, ff. 370-373).

[7] *Colección de Reales Ordenes comunicadas a la Real Academia de San Carlos desde el año de 1770 hasta el de 1828*, Valencia, 1828, pp. 9-14. A. IGUAL UBEDA, *José Esteve Bonet. Imaginero valenciano del siglo XVIII*, Valencia, 1971 y J. BERCHEZ GOMEZ, op. cit., p. 245.

mó y obtuvo en 22 de Junio de 1777 resolución favorable de *facto* y de *iure* a los escultores, si bien, éstos debieron sufrir la amonestación del organismo académico por razón de su conducta en relación con los estatutos del mismo que habían infringido al pagar [8]. Como por su parte el gremio de carpinteros valenciano había formalizado recurso solicitando que se les concediese privativativamente trabajar todas las obras de madera como retablos, canceles, púlpitos, ornatos, etc., dejando la escultura para los académicos, en esta misma resolución se declaraba la siguiente:

> *«Que es privativo de los profesores aprobados por la Academia, hacer los retablos, púlpitos, canceles, prospectos de órganos y demás adornos de Iglesias, ú otros pertenecientes á las Bellas Artes, siempre que contengan partes tocantes á ellas. Que si alguna de dichas obras fuesen llanas, y no contuviesen objetos de Arquitectura, Escultura, ú otros ornatos, no las puedan hacer los Profesores, so pena de ser tenidos por Artífices serviles, y de ser como tales excluidos de la Academia. Que los que se llaman Tallistas, no deben contarse entre los Artífices de las Bellas Artes, á menos que la Academia los reconozca por tales, despues de haber sido examinados y aprobados por alguna de ellas, y por consiguiente no les será lícito, sin esta circunstancia, hacer obras relativas á las mismas Artes»* [9].

Precisamente esta declaración dió lugar a futuros litigios hasta que se concretó que el alcance de la disposición se reducía a la esfera valenciana.

Con anterioridad, tampoco había tenido suerte Guisart en 1768 al solicitar la plaza de director de la sección de escultura en la Academia de San Carlos en competencia con Tomás Llorens y Jaime Molins [10]. Cuando Guisart se instaló en Murcia no había escultores académicos con residencia en este lugar, en cambio, sí iban paulatinamente llegando arquitectos. En las dos últimas décadas del siglo, primero Lorenzo Alonso se trasladó a Murcia hacia 1785 y, más adelante, lo hicieron Salvador Gonzálvez, Juan Bautista La Corte, Cayetano Morata y maestros de obras como Francisco Bolarín -que años después obtendría el título de arquitecto [11]- o Camilo La Cárcel, entre otros.

En cuanto a la Escuela Patriótica de Dibujo de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Murcia, el pintor Joaquín Campos había ocupado el cargo de director que había dejado vacante Francisco Salzillo en 1783. Cuatro años más tarde Guisart solicitaba el puesto del célebre imaginero:

> *«...haciendo presente que en atencion a hallarse Don Joaquín Campos de Director del Dibujo de Figuras en la sala que a este Noble Arte corresponde, solo, desde que falleció Don Francisco Zarzillo, suplica a la Sociedad se digne admitirle en el encargo que este ultimo servia»* [12].

Sin embargo, la Real Sociedad Económica rechazó la súplica alegando que no era necesario aumentar la nómina de profesores con otro director. Al mes siguiente Guisart dirigió otro memorial sin que variase la respuesta obtenida, aunque en esta ocasión exclusivamente aspiró a ser Teniente Director [13]. Los argumentos esgrimidos por quienes habían denegado la oferta del académico de mérito por San Carlos no se mantuvieron cuando Francisco Elvira, mediocre escultor formado en el taller paterno y alumno de la Escuela Patriótica de Dibujo, solicitó el último de los cargos mencionados y la Sociedad Económica accedió a ello alegando que le constaba la «asistencia, aplicacion y suficiencia del pretendiente» [14]. Esta determinación debió levantar las iras de Guisart ante un contrincante al que no consideraría en modo alguno rival. Si a ello se une la inercia de los clientes a efectuar los encargos a los discípulos de Francisco Salzillo como Roque López, no cabe duda que el estado anímico de Guisart no sería demasiado bueno. Las cifras son significativas en este sentido. Para la fábrica de la catedral en 1788 el maestro bohemio restauró una imagen de San Pedro e hizo arreglos en otras cuatro esculturas y, asímismo, debió participar en otras tareas [15]. En cambio, si se repasa el catálogo de las obras de Roque López según la relación anual llevada por el artista y publicada por el Conde de Roche, en 1788 entregó diecinueve obras de diferente envergadura, además de otros trabajos de menor consideración que no aparecen reseñados [16].

II.2. El pleito de Guisart contra los tallistas murcianos.

No es casual, por tanto, que precisamente el 1788 Guisart arremetiese contra todos los artistas que trabajaban por entonces en el campo de la escultura y de la talla y que no habían obtenidos sus títulos de maestros en las Reales

---

[8] A Puchol, Esteve y Guisart se les restituyó el dinero entregado, si bien, se indicaba: «pero usándose de piedad, se conmutará por esta vez aquel castigo, en una severa reprehension, que deberá darles la Academia de San Carlos» (*Colección de Reales Ordenes...*, op. cit., p. 11 y J. BERCHEZ GOMEZ, op. cit., p. 253).

[9] *Colección de las Reales Ordenes...*, op. cit., p. 13 y recogido por J. BERCHEZ GOMEZ, op. cit., p. 254. Por otra parte, los «escultores y arquitectos adornistas o retablistas» valencianos habían protagonizado incidentes de consideración en un campo profesional de difícil clasificación a mitad de camino entre la escultura y la fabricación de retablos (J. BERCHEZ GOMEZ, op. cit., pp. 183 y ss. y, del mismo, «Manuel Tolsá en la Arquitectura Española de su tiempo», en *Tolsá, Gimeno, Fabregat. Trayectoria artística en España. Siglo XVIII*, Valencia, 1989, pp. 13-80).

[10] J. BERCHEZ GOMEZ, *Arquitectura...*, op. cit., p. 188, n. 8.

[11] Se trata del artífice murciano Francisco Bolarín García (1769-1838), hijo de Francisco Bolarín Sáinz (1739-1796).

[12] A.R.S.E.Mu. (Archivo Real Sociedad Económica de Amigos del País de Murcia), L.A. (Libro de Acuerdos) 1777-1790, 20 Septiembre 1787, f. 224.

[13] A.R.S.E.Mu., L.A. 1777-1790, 31 Septiembre 1787, ff. 226 v.-227.

[14] A.R.S.E.Mu., L.A. 1777-1790, 3 Abril 1787, f. 235.

[15] A.C.Mu. (Archivo Catedral de Murcia), leg. 94, Cuentas 1788.

[16] Conde de ROCHE, *Catálogo de las esculturas que hizo Don Roque López discipulo de Salzillo*, Murcia, 1889, pp. 9-10.

Academias [17]. El rechazo que había tenido en la Sociedad Económica reavivaría los recoldos. Si por los cauces normales Guisart no había logrado resultados satisfactorios, debió pensar que la ley le ampararía ante la incuestionabilidad de su condición de académico, frente a quienes solo habían demostrado una practica manual de su arte y no una suficiencia teórica. Por tales cauces había salido amparado en Valencia, aunque de una manera tardía, y no debió dudar que, en Murcia, el hecho podría concluir en los mismos términos que había llegado a su fin en el citado caso. Por ello instó al Tribunal de Justicia para que ordenase cesar a los maestros de escultura y talla en el ejercicio de su profesión, alegando que éstos se habían formado en talleres y no eran «individuos de las Academias de San Fernando y de San Carlos».

Los maestros afincados en Murcia reaccinaron en bloque y reclamaron la ayuda de la Real Sociedad Económica de Amigos del País. En un enjundioso memorial declaraban que desconocían que hubiera disposiciones que les prohibiese ejercer su oficio, aunque el argumento era deleznable puesto que la ignorancia de la ley no excusaba su cumplimiento. Asímismo manifestaban que cualquier norma nueva no afectaría a quienes habían adquirido con anterioridad «su capacidad y disposición para el magisterio», razonamiento que tenía base por la existencia de los derechos adquiridos [18]. Francisco Ganga, Ginés de Rueda, Diego García, José Navarro, Antonio Serna, Roque López y Francisco Elvira, los cuatro primeros «profesores del arte de arquitectura y adorno» y los dos últimos «estatuarios», eran los hijos o discípulos de los más famosos artífices que habían realizado su quehacer escultórico y retablístico en Murcia en el segundo tercio del siglo XVIII y debían tener la certeza de que contaban con el apoyo de la clase dirigente de la ciudad. Por otro lado, algunos eran profesores de la Escuela Patriótica de Dibujo. No obstante, no quisieron dejar ningún cabo suelto y optaron por hacer una aceptación de una hipotética revalidación de sus titulaciones, aunque exponiendo las dificultades que ello les entrañaría:

> *«Los exponentes, como buenos vasallos de S.M. y como capaces para dar las pruevas que se quieran de suficiencia, no tienen reparo en sugetarse a qualquiera examen que pueda ser compatible con la continuacion de su exercicio; pero conocen que esta empresa les ha de ser costosa, y les ha de causar distraccion en sus negocios, si la poderosa proteccion de V.S. no acuerda medio para que, sin estos quebrantos, queden desde luego declarados por maestros haviles o consigan qualquier circunstancia o qualidad que pueda apetecerse para el fin. A V.S. consta muy bien lo ocupados que estan en sus fatigas, la utilidad que tienen dada en este publico en la enseñanza de las artes con orden de V.S.. Y en fin, que la edad de los suplicantes y sus cuidados domesticos no les permiten abandonar sus casas, como a un joven principiante. Este es propiamente un objeto inherente a el instituto de V.S. que se dirixe a el fomento y proteccion de las personas utiles a el Pais y a la enseñanza de las Bellas Artes»* [19].

Finalmente, requerían que la Sociedad Económica designase comisarios que efectuasen los recursos necesarios para que no salieran perjudicados:

> *«...a fin de que los suplicantes no queden privados del exercicio de su facultad aunque sea bajo la calidad de que, inspeccionandose las diferentes obras publicas que tienen hechas o señalandoseles qualquiera clase de examen, merezcan aprovacion superior para ahora y para lo subcesivo, evitando iguales novedades a las que queda expuesta»* [20].

Esta manifestación es de gran interés porque revela que su preocupación mayor era que no les faltase el trabajo. Para ello se resignaban a ceder lo que consideraban un derecho y así demostraban su pragmatismo [21].

El conflicto se prolongó durante años. En Octubre de 1794 el corregidor de Murcia, a súplica de Guisart, despachó oficio al cabildo catedralicio remitiéndole las Reales Ordenes de 22 de Junio de 1777 y de 14 de Febrero de 1786 para requerir su cumplimiento [22]. Se aclaraba el tenor de las reglamentaciones en estos términos:

> *«...se mandó que los carpinteros por ningun pretexto trabajen piezas y adornos arquitecticos pertenecientes a las bellas artes, ciñendose unicamente a las llanas y de moldura corrida peculiares de su oficio de carpinteria y otro en quanto â los tallistas como de dicho oficio resulta»* [23].

Guisart se estaba valiendo de unas normativas que se habían dado específicamente para solucionar un conflicto que había tenido lugar en Valencia [24].

En 1795 Guisart dió poder a Francisco Folch de Cardona, profesor que había sido de la Escuela Patriótica de Dibujo de Murcia y, entonces, pintor de Cámara en la Corte, para que le defendiese en el pleito que seguía contra los maestros tallistas [25]. Estos últimos acudieron con éxito a la Real Sociedad Económica Murciana para que formase dos repre-

---

[17] A. BAQUERO ALMANSA, op. cit., 1913, pp. 312-313; A. SANCHEZ MAURANDI, «Biografía y Catálogo», en *Estudio sobre la escultura de Roque López. Murcia*, 1949, pp. 83-84; A.E. PEREZ SANCHEZ, «Arte», en *Murcia*, Barcelona, 1976, p. 291 y J.L. MELENDRERAS GIMENO, «Escultores valencianos en Murcia, durante los siglos XVIII y XIX», *Archivo de Arte Valenciano*, 1982, pp. 103-107.

[18] A.R.S.E.Mu., leg. 127, Memorial fechado el 25 de Agosto de 1788.

[19] Ibidem. El contenido de esta súplica fue extractado en el Acta de la Sociedad Económica que recoge A. SANCHEZ MAURANDI, art. cit., pp. 83-84.

[20] A.R.S.E.Mu., leg. 127.

[21] En nombre de la Real Sociedad Económica se visitó al Corregidor con el fin de terminar con este asunto (A.R.S.E.Mu., L.A. 1777-1790, 15 Agosto y 23 Octubre 1788, recogido por A. SANCHEZ MAURANDI, art. cit., p. 84).

[22] A.C.Mu., A.C., 17 Octubre 1794, ff. 91 v.-92.

[23] Ibidem.

[24] *Colección de Reales Ordenes...*, op. cit., pp. 9-14 y 47-48.

[25] A.H.P.Mu., esno. Ortíz, prot. 3620, 4 Febrero 1785, f. 37. Debo esta noticia a la amabilidad de Don Manuel Pérez Sánchez.

sentaciones que abogasen por ellos ante el Príncipe de la Paz y ante el Consejo de Castilla [26].

II.3. El recurso de José Navarro David contra Pedro Juan Guisart.

La situación no debía ser fácil para los maestros de talla por aquellos momentos y la documentación significa que Guisart había apartado de sus funciones a un gran número de ellos «que mantenían sus casas» [27]. Sin embargo, sería José Navarro David quien lideraría la postura frente a Guisart en la última década del siglo. Se trata de un tallista oriundo de Murcia, hijo de Pedro Navarro -maestro del mismo oficio formado en el taller del imafronte catedralicio- y de Luisa David [28].

José Navarro no estaba dispuesto a aceptar que le arrinconasen después de haber marchado a Madrid en la década de los ochenta «para instruirse en el arte de la escayola», puesto que la prohibión de trabajar los retablos en madera, expedida en 1777, había reducido ostensiblemente sus posibilidades laborales, ya de por sí mermadas tras las reclamaciones de Guisart [29]. El 15 de Enero de 1790 Antonio Ponz, como secretario de la Real Academia de San Fernando, certificaba que Navarro era «discípulo en la Arquitectura» de la misma y que había tenido que marchar a su tierra natal con la intención de volver en breve para proseguir sus estudios por espacio de tres años [30]. En Enero de 1797 Navarro dió poder juntamente con el arquitecto Lorenzo Alonso a Salvador Gonzálvez, vecino de Madrid, para que les defendiese en las instancias que tenía instauradas Guisart contra los otorgantes en el Consejo de Castilla [31]. Navarro reclamó ante el Consejo para que el corregidor y Ayuntamiento de Murcia no le impidieran proseguir tanto las obras que llevaba en curso como las futuras. En su memorial relataba cuál había sido su trayectoria profesional y destacaba:

> *«Pero Pedro Juan Guissart, hombre de setenta años, inutil para trabajar y embidioso de la fama que mis desvelos y aplicacion me han adquirido, intenta impedir que trabaje los retablos de estuco, organos de madera, pulpitos de que no habla la Real Orden a pretexto de que no soy escultor y estatuario siendo asi que los retablos y demas obras de estuco, mas pertenecen a la arquitectura como su principal objeto, cuio noble arte tambien profeso, pero no en edificios de avitacion, puentes, etc. por ser agenos del ramo de mi ejercicio»* [32].

Navarro parecía hacer suyas las palabras de Caledonio Nicolás de Arce y Cacho en su tratado sobre escultura que se publicó en 1786:

> *«En todas profesiones, ciencias y Artes, es la envidia y vanidad polilla oficiosa y doméstica, que roe la estimación y crédito de los que sobresalen en su ministerio, y gozan el título de aplicados»* [33].

Por otra parte, Navarro solicitaba que se despachase una Real Provisión que le protegiese para que ninguna persona pudiera impedirle hacer retablos, tabernáculos y adornos de flores y frutos de escayola y estos últimos aunque fuesen de madera, siempre y cuando los proyectos hubieran sido aprobados por la Real Academia de San Fernando. Por Decreto de 13 de Diciembre de 1797, El Consejo pidió al Ayuntamiento que informase sobre el tema [34]. El dictamen de José Moñino y Salvador de Luna, comisarios designados para el caso por el Concejo, es prueba fehaciente de la estima que Navarro tenía entre sus conterráneos. En él se señalaba que se había hecho acreedor de su «buen nombre

---

[16] Conde de ROCHE, *Catálogo de las esculturas que hizo Don Roque López discipulo de Salzillo*, Murcia, 1889, pp. 9-10.

[17] A. BAQUERO ALMANSA, op. cit., 1913, pp. 312-313; A. SANCHEZ MAURANDI, «Biografía y Catálogo», en *Estudio sobre la escultura de Roque López, Murcia*, 1949, pp. 83-84; A.E. PEREZ SANCHEZ, «Arte», en *Murcia*, Barcelona, 1976, p. 291 y J.L. MELENDRERAS GIMENO, «Escultores valencianos en Murcia, durante los siglos XVIII y XIX», *Archivo de Arte Valenciano*, 1982, pp. 103-107.

[18] A.R.S.E.Mu., leg. 127, Memorial fechado el 25 de Agosto de 1788.

[19] Ibidem. El contenido de esta súplica fue extractado en el Acta de la Sociedad Económica que recoge A. SANCHEZ MAURANDI, art. cit., pp. 83-84.

[20] A.R.S.E.Mu., leg. 127.

[21] En nombre de la Real Sociedad Económica se visitó al Corregidor con el fin de terminar con este asunto (A.R.S.E.Mu., L.A. 1777-1790, 15 Agosto y 23 Octubre 1788, recogido por A. SANCHEZ MAURANDI, art. cit., p. 84).

[22] A.C.Mu., A.C., 17 Octubre 1794, ff. 91 v.-92.

[23] Ibidem.

[24] *Colección de Reales Ordenes...*, op. cit., pp. 9-14 y 47-48.

[25] A.H.P.Mu., esno. Ortíz, prot. 3620, 4 Febrero 1785, f. 37. Debo esta noticia a la amabilidad de Don Manuel Pérez Sánchez.

[26] A.R.S.E.Mu., L.A. 1790-1802, 16 Junio, 28 Julio y 18 Agosto 1796.

[27] A.H.N. (Archivo Histórico Nacional), Consejos, leg. 1866, Expediente de José Navarro David.

[28] Pedro Navarro Villalba es una figura aún desconocida. A mitad del siglo XVIII, residía en Murcia y así aparece en el catastro del Marqués de la Ensenada. Consta que era maestro, su edad oscilaba entonces en torno a cuarenta años, estaba casado y tenía dos hijos menores de dieciocho y dos hijas. Se sabe que intervino en la portada de la parroquia murciana de Santa Eulalia (E. HERNANDEZ ALBALADEJO, *La fachada de la catedral de Murcia*, Murcia, 1990, p. 434). Asímismo aparece en un censo de 1771 domiciliado en Murcia en la parroquia de Santa Eulalia (A.H.P.Mu., leg. 133, 1771, f. 140 v.).

[29] Por otro lado, la carga familiar de siete hijos hacía que Navarro optase por hacer frente a Guisart como única alternativa para poder vivir con un cierto desahogo.

[30] A.H.N., Consejos, leg. 1866.

[31] A.H.P.Mu., esno. Ortiz, prot. 3624, 9 Enero 1797. Salvador Gonzálvez Ros estaba estudiando entonces en San Fernando donde obtuvo a los pocos meses el título de arquitecto. (Una copia del mismo se encuentra en A.M.Mu. (Archivo Municipal de Murcia), C.R. (Cartulario Real) 1797, doc. 53 y la notificación al Ayuntamiento tuvo lugar en Septiembre de ese año. A.M.Mu., A.C. (Actas Capitulares), 19 Septiembre 1797).

[32] A.H.N., Consejo, leg. 1866. Jiménez de Gregorio conoció este expediente y lo estudió en «Incidencias de algunos Gremios y Cofradías de Murcia a finales del siglo XVIII (Aportación documental inédita a su Historia)», *Anales de la Universidad de Murcia*, Curso 1950-1951, pp. 25-27.

[33] C. N. de ARCE Y CACHO, *Conversaciones sobre la Escultura, Compendio Histórico, Teórico y Práctico de ella*, Pamplona, 1786, p. 44.

[34] A.H.N., Consejos, leg. 1866 y A.M.Mu., A.C., 30 Diciembre 1797.

y reputación» por sus trabajos en las iglesias de San Antolín, Santa Eulalia, Santa Catalina, en el retablo de la iglesia de El Palmar y en el sagrario de la capilla de San Antonio en el convento de San Francisco. Añadían que, tras estudiar arquitectura en San Fernando, «acreditó su talento y buena disposición» con la realización del tabernáculo de San Bartolomé de Murcia y, asímismo, destacaban que estaba enseñando su oficio a varios jóvenes. Concluían afirmando que Navarro merecía la protección de la autoridad municipal [35]. En similares términos se expresó Timoteo Collado, corregidor interino:

«...he tenido noticias de personas de toda verdad y buena opinion y me aseguran que el referido es sujeto de mucha havilidad en travajar las piezas de estuco y escayola...» [36].

II.4. El dictamen de la Academia de San Fernando y el memorial de Bosarte.

El acuerdo tomado por la Real Academia de San Fernando con respecto a Navarro David fue el siguiente:

«Que en ningun modo se devia suspender a Navarro del libre uso de su exercicio de tallista en qualquiera materia de las mencionadas, siempre que en las obras publicas que executase procediese bajo los diseños y direccion de arquitecto aprobado como corresponde y cuyas trazas o dichos diseños, en consecuencia a las mismas Reales Ordenes, hayan sido aprobadas y corregidas por las Reales Academias» [37].

No obstante, la cuestión fue retomada de nuevo y la determinación de la Real Academia fue explicada por Bosarte en un extenso memorial en el que se reflejaba, una vez más, la preocupación ante un tema reavivado en la segunda mitad del siglo XVIII: el de la liberalidad e ingenuidad de las Bellas Artes y su distinción de las artes manuales y serviles [38]. En el marco de la nueva enseñanza establecida se delimitaron los campos de actuación. Al discípulo de la Academia le correspondería la ideación del proyecto y la dirección de la ejecución, mientras que el artesano solo podría realizar la labor mecánica. Entre otras cosas, Bosarte manifestaba lo siguiente:

«...la mera execucion manual de retablos, tabernaculos y demas obras ya expresadas, sean de la materia que fuesen la pueden hacer los artesanos tallistas, ensambladores y de otra qualquiera denominacion baxo la direccion de un Profesor aprobado; y que a los aprobados toca privativa y exclusivamente la invencion y traza de qualquiera obra de uso publico, sin que sea necesario que el profesor aprobado practica y manualmente trabaje en la materia de la obra» [39].

Aparece también reiterativamente mencionado el «dueño» de la obra a quien se le dejaba la posibilidad de valerse de los académicos para hacer la pieza, puesto que éstos podían ejecutarla siempre que lo desearan.

Con su mentalidad ilustrada y asumiendo a ultranza el espíritu académico imperante, Bosarte destacaba que, respetando esta sistemática, se evitarían algunos de los males que aquejaban a la Arquitectura:

«la intencion de S.M. en sus Reales Ordenes es preservar la Arquitectura de caer en la barbarie y caprichos en que lastimosamente habra caido en tiempos pasados por el arrojo, ignorancia y mal gusto de los artesanos que se metian á delinear y trazar cuerpos de Arquitectura con notable perjuicio de las reglas de este arte que no habian estudiado» [40].

En opinión de Bosarte, con la mera realización «material de los cuerpos y ornatos» no se corría el «riesgo de corrupcion del arte» si las trazas las hacía un arquitecto o escultor aprobado por la Academia y, además, se cumplía con el requisito obligatorio de que el proyecto lo supervisase esta última institución.

Por añadidura, la Real Academia de San Fernando quiso afrontar el problema de los abusos que estaban provocando los nuevos académicos. A estos últimos se les había concedido la prerrogativa de poder ejercer libremente su profesión en cualquier lugar donde se estableciesen sin tener que incorporarse a gremio alguno y sin ser visitados por los veedores. Sin embargo, ciertos académicos habían adoptado una actitud despótica frente a otros maestros de oficios artísticos que no habían obtenido sus títulos por las Reales Academias de Bellas Artes:

«tiene la Academia experimentado varios casos en los que los academicos establecidos en algunos pueblos por siniestra interpretacion de este privilegio, por codicia, ó por otros fines viciosos han intentado convertirle en positivo y exclusivo, pretendiendo con molestas demandas en los tribunales ser ellos solos los que puedan hacer las obras, e impedir a otro qualquier artesano exercer su profesion» [41].

Tras este preámbulo, Bosarte expuso con extremada precisión cuanto se refería a Guisart y a Navarro y detalló las

---

[35] El informe está fechado el 5 de Febrero de 1798 y fue presentado al Concejo quien se conformó con el contenido del mismo (A.M.Mu., A.C., 10 Febrero 1798; J.M. IBAÑEZ «El arquitecto José Navarro David», *Boletín del Museo de Bellas Artes*, años VII-VIII, n. 7-8, 1929, s.p. y F. JIMÉNEZ DE GREGORIO, art. cit., pp. 25-26).

[36] A.H.N., Consejos, leg. 1866.

[37] A.R.A.S.F. (Archivo Real Academia de San Fernando), Comisión de Arquitectura (1786-1805), n. 137, 26 Mayo 1798, f. 299 v.. También hay referencias a este tema en las Juntas Ordinarias, 5 Agosto 1798.

[38] Sobre este tema, véase C. BELDA NAVARRO, *La ingenuidad de las Artes en la España del siglo XVIII*, Discurso de ingreso a la Academia Alfonso X El Sabio (en prensa).

[39] A.H.N., Consejos, leg. 1866. El memorial de Bosarte está fechado el 6 de Agosto de 1798.

[40] Ibidem.

[41] Ibidem. Sobre los procedimientos a seguir, Bosarte manifestaba: «En quanto á las acciones, la Academia ha declarado ya repetidas veces en sus acuerdos á consultas que se le han hecho, que estas no son populares, ni tampoco competen á qualquier Academico Profesor, sino solamente a los Gefes de la Academia; Protector, Viceprotector y el que le sustituya; por estar asi positivamente mandado por la Real Cedula de los Estatutos, en cuyo efecto ningun academico puede entablar accion en ningun juzgado reclamando las Reales Ordenes que se quebranten pues para estos abusos hay el remedio de que, informada la Academia sea por Academico o por otro, despache sus exortos segun los privilegios y se corte el abuso» (A.H.N., leg. 1866, 1798).

consideraciones que se enumeran a continuación:

1.- Guisart era académico por San Carlos, institución que tenía su jurisdicción para el Reino de Valencia, pero residía en Murcia, reino que estaba bajo la tutela de San Fernando.

2.- Guisart gozaba del privilegio según el cual en ningún sitio le podían impedir ejercer su oficio, pero no del imaginario de vedar el trabajo a los demás.

3.- Respecto a Navarro refería:

> *«este sugeto no es aprobado en ninguna de las Academias Reales; en cuio concepto por practico que sea, se le conceptúa en las Academias por mero oficial, y habil para la sola execucion de trazas inventadas por artifices titulados, y supuesta la aprobacion del cuerpo academico para conservar la pureza de las Artes»* [42].

4.- En cuanto a la Real Orden de 22 de Junio de 1777 concediendo privilegios a la Real Academia de San Carlos, se informaba:

> *«fue impetrada en juicio contradictorio y litispendentia entre un gremio de carpinteros de la ciudad de Valencia con los Academicos titulados de aquella Academia, circunstancia que la restringe con particularidad á aquel territorio, pues la de San Fernando de esta Corte no se halla con declaracion semejante decisiva por punto general»* [43].

Quedaban, pues, clarificadas las circunstancias particulares que concurrían en el caso de Guisart y Navarro y los derechos que a cada uno le correspondían. Ahora bien, es posible que la Real Academia de San Fernando aprovechase esta oportunidad para intentar zanjar definitivamente el tema de los recursos que se estaban derivando de la disposición ya referenciada de 1777, establecida exclusivamente para San Carlos y en la que se instituyeron los campos de actuación de académicos y no académicos según un criterio que no tenía validez general para el resto de España. La excesiva generosidad que se tuvo con los escultores académicos a la hora de establecer sus dominios profesionales con el fin de enmendar el error cometido se estaba efectuando en perjuicio de los tallistas y carpinteros valencianos y, a la larga, se presentaron problemas. La condición laboral surgida a raíz de la Real Resolución de Junio de 1777 era prácticamente insostenible, en tanto que este grupo de artesanos se quedaba prácticamente sin trabajo y sometido a la potencial tiranía de algunos académicos. Forzosamente había que enfrentarse de nuevo al tema y evitar el desconcierto que había generado. Desde Cuenca y Barcelona se había instado a la Real Academia de San Fernando a explicar el sentido de la disposición, puesto que la literalidad de las palabras causaba incuestionables dudas. De ahí, que se aprovechase la oportunidad que les brindaba el caso de Guisart y Navarro para evitar que de un modo sistemático continuaran llegando reclamaciones por este motivo. La Real Academia puso en conocimiento del Consejo de Castilla que la declaración de la Orden de 1777 se ceñía exclusivamente a Valencia [44]. A vista a este informe, se expidió carta que se envió al corregidor y al Concejo de Murcia ordenando que no permitiesen que Guisart ni cualquier otra persona impidiesen a Navarro David trabajar y hacer las obras de estuco, escayola, madera y demás, con la consideración de que los diseños debían ser aprobados por San Fernando, tal y como estaba prevenido [45].

III. LOS CRITERIOS DE LA REAL ACADEMIA DE SAN FERNANDO

Bosarte explicaba las razones mantenidas por la Real Academia de San Fernando para adoptar esta determinación:

> *«Esta es la regla que la Academia ha acordado fixar para evitar los perjuicios del Arte y los odiosos monopolios a que podian aspirar los aprobados por siniestra inteligencia de sus privilegios...queda salva de este modo la libertad de las Artes declarada en muchas Reales Ordenes y la pureza de las reglas fixas del arte»* [46].

Bosarte conocía la dificil coyuntura por la que atravesaba la retablística española del momento. En sus escritos anteriores había hecho comentarios sobre esta disciplina que se servía de las «tres bellas Artes», especialmente insistiendo en el tema del adorno entendido como elemento que viciaba la Arquitectura. Llegó a afirmar en este sentido: «Esta misma grosería se pegó á los Escultores modernos, y empezáron hacer sus retablos como si fuesen entradas á chozas de pastores en festin campestre» [47]. Sin embargo, no era esto lo que más le inquietaba entonces, porque el control de los

---

[42] Ibidem.

[43] Ibidem.

[44] Las consultas de Consejo de Castilla a la Real Academia de San Fernando sobre temas artísticos fueron continuas en esta época (J.E. GARCIA MELERO, «Arquitectura y burocracia: el proceso del proyecto en la Comisión de Arquitectura de la Real Academia», *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, 1991, pp. 283-347).

[45] Por la Secretaría de Gobierno se libró despacho en 8 de Noviembre de 1798 conformándose con el parecer de la Real Academia y, en 20 de Noviembre de ese año, el Consejo expidió la orden correspondiente (A.H.N., leg. 1866). Precisamente en Marzo de ese año se había analizado en el Ayuntamiento murciano un oficio del intendente general de la provincia en el que insertaba una Real Orden de la Junta General de Comercio y Moneda por la que se indicaba lo siguiente: «en razon de los recursos hechos por varios tallistas, evanistas y carpinteros de Madrid y Barcelona sobre los prexuicios que les causan los vehedores de sus gremios a pretesto de las ordenanzas con que se goviernan... ha declarado S.M. por punto general que el exercicio de un oficio no deve impedir el de qualquiera otro, a quien quiera usarle con tal que tenga para ello la sufiziencia que se requiera acreditada con la competente carta de examen. Que a esta han de ser admitidos todos los que le pretendan sin que les obste la falta de los requisitos de aprendizaje, oficialia, domicilio ni otro alguno que prescriban las ordenanzas del oficio que pretendan exercer» (A.M.M., A.C., 29 Marzo 1798).

[46] A.H.M, Consejos, leg. 1866. Bérchez Gómez indica que el informe elaborado por la Real Academia de San Fernando sobre el pleito de Guisart y Navarro fue enviado a San Carlos (J. BERCHEZ GOMEZ, *Arquitectura...*, op. cit., p. 256).

[47] I. BOSARTE, *Observaciones sobre las Bellas Artes entre los antiguos hasta la conquista de Grecia por los Romanos*, Parte Tercera, Madrid, 1791, p. 106. Sobre la figura de este académico véase I. BOSARTE, *Viage artístico a varios pueblos de España con el juicio de las obras de las tres Nobles Artes que en ellos existen y épocas a que pertenecen*, Madrid, 1804 (edic. facsímil a cargo de A.E. PÉREZ SANCHEZ, Madrid, 1978).

«estragamientos del gusto» y de los «vergonzosos desvarios» -como él señalaba- quedaba al cuidado por la institución académica al tener las trazas que ser obligatoriamente supervisadas [48]. Había que hacer justicia y para ello había que darle la razón a un no académico. Por otro lado, era difícil sostener una postura ecuánime. Había que contemporizar en parte con quienes, a fin de cuentas, eran un grupo a extinguir. La rectitud de San Fernando podía llevar a ser condescendientes siempre y cuando no hubiera dudas sobre la liberalidad del arte profesado por los académicos frente a la labor mecánica de los maestros formados en talleres artesanales. Por otro lado, con la determinación tomada evitaban futuros pleitos por esta causa [49].

IV. LAS POSICIONES DE GUISART Y DE NAVARRO.

Guisart no renunció a la vía de escultor adornista e intentó valerse de su condición de académico para tener más prerrogativas. No en vano, presentó un proyecto de altar tabernáculo para la colegiata de Játiva que fue rechazado [50]. Compartía la postura de José Puchol Rubio, puesto que juntos había sufrido los achaques del gremio de carpinteros valenciano. Guisart podría haber emitido las palabras contenidas en el informe que Puchol y Jaime Molins enviaron a la Real Academia de San Carlos: «La experiencia nos muestra que todos los Escultores son insensiblemente Adornistas y mui superiores a los que únicamente están reducidos a solo esa subalterna» [51]. Los conocimientos del escultor comprendían los requeridos para ser tallista y, por tanto, Guisart estaba dispuesto a luchar por imponerse a los maestros de un oficio que abarcaba exclusivamente una parte del que él practicaba.

José Navarro David veía las cosas de otra manera. En los inicios de su carrera, escogió el camino extinto de la arquitectura adornista comprendiendo, finalmente, que la solución era ser arquitecto como, en efecto, logró serlo en el siglo siguiente [52]. Marchó a Madrid para conocer la técnica del estuco y para que no le faltase el trabajo, pero también deseaba obtener un título que le permitiese diseñar, si bien, en un principio no pudo lograrlo porque tuvo que dejar inconcluso su aprendizaje. Sin embargo, presentó certificaciones que indicaban que estudiaba arquitectura y fue ambiguo a la hora de exponer cuál era su condición como profesional. No obstante, no aspiraba a dejarse la madera, materia en la que era más experto [53].

Guisart deseaba recibir unos encargos que no le llegaban e inició un enfrentamiento con los tallistas que reaccionaron colectivamente, aunque todo derivó en un proceso personal entre el escultor bohemio y el tallista murciano. El estuco en Valencia se trabajaba muy bien y Guisart llegó con una sólida formación en este terreno y, en teoría, con grandes posibilidades para instalar en Murcia un taller pujante [54], pero, con la formación que adquirió Navarro en esta especialidad, le arrebató el monopolio que hubiera podido tener. Guisart quedó constreñido por el ambiente artísticó que encontró y por una sociedad que apoyaba a unos artífices que mantenían los modos de hacer aprendidos de sus padres y maestros. No entraba en los esquemas mentales de Guisart que alguien que solo tenía licencia para trabajar manualmente asumiese las tareas de diseñar y dirigir las obras, infringiendo las directrices marcadas por las Reales Academias. Ciertamente que a Navarro le estaba vedado idear proyectos pero la realidad era que, aunque según las nuevos modelos de enseñanza era exclusivamente oficial, en la práctica la Real Academia enjui-

---

[47] I. BOSARTE, *Observaciones sobre las Bellas Artes entre los antiguos hasta la conquista de Grecia por los Romanos*, Parte Tercera, Madrid, 1791, p. 106. Sobre la figura de este académico véase I. BOSARTE, *Viage artístico a varios pueblos de España con el juicio de las obras de las tres Nobles Artes que en ellos existen y épocas a que pertenecen*, Madrid, 1804 (edic. facsímil a cargo de A.E. PÉREZ SANCHEZ, Madrid, 1978).

[48] Ibidem, pp. 104-112. Los conflictos que afectaron a la retablística en la segunda mitad del siglo XVIII han sido analizados por J.J. MARTIN GONZALEZ, «Problemática del retablo bajo Carlos III», *Fragmentos*, n. 12-14, 1988, pp. 33-43. En el campo de la arquitectura para esta época, véanse, entre otros, los siguientes estudios: C. SAMBRICIO, *La Arquitectura Española de la Ilustración*, Madrid, 1986; A. RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS, «La reforma de la arquitectura religiosa en el reinado de Carlos III. El neoclasicismo español y las ideas jansenistas», *Fragmentos*, n. 12-14, 1988, pp. 115-127; D. RODRIGUEZ RUIZ, «Imágenes de lo posible: los proyectos de Arquitectura premiados por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando», en *Hacia una nueva idea de la Arquitectura. Premios Generales de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753-1831)*, Madrid, 1992, pp. 13-39, etc.

[49] Por otra parte, por Real Resolución de 15 de Abril 1782 y Cédula del Consejo de 27 ese mes y año, se concedió libertad a los escultores para dorar las piezas de su arte, sin que los gremios de doradores, carpinteros u otros oficios pudieran impedirlo.

[50] J. BERCHEZ GOMEZ, «Manuel Tolsá...», op. cit., p. 43.

[51] J. BERCHEZ GOMEZ, *Arquitectura...*, op. cit., p. 262.

[52] En opinión de Alcántara Berenguer, Bosarte le aconsejó a Navarro «en carta particular que, ya fuera en Madrid, bien en Valencia, procurara habilitarse de Arquitecto para evitar estos contratiempos» (P. ALCANTARA BERENGUER, «José Navarro y David (1755-1820), *Diario de Murcia*, 13 Diciembre 1896. Véase también J. FRUTOS BAEZA, «José Navarro David», Libro VIII de Recortes de Prensa del Museo de Bellas Artes de Murcia, sin fecha; A. BAQUERO ALMANSA, op. cit., pp. 322-325; J.M. IBAÑEZ, «El arquitecto...», art. cit., s.p.; J. ESPIN RAEL, *Artístas y Artífices Levantinos*, Lorca, 1931, pp. 393-394 y A.E. PEREZ SANCHEZ, op. cit., pp. 302-303).

[53] De hecho en una de las cartas de Vargas a Ceán Bermúdez fechada en 1797 en la que daba una relación de los pintores, escultores y «arquitectos de madera», figuraba el nombre de Navarro entre éstos últimos (C. FERNANDEZ DURO, op. cit., p. 81). No obstante, se equivocaba Navarro si pensaba que con el dictamen favorable de San Fernando se había ganado el apoyo absoluto de esta institución. En los años sucesivos, la Real Academia le volvió a rechazar diseños de retablos, indicando que debían realizarlos profesores de mérito reconocido y alegó que los defectos observados en los proyectos se debían a su «poca inteligencia» (A.R.A.S.F., Juntas de la Comisión de Arquitectura (1786-1805), 29 Marzo 1799, f. 308).

[54] Sin embargo, al Sur del Reino de Valencia y en concreto en una ciudad próxima y vinculada a Murcia como era Orihuela trabajaban por entonces al menos dos figuras de cierta importancia. Se trata de Bernardino Ripa y José Molino «de Nacion Italianos, escultores, estucadores y marmolistas» a la sazón vecinos de la misma. Así constaba en los memoriales que fueron analizados junto al de Navarro David por el cabildo catedralicio murciano con motivo de la construcción de un retablo para la capilla del Beato Andrés Hibernón para la catedral (A.C.Mu., A.C., 27 Enero 1792, f. 13 y C. BELDA NAVARRO, «Arte y Fiesta en Murcia con motivo dela Beatificación de Andrés Hibernón (1791-1793), *Carthaginensia*, II, 2, 1986, pp. 279-301).

ciaba e incluso aceptaba sus proyectos [55]. En cuanto a la realización de las obras, la documentación acredita que, en muchas ocasiones, Navarro contrataba retablos y tabernáculos por una cantidad que incluía la escultura y se dejaba a su criterio señalar un artífice que la efectuase [56]. Es decir, Guisart, que practicaba un arte liberal, que requería el entendimiento, podía pasar a depender de Navarro que era un simple artesano. Por otro lado, estaba la política académica que propugnaba una realidad establecida según un plan teórico que no se ajustaba a lo que sucedía. En el fondo, los implicados no defendían cuestiones estéticas, ni diferencias de gusto, porque no era la ideología la que contaba sino el pan y la supervivencia y, en el caso de Guisart, habría que añadir el orgullo de quien ejercía un arte noble. Los afectados se esforzaron en mantener su sustento y conservar y garantizar lo que creían que eran legítimos derechos. Hasta tal punto estas razones fueron el móvil del proceder de Navarro que, para apoyar sus posturas, alegó razones que eran sobre todo caritativas: había dejado su hogar con siete hijos para marchar a la Corte, sus compañeros se estaban arruinando, etc. Añadía la utilidad derivada de su formación, puesto que con sus conocimientos podía enseñar a trabajar la escayola aunque, por supuesto, lo que estaba soterradamente ofreciendo era perpetuar el modelo de aprendizaje que él había tenido en el taller paterno, enmascarando la propuesta al exponerla como beneficio para un pueblo que desconocía lo que era la manipulación de la escayola.

En la Academia se opinaba de una forma y Madrid podía estar sometida a ella, pero, en la periferia, se daba muchas veces una interpretación propia a las disposiciones legales y, sobre todo, hubo grandes problemas de adaptación a la nueva coyuntura. La coexistencia de dos clases de titulaciones -académicas y gremiales- fue la circunstancia determinante que provocó esta clase de altercados. El tema candente era el de los retablistas, llamados «arquitectos adornistas» o «profesores de arquitectura y talla», que quedaban para siempre postergados y algunas disertaciones de la época inciden en un tema fundamental como era el del adorno, haciendo constatar a quién correspondía [57]. Con la regulación de las competencias profesionales establecidas en el marco de las Reales Academias de Bellas Artes, se dejaba al arquitecto la proyección de los retablos y al escultor la talla, con lo que, como bien apuntaba Bosarte, los antiguos maestros que aún tenían taller establecido se convertían en meros oficiales. La realidad murciana era diferente a la valenciana, entre otros motivos porque no había una Real Academia de Bellas Artes, como tampoco había gremios de artistas. Ciertamente que la proximidad con el Reino de Valencia significaba que, en ocasiones, se trasladasen los problemas planteados en este territorio, máxime cuando estaban llegando alumnos formados en San Carlos. Pero, a pesar del desconcierto que ello pudiera producir, el Reino de Murcia estaba bajo la tutela de la Real Academia de San Fernando [58].

Pedro Juan Guisart se amparó en su título y se granjeó la enemistad de muchos artistas. No le bastó el enfrentamiento con los tallistas y continuó pleiteando con el arquitecto y también académico de mérito Lorenzo Alonso [59].

---

[55] En las Juntas de la Comisión de Arquitectura hay varios casos que ratifican esta circunstancia (A.R.A.S.F., Juntas de la Comisión de Arquitectura (1786-1805), 23 Abril 1789, 9 Octubre 1789, 13 Julio 1791, etc.).

[56] Por ejemplo, en la escritura de obligación para ejecutar el tabernáculo de San Bartolomé de Murcia se indicaba: «en la inteligencia de que ha de ser de su cuenta toda la estatuaria que se necesita para las perfectas y primorosas imagenes de los querubines, hechas por el artifice que el elija» (A.H.P.Mu., esno. Jordán, prot. 3268, 12 Agosto 1795, f. 194).

[57] Los escultores académicos estaban convencidos de que era materia que les pertenecía: «...que todos los mejores Adornistas del verdadero y buen adorno...han sido Escultores, pues todo el dicho adorno se compone de productos de la Naturaleza, como Niños, Animales, Ninfas, Sirenas, Ojas, Flores, etc., que todo es pura Escultura y nunca la podrá producir, inventar, ni executar un mero Subalterno de este Arte, y menos lo producirá un mero Arquitecto» (Informe de Molins y Puchol a la Real Academia de San Carlos. J. BERCHEZ GOMEZ, *Arquitectura...*, op. cit., pp. 262-263).

[58] Por ejemplo, el arquitecto Salvador Gonzálvez se dirigió a la Real Academia de San Fernando para saber a dónde tenía que enviar sus proyectos, si a esta institución o a San Carlos (J.E. GARCIA MELERO, art. cit., p. 346).

[59] El arquitecto Lorenzo Alonso se opuso a Guisart y, como se ha visto, conjuntamente con Navarro David dió poder a Salvador Gonzalbez, a quien con el tiempo nombraría albaceas testamentario juntamente con el también arquitecto Ramón Berenguer. En 1801, Guisart otorgó poder a Tomás García Prieto para que le representase en este asunto (A.H.P.Mu, esno. Pérez Quesada, prot. 4779, 24 Enero 1801). Por su parte Lorenzo Alonso tuvo problemas con Juan Bautista de la Corte y otros artistas (A.R.A.S.F., Juntas de la Comisión de Arquitectura (1786-1805), 23 Octubre 1790 y 26 Mayo 1792; A.E. PEREZ SANCHEZ, op. cit., pp. 301-302 y C. SAMBRICIO, op. cit., pp. 298-299).

Arte e industria en el Madrid del siglo XVIII [1]

Angel López Castán
Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.) Vol. IV, 1992.

RESUMEN

El presente trabajo trata de determinar las relaciones existentes entre arte e industria en el Madrid del siglo XVIII. Al análisis, contradictorio a veces, de los conceptos «obrador-taller» y «fábrica-manufactura» sigue una enumeración de las principales fábricas, talleres y escuelas de arte decorativo establecidas en la Corte a lo largo del siglo XVIII, consignándose, además de su localización urbana, el año de fundación y los nombres de sus respectivos directores artísticos.

SUMMARY

This work tries to determine the existing relations between art and industry in 18 th Century Madrid. To the sometimes contradictory analysis of the «workshop» and «manufacture» concepts, follows the enumeration of the principal factories, workshops an decorative art schools that were established in the Court throughout the 18 th Century. Also recorded were their urban location, the foundation year, and the names of their respective artistic directors.

No puede hablarse aún en el Madrid del siglo XVIII de la existencia de grandes industrias artísticas con un elevado número de operarios, excepción hecha de las fábricas o manufacturas de fundación real, sino más bien de pequeños talleres artesanos de carácter familiar al frente de un maestro del oficio, donde trabajaban por los común de tres a diez obreros en régimen gremial [2]. Los oficios artísticos madrileños conservaron, pues, en el siglo XVIII el mismo carácter familiar y hereditario de época de los Austrias. La labor industrial se realizaba en el propio hogar doméstico, de forma artesanal, similar a la de otras ciudades y pueblos castellanos. Se trataba de la denominada «casa- taller», la cual desempeñaba generalmente función de tienda para la venta de los productos allí elaborados. La vivienda casi siempre se encontraba en el piso superior, o bien en el interior de la planta baja, donde estaba instalado de ordinario el obrador, recibiendo la luz del día por el portal de acceso al mismo o por alguna estrecha ventana. El almacén, por su parte, se hallaba situado en la cueva o sótano del inmueble [3]. Este régimen de producción artesanal nos lleva a reflexionar sobre un

[1] Sobre la relación arte-industria en la España ilustrada, véase Antonio José PITARCH y Nuria de DALMASES BALAÑÁ : *Arte e industria en España, 1774-1907*, Barcelona, Editorial Blume, 1982, pp. 13-37.

[2] Véanse al respecto los siguientes estudios: Eugenio LARRUGA: *Memorias políticas y económicas sobre los frutos, comercio, fábricas y minas de España, con inclusión de los reales decretos, órdenes, cédulas, aranceles y ordenanzas expedidas para su gobierno y fomento*, tomos II, III, IV y V, en Madrid, por Don Antonio Espinosa (tomo II, en la Imprenta de Benito Cano), años de MDCCLXXXVIII-MDCCLXXXIX; Julio CAVESTANY: *Las industrias artísticas madrileñas en la Exposición del Antiguo Madrid*, Madrid, Gráficas Reunidas, 1927; Antonio MATILLA TASCÓN: «El primer catastro de la villa de Madrid», en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, tomo LXIX, 1961, pp. 485-496; Miguel CAPELLA MARTÍNEZ: *La industria en Madrid. Ensayo histórico-crítico de la fabricación y artesanía madrileñas*, tomo II, Madrid, Cámara Oficial de la Industria de la Provincia de Madrid, 1963, pp 9-455; Aurora RABANAL YUS: «En torno a la introducción y localización de las Reales Fábricas en el Madrid del siglo XVIII», en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, tomo XXI, 1984, pp. 69-89; Aurora RABANAL YUS:«Arquitectura industrial del siglo XVIII en Madrid», en *Madrid y los Borbones en el siglo XVIII. La construcción de una ciudad y su territorio*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1984, pp. 125-133; David R. RINGROSE: *Madrid y la economía española, 1560-1850. Ciudad, Corte y País en el Antiguo Régimen*, Madrid, Alianza Editorial, 1985, pp. 118-121; Yves BOTTINEAU: *L'Art de cour dans l'Espagne des Lumières, 1746-1808*, París, Editions de Boccard, 1986, pp. 209-221; Angel LOPEZ CASTAN: «Los gremios artísticos industriales madrileños en el siglo XVIII», en *Villa de Madrid*, año XXIV, nº 87, 1986, pp. 17-30; Angel LOPEZ CASTAN: *Los gremios artísticos de Madrid en el siglo XVIII y primer tercio del siglo XIX: oficios de la madera, textil y piel* (Tesis Doctoral en microficha), Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1991.

[3] CAVESTANY, *op. cit.*, p. 5.

hecho característico del sistema gremial: la concentración en las mismas manos de la fabricación y venta de las manufacturas y la comercialización por parte del artesano de sus propios productos. La figura del intermediario no había aparecido aún evidentemente.

El tomo I de la *Encyclopedia Metódica. Fábricas, Artes y Oficios*, cuya traducción del francés al castellano realizó don Antonio Carbonel en 1794, distinguirá, sin embargo, en el artículo titulado «Obrador taller» [4], aunque de una manera un tanto ambigua, entre los conceptos, prácticamente sinónimos en el Madrid dieciochesco, de obrador, taller y tienda, diferenciando cualitativamente las tareas inventivas de las propiamente mecánicas:

> *«Hay entre el* ***obrador, taller y tienda*** *la misma diferencia sensible, que se halla entre el artífice y el operario. Todo trabajo por mayor, que requiere inventiva, inteligencia y reflexión es sin duda arte, y se executa en el taller; por consiguiente el Dibuxante, el Tintorero, el Iluminador, etc. tienen* ***taller****; ahora, toda operación puramente mecánica, en que basta la práctica no es más que oficio, y así el Texedor, el Sastre, el Zapatero, etc. trabajan en tienda.*
>
> *(...)*
>
> *La tienda del artesano está abierta o cerrada, situada en lo interior del edifico o expuesta a puerta de calle: el fin o idea de esta última posición no es otra más que la de atraer compradores y parroquianos. Como el vendedor no lleva más mira que ésta, debe establecerse a la vista y proximidad de la gente; por consiguiente su tienda está siempre abierta a la calle, o a lo menos está indicada, de modo que se haga el acceso fácil y pronto.*
>
> *Llámase* ***obrador*** *el parage donde se juntan varios artífices que trabajan en diversos objetos, y que se ocupan en distintas maniobras, ya sea que se dirixan todas ellas a un mismo objeto, lo que sucede regularmente, o bien que no se dirixan. En este sentido la mayor parte de las grandes fábricas donde se succeden y multiplican a veces sobre unas mismas materias diversas operaciones, que no requieren un sitio particular para cada una de ellas; entonces estas fábricas, según dixe, necesitan un* ***obrador*** *o* ***taller****.*
>
> *Por la palabra* ***fábrica*** *se entiende un vasto* ***obrador****, y un* ***taller*** *inmenso, donde las máquinas por mayor las mueve el agua; una forxa grande, una fragua de áncoras, una ferrería, el conjunto de martinetes y de los trabajos grandes para el cobre»* [5].

Frente a esta concepción artesanal que las artes industriales madrileñas mantuvieron durante el siglo XVIII, haría su aparición en la Corte la idea de maquinización aplicada al proceso productivo que, aunque nacida en esta centuria, no alcanzaría pleno desarrollo en Madrid hasta mediado el siglo XIX.

Respecto a la utilización del término «fábrica» en España y Francia, Antonio Carbonel, al abordar la traducción del artículo «Fábrica o manufactura» [6], hará las siguientes observaciones:

> *«En España siempre se ha usado la voz* ***Fábrica*** *para significar, no tan sólo lo que los Franceses entienden por la voz* ***Fabrique****, sino también para entender lo que ellos conciben por* ***Manufacture****. Así es que nosotros decimos la* ***fábrica de tapices de Madrid****, la* ***fábrica de cristales****, la* ***fábrica de Alcora****, y en francés no estará bien dicho sino* ***manufacture****. No se ignora que esta palabra ha adquirido ya algún uso entre nosotros; pero no se ve suficientemente autorizada, ni por un uso constante, ni por una necesidad real, y por consiguiente no creemos deberla usar»* [7].
>
> *«La* ***fábrica*** *suele considerarse por el lugar; pero generalmente se toma por la cosa: es un establecimiento que necesita muchos enseres, tiendas, obradores, almahacenes, etc. en que se emplean varios operarios en arreglar, surtir o mezclar, modificar esta o la otra especie o especies de materiales, convertirlos y emplearlos en nuestro uso. En este sentido no se diferencia en francés la voz* ***fábrica*** *de* ***manufactura****, ni por la naturaleza del material que se trabaja, ni por la calidad de operaciones que experimenta, sino solamente por la mayor o menor reunión de éstas, y la mayor o menor porción de objetos que resultan.*
>
> *Nosotros traducimos* ***fábrica*** *de tapices de Gobelins,* ***fábrica*** *de Losa de Sebe, fábrica de espejos de San Gobin, etc. y los Franceses dicen* ***manufacture****; porque tomados estos objetos por mayor, resulta una serie de operaciones diversas, contenidas en un recinto y gobernadas por factores, directores o empresarios del establecimiento: también traducimos* ***fábricas*** *de paños de Languedoc, de Sedán, de Luviers, de Elbeuf:* ***fábricas*** *de lienzos y telas de Ruán, de Flandes, de Suiza, de Silesia, etc.:* ***fábricas*** *de ropas de verano de Picardía, de Saxonia, de Berlín, de Norwich, etc:* ***fábricas*** *de seda de León, de Tours, de Nimes, de Aviñón, etc., porque se emprenden colectivamente los objetos cuyas operaciones están repartidas en cada lugar.*
>
> *Pero si en unos mismos parages considerasen los Franceses estos mismos objetos según la empresa, ocupación e interés de cada particular: su establecimiento toma entonces el nombre de* ***fábrica****; y el de empresario de la* ***manufactura*** *o* ***manufacturero*** *lo mudan en el de* ***fabricante****: y así hay* ***manufacturas*** *que se componen de un gran número de* ***fábricas****. (...)*

---

[4] *Encyclopedia Metódica. Fábricas, Artes y Oficios, traducidos del francés al castellano por don Antonio Carbonel*, tomo I, en Madrid, en la Imprenta de Sancha, años de MDCCXCIV, pp. 596-598.
[5] *Idém, íd.*, p. 596.
[6] *Idém, íd.*, pp. 241-245.
[7] *Idém, íd.*, p. 241.

Se da a estas ***fábricas*** *el epíteto de Reales y privilegiadas quando una cédula Real les concede este o el otro título; pero estos títulos que se han logrado en Francia por intriga o por dinero, y que sólo engañan a los necios, sin que resulte beneficio alguno a los objetos fabricados, de nada sirven; pues hay fabricante que no ha solicitado el título, papel ni sello de las armas de Francia, y con todo eso hace telas y otras mercancías más hermosas y mejores que los que las tienen»* [8].

Pedro Rodríguez de Campomanes, en la parte II del *Apéndice a la educación popular* (1775), diferenciaba ya sagazmente entre «fábricas» y «oficios», escribiendo lo siguiente sobre el particular:

«(...) *entiendo por el dictado* de ***fábricas*** *aquellas manufacturas complicadas, que constan de varias clases de operarios, por cuyas manos pasan gradualmente las manufacturas, hasta llegar a su debida terminación.*

Claro es, que semejantes manufacturas distan mucho de la sencillez de los oficios; porque éstos se destinan a una obra, que concluye el artífice por sí mismo, sin necesitar valerse de otras manos auxiliares: como sucede al sastre, que hace por sí mismo el vestido, al herrero, carpintero, y otros a este modo.

En estos oficios basta aprenderlos; estar examinado, y tener los instrumentos precisos del arte, cuya herramienta, y demás utensilios, son portátiles, y de ordinario poco costosos.

(...)

Las fábricas, que necesitan de artes auxiliares, forman una cadena, compuesta de diferentes eslabones, cuya actividad y energía, ha de ser gradual, y progresiva» [9].

El *Diario curioso-erudito, y comercial, público, y económico*, editado en Madrid en 1758, mencionaba, entre otras, las siguientes fábricas: la Real Fábrica antigua de Encerados de Barniz, en la calle de Embajadores; la Real Fábrica de Cristales, en la calle de San Francisco; la Fábrica de Sombreros de Valencia, en al Carrera de San Jerónimo; la Fábrica de Cuerdas de Guitarra, en la calle de Rodas; la Fábrica de Alfombras Turcas, en la calle de la Magdalena; la Fábrica de Cerveza, en la calle Real del Barquillo; la Fábrica de Naipes, en la calle Ancha de los Peligros; y la Real Fábrica de Medias de Telar, situada en la Puerta del Sol [10].

Manuel Alonso, en su interesantísima guía titulada *Lazarillo o nueva guía para los naturales y forasteros de Madrid*, publicada el año 1783, constataba, por su parte, la existencia en la Corte de las siguientes fábricas y establecimientos afines:

«La Real Escuela de Reloxería, en la calle Real del Barquillo.

(...)

La Fábrica de los Tapices, fuera de la Puerta de Sta. Bárbara.

La de los Cristales, en la Carrera de S. Francisco.

La de Naypes, en dicha calle.

La de Papel sellado, en la calle de la Encomienda.

La de Cerbeza, en la calle Real del Barquillo.

La de Cuerdas de Vihuela, en la calle de Arganzuela.

La de la China, en los Jardines del Retiro.

La de Hachas de Viento, en la Ribera de Curtidores.

La del Salitre, junto a la Puerta de Valencia, y de los Pozos.

(...)

La Imprenta Real de la Gazeta, en la calle de las Carretas» [11].

Será Eugenio Larruga, no obstante, quien en los tomos II, III, IV y V de sus *Memorias políticas y económicas sobre los frutos, comercio, fábricas y minas de España* (1788-1789) nos proporcione una más cumplida información sobre las fábricas establecidas en Madrid y su provincia a lo largo del siglo XVIII, prestando especial atención a las manufacturas de tejidos anchos de seda, pasamanería, tirados de oro y plata, cordonería, medias de seda al telar, alfombras y tapices, lienzos pintados, estampados de seda, bordados en lencería, encajes y blondas, manufacturas de lana, algodón, lino, cáñamo y esparto [12]; fábricas de curtidos, plumajes, sombreros, papel pintado, abanicos y quitasoles, tintes, loza y porcelana, abalorios, imprentas, librerías y fundiciones de letras [13]; y, finalmente, fábricas de platería, relojería y otros metales [14].

Enumeramos seguidamente las Reales Fábricas, Talleres y Escuelas de arte decorativo establecidas en Madrid durante el siglo XVIII y primer tercio del siglo XIX, consignando, además de su localización urbana, el año de fundación y los nombres de sus respectivos directores artísticos:

---

[8] *Ibídem*. Sobre el significado del término «fábrica» en el siglo XVIII, véase también Aurora RABANAL YUS: *Las Reales Fundiciones españolas del siglo XVIII*, Madrid, Servicio de Publicaciones del Estado Mayor del Ejército, 1990, pp. 23-26.

[9] Pedro RODRÍGUEZ DE CAMPOMANES: *Apéndice a la educación popular parte segunda, que contiene un discurso sobre mejorar las fábricas antiguas, o establecidas de nuevo, y además van colocadas por serie las Reales cédulas, decretos y órdenes tocantes a las franquicias y gracias concedidas a las fábricas, y a las primeras materias, que vinieren de fuera; y se advierte lo que en esta razón disponen las leyes de España*, en Madrid, en la Imprenta de D. Antonio de Sancha, año de MDCCLXXV, pp. IV-VI.

[10] Véase Francisco VINDEL: *El Madrid de hace 200 años (1758). Calles, posadas, mesones, librerías, toros, fábricas, industrias, comercios, oficios, enseñanzas, criados, objetos de arte y otros asuntos populares*, Madrid, Imprenta Góngora, 1958, pp. 54-55, 81-82.

[11] Manuel ALONSO: *Lazarillo o nueva guía para los naturales y forasteros de Madrid; en donde se da noticia del origen, y grandezas de esta Imperial Corte: de la Fundación, y uso de todos los Edificios Sagrados y Profanos que la adornan: del número de Casas, y Grupos de éstas, o Manzanas, y Vecinos que las habitan, con un prudente cálculo del total general de Almas que se consideran en la Corte: de todas las Calles, Plazas, y Plazuelas, que hay en su recinto, con sus nombres y señas: de las Fuentes públicas y particulares, y viajes de agua que las proveen, con otras curiosidades, y agradables noticias*, en Madrid, en la Oficina de Hilario Santos Alonso, MDCCLXXXIII, pp. 110-111, 113.

[12] LARRUGA, *op. cit.*, tomo II.

[13] *Idem, íd.*, tomos III y V.

[14] *Idem, íd.*, tomo IV.

La *Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara*, junto a la puerta del mismo nombre, fundada por Felipe V en 1720 y dirigida sucesivamente por Jacobo Vandergoten y sus cinco hijos -Francisco, Jacobo, Pedro, Adrián y Cornelio Vandergoten-, liceros flamencos procedentes de Amberes. A la muerte de Cornelio, acaecida en 1786, la dirección de la manufactura pasaría a su sobrino Livinio Stuyck y Vandergoten [15].

La Real Fábrica de Cristales y Espejos, dependiente de la de San Ildefonso, ubicada en la Carrera de San Francisco hacia el año 1747 y cuya dirección compartieron el alemán Carlos Munier, responsable de la sala de tallado y grabado; los franceses Juan Bautista Marie y Pedro Naigeon, encargados, indistintamente, de las salas de azogado de espejos y de óptica; y el también francés Pedro Vanlot, al frente del taller de batihoja [16].

La Real Fábrica de Porcelana del Buen Retiro -también conocida como *Real fábrica de la china*-, en los jardines del mismo nombre, fundada por Carlos III en 1759, a imitación de la napolitana de Capodimonte, y dirigida sucesivamente, en sus cuatro etapas, por el florentino José Gricci (1760-1770), el flamenco Carlos Scheppers (1770-1783), los hermanos Carlos y Felipe Gricci (1784-1803) -hijos del primer modelador y director de la fábrica-, y el mallorquín Bartolomé Sureda (1804-1808) [17]. Anejos a la manufactura del Buen Retiro se crearían el *Real Laboratorio de Piedras Duras*, en 1763, organizado en dos secciones: la de relieves y camafeos, que dirigió el florentino Francisco Poggetti,

---

[15] Sobre la Real Fábrica de Santa Bárbara, su historia y producción, véanse: Gerónymo de UZTÁRIZ: *Theórica, y Práctica de Comercio, y de Marina, en diferentes discursos, y calificados exemplares, que, con específicas providencias, se procuran adaptar a la Monarchía Española, para su prompta restauración, beneficio universal, y mayor fortaleza contra los émulos de la Real Corona, mediante la soberana protección del Rey Nuestro Señor Don Phelipe V por Don Gerónymo de Uztáriz, Cavallero del Orden de Santiago, del Consejo de su Magestad, y de la Real Junta de Comercio, y de Moneda, y Secretario de su Magestad en el Consejo, y Cámara de Indias*, en Madrid, en la Imprenta de Antonio Sanz, año de 1742 (edición facsímil: Madrid, Aguilar, 1968), pp. 167-168; Joseph TOWNSEND: *Viaje a España hecho en los años 1786 y 1787. Conteniendo la descripción de las costumbres y usos de los pueblos de ese país; el cuadro de la agricultura, del comercio, de las manufacturas, de la población, de las tasas y rentas de esa comarca y de sus diversas instituciones, en Viajes de extranjeros por España y Portugal. Tomo III. Siglo XVIII* (edición de J. García Mercadal), Madrid, Aguilar, 1962, p. 1407; Larruga, *op. cit.*, tomo II, pp. 292-297; Antonio PONZ: *Viage de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella. Su autor, Don Antonio Ponz, Consiliario de la Real Academia de San Fernando, individuo de la Real de la Historia, y de las Reales Sociedades Bascongada, y Económica de Madrid, etc.*, tomo V, Madrid, por la Viuda de D. Joaquín Ibarra, MDCCXCIII, pp. 246-248; Ramón de MESONERO ROMANOS: *Manual de Madrid. Descripción de la Corte y de la Villa*, Madrid, 1833 (edición facsímil: Madrid, E. Méndez, 1982), pp. 253-254; Pascual MADOZ: *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, tomo X, Madrid, Imprenta del Diccionario Geográfico a cargo de D. José Rojas, 1847, pp. 962-963; Gregorio CRUZADA VILLAAMIL: *Los tapices de Goya*, Madrid, Carlos Bailly-Bailliere, 1870, pp. 76-98 y ss.; Elías TORMO MONZÓ y Francisco Javier SÁNCHEZ CANTÓN: *Los tapices de la Casa del Rey N.S. Notas para el catálogo y para la historia de la colección y de la fábrica*, Madrid, Artes Gráficas «Mateu», 1919, pp. XXIII-XXXI, 131-161; CAVESTANY, *op. cit.*, pp. 26-30; Heinrich GÖBEL: *Wandteppiche. II Teil. Die Romanischen Länder. Band I*, Leipzig, Verlag von Klinkhardt und Biermann, 1928, pp. 468-491; José FERRANDIS TORRES: *Exposición de alfombras antiguas españolas. Catálogo general ilustrado*, Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte (Talleres tipográficos Espasa-Calpe), 1933, pp. 54-55, 118-120; Emiliano M. AGUILERA: «Las fábricas de tapices madrileñas», en *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, Ayuntamiento de Madrid, año XI, nº 41, 1934, pp. 6-18; Enrique LAFUENTE FERRARI: *La tapicería en España*, Madrid, Publicaciones de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Madrid, 1943, pp. 26-32; Valentín DE SAMBRICIO: *Tapices de Goya*, Madrid, Patrimonio Nacional. Archivo General de Palacio, 1946, pp. 31-41 y ss.; Juan de CONTRERAS, marqués de Lozoya: *Historia del Arte Hispánico*, tomo V, Barcelona, Salvat Editores, 1949, pp. 149-159; Marie-Louise PLOURIN: *Historia del tapiz en Occidente*, Barcelona, Editorial Seix-Barral, 1955, pp. 170-176; Valentín de SAMBRICIO: «La Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara», en *El Madrid de Carlos III*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid. Museo Municipal, 1961, pp. 211-228; Madeleine JARRY: *La tapisserie des origines à nos jours*, Paris, Librairie Hachette, 1968, pp. 288-291; Enrique IPARAGUIRRE y Carlos DÁVILA: *Real Fábrica de Tapices*, 1721-1791, Madrid, (Real Fábrica de tapices), 1971; Jutta HELD: *Die Genrebilder der Madrider Teppichmanufaktur und die Anfänge Goyas*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 1971, pp. 11-13 y ss.; Santiago ALCOLEA: *Artes decorativas en la España cristiana (siglos XI y XIX)*, «Ars Hispaniae», vol. XX, Madrid, Editorial Plus-Ultra, 1975, pp. 366-369, 375; Juan José JUNQUERA y MATO: «Pertenecientes al Patrimonio Nacional. Algunos tapices de la Real Fábrica de Santa Bárbara», en *Reales Sitios*, año XIII, nº 48, 1976, pp. 31-42; Cristina PARTEARROYO LACABA: «Telas. Alfombras. Tapices», en *Historia de las artes aplicadas e industriales en España* (Antonio Bonet Correa, coordinador), Madrid, Ediciones Cátedra, 1982, pp. 379, 383-388; Yves BOTTINEAU: *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1986, pp. 481-482; BOTTINEAU: L'art de cour..., *op. cit.*, pp. 209-210; John FLEMING y Hugh HONOUR: *Diccionario de las artes decorativas*, Madrid, Alianza Editorial, 1987, pp. 505-506; Wilfredo RINCÓN GARCÍA: «Las artes decorativas», en *La época del Romanticismo (1808-1874). Las letras. Las artes. La vida cotidiana*, «Historia de España Menéndez Pidal», tomo XXXV-II, Madrid, Espasa-Calpe, 1989, pp. 559-562.

[16] Sobre esta manufactura, poco conocida aún, véanse: ALONSO, *op. cit.*, p. 111; CAPELLA MARTÍNEZ, *op. cit.*, pp. 165-169; María Teresa RUIZ ALCÓN: *Vidrio y Cristal de La Granja*, Madrid, Instituto Diego Velázquez del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1969, pp. 13, 16-17; María Jesús CALLEJO DELGADO: «La Real Fábrica de Cristales y Espejos de Madrid», en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, tomo XXIII, 1986, pp. 201-206; Juan HELGUERA QUIJADA: «La Real Fábrica de Vidrios de San Ildefonso: una aproximación a su historia económica», en *Vidrio de La Granja. Real Fábrica de Cristales de La Granja de San Ildefonso* (Catálogo de la Exposición), Madrid, Ministerio de Cultura, 1988, pp. 66-67.

[17] Sobre la Real Fábrica del Buen Retiro, su organización y producción, véanse: TOWNSEND, *op. cit.*, p. 1410; LARRUGA, *op. cit.*, tomo IV, pp. 212-217; PONZ, *op. cit.*, tomo VI, p. 108; Manuel PÉREZ-VILLAMIL: *Artes e industrias del Buen Retiro. La Fábrica de la China. El Laboratorio de piedras duras y mosaico. Obradores de bronces y marfiles*, Madrid, Est. Tip. «Sucesores de Rivadeneyra», 1904, pp. 25-87, 133-135, 139-149; CAVESTANY, *op. cit.*, pp. 38-44; Emiliano M. AGUILERA: «La porcelana del Buen Retiro en el Museo Municipal», en *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, Ayuntamiento de Madrid, año X, nº 39, 1933, pp. 308-320; LOZOYA, *op. cit.*, pp. 120-130; Matilde LÓPEZ SERRANO: *Lámparas, relojes y porcelanas del Palacio Nacional*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1950, pp. 23-30; Juan AINAUD DE LASARTE: *Cerámica y vidrio*, «Ars Hispaniae», vol. X, Madrid, Editorial Plus-Ultra, 1952, pp. 317-328; Alice Wilson FROTHINGHAM: *Capodimonte and Buen Retiro Porcelains. Period of Charles III*, New York, The Hispanic Society of América, 1955; *Exposición de porcelanas de la Real Fábrica del Buen Retiro (1760-1808). Catálogo oficial*, Madrid. Ayuntamiento de Madrid. Museo Municipal, 1959; Federico TORRALBA SORIANO: «Una creación del reinado de Carlos III: la Fábrica de Porcelanas de Madrid», en *El Madrid de Carlos III*, *op. cit.*, pp. 181-208; Balbina MARTÍNEZ CAVIRÓ: *Porcelana del Buen Retiro. Escultura*, Madrid, Instituto Diego Velázquez del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1973; Vega de MARTINI: «La Real Fabbrica della Porcellana di Capodimonte», en *Civiltà del '700 a Napoli, 1734-1799* (Catálogo de la Exposición), vol. II, Firenze, Centro Di, 1980, p. 107; Balbina MARTÍNEZ CAVIRÓ: «Porcelana del Buen Retiro», en *Cerámica esmaltada española*, Barcelona, Editorial Labor, 1981, pp. 167-182; Natacha SESEÑA DÍEZ: «Cerámica (siglos XIII-XIX)», en *Historia de las artes aplicadas...*, *op. cit.* pp. 616-617;

y la de mosaicos y tableros de mármol, a cuyo frente estuvo el también florentino Domingo Stecchi [18]; y los *Talleres Reales de Broncería y Marfiles*, dirigidos, respectivamente, por el español Juan Manuel Ventura [19] y el romano Andrés Pozzi [20].

Los *Reales Talleres de Ebanistería* (1763), *Bordados* (1764) y *Bronces* (1774), instalados en el Palacio Real Nuevo y dirigidos por el flamenco José Canops y los italianos Matías Gasparini y Juan Bautista Ferroni respectivamente [21].

La *Real Escuela de Relojería de los Hermanos Charost* -Felipe Santiago y Pedro-, artífices de nacionalidad francesa, establecida en la calle de Fuencarral primero, y en la del Barquillo después, por Real Cédula de 28 de noviembre de 1771 [22].

La Real Escuela de Platería de don Antonio Martínez, fundada por Real Cédula de 29 de abril de 1778 e instalada, en un principio, en las calles de Alcalá e Infantas, hasta su definitivo traslado, en 1792, al bello edificio neoclásico del Prado de San Jerónimo, obra del arquitecto Francisco Rivas [23].

PITARCH y DALMASES BALAÑÁ, *op. cit.* , pp. 48-51; BOTTINEAU: *L'art de cour..., op. cit.*, pp. 212-215; FLEMING y HONOUR, *op. cit.*, pp. 131-132; María Jesús SÁNCHEZ BELTRÁN: *La porcelana del Buen Retiro de Madrid en el Museo Arqueológico Nacional*, 2 vols., Madrid, Editorial de la Universidad Complutense de Madrid. Servicio de Reprografía, 1987, pp. 59-145 y ss.; María Jesús SÁNCHEZ BELTRÁN: «Carlos III, fundador de las Reales Fábricas de Capodimonte y el Buen Retiro», en *El Arte en tiempo de Carlos III* (IV Jornadas de Arte), Madrid, Departamento de Historia del Arte «Diego Velázquez». Centro de Estudios Históricos CSIC, 1989, pp. 427-432; María Leticia SÁNCHEZ HERNÁNDEZ: *Catálogo de porcelana y cerámica española del Patrimonio Nacional en los Palacios Reales*, Madrid, Editorial Patrimonio Nacional, 1989, pp. 91-98 y ss.

[18] Sobre este establecimiento y su producción, véanse: LARRUGA, *op. cit.*, tomo IV, p. 215; PÉREZ -VILLAMIL, *op. cit.*, pp. 103-115, 136-137, 150-151; CAVESTANY, *op. cit.*, pp. 44-45; LOZOYA, *op. cit.*, pp. 160-164; LÓPEZ SERRANO, *op. cit.*, pp. 30-31; Gilberte MARTIN-MERY y colaboradores: ficha 55 («Consola»), en *El Arte europeo en la Corte de España durante el siglo XVIII* (Catálogo de la Exposición), Madrid, Ministerio de Cultura, 1980, pp. 117-118; María Teresa RUIZ ALCÓN: «El arte de las piedras duras», en *Historia de las artes aplicadas..., op. cit.*, pp. 432-434; BOTTINEAU: *L'art de cour..., op. cit.*, p. 217; FLEMING y HONOUR, *op. cit.* p. 131; Alvar GONZÁLEZ-PALACIOS: *Mosaïques et pierres dures. Florence, Pays Germaniques, Madrid*, París, Editions Fabbri, 1991, pp. 67-77.

[19] Véanse PÉREZ-VILLAMIL, *op. cit.*, pp. 117-122; CAVESTANY, *op. cit.*, p. 46; LOZOYA, *op. cit.*, pp. 164-165; LÓPEZ SERRANO, *op. cit.*, pp. 15-16; BOTTINEAU: *L'art de cour..., op. cit.*, pp. 217-218.

[20] Sobre el Taller de Marfiles del Buen Retiro y su producción, véanse: PÉREZ -VILLAMIL, *op. cit.*, pp. 122-125; CAVESTANY, *op. cit.*, pp. 45-46; LOZOYA, *op. cit.*, pp. 165-166; LOPEZ SERRANO, *op. cit.*, p. 30; Margarita M. ESTELLA MARCOS: «Casita del Príncipe de El Escorial. Sala de los Marfiles», en *Reales Sitios*, año XV, nº 57, 1978, pp. 57-64; Alvar GONZALEZ-PALACIOS: «Oggetti di curiosità», en *Civiltà del '700 a Napoli ..., op. cit.*, p. 264; Margarita M. ESTELLA MARCOS: «La talla del marfil», en *Historia de las artes aplicadas ..., op. cit.*, p. 460; MARGARITA M. ESTELLA MARCOS: *La escultura barroca de marfil en España. Las escuelas europeas y las coloniales*, tomo II, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Diego Velázquez, 1984, pp. 33-43; BOTTINEAU: *L'art de cour ..., op. cit.*, p. 218; FLEMING y HONOUR, *op. cit.*, p. 523.

[21] Sobre los mencionados talleres de arte decorativo, véanse: Julia María ECHALECU: «Los Talleres Reales de Ebanistería, Bronces y Bordados», en *Archivo Español de Arte*, tomo XXVIII, nº 111, 1955, pp. 237-259; Juan José JUNQUERA Y MATO: *La decoración y el mobiliario de los palacios de Carlos IV*, Madrid, Organización Sala Editorial, 1979, pp. 59-64; Juan José JUNQUERA Y MATO: «Spagna», en *Il mobile. Spagna. Portogallo. Paesi Scandinavi. Russia*, Milano, Gruppo Editoriale Fabbri, 1982, p. 25; BOTTINEAU: *L'art de cour ..., op. cit.*, pp. 215-217; Juan José JUNQUERA Y MATO: «Mobiliario en los siglos XVIII y XIX», en *Mueble español. Estrado y dormitorio* (Catálogo de la Exposición), Madrid, Comunidad de Madrid, 1990, p. 151.

[22] *Real Despacho de Ordenanzas, que por ahora han de observar Don Phelipe, y Don Pedro Charost, para el Establecimiento en Madrid de una Fábrica de todo género de Relojería, y Escuela de enseñanza de este Arte, aprobadas por S.M. a Consultas de la Junta General de Comercio, y Moneda. En San Lorenzo a 28 de Noviembre de 1771.* A.H.N., *Consejos*, lib. 1486, nº 40, fols. 345-352.
Felipe Santiago y Pedro Charost publicarían en 1795 un interesante tratado sobre relojería, en cumplimiento del compromiso adquirido con motivo del establecimiento de la Real Escuela. Su título es el siguiente: *Tratado metódico de la Relojería simple, dividido en dos partes: una de lo correspondiente a los relojes de pesas, y sobremesa, y otra de los de faltriquera; y dirigido a explicar, y enseñar sus construcciones, operaciones, y las reglas convenientes para ello, haciendo algunas advertencias para las composturas que puedan necesitar los mismos relojes: escrito por los Hermanos D. Felipe y D. Pedro Charost, Directores de la Real Escuela de Relojería de esta Corte, y el primero socio de número de la Real Sociedad Matritense, en cumplimiento de la obligación que se les impuso por la Real Cédula del establecimiento de dicha Escuela, baxo de la protección de la Real Junta de Comercio, Moneda y Minas, a cuyas, expensas se publica para instrucción de los jóvenes que se dedican al importante Arte de la Relojería*, Madrid, en la Oficina de Blas Román, MDCCXCV.
Sobre la Real Escuela de Relojería de los Hermanos Charost, véanse: Pedro RODRÍGUEZ DE CAMPOMANES: *Discurso sobre la educación popular de los artesanos y su fomento* (1ª edición: en Madrid, en la Imprenta de D. Antonio de Sancha, año de MDCCLXXV), Madrid, Editora Nacional, 1978, p. 260 (nota 43); LARRUGA, *op. cit.*, tomo IV, pp. 142-159; Manuel GODOY, Príncipe de la Paz: *Memorias críticas y apologéticas para la historia del reinado del Señor D. Carlos IV de Borbón*, vol.I, «Biblioteca de Autores Españoles», tomo LXXXVIII, Madrid, Ediciones Atlas, 1965, pp. 208-209; CAVESTANY, *op. cit.*, p. 37; Luis PÉREZ BUENO: «De mobiliario español en el siglo XVIII. 'Real Escuela de Relojería'. Los Hermanos Charots», en *Archivo Español de Arte*, tomo XV, nº 52, 1942, pp. 2ll-22l; Luis MONTAÑÉS FONTENLA: «Los relojes madrileños de la Real Escuela», en *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, Ayuntamiento de Madrid, año XXIV, nº 70, 1955, pp. 349-379; Paulina JUNQUERA DE VEGA: *Relojería palatina. Antología de la Colección Real Española*, Madrid, Roberto Carbonell Blasco, 1956, pp. 53-60; Luis MONTAÑÉS FONTENLA: «Relojes», en *Historia de las artes aplicadas ..., op. cit.*, pp. 185-186; BOTTINEAU: *L'art de cour ..., op. cit.*, p. 219; José Ramón COLÓN DE CARVAJAL: *Catálogo de relojes del Patrimonio Nacional*, Madrid, Editorial Patrimonio Nacional, 1987, pp. 14, 31, 556; Luis MONTAÑÉS FONTENLA: ficha 23 («Reloj de caja alta»), en *Artificia Complutensia. Obras seleccionadas del Patrimonio Artístico de la Universidad Complutense* (Catálogo de la Exposición), Madrid, Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, 1989, p. 66.

[23] Sobre la Platería de Martínez, su historia y producción, véanse: *Real Cédula de Su Magestad, de 29 de Abril de 1778 aprobando el establecimiento de una Escuela que ha puesto en Madrid Don Antonio Martínez, para enseñar la construcción de Alhajas finas, y comunes de Oro, Plata, Similor y Azero, con esmaltes, y sin ellos, baxo las condiciones que se refieren*, en Madrid, en la Imprenta de Blas Román. A.H.N., *Osuna-Cartas*, leg. 427 bis 1; LARRUGA, *op. cit.*, tomo IV, pp. 104-141; GODOY, *op. cit.*, p. 209; MESONERO ROMANOS, *op. cit.*, pp. 252-253; MADOZ, *op. cit.*, p. 964; Julio CAVESTANY: «La Real Fábrica de Platería», en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, tomo XXXI, 1923, pp. 284-295; CAVESTANY: *Las industrias artísticas madrileñas ..., op. cit.*, pp. 56-61; Catherine MORAN: «A Royal Spanish Silver Factory», en *The Connoisseur*, vol. LXXXVIII, nº 360, agosto 1931, pp. 75-79; Luis PERÉZ BUENO: «Del orfebre Don Antonio Martínez. La 'Escuela de Platería' en Madrid. Antecedentes de su establecimiento. Años 1775-1776 y 77», en *Archivo Español de Arte*, tomo XIV, nº 44, 1941, pp. 225-234; Ada MARSHALL JOHNSON: «The Royal Factory for Silversmiths, Madrid», en *Notes Hispanic*, New York, The Hispanic Society of América, 1942, pp. 15-29; LOZOYA, *op. cit.*, pp. 173-176; ALCOLEA, *op. cit.*, pp. 252-255; Fernando A. MARTIN: «La platería de Martínez en el Museo del Prado», en *Boletín del Museo del Prado*, tomo I, nº 3, 1980, pp. 163-164; Fernando A. MARTIN: «La platería de Martínez al servicio de la Real Casa I y II. Piezas en el Palacio Real de Madrid», en *Reales Sitios*, año XVII, nº 66, 1980, pp. 11-16 y año XVIII, nº 67, 1981, pp. 11-16

La *Real Fábrica de Papeles Pintados*, fundada en 1786 por el francés Pedro Giroud de Villette y ubicada en la plazuela de San Juan la Nueva, junto al convento de las Comendadoras de Santiago [24].

La *Real Fábrica de Abanicos* del francés Eugenio Prost, establecida hacia el año 1786 en la Red de San Luis bajo la protección del conde de Floridablanca [25].

La *Real Fábrica de Relojería*, en la calle de Fuencarral, fundada el 11 de diciembre de 1788 y dirigida por el presbítero Vicente Sión, con el suizo Abraham Matthey como maestro principal [26].

La *Real Escuela del Arte de Tornear y Maquinaria*, en la calle de San Miguel, creada hacia el año 1790 y dirigida por Jorge Imre [27].

El *Taller de muebles y adornos en mármoles* de don Luis de Hennequin, establecimiento favorecido por el Gobierno e instalado en la calle Real de la Almudena a fines del siglo XVIII [28].

La *Real Fábrica de Coches de SS.MM.*, cuyos talleres, localizados en el Avapiés, se incendiarían la noche del 18 de agosto del año 1800 [29].

Fernando A. MARTIN: «La platería de Martínez al servicio de la Real Casa III. Piezas en San Lorenzo de El Escorial», en *Reales Sitios*, año XVIII, nº 68, 1981, pp. 11-16; José Manuel CRUZ VALDOVINOS: «Primera aproximación al platero Antonio Martínez», en *Goya*, nº 160, 1981, pp. 194-201; José Manuel CRUZ VALDOVINOS: «Platería», en *Historia de las artes aplicadas ..., op. cit.*, pp. 138, 152-153; Alejandro FERNANDEZ, Rafael MUNOA y Jorge RABASCO: *Enciclopedia de la plata española y virreinal americana*, Madrid, Edición de los autores, 1984, pp. 162-175, 360-374; RABANAL YUS: «En torno a la introducción y localización ...», *op. cit.*, pp. 84-89; Fernando A. MARTIN: «La Fábrica de Platería de Martínez», en *Establecimientos tradicionales madrileños*, cuaderno VI («El Ensanche: Salamanca y Retiro»), Madrid, Cámara de Comercio e Industria de Madrid, 1986, pp. 193-200; BOTTINEAU: *L'art de cour ..., op. cit.*, pp. 220-221; FLEMING y HONOUR, *op. cit.*, 529; Fernando A. MARTIN: *Catálogo de la plata del Patrimonio Nacional*, Madrid, Editorial Patrimonio Nacional, 1987, pp. 385, 403-404 y piezas incluidas en el catálogo; José Manuel CRUZ VALDOVINOS: «La platería madrileña bajo Carlos III», en *Fragmentos*, núms. 12-13-14, 1988, pp. 63-66; José Manuel CRUZ VALDOVINOS: *La Real Escuela de Platería de don Antonio Martínez*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid-Instituto de Estudios Madrileños del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1988; Fernando A. MARTIN: *Museo Municipal. Catálogo de la plata*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid. Museo Municipal, 1991, pp. 23-31 y piezas incluidas en el catalogo.

[24] Sobre esta Real Fábrica, en funcionamiento hasta la época romántica, véanse: GODOY, *op. cit.*, p. 208; *Estadística industrial de Madrid*. Año 1821. Archivo de Villa, A.S.A., 2-369-1; *Memoria de la Junta de Calificación de los productos de la Industria Española remitidos a la Esposición pública de 1827, presentada al Rey Nuestro Señor por mano de su Secretario de Estado y del Despacho universal de Hacienda, el Excmo. Sr. D. Luis López Ballesteros*, Madrid, Imprenta de D. L. Amarita, 1828, pp. 47-49, 125; MESONERO ROMANOS, *op. cit.*, p. 262; Angel FERNANDEZ DE LOS RIOS: *Guía de Madrid, manual del madrileño y del forastero*, Madrid, Oficinas de la Ilustración Española y Americana, MDCCCLXXVI (edición facsímil: Madrid, Abaco Ediciones, 1976), p. 634. Completan la información: JUNQUERA Y MATO: *La decoración y el mobiliario ..., op. cit.*, pp. 47, 113; María Teresa RUIZ ALCON: «Papeles pintados», en *Historia de las artes aplicadas ...*, pp. 424-425; BOTTINEAU: *L'art de cour ..., op. cit.*, pp. 204-205.

[25] Así lo confirma un documento del Archivo Histórico Nacional, fechado en Madrid el 26 de septiembre de 1786 y rubricado por el propio Eugenio Prost, donde podemos leer: «Eugenio Prost, vecino de esta Corte y gefe principal de la Real fábrica de Abanicos establecida de orden de S.M. en la Red de S.ⁿ Luis Casa de Estrarena (...)». A.H.N., *Consejos*, lib. gob. año 1786, fol. 1152. Sobre esta Real Fábrica, véase LARRUGA, *op. cit.*, tomo III, p. 132 y tomo V, pp. 25-29. Informan también: María Teresa RUIZ ALCON: «Abanicos», en *Historia de las artes aplicadas .... op. cit.*, p. 624 y Angel LOPEZ CASTAN: «Abanicos madrileños del S. XVIII», en *Antiquaria*, nº 30, 1986, p. 48.

[26] Véanse Luis MONTAÑES FONTENLA: «Noticia de la Real Fábrica de Relojería de Madrid», en *Cuadernos de Relojería*, nº 20, 1961, pp. 3-16 y COLON DE CARVAJAL, *op. cit.*, pp. 15, 559.

[27] Así lo confirma un documento del Archivo Histórico Nacional, fechado en Madrid el 31 de enero de 1791 y firmado por el propio Jorge Imre, donde podemos leer: «D.ⁿ Jorge Imre, maestro tornero y maquinista en la R.ˡ Fábrica de S.M.C., certifico (...)». A.H.N., *Consejos*, lib. gob. año 1791, fol. 32. Sobre esta Real Escuela, véanse GODOY, *op. cit.*, p. 208 y FERNANDEZ DE LOS RIOS, *op. cit.*, p. 633.

[28] Véase GODOY, *op. cit.*, p. 209.

[29] Constata la existencia de esta Real Fábrica un grabado anónimo procedente del Archivo de Dibujos y Grabados del Museo Municipal, nº 2118 (también nº 15.456/7/8), en cuyo pie figura el siguiente epígrafe: *Vista del incendio acaecido en la R.ˡ Fábrica de Coches de SS.MM. en el Abapiés de Madrid, la noche del día 18 de Agosto de 1800*. Véase RABANAL YUS: «En torno a la introducción y localización ...», *op. cit.*, pp. 82-83 y lám. VII. Fábrica mencionada también por FERNANDEZ DE LOS RIOS, *op. cit.*, p. 634; CAVESTANY: *Las industrias artísticas madrileñas ..., op. cit.*, p. 67; Angel LOPEZ CASTAN: «La construcción de carruajes y el gremio de maestros de coches de la Corte durante el siglo XVIII», en *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, XXIII, 1986, p. 111.

Planimetría del cuartel español del siglo XIX

José Antonio Sebastián Maestre

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.) Vol. IV, 1992.

RESUMEN

El Cuartel en el siglo XIX irrumpió como una de las más importantes muestras de la arquitectura del momento, no sólo por la urgente necesidad de estos sino también por la creación y difusión de numerosos proyectos.

Para demostrar este aspecto, se ha profundizado en el análisis de un vasto material procedente de las dos Comisiones de Ingenieros Militares más importantes convocadas en España durante los años 1847 y 1888; examen del que podemos deducir, que los estudios sobre "Cuarteles Tipos" realizados por estos comités estuvieron a la altura de los ofrecidos por los celebrados en el resto de los países europeos, habiendo entre todos ellos afinidad y similitud de criterios para elaborar un sistema de cuartel que satisfaga sin obstáculos las necesidades del alojamiento del ejército, y cumpla por completo las normas de la higiene y la salud. Esto puede observarse fácilmente en la extensa muestra de láminas que ofrecen los proyectos militares, los cuales permiten establecer una evolución en los sistemas y una diferenciación en los tipos de planta acorde con la función que han de cumplir y en conexión con una específica técnica constructiva y un concepto estético.

SUMMARY

The building of barracks in the XIX century detached as one of the most important samples of architectur during that moment; not only of necessity of them but also for the creation and difussion of numerous projects.

To demostrate this point of view we have done extensive research analysis of vast material coming from the two most important military engineer committees summoned in Spain during the years 1847 and 1888. Examination of which we can inform the studies relating to "Barrack-Types" realized by these commissions had risen to the height of the works done by the rest of the European Countries, having affinity and similarity of yardstick between all of them to plan a quarters' system which satisfy without any handicap all necessities of the army´s lodging and carry out completely the norms of hygiene and health. It can be seen in the board pattern book offered by this kind of military projects, which allow to set forth an evolution about the systems and different types of plan, depending on a specific funtion in conexion with a particular constructive technique and an aesthetic concept.

ANTECEDENTES HISTORICOS

En el transcurso del siglo XVIII, con el establecimiento de un ejército permanente se hizo necesario que la tropa residiera en alojamientos estables y apropiados para un grupo numeroso de hombres; dándose así un nuevo tipo de edificio que libró del hospedaje vecinal. Desde este momento, la tipología cuartelaria evolucionará de estar contenida en un recinto fortificado a su inclusión en la ciudad, independiente de la muralla.

El primer tipo conocido, tanto en España como en la mayoría de los países europeos, se debe al mariscal francés Vauban [1], quien construyó acuartelamientos aprovechando antiguas construcciones en las murallas. Se tra-

[1] Vauban (1633-1707) desempeñó el cargo de Comisario General de Fortificaciones de Luis XIV desde 1668; y fue desde 1691 Director del Departamento de Fortificaciones de Plazas de Tierra y Mar de Francia. En torno a la vida y obra de este personaje véase Michel PARANT y Jacques VERROUST: *Vauban*. Editions Jacques Fréal París,1971, 319 pp.

taba de unos edificios longitudinales recorridos por un muro medianero y por una serie de tabiques transversales, los cuales originaban aposentos en los que se agrupaban de diez a doce soldados, en comunicación con la calle mediante una escalera que servía para cada cuatro habitaciones. En los extremos de estos se situaban los pabellones de oficiales; y las cuadras en espacios independientes.

El segundo modelo, propuesto por Bernard Forest de Bélidor, tendrá validez hasta mediados del siglo XIX, innovando el cuartel de Vauban. Agrupaba cuatro cuerpos, igual a los anteriores, en torno a un patio central para facilitar luz a las habitaciones y lugar de ejercicios para la tropa. Se trataba de edificios urbanos especialmente apropiados para el tiempo de paz y no sólo de guerra.

El nuevo tipo de cuartel planteado por Bélidor contó con la aprobación del propio Vauban; este es un hecho observable al final del volumen en el que Bélidor expone: «Quand on a un espace assez étendu pour faire une grand cour entourée de batiments, elles sont fort commodes, parce qu'elles se fermant d'elles mémes, et que les chambres étant plus ramassées, on peut en moins de temps faire exécuter les ordres que le gourverneur ou le commandant de la troupe juge à propos de donner.

Cette disposition de caserne convient surtout à la cavalerie, parce quélle a besoin d'une cour pour le service journalier des chevaux; alors on fait les chambres au-dessus des écuries, et un corridor pour communiquer de l'une à l'autre, on pratique des escaliers de distance; mais ils occupent beaucoup de place mal à propos, au lieu qu'ayant un corridor, deux ou trois escaliers suffisent: il est vrai quand il rend les chambres du premier étage un peu obscures, comme on le remarque aux quartiers de Flandres; mais on peut remédier à cet inconvénient en faisant le bâtiment moins écrasé que ceux dont je parle»[2].

Respecto a la legislación correspondiente a este período, en relación a los cuarteles, hay dos Reglamentos de suma importancia redactados en el año 1718; uno de ellos aprobado el 8 de Abril, fue mandado redactar por el monarca al Ingeniero General de sus Ejércitos, Jorge Próspero Verbom. A este Reglamento, conocido como el «Proyecto General Impreso», acompaña un plano; ambos se mandan distribuir por todas las provincias para que los cuarteles de nueva planta que en ellas se hagan se ajusten a este modelo [3]. El 20 de Abril se redacta el segundo de ellos, un Real Reglamento «Para establecer cuarteles en España, Islas y Presidios, correspondientes al alojamiento de la Infantería, Caballería, Y Dragones»; en el que se da noticia de la labor que ha de desempeñar el ingeniero dentro del proceso de construcción de estos edificios. También se deja en él reglamentada la competencia profesional, los requisitos de los proyectos y las reglas de actuación de los Ingenieros [4].

Estos dos Reglamentos determinaron tanto el tipo de construcción cuartelaria a realizar como la función y el desenvolvimiento del ingeniero militar en su profesión; y en consecuencia la importancia de esta institución [5].

ANALISIS Y ESTUDIO DEL CUARTEL DEL S.XIX

A lo largo del siglo XIX el Cuartel, como edificio o conjunto de construcciones destinadas al alojamiento de las tropas de guarnición, se convierte en una de las tipologías arquitectónicas más importantes entre las desarrolladas por la arquitectura civil y la ingeniería militar.

Dentro del plano de las realizaciones, concretamente en 1847, se convocó una Comisión del Cuerpo de Ingenieros, en la cual se formularon proyectos que en todo tipo de detalles correspondían a las ideas y necesidades de la época [6]. Se procuraron incluir en los cuarteles todas aquellas mejoras aconsejadas por el adelanto de las ciencias, especialmente en lo referente a la sanidad e higiene, sin que estos esfuerzos pudieran realizarse por completo por el mal crónico de la carencia de recursos y la imposibilidad que presentaba el Estado para desprenderse de sumas considerables. Cuarenta años después, se trató por primera vez de modo franco y decidido llevar a la práctica las ideas que más tarde se asu-

---

[2] B. FOREST DE BÉLIDOR: *La Science des Ingenieurs dans la conduite des travaux de Fortification et d'Arquitecture Civile*, París, 1830, pp. 388-389. Acerca de los tipos arquitectónicos de Vauban y Bélidor, y su repercusión en la ingeniería militar española y los establecimientos cuartelarios españoles del S. XVIII, véanse A. MARZAL MARTÍNEZ: «Notas sobre arquitectura militar dieciochesca en Andalucía. Cuarteles», *Primer Congreso de Hª de Andalucía- Andalucía Moderna*, S. XVIII,Tomo II. Córdoba, 1978.«Los Cuarteles Andaluces del siglo XVIII» *Revista de Historia Militar* Nº 50, 1980, pp.38-48. *La ingeniería militar en la España del XVIII, nuevas aportaciones a la historia de su legado científico y monumental*. Editorial de la Universidad Complutense, Madrid 1991. 2 v. 1726 pp.

[3] A.G.S. Negociado de Guerra Moderna, Leg. 2999. Citado por A. MARZAL MARTÍNEZ en «Los Cuarteles Andaluces del siglo XVIII» Ob.Cit. p.34.

[4] J. A. PORTUGUÉS: *Colección General de las Ordenanzas Militares, sus innovaciones y aditamentos, dispuestas en diez tomos*. Madrid 1764-1765. Tomo II. pp.381-395.

[5] Sobre la importancia de los ingenieros militares del S. XVIII y su institución, H. CAPEL, J. E. SÁNCHEZ y O. MONCADA: *De Palas a Minerva. La formación científica y la estructura institucional de los ingenieros militares en el siglo XVIII*, Barcelona, Serval y CSIC, 1988. H. CAPEL (y otros autores): *Los ingenieros militares en España. Siglo XVIII. Repertorio Biográfico e inventario de su labor científica y espacial*. Universidad de Barcelona, 1983.

[6] Por Real Orden de 4 de Febrero de 1847, se crearon unas Comisiones cuyos resultados para la creación de construcciones militares salen en las siguientes fechas: Infantería 13 Julio de 1847.- Caballería 5 de Junio de 1848.- Pólvora 1 de Octubre de 1847. Los miembros más destacados de estas Comisiones fueron Celestino del Piélago, Fernando García Sampedro, Francisco Martín del Yerro, Pedro Andrés Burriel y Juan José del Villar. También hace referencia a esta Comisión J. AVILES ARNAU: *Los Cuarteles Higiénicos*. Imprenta y litografía de Bernardo Rodríguez. Madrid, 1909. p.221.

[7] Ofrece planos y descripción del cuartel J. AVILÉS ARNAU: *Edificios Militares. Cuarteles*. Sección litográfica de Ingenieros. Barcelona, 1887. pp. 251-254.

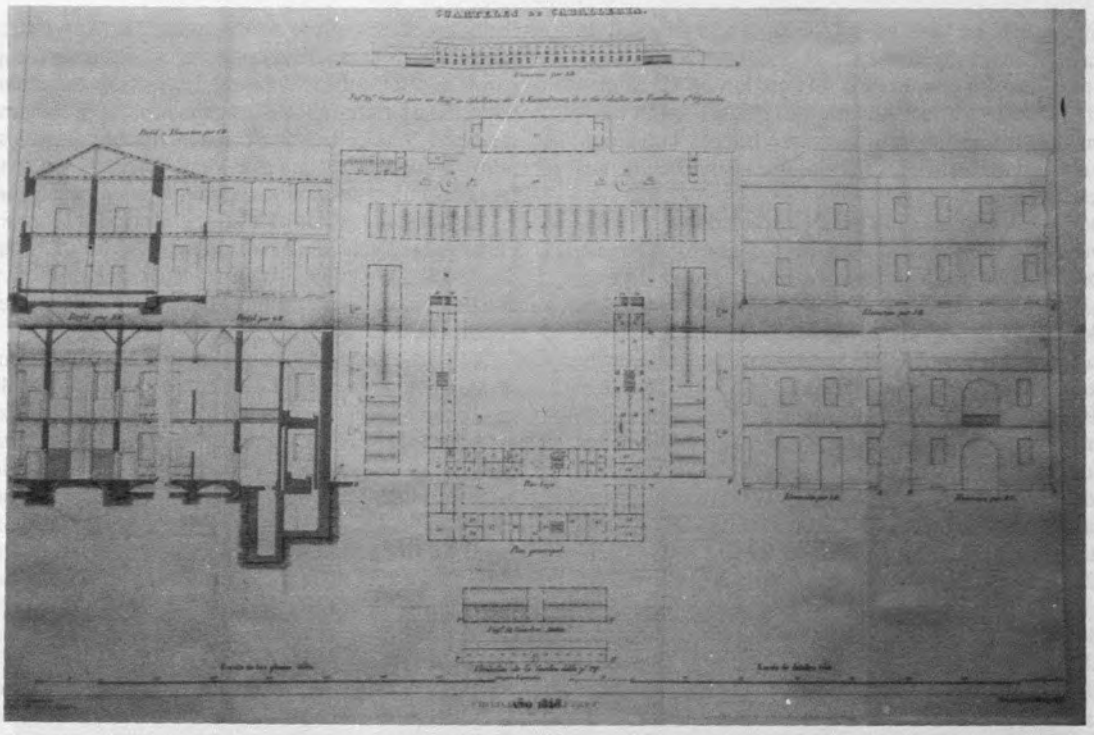


*Fig. 1. Cuarteles de Caballería: distribución de planta en U con cuadras independientes, secciones y alzados. (**Memorial de Ingenieros**, 1848, Lám. 13).*

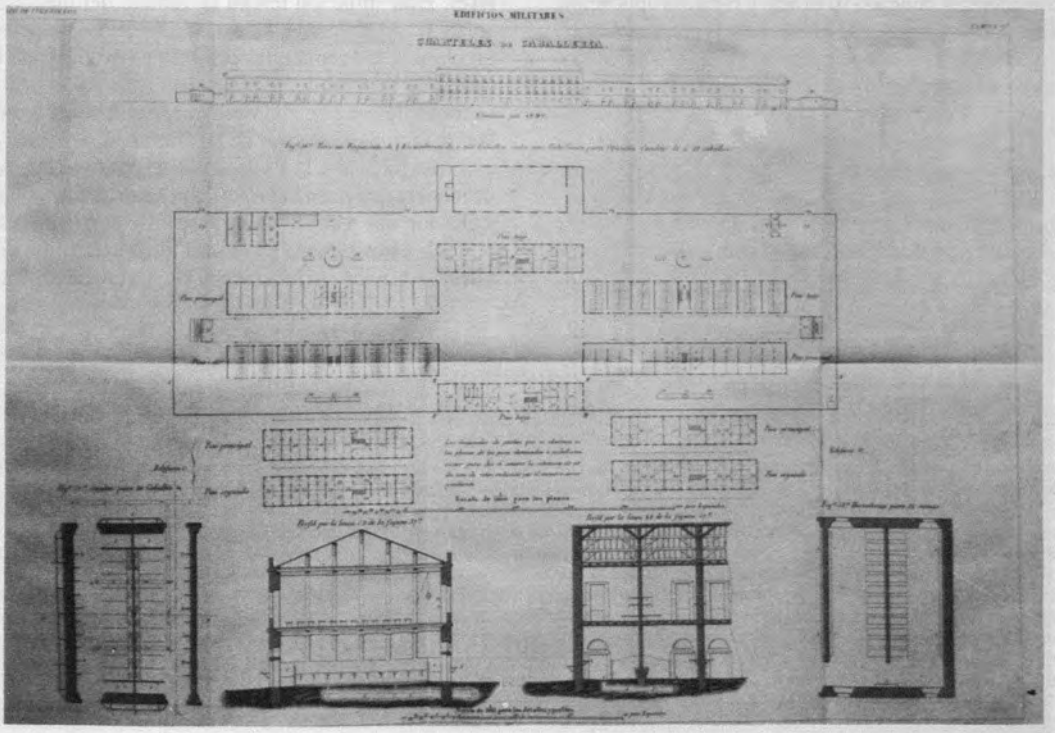


*Fig. 2. Cuarteles de Caballería: disposición con fachadas mayores o estribos de pabellones en dirección al patio central, secciones y plantas de cuadra y habitación. (**Memorial de Ingenieros**, 1848, Lám. 9).*

mieron; cuando en 1885 en la Comandancia General de Castilla la Nueva el capitán M. Cano y León recibió el encargo de proyectar un cuartel para un batallón de cazadores, que debía alzarse en el campamento de Carabanchel siguiendo el modelo utilizado por el ingeniero francés Tollet precursor del sistema de pabellones múltiples e independientes para acuartelamientos [7].

A partir de este momento parece darse una gran evolución, pues comenzado el año 1888, el 16 de Enero, el teniente coronel F. Roldán y Vizcaíno ofreció el «Proyecto de un plan general de acuartelamiento», dado a conocer a través de el *Memorial de Ingenieros* de 1888, donde argumenta: «Larga, indudablemente, es aún la fecha, y desanima el pensar que ha de transcurrir un cuarto de siglo antes de que el soldado español se vea bien alojado; pero si el gobierno lo juzgara oportuno, no dudamos que, con las garantías de los edificios enajenables y con los recursos anuales que hemos indicado, podría levantar un empréstito que permitiría ejecutar la edificación en cuatro o cinco años, dejando así satisfecha tan perentoria necesidad» [8]

El 22 de Febrero de ese mismo año, mediante una Real Orden se fija el programa de las necesidades de los nuevos cuarteles, acordándose poco después celebrar un concurso para adoptar un tipo a que ajustarse en lo sucesivo [9] pero ninguno de los proyectos presentados fue aceptado; nombrándose entonces una nueva Comisión presidida por F. Roldán y Vizcaíno, el cual apoyado en el resultado de aquel concurso y en estudios especiales redactó una obra titulada *Cuarteles Tipos*, aprobada por Reales Ordenes de 31 de Julio y 17 de Diciembre de 1890 y publicada en 1892, disponiéndose que los oficiales de ingenieros imitasen los tipos presentados, aunque sin considerarse obligada su exacta y rigurosa aplicación, teniendo siempre los autores de los sucecivos proyectos libertad para desarrollar sus conocimientos teóricos y sujetarlos a las condiciones características de cada lugar [10].

SITUACION

La elección de emplazamiento para un ejército siempre ha sido un punto de preocupación tanto para tratadistas como para ingenieros. Ya a finales del siglo XVI, Cristóbal de Rojas en el capítulo X de su tratado *Teoría y práctica de Fortificación* habla de las cualidades que ha de cumplir un paraje para ser utilizado por aquel: «Se ha de elegir sitio, que tenga buen terreno, que no sea pantanoso, ni que alguna ribera, ó río pueda con alguna creciente hacer daño à los quarteles: y fuera desto, que aya comodidad de leña, y agua, y forrage, y ultra desto se escogera luego la plaça general de las armas en lo mas alto del sitio, y tan grande, que se pueda poner toda la gente en batalla, quando se tocare arma, y de forma que aya cantidad del un escuadron al otro para passar con comodidad gente, si fuere necessario, y luego cerca de la plaça de armas, se repartiran los quarteles» [11].

A lo largo del siglo XIX este aspecto se convierte en punto de mira para numerosos ingenieros e higienistas, pudiéndose observar esta preocupación a través de numerosos escritos y obras, como la del profesor C. Redan *Gestatten uber den Bau einer Kaserne*, 1880 [12], aduciendo las condiciones higiénicas que había de satisfacer un cuartel en cuanto a su emplazamiento, relativas al suelo, situación y exposición. También importantes son los argumentos, referentes a la situación, estipulados por F. Roldán en su «Proyecto de un plan general de acuartelamiento» de 1888, donde comunica: «1° El mejor emplazamiento para los edificios militares, especialmente para los cuarteles, es el exterior de las poblaciones, aunque no a excesiva distancia, a fin de que disfruten de las ventajas higiénicas del aislamiento, sin perder las que proporcionan en recursos y distracciones los lugares habitados. 2° Los edificios de guerra se deben establecer más allá de los últimos arrabales de la población, formando barrios militares, para fomentar el compañerismo y tener las fuerzas reunidas bajo la inmediata vigilancia de sus jefes. Esta situación tendrá la ventaja del menor coste del solar. 3° Al elegir el emplazamiento de los cuarteles se debe procurar que dominen las principales avenidas de la población, que generalmente están marcadas por las carreteras o ferrocarriles que de ella irradien; lo que permitirá dominarla con facilidad, en caso de levantamiento popular» [13].

En lo tocante a la Exposición, el cuartel debe orientarse de manera que pueda aprovechar con desahogo el aire, la luz y el calor, que ha de procurarse reciban con igualdad los diferentes locales [14]. Si la forma del local lo permite se orientarán los edificios en dirección N-S, porque de esta manera los

---

[8] F. Roldán y Vizcaíno. «Proyecto de un plan general de Acuartelamiento» *Memorial de Ingenieros*, repartido en las revistas del 1 de Mayo al 1 de Septiembre de 1888, año XLIII. III época. Este trabajo es un minucioso estudio referente a la fuerza que ha de acuartelarse, la organización del ejército, la distribución de las fuerzas del ejército en el territorio, el acuartelamiento existente, edificios que pueden conservarse, edificios que deben construirse de nueva planta, planes parciales de acuartelamiento, proyectos de nuevos edificios, programas para la construcción de nuevos cuarteles, concurso para obtener tipos de elementos para cuarteles, coste aproximado del nuevo plan de acuartelamiento, valor de las fincas enajenables; y al plan económico para realizar el acuartelamiento.

[9] Acerca de este Concurso F. Roldán y Vizcaíno en «Proyecto de un plan general de Acuartelamiento « Ob.Cit. pp. 170-171, expone que los ensayos hechos con algunos anteproyectos de cuarteles bajo las bases que quedan consignadas, permiten asegurar que se pueden obtener edificios mucho más económicos que los construidos por los tipos del antiguo sistema. Para llegar en este punto a un resultado en breve plazo y conseguir una colección de tipos de elementos de cuarteles del nuevo sistema, cree debería abrirse un concurso entre todos los jefes y oficiales del cuerpo que quisieran tomar parte en él, para que presentasen proyectos de elementos de cuarteles para las diferentes armas.

[10] F. Roldán y Vizcaíno: *Cuarteles Tipos. Cuerpo de Ingenieros del Ejército. Memoria Descriptiva*. Imprenta del Memorial de Ingenieros. Madrid, 1892.

[11] Cristóbal de Rojas: *Teoría y Práctica de Fortificación*. Capítulo X. Madrid 1598. p. 103

[12] Citado por E. Putzeys: «La higiene en la construcción de los cuarteles». *Memorial de Ingenieros*. 1882. Tomo VIII. p. 55.

[13] F. Roldán y Vizcaíno: «Proyecto de un Plan General de Acuartelamiento». *Memorial de Ingenieros*, año 1888. p. 147

[14] E. Putzeys: *Ob. Cit.* p. 61.

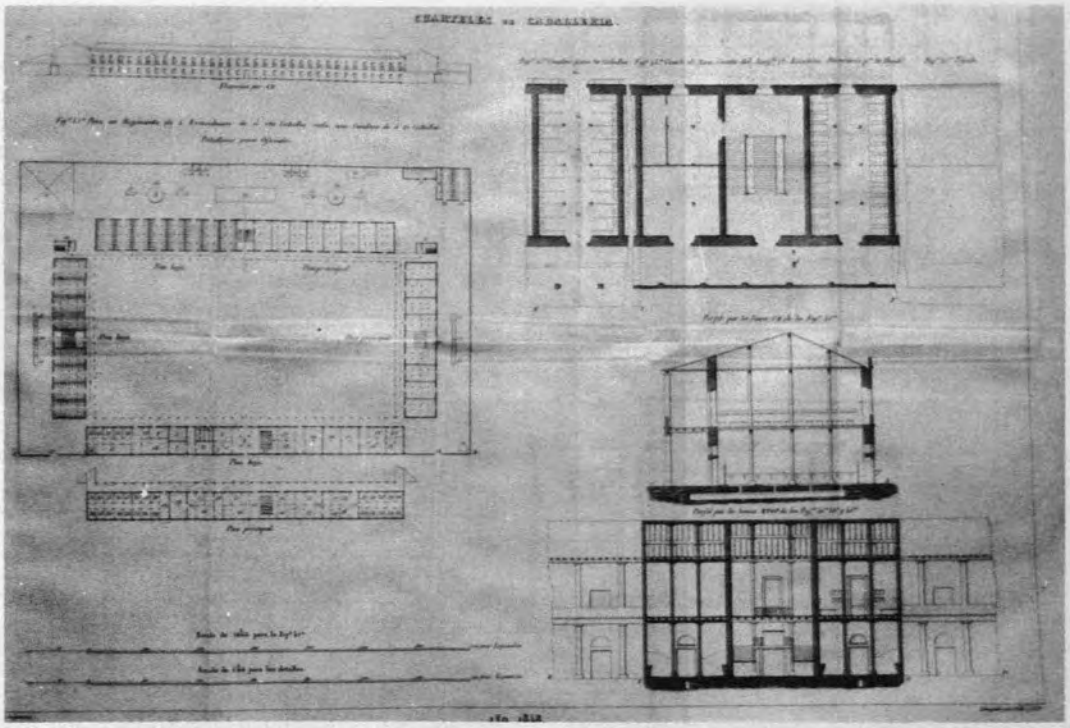


Fig. 3. Cuarteles de Caballería: pabellones independientes a cuatro lados del patio, secciones y planta. (***Memorial de Ingenieros**, 1848, Lám. 13*).

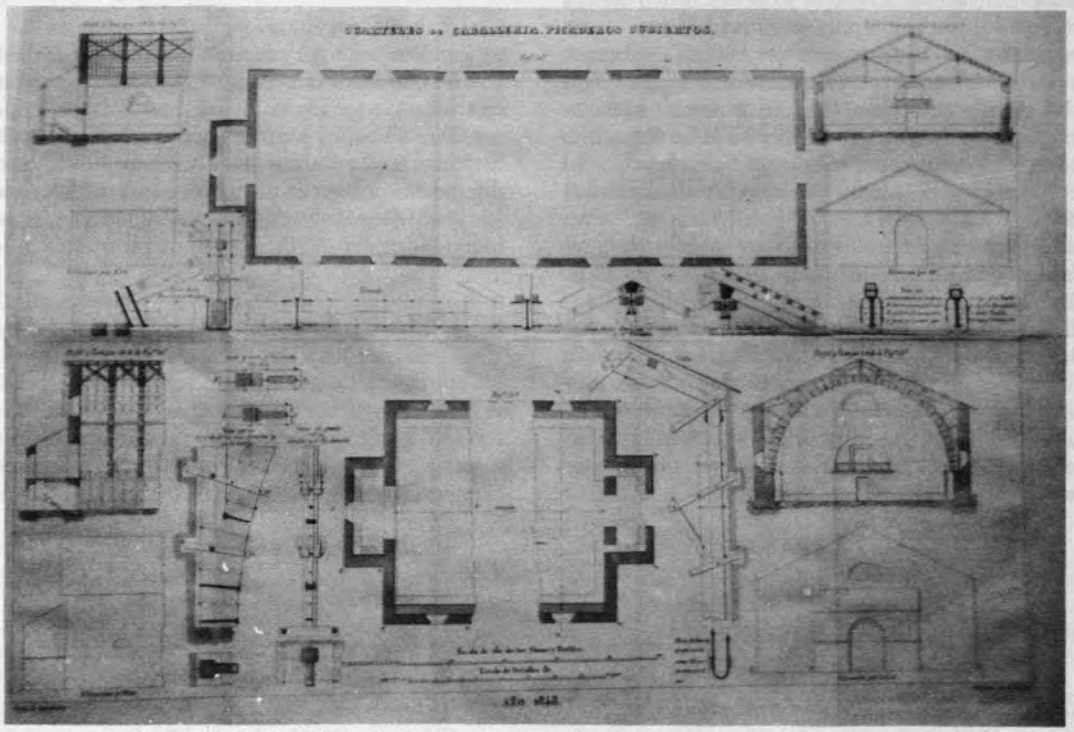


Fig. 4. Cuarteles de Caballería: Picaderos Cubiertos: planta y secciones de armadura para cubierta. (***Memorial de Ingenieros**, 1848, Lám. 14*).

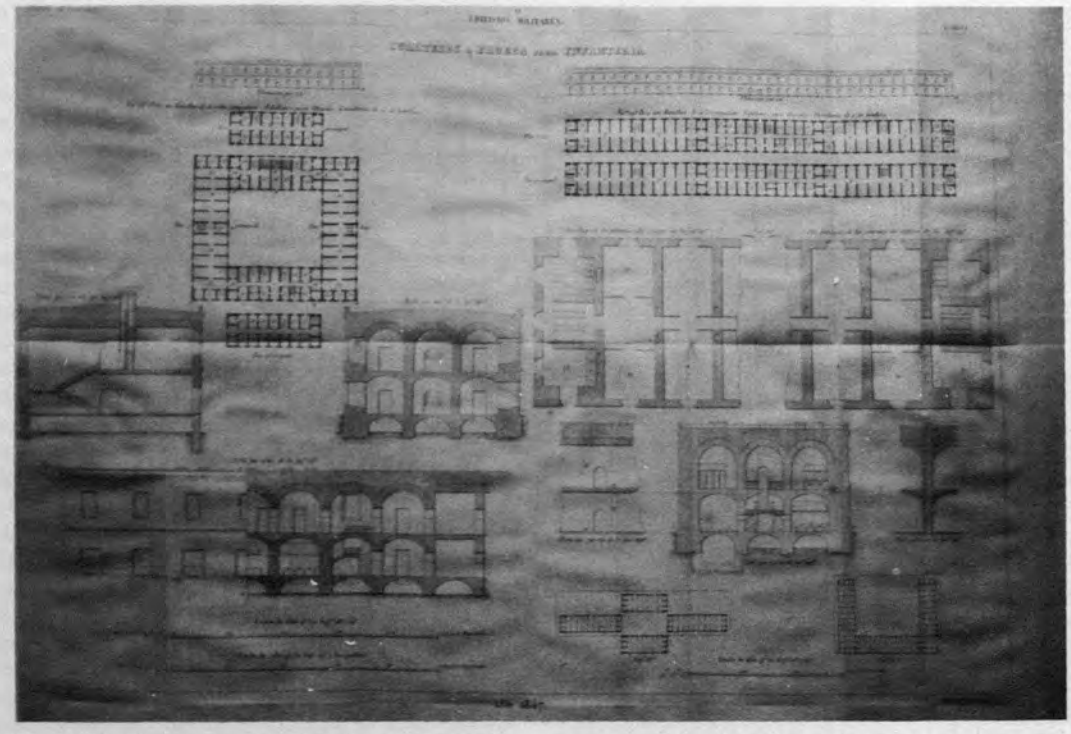


Fig. 5. Cuarteles a Prueba para infantería: diferentes disposiciones de plantas, secciones de bóvedas y cisternas. ***(Memorial de Ingenieros****, 1848, Lám. 7).*

lados mayores expuestos al E y O recibirán los rayos del sol cuando sale y cuando se oculta, es decir cuando hallándose más próximos al horizonte pueden entrar aquellos en las habitaciones, ya que así se procura que los edificios gocen de la saludable influencia que proporcionan la luz y el calor solar. Hay otros estudios que dan preferencia a las situaciones dominantes, pero no tanto que por hallarse demasiado batidas por los vientos sean perjudiciales para la salud del soldado; habiéndose llegado incluso a realizar análisis sobre la dirección de los vientos [15].

En aquel momento, la preocupación por ese tipo de cuestiones fue tal que no han de extrañar algunas opiniones como la del ingeniero francés Tollet cuando afirma: «La facultad de medicina ha protestado en vano, durante mucho tiempo, contra los desastrosos resultados de los cuarteles para mucha gente situados en el centro de las grandes poblaciones; pero los constructores se han preocupado más del aspecto monumental de los edificios, que de seguir los consejos de la higiene, cuando sería mejor precaver los males con tiempo, que no tratar después de corregirlos» [16].

DISTRIBUCION ESPACIAL

En el empeño por progresar y encontrar un sistema de cuartel que diera satisfacción a todas las necesidades del ejército en su vivienda, los ingenieros militares presentaron dos soluciones generales pero antitéticas: los llamados Sistemas de Centralización y de Descentralización, cuyas diferencias residen en el modo de agrupar los varios locales y edificios de un cuartel y la superficie asignada por individuo.

SISTEMA DE CENTRALIZACION

Este sistema constituye esencialmente un peligro para las leyes de la higiene por incluir los alojamientos de la tropa, o gran parte de ellos, en un solo cuerpo del edificio; obteniéndose mediante dos clases de edificación:

---

[15] F. ROLDÁN Y VIZCAÍNO: *Cuarteles Tipos. Cuerpo de Ingenieros del Ejército. Memoria Descriptiva.*Imprenta del Memorial de Ingenieros. Madrid, 1892. p.3.

[16] TOLLET: «El Ingeniero». *Journal d'hygiène* París, 1887. p.362.

Tipo Rectangular

Fue el tipo desarrollado por Bélidor. Se pretendía colocar en la menor superficie de terreno el mayor número posible de hombres, lo que obligó a extenderse en sentido vertical superponiendo varios pisos en la construcción. Se establece mediante cuatro cuerpos de edificio con un patio central para formaciones, acompañado de un gran número de escaleras, galerías abiertas o corredores cerrados, extendidos a lo largo de las fachadas como sistemas de intercomunicación. Semejante disposición hubo de rechazarse porque la circulación del aire se hacía poco menos que imposible en patios sombríos y profundos, donde nunca alcanzaban los benéficos rayos del sol conviertiéndose en receptáculo de inmundicia. Los dormitorios eran grandes pero hacinados de camas y mal ventilados, superpuestos en dos, tres o más pisos; agrupando estos mismos cuerpos de edificio cantinas, cocinas, talleres, y otros servicios con accesorios poco experimentados e insuficientes.

Tipo Lineal

Es una modificación del sistema anterior basada en la separación de los cuerpos de la obra, creando pabellones independientes y aislados, de cuyos extremos suelen arrancar dos alas, con la consiguiente supresión del patio interior.

Con respecto a la ubicación de las dependencias hubo una mejor zonificación espacial, permitiendo que el aire y el sol llegasen con más facilidad a las habitaciones; además de la introducción de algunas mejoras higiénicas como los baños-duchas.

Una vez examinados los proyectos pertenecientes al «Estudio de Edificios Militares» ofrecidos por la Comisión creada con este objeto por Real Orden de 4 de Febrero de 1847 [17], referentes a Cuarteles de Infantería y Caballería, se pueden incluir en su mayoría dentro del Tipo Lineal, aunque con notables avances. Los diseños de plantas que presenta este estudio, creados mediante la colocación de los pabellones rectangulares en torno a un espacio central o gran patio, se estima conveniente dividirlos en seis tipos diferentes:

1°. Construcción en dos lados del patio, una frente a otra; también llamada de bloques paralelos.
2°. Construcción en tres de sus lados, forma de U (Fig.1).
3°. Disposición en pabellones paralelos tocando con sus estribos en dos lados del patio, y las otras dos caras de éste con pabellones enfrentados (Fig.2).
4°. Pabellones cerrando los cuatro lados de un inmenso espacio central sin tocarse entre si (Fig.3).

Estas formas se consideraron las más aptas para dar cabida en ellas al programa o plan general de un edificio de infantería o caballería, sometiéndose tanto la forma como el programa a un riguroso estudio para satisfacer por completo las necesidades de un regimiento. Además, se trazaron una serie de disposiciones generales considerando, en el caso de los cuarteles de infantería, estuvieran reunidos y alojados en un mismo edificio los tres batallones de un regimiento a la vista y bajo la inmediata inspección de sus jefes; y en el supuesto de pertenecer los batallones a distintos regimientos debían acuartelarse con independencia, reuniendo cada edificio todos los accesorios necesarios a su servicio. En lo relativo al acuartelamiento de un regimiento de cuatro escuadrones de caballería, estas mismas disposiciones advertían de la necesidad de alojar a hombres y caballos con entera independencia unos de otros.

Estas mismas consideraciones generales marcaban una serie de pautas, de las cuales una de las más importantes esta en relación a la altura y capacidad del edificio. Normalmente constan de una planta baja, primer piso y en algunos casos segunda planta en la fachada principal o en las torres laterales.

La distribución de las estancias fue estudiada con rigor para ubicarlas en estas alturas. Así nos encontramos los cuerpos de guardia y similares, almacenes, talleres, y otros, en la planta baja de la fachada principal; quedando las habitaciones de tropa en las plantas bajas de alas laterales o bien en la primera y segunda. Al observar las habitaciones de tropa reflejadas en los planos, diferenciaremos claramente dos tipos dependiendo de su capacidad y disposición con respecto al plano de fachada, para 100 hombres en sentido longitudinal o para 25 hombres en sentido transversal; este último fue adoptado en Francia como tipo de los cuarteles de infantería propuesto por Belmás en el *Memorial de Ingenieros* francés [18]. Pero estas habitaciones no son más que subdivisiones hechas por las paredes de traviesa en cada uno de los cuerpos del edificio; llegándose a encontrar 400 camas por cada ala o brazo de edificio. Ambas modulaciones rigen en los cuarteles destinados a infantería, no así en los de caballería donde su capacidad oscila entre 24 y 50 camas por subdivisión, al hallarse en relación al espacio de las cuadras ubicadas en numerosos casos bajo ellas.

Respecto a las cuadras de los cuarteles de caballería, estas pueden situarse en bloques aislados sólo para caballos o en los ya aludidos espacios de planta sótano y baja. Las cuestiones a tener en cuenta para el estudio y realización de estas estancias fueron la forma, dimensión y capacidad [19], la colocación de los caballos en ellas [20], la construcción de pesebres y comederos [21], la disposición de los suelos [22], ventanas, ventiladeros, y detalles relativos a la higiene y comodidad del soldado para la exactitud en el servicio interior.

---

[17] «Estudio de edificios militares por la Comisión creada con este objeto por Real Orden de 4 de Febrero de 1847. Cuarteles de Infantería y Cuarteles de Caballería». *Memorial de Ingenieros*. Tomo II, 1847 y Tomo III,1848.
[18] Propuesta distributiva recogida por E. PUTZEYS: Ob. Cit. p.102.
[19] CAMPUZANO:«Memoria referente al proyecto de un cuartel de Caballería de nueva panta para Valencia». *Memorial de Ingenieros*. Tomo XXX, año 1875. p.56.
[20] L. SCHEIDNAGEL: «Alojamientos incombustibles para el ejército, sistema Mr. Tollet». *Memorial de Ingenieros*. Tomo XXX, año 1875. p. 56.
[21] A. MONTENEGRO: «Memoria relativa al proyecto de habilitación de la parte que el colegio general militar ocupó en el Cuartel de Guardias de Corps para acuartelamiento de un regimiento de caballería». *Memorial de Ingenieros*. Tomo III, año 1848. pp. 21-23.
[22] A. MONTENEGRO: Ob. Cit. p.23. CAMPUZANO: Ob. Cit. pp. 10-11.

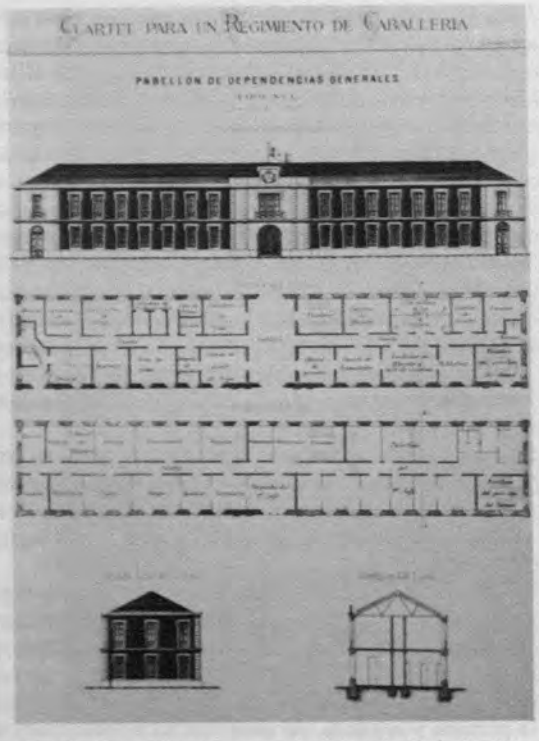


Fig. 6. Cuartel para un regimiento de Caballería: pabellón de planta rectangular con dependencias generales, alzados y sección.
*(**Cuarteles Tipos**, 1892, Lám. 91).*

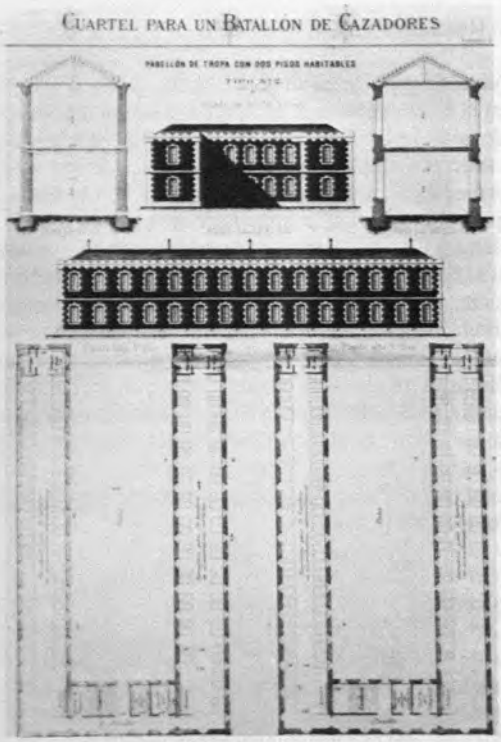


Fig. 7. Cuartel para un batallón de Cazadores: disposición de planta en H, alzados y secciones de dependencias de tropa.
*(**Cuarteles Tipos**, 1892, 1892, Lám. 8).*

En relación con los cuarteles de caballería, encontramos unas edificaciones de planta rectangular, cuadrada o circular -cubiertas o no- denominadas picaderos; destinados para el adiestramiento, maniobras y ejercicios ecuestres en los exámenes y en las revistas de inspección. Resultan de gran interés arquitectónico las armaduras que sostienen sus tejados por el dilatado espacio que han de cubrir; perteneciendo una de ellas al tipo empleado ya en la sala de ejercicios de Moscú, y otra con forma de arco semejante a la propuesta por el ingeniero francés Emy [23] (Fig.4).

No se puede cerrar este apartado, perteneciente a las construcciones cuartelarias de la primera mitad del S. XIX, sin hablar antes de los Cuarteles a Prueba de bomba, y de los Pabellones para Oficiales.

Con respecto a los primeros, se crean unos edificios «a prueba» con un sistema constructivo que recuerda al empleado para salvaguardar las pólvoras y municiones del peligro exterior [24] (Fig.5). Las formas que utiliza en planta son:

1º. Rectangular.
2º. Cuadrado con patio central.
3º. En forma de U.
4º. Pabellones enfrentados o paralelos y otros dos flanqueando con sus estribos los restantes lados del patio central.

Este tipo de cuartel para caballería o infantería se diseña con la menor altura posible, necesitando así más anchura para ganar en volumen de aire. En su construcción se cierran las estancias mediante bóvedas y anchos muros que fortalecen el edificio ante cualquier ataque, a la vez que se estipula un espacio subterráneo para disponer en él cisternas que reciban las aguas de los terrados tras haber pasado por unos filtros purificantes.

Respecto a los segundos, en casi todos los proyectos se proporciona alojamiento al jefe y oficiales «de semana», y otras veces a toda la oficialidad, dando ejemplos de pabellones dentro del mismo cuartel o en edificios independientes pero inmediatos, los cuales se acomodan al género de vida y categoría de estas personas.

Según la Comisión militar española destinada a la revisión de estas construcciones: «Ningún cuartel de planta, debería edificarse sin dar lugar, por lo menos, a los pabellones de jefe y los oficiales de semana, así como a los jefes de regimiento y de los batallones» [25].

---

[23] Para más detalles, véase la obra de EMY, titulada: *Descripción de un nuevo sistema de arcos para las grandes armaduras*. París, 1828.
[24] O-RYAN:«Tratado de Arquitectura Militar para uso de la Academia del Cuerpo de Ingenieros de Austria». *Memorial de Ingenieros*. Tomo XI. 1856. pp.270-275.
[25] «Estudios de Edificios Militares por la Comisión de 4 Febrero de 1847. Cuarteles de Infantería». *Memorial de Ingenieros*. Tomo XI, 1856. p. 9.

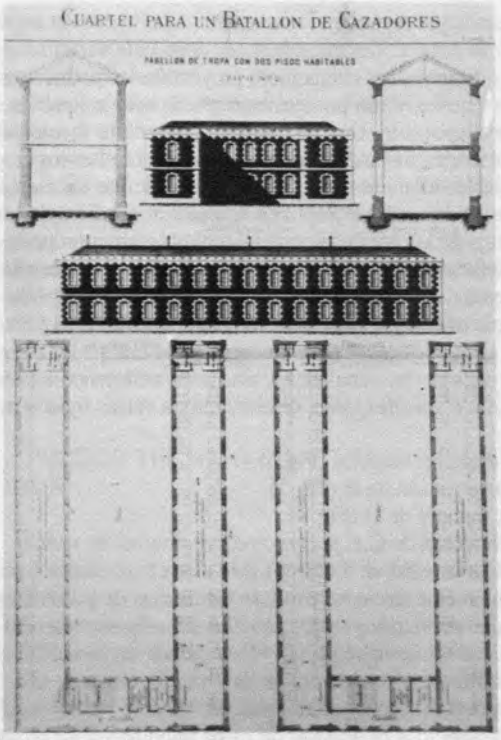


Fig. 8. Cuartel para un batallón de Cazadores: planta diseñada en forma de U, alzados y secciones de dormitorios de tropa en dos pisos.
*(**Cuarteles Tipos**, 1892, Lám. 2)*

SISTEMA DE DESCENTRALIZACION

Los cuarteles que se realizan bajo las directrices de este sistema se componen de gran variedad de pabellones dispuestos paralelamente entre si, y bastante espaciados para que el aire y la luz puedan circular libremente a su alrededor. La aplicación de este principio puede llevarse a cabo de dos formas diferentes: una de ellas es el llamado «Block Sistem» o pabellones aislados de un solo piso. El otro método es el de «Edificios Múltiples» o pabellones aislados de más de un piso.

«Block Sistem»

Fue el tipo recomendado por los ingenieros ingleses; siendo adoptado en principio por Alemania e Inglaterra. El objetivo principal que se desea obtener por este sistema es que cada «block» tenga su ventilación independiente.

La tropa esta repartida en grandes espacios mediante pabellones colocados en series paralelas, separados entre si a una distancia al menos igual o doble de su altura; sin existir comunicación entre ellos aún cuando se encuentren acolados.

Para romper con la situación que regía hasta el momento respecto a la construcción de cuarteles, hubo numerosas opiniones en pro de una profunda reforma; de entre las cuales cabe destacar la de J. Arnould quien manifiesta: «Es preciso adoptar un partido enérgico; romper el vetusto haz de muros y pisos que constituían antiguamente la habitación colectiva y subdividir por completo en todos los sentidos, en longitud, latitud y altura, la sólida construcción de una sola pieza. Separemos unos de otros los cuatro rectángulos de Vauban, hagamos cuartos los inmensos cuarteles del sis-

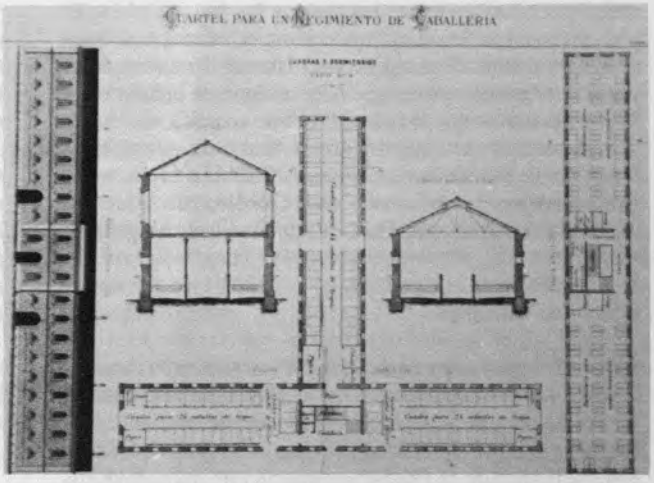


Fig. 9. Cuartel para un regimiento de Caballería: planta dispuesta en T, alzado y secciones de cuadras y dormitorios.
*(**Cuarteles Tipos**, 1892, Lám. 79).*

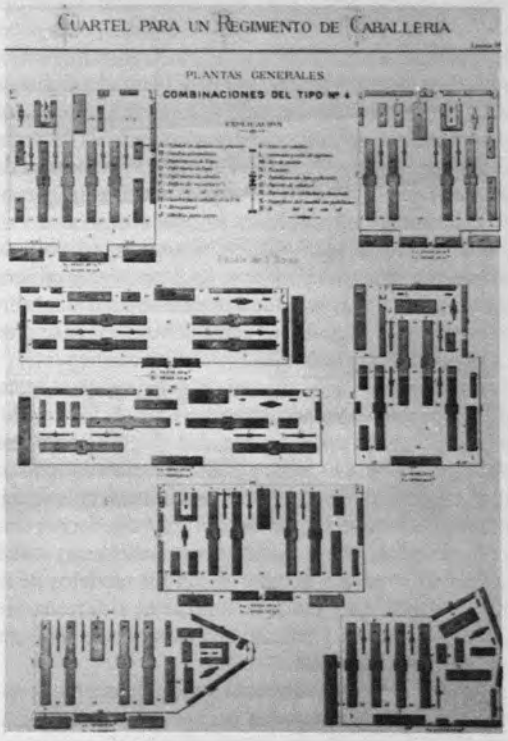


Fig. 10. Cuartel para un regimiento de Caballería: alternativas en la disposición de pabellones para diferentes solares.
*(**Cuarteles Tipos**, 1892, Lám. 105).*

tema lineal, desmontemos los pisos, y los 16 o quizá los 20 pedazos que resulten, desparrámense en la forma que se quiera, siempre que cada uno diste por lo menos 10 metros de su vecino, sobre un espacio que necesariamente habrá de ser 50 metros mayor que la base del primitivo edificio» [26].

Los cuarteles más significativos dentro de este sistema fueron los de Infantería de Chelsea y Aldershot, el cuartel de Artillería de marina en Eastney, el de Caballería de Aldershot, y el cuartel de Artillería de Colchester; todos ellos en Inglaterra.

Edificios Múltiples

Uno de los creadores más destacados de este tipo de construcción fue el ingeniero francés C.Tollet, con un sistema muy particular que hizo incursiones entre las más antiguas construcciones de comienzos de la segunda mitad del S.XIX, y que a finales de él tendrá resonancia por sus novedosos postulados para todo tipo de cuarteles y hospitales salubres; sujetando siempre sus proyectos a unas bases salidas de sus investigaciones en arquitectura [27].

A lo fundamental de este sistema, la adopción exclusiva de pabellones aislados de un piso, se le encuentran dos inconvenientes [28], de un lado las molestias ocasionadas por la necesidad de recorrer largas distancias, y la dificultad que introduce la vigilancia y el servicio; por otra parte el peligro de enfriamiento, puesto que, estando diseminados todos los locales el soldado ha de salir continuamente a la intemperie.

En el caso de España, llegado el año 1888, se hace ya de todo punto indispensable se mejoren y perfeccionen las condiciones del acuartelamiento hasta entonces realizado.

Será el ingeniero F. Roldán y Vizcaíno quien estipule unas normas generales del problema para establecer un proyecto correcto de plan general de acuartelamiento [29], observándose para ello el plan de organización del ejército propuesto a las Cortes en el año 1887.

En este mismo año se estableció un concurso para todas las inteligencias del Cuerpo de Ingenieros, con la idea de llegar a un resultado práctico. Pero de nada hubiera servido que la Comisión nombrada hubiera presentado unos inmejorables proyectos para las tres armas, si las circunstancias locales y forma del solar donde hubiesen de aplicarse fueran distintos de los ideales; de esa manera todo tendría que variar y sucedería lo mismo que aconteció con los modelos de la Comisión de 1847, que nunca se aplicaron al terreno sin modificar radicalmente, y sólo se utilizaron como teóricos en las clases de la Academia.

Así se presentaron tipos diversos de los elementos constructivos de un cuartel, agrupados por servicios semejantes, y sobre la base de pabellones independientes de no exagerado tamaño, como aconsejaban los principios de la higiene y economía que regían en el momento; ante lo cual el ingeniero F. Roldán y Vizcaíno declara: «con esta variedad de formas y dimensiones el ingeniero proyectista los podrá combinar a su gusto, y con poco trabajo pueden ser aplicables a un solar disponible. Una vez que se conozca la forma del solar y las circunstancias locales, les será fácil escoger y combinar los elementos que convengan, calcular las explanaciones que necesitan y aplicar después a las cubicaciones los precios de las unidades, con lo cual obtendrán un presupuesto suficientemente aproximado a la verdad, y el Gobierno, antes de decidir sobre la cuestión de un cuartel, podrá formar juicio exacto de sus condiciones y costes» [30].

Tras el estudio de los detalles correspondientes a los cuarteles de infantería, caballería y artillería, reflejados en las láminas de *Cuarteles tipos*, diferenciamos varias figuras de Planta:

1°. Forma rectangular (Fig.6).
2°. Disposición en H (Fig.7).
3°. A manera de U (Fig.8).
4°. En forma de C.
5°. Distribución en T (Fig.9).

No menos interesantes resultan las formas de los solares en los que se distribuyen los pabellones; solares y disposición de pabellones que nos llevan a pensar en la facilidad para instalar estas construcciones en cualquier espacio o terreno por difícil que pudiera parecer (Fig.l0).

Con respecto a la utilidad de estos pabellones, se crean siempre de dos pisos con varias combinaciones: los dos pisos para habitaciones dormitorio, los dos pisos para dependencias de tropa, el primero para dependencias de tropa y el segundo dedicado a dormitorios, zona baja para el acomodo de la caballería y la alta para tropa; o todo él para dependencias de tropa, con las generales en la primera planta y los comedores en la segunda.

Atendiendo a los dormitorios de tropa se observa una considerable evolución con respecto a los propuestos por la Comisión de 1847; puesto que se reduce el número de camas por estancia - 50 en casos normales y 70 en condiciones extraordinarias-, sin darse ningún tipo de subdivisión en los pabellones para crear estas y aumentando el espacio por soldado.

La valoración en conjunto o por separado de cada uno de los pabellones que conforman los cuarteles de este período, nos lleva a clasificarlos dentro del Sistemas de Descentralización y a dejarlos adscritos al tipo «block sistem» tanto por sus formas, medidas, ubicación y espacios intermedios para permitir la luz y el aire, como por la cercanía entre los edificios destinados a dormitorios y estancias, y su lejanía de aquellos que pueden provocar algún tipo de emanaciones desagradables. Con ellos desaparecen las dobles crujías con sus gruesos muros de carga, las grandes escuadrías de las piezas de pisos y armaduras, las galerías

---

[26] ARNOULD: *Nouveaux elements d'hygiène*. París,1881. p. 400.
[27] E. PUTZEYS: Ob. Cit. p. 70.
[28] J. AVILÉS ARNAU: *Los Cuarteles Higiénicos*. Imprenta y Litografía de Bernardo Rodríguez. Madrid, 1909. p.227.
[29] F. ROLDÁN Y VIZCAÍNO:«Proyecto de un Plan General de Acuartelamiento». Ob.Cit. p. 97.
[30] F. ROLDÁN Y VIZCAÍNO: *Cuarteles Tipos, Memoria Descriptiva*. Ob. Cit. p. 2.

de paso que quitaban luz y ventilación a los locales, e infinidad de detalles que encarecían los edificios y complicaban su distribución.

Como colofón del análisis, hay que aludir a los Pabellones de jefes y oficiales que hallamos próximos a los cuarteles pero con entera independencia de ellos. Su organización debe responder al fin de proporcionar a la oficialidad del ejército habitaciones confortables en armonía con sus costumbres y modo de vivir, a lo cual responde mejor que ninguna otra la forma de las casas particulares, con una capacidad superficial y número de piezas en relación con la categoría de quien lo habite. Llegaron a tener tanta importancia que a lo largo del siglo XIX se dieron varias Reales Ordenes para su obligatoria construcción [31].

ASPECTOS TÉCNICO Y ESTÉTICO DE LA OBRA

Tanto en los proyectos como en la mentalidad del ingeniero militar aparece la idea constante de imbricar y fusionar la técnica con la función y la imagen estética del edificio.

La forma que adquiere este tipo de arquitectura responde a un asiento óptimo entre las directrices de la funcionalidad y los acondicionamientos técnicos y arquitectónicos de la época; en especial los investigados y materializados por la ingeniería militar.

Habitualmente, los materiales que utilizan son los que se encuentran más fácilmente en el área donde vaya a construirse, y por regla general son piedras naturales y ladrillos de buena calidad en muros, hormigón hidráulico para todas las construcciones sometidas a la humedad; hierro laminado, proporcionando incombustibilidad, duración, precio reducido e higiene para entramados de pisos, tabiques y armaduras, teja plana barnizada para cubiertas, cemento portland para el pavimento de locales habitados, mortero ordinario en revoques y enlucidos; y pinturas al óleo y al temple preparadas con sustancias antisépticas. En lo referente a las cubicaciones, los muros se presentan divididos bien con zócalos, plintos y cadenas, con cornisas, pilares y vanos o con entrepaños y macizos.

A nivel decorativo, la disposición arquitectónica de estos edificios es sencilla y severa, en estrecha correspondencia con el carácter serio y austero de este tipo de institución. Con respecto a las decoraciones de edificios el ingeniero Avilés Arnau infiere: «Mientras veamos que en la construcción civil se derrochan algunos miles de pesetas en recargar de adornos una fachada o decorar algunas piezas, sin que se inviertan algunos centenares en las precauciones higiénicas más rudimentarias, no hay que esperar que la nación se penetre de la importancia, más aún de la gravedad que encierra el problema de las viviendas insalubres, y de que sean atendidos los trabajos del Cuerpo de Ingenieros y del de Sanidad militar» [32], esto testifica perfectamente la idea principal del Ingeniero Militar.

Un zócalo saliente, pilastras o cadenas en los ángulos, plintos en separación de plantas, cornisamiento, y algún efecto dado a los sillares en torno de los vanos, es suficiente para dar viveza a las fachadas y diferencias en la ornamentación.

Donde el ingeniero parece permitirse algún mayor lujo de detalles y arquitectura, es en los edificios de dependencias generales que suelen constituir la fachada del cuartel, y en los pabellones de jefes y oficiales que encierran gran paralelismo con la arquitectura civil y podrían formar parte del entramado de la ciudad sin verse menospreciados en su estilo y gusto decorativo. A manera de conclusión, valga de nuevo remarcar la importancia que ha tenido el ingeniero militar en el S. XIX como persona que llevó a la práctica numerosas obras, todas ellas con sumo rigor científico y con una total atención ante cada uno de los elementos de la construcción, mirando cuidadosamente el material y las cualidades de éste para la conformación del edificio. Se detiene en las medidas más lógicas y útiles, en su funcionalidad, en la comodidad que de todo ello se desprende, en hallar unas disposiciones y normas generales, en aplicar un estricto orden y jerarquía, en definitiva en lograr un mejor funcionamiento y calidad del edificio en sí.

El ingeniero militar, en mayores ocasiones que el arquitecto, se ha preocupado por el bienestar social, quizá motivado por la urgente necesidad de dar cabida en sus edificios a un número muy elevado de personas, quizá por estar en estrecho contacto con higienistas; pero son esas circunstancias las que le convierten en un verdadero arquitecto de vanguardia, cuyos logros tendrán grandes repercusiones en la futura arquitectura civil.

---

[31] Ante este tema la Comisión de Ingenieros Militares creada por Real Orden en 1846, para proponer las bases que habían de tenerse presentes en los proyectos de edificios militares, opinaba que no debía proyectarse ningún cuartel de nueva planta sin adicionarle pabellones para todos sus oficiales y jefes, bien en el mismo edificio o en otro próximo al principal. Otra Real Orden de 1851 ordenó, que en todos los cuarteles se construyesen pabellones para el primer jefe y ayudante de cada cuerpo que ocupara el cuartel. También es importante el Reglamento sobre Pabellones dictado en 1869, que prescribe el espacio o superficie para cada jefe u oficial. La última para este período es la Real Orden de 9 de Noviembre de 1887, para la construcción de los pabellones cerca de los cuarteles y arrendamiento de habitaciones próximas para alojar a la oficialidad.

[32] J. Avilés Arnau: *Los Cuarteles Higiénicos*. Ob. Cit. p. 227.

Almada Negreiros, de futurismo a personalismo

(Homenaje en el Centenario de su nacimiento, 1893-1993)

Manuel García-Castellón
Universidad de Nueva Orleans

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.) Vol. IV, 1992.

Los españoles aficionados a la obra y vida de Fernando Pessoa saben que una de las pocas imágenes pictóricas del poeta de los heterónimos se debe al pincel de Almada Negreiros. Fuera de este dato, pocas ocasiones se muestran de satisfacer la curiosidad sobre este pintor, quien no fue sólo eso, sino figura primordial en el surgimiento de las vanguardias portuguesas de principios del siglo XX. Su nombre y el de Pessoa se evocan mutuamente. Por fortuna, nuestra inveterada ignorancia acerca de las cosas de Portugal parece ceder ante una nueva situación histórica de paneuropeísmo, donde el comercio, las comunicaciones y los viajes aparejan mayor información. Demos por bien venida esta etapa, y por tristes todas aquéllas que fueron de incompletud en nuestra alma ibérica.

Para cualquier semblanza de Almada Negreiros en el centenario de su nacimiento -a celebrar en 1993- no se podrá disgregar el tríptico de su personalidad artística. Almada, notable en lo plástico, en lo teatral y en lo literario, emplea y alterna las tres facetas en el lanzamiento del «modernismo» portugués. Pocos vanguardistas europeos demostraron ser tan polivalentes y originales. Por otra parte, tampoco podremos disociar a este integral artista de la circunstancia política, i.e., el dilatado período del salazarismo, cuando llego a ser muralista oficial. Así, nuestro trabajo pretende dar cuenta de la actitud política de Almada en relación con su arte durante los años del «Estado Novo», cuando lanza el futurismo portugués por influencia del fascio-futurismo italiano, integrando la idea del arte como *servicio a la patria*. Con posterioridad veremos el gradual despegue de Almada respecto de esta ideología, en especial cuando se le revela, en el ámbito del personalismo cristiano, la necesidad de la libertad del artista.

También, al considerar en este trabajo a Almada como hombre de teatro, seguro que no pocos lectores españoles se sorprenderán del vínculo -breve pero intenso- de Almada a la *intelligentsia* española de pre-guerra.

Jose Sobral de Almada Negreiros nació en la isla de Santo Tomé el 7 de abril de 1893 y murió en Lisboa el 16 de junio de 1970. Era hijo de un funcionario colonial y de una isleña cuarterona pero «fazendeira», la cual muere a los tres años de darlo a luz. Tras los estudios secundarios en la metrópoli, Almada pasa a la Escuela Nacional de Bellas Artes en Lisboa. Su primer propósito es estudiar arquitectura, pero pronto deriva hacia el dibujo *per se*. Muy joven, participará en tres consecutivos Salones de los Humoristas Portugueses; su neto y afilado trazo ennoblece con temprano buen gusto el popular género de la caricatura. Esta simbiosis de lo lúdico y lo repentista se observarán a partir de entonces en el dibujo de limpio vuelo de su ulterior obra mayor.

AMISTAD CON FERNANDO PESSOA

En 1913, la primera exhibición de caricaturas de Almada (en los Salones de la Escuela Internacional de Lisboa) atrae la atención de Fernando Pessoa en el semanario *A Aquia*. El crítico Pessoa descubre en las caricaturas de Almada «personalidad y originalidad a través de influencias y de intentos» (135) [1]. La ocasión le sirve a Pessoa (nada célebre por su capacidad en crear y mantener relaciones) para iniciar con Almada una amistad que le duraría siempre. Quizá Almada fue el único amigo que accedió a Pessoa «familiarmente». Refiere Almada que Pessoa llegaría a

[1] *A Aguia* se editó en Oporto de 1910 a 1932. Sus fundadores fueron, entre otros, Teixeira de Pascoaes y Alvaro Pinto. La revista se distinguía por el espíritu de introspección en el alma nacional y por inscribirse en al ámbito del saudosismo (Cf. Fernando GUIMARAENS, pp.151-152, v. bibliog., a quien debemos los datos sobre las revistas portuguesas de los ss. XIX-XX).

decirle un día: «Almada Negreiros, você não imagina como eu lhe agradeço o facto de você existir» (5, 111). Y Almada, también en dicho pasaje, con términos casi *pessoanos* recuerda a aquel ser casi incorpóreo: «Nao conheci exemplo igual ao do Fernando Pessoa: o do homem substituído pelo poeta!... E ate que um dia de 1935 o poeta foi pessoalmente enterrar o corpo que o acompanhou toda a vida. Ficou só o poeta» (5, 112).

Un día de 1954, muchos años despues de muerto Pessoa, Almada le retrata de memoria, con técnica neo-cubista. Según Jose Augusto França -gran especialista en Almada y en futurismo portugués- allí quedan pintadas la «attentive indifference» y los elementos «emblematic and pure» de Pessoa. Es decir, estilográfica, cigarrillo, ejemplar número 2 de la revista *Orpheu*, taza de café y piso cuadrillado que es, según el mismo José Augusto França, como la veste fantasmal de un Arlequín, de la cual el poeta se libera como de un juego terrenal (1986:128) [2]. El retrato era también simbólico de aquella amistad, que en sus días se había concretado en la cooperación literaria a través de las revistas *Orpheu y Portugal Futurista*, efímeros pero eficaces órganos de renovación intelectual [3].

ORPHEU

En 1915, siete años después del asesinato de D. Carlos y su heredero Luis Filipe, a los cinco de proclamada la República y encendidas aun las luchas entre republicanos y monárquicos, la modernidad llegaba a las letras de Portugal con la revista *Orpheu*, iniciada por Almada. Dicha publicación sólo tuvo dos números, pero fueron suficientes para conmocionar el panorama literario, ocupado durante los primeros años del siglo XX por el simbolismo de Eugenio de Castro (1869-1944) o Camilo Pessanha (1867-1926), el «saudosismo» de Teixeira de Pascoaes (1877-1952) u otros ismos que, mas o menos, suponían en literatura el dominio de la metafísica y lo misterioso.

Almada se muestra entonces como albacea de una reacción estética que pretendía ser anti-burguesa, iconoclasta, provocadora. Aquella actitud dio en llamarse «modernismo» en Portugal y Brasil, y no era otra cosa que voluntad de insertar a Portugal en las vanguardias. Se inspiraba principalmente en el futurismo pro-fascista de Marinetti. Mientras tanto, en Francia surgía el «dadaïsme» de Tzara y Picabia, en España despuntaba el surrealismo con la poesía de Jose María Hinojosa y en Hispanoamerica el creacionismo de Huidobro.

Al socaire rupturista de *Orpheu* surgieron otras revistas afines: *Athena*, dirigida por el mismo Fernando Pessoa; *Contemporânea*, creación de Jose Pacheco (Almada colaboró en ambas); *Portugal Futurista*, con Almada como cofundador y colaboración del heterónimo Alvaro de Campos; *Exilio*, fundada por Augusto Santa Rita; *Centauro*, por Luis de Montalvor, etc., hasta llegar a *Presença*, de mayor entidad y duración [4]. Como espíritu de conjunto, aquel futurismo a la portuguesa se mantuvo hasta 1920. A partir de entonces, Almada es el primitivo abanderado que se irá quedando solo, pero siempre evolucionando en cuanto a creatividad y originalidad.

Con Almada, co-fundadores de *Orpheu* fueron el brasileño Eduardo de Guimaraens, el dicho Pessoa, Mário de Sá-Carneiro (suicidado en 1916), Luiz de Montalvor, Alfredo Guisado, el plástico Santa Rita Pintor y el filósofo Raúl Leal. La posteridad ha recogido hojas impresas del num. 3, con un nuevo heterónimo de Pessoa: Carlos Pacheco. Al principio, los de *Orpheu* se definían mas por la diferencia de filiación estética que por la identidad; el proyecto futurista coexistía con decadentismo y simbolismo, pero en todos era común el prurito de situar a Portugal en las vanguardias estéticas europeas. Como estética de la transgresión, Almada y Santa Rita Pintor se encargaban de la «performance» extra textual: vestuario singular, cabezas rapadas a lo Mayakowsky. Transgresión y «boutade» es el «Manifestó Anti-Dantas», en el que un virulento Almada ataca a Julio Dantas (1876-1962), entonces amo de la escena teatral lisboeta, haciéndosele responsable del atraso cultural de Portugal:

> *«,O Dantas saberá gramática, saberá sintaxe, saberá medicina, saberá fazer ceias para cardeaes, saberá todo menos escrever... Morra o Dantas! Morra! Pim! Portugal, que com tudos estos senhores conseguiu a classificação do pais mais atrasado da Europa e de todo o Mundo.... Morra o Dantas! Morra! Pim!» (6, 16-17)*

Orpheu, como cualquier revista vanguardista de la época, se distinguía por una sintaxis experimental y liberada, el juego espacial en lo tipográfico, la libre asociación. La lengua y la literatura eran atacadas por su marasmo pasatista, en especial «saudosismo» y «sebastianismo». A la vez, se reivindican lo lúdico, la transgresión o «boutade» surrealista. Sin embargo, todos los miembros del grupo se situaban, como dice Celina Silva, «nessa dupla vertente do futurismo portugués, no qual a idéia de futuro é indissociável da de Pátria» (7). Muchos de aquellos futuristas o modernistas portugueses habían asumido la actitud de mente y la política

---

[2] Almada haría en 1964 una réplica de este mismo retrato para la Biblioteca de la Sociedad Calouste-Gulbenkian (la cual figuro en la Exposición de Arte Portugués celebrada en Madrid en 1968). En cuanto al primer retrato, figuro durante años en «Irmaos Unidos», un restaurante-café que había sido hasta entonces una especie de Pombo lisboeta. Cuando dicho establecimiento cerro en 1969 puso a subasta el retrato. En aquella ocasión, nadie espero que la obra alcanzara la cifra entonces asombrosa de mas de tres millones de pesetas, lo cual ponía de manifiesto, según Mario de Oliveira, «el aprecio de la sociedad capitalista contemporánea por un Pessoa y por un Almada Negreiros» (25).
En cuanto a la reminiscencia del Arlequín, dicho personaje de la Comedia del Arte es tema recurrente en la pintura de Almada. Para José Augusto França, esta afinidad con Picasso se debe a «complex reasons of formal synchronism» (1986:133).

[3] De *Portugal Futurista* sólo salió un número; fue en 1917 e incluía textos Marinetti, así como colaboraciones de Sá Carneiro, Almada, Pessoa y su heterónimo Alvaro de Campos.

[4] La influencia «modernista» se prolonga en Coimbra con la revista *Presença*, fundada en 1927 por Branquinho da Fonseca, José Rêgo y otros universitarios. *Presença*, que se mantuvo hasta 1940, pretendió mantener una conciencia crítica en un marco de estética modernista.

estética que, según Vilaverde Cabral, confieren al primer fascismo una cierta aura intelectual (25) [5]. Una percepción crítica de la sociedad portuguesa les conduce a ese tipo de insatisfacción patria, afín al falangismo español, que reclama su restauración en la modernidad, pero incorporando fórmulas de su tradición clásica e incluso imperial. Se trata de restablecer un orgullo nacional.

A finales de 1916 tiene tambien lugar en Lisboa un acontecimiento trascendental para el despertar modernista. Se trata de la exposición del joven Amadeo de Souza Cardoso, amigo de Robert y Sonia Delaunay en Espinho, así como de Modigliani o de Anglada Camarasa en París. En París, Souza Cardoso había intentado iniciarse en la arquitectura. Regresa de Francia con un arte suntuoso, algo afín al repostero medieval; en su trazo, exquisito, se revelan tanto la destreza de lo arquitectural cuanto el repentismo propio de la caricatura. En una y otra cosa coincidía con Almada Negreiros.

La exposición de Souza Cardoso fue mal recibida por la crítica lisboeta, y el pintor, por más que su quehacer era todavía mas expresionista que futurista, manifesto no obstante su disgusto en el *Diário de Notícias* con analecta de Marinetti[6]. Sin embargo, la ocasión le sirve a Almada para ver en la obra de Souza Cardoso los pimpollos de la modernidad portuguesa, emergentes de un fondo de tradición.

La ocasión se presenta, según Almada, como el alba de una nueva «descoberta de Portugal» (6, 22).

FASCIO-FUTURISMO

Aparte del «Manifestó anti-Dantas», Almada tambien publica en *Orpheu* «A cena do ódio». Este poema, cuya composición data de 1915, posee el juvenil ardor que a través de Marinetti le infunde la mistificación fascista. Está dedicado al heterónimo Alvaro de Campos. Allí, el odio se presenta como legitimado subversor social, pues sirve a una inteligencia crítica: «O meu ódio é Lanterna de Diógenes\... \0 burguesía! O ideal com i pequeno\...\ 0 claque ignóbil do vulgar» (4, 23). El odio le parece una «virtud consciente», un «resultado da fe» (4, 35). Con el odio se predica tambien la guerra. En el «Ultimatum futurista» (conferencia dada en 1917) afirma que sólo la guerra «restitui às raças toda a virilidade apagada». Proclama luego que la pátria es «a maior ambiçao do homem» (6, 33). Por otra parte, la patria es vista en una *internacional de nacionalismos*: sensible al «appeal» del primer fascismo, Almada ve en la guerra el necesario ritual de sangre para que se afirme la nueva Europa: «E a guerra que faz ouvir ao mundo inteiro plo aço dos canhões o nosso orgulho de Europeus» (6, 33).

Al escribir eso dice tener 22 años «fortes de saúde e de inteligéncia» (6, 31). La influencia de Nietzche completa su cuadro mental de «enfant enragé» cuando en enfebrecida

Amadeo de Souza-Cardozo. ***No terraço****. Dibujo, 1912.*

arenga pide: «Insultai o perigo\...\Desejai o record\...\Divinizai o orgulho. Resai à Luxúria\...\Fazei despertar o cérebro espontâneamente\ genial da Raça Latina» (6, 38-39). Quizá la conciencia de escasa gravitación territorial de Portugal le hacen ensanchar hasta lo europeo su idea nacionalista, siempre en busca de una supremacía cultural. Fiel a la inspiración marinettiana, la regeneración artística concebida por Almada y el grupo de la revista *Orpheu* tendía a devolver a la nación -Portugal en este caso- su propio y olvidado espíritu de grandeza.

Nótese que este futurismo portugués no concebía la restauración de la grandeza espiritual fuera de un marco de cooperación a nivel europeo. Naturalmente, este paneuropeísmo, de idea de preeminencia etno-cultural a nivel de continente, estaba muy lejos de ser un humanismo internacionalista. Propugnado por el Partido Democrático (antecedente

[5] Recuerda también Cabral que el mismo Pessoa, de suyo anti-socialista y elitista, es autor de un artículo llamado «Defesa e justificacao da ditadura militar em Portugal», en apoyo al régimen militarista de Sidónio Pais; Pessoa es tambien promotor de *Açao*, órgano del fascista Núcleo de Açao Nacional (27).

[6] El leptosomatismo de las figuras de Amadeo de Souza Cardoso (1887-1918) posee afinidad con el de las de Modigliani. También, la elongación del plano recuerda el cubo-expresionismo de «Les demoiselles d'Avignon», que Picasso inicia un año antes de la exposición lisboeta de Souza Cardoso. Sin embargo, la crítica duda de atribuir a Souza Cardoso los elementos formales del futurismo.

del salazarismo) y mistificado, venia mas bien inspirado por la necesidad nacional y coyuntural, durante la I Gran Guerra, de alinear a Portugal entre los aliados y frente a Alemania[7].

Durante años y con matizaciones, Almada insistirá en que su futurismo es servicio a la europeidad. Dice en «Arte e artistas»: «Futurismo é um movimento essencialmente europeu. A construcção do caminho geral e elucidativo do particular de cada colectividade da parte de Terra que é a cabeça da Geografía» (6, 120). Con certeza, la supremacía intelectual de Europa le convence todavía en 1934, como cuando dice en «Cuidado com a Pintura» que, en arte, «a luz do múndo continua a fabricar-se na Europa: ... Nós os portugueses talvez que comecemos já a ter a consciência da nossa colaboração no conjunto europeu (6, 159).

PARIS, NEO-CUBISMO

Entonces, el taller de la cultura europea es, claro, París. Allí se dirige Almada en 1919, con las instrucciones y direcciones que le da su amiga Sonia Delaunay. En París se le presenta dura la supervivencia, debiendo trabajar como obrero y como bailarín de cabaret. Con todo, el breve año parisino deja huella en su pintura. Se concreta en una teoría de arlequines cuya inspiración y aún la actitud -melancolica, abstraída- pueden ser picassianas, pero la factura es inequívocamente almadiana. Años antes de ir a Francia, Almada había incurrido en el cubismo, como es el caso del «Marinheiro tocando guitarra» (1910), que hoy posee la colección del Centro de Arte Moderna de Lisboa.

Al contacto con París, Almada adopta un cubismo aligerado de superposiciones planeales, tendente al expresionismo (cuando no a la decoratividad, según cierta moda). Y muchos más años después, cuando a partir de 1948 le sean encargados los grandes frescos y murales oficiales, vuelve a ese cubismo figurante y decoratista, «avec une mâitrisse étonnate de rigueur et de fraícheur, en recuperant la mémoire de ses jeunes années», y colocándose de nuevo en primera línea de la Escuela de París, según França, (1988:137).

ESPAÑA, EL TEATRO

Con motivo de la llegada a Lisboa de los Ballets Rusos en 1917, Almada había contactado con Diaghilev y Massine, escribiendo un manifiesto de apoyo a la Compañía[8]. Por otra parte, había escrito artículos de crítica sobre la presencia en Lisboa de La Goya y La Argentinita; un dibujo que representa a esta última, vestida de gaucho, aparece en el *Diário de Lisboa* del 17-2-1925, firmado por Almada.

También había trabajado como diseñador para la compañía de Amélia Rey-Colaço. A continuación funda su propio ballet en Lisboa, donde el mismo es bailarín y coreógrafo para el teatro San Carlos.

En marzo de 1927 está en Madrid. Gómez de la Serna, que conoce a Almada de un homenaje que éste le promoviera en Lisboa en 1925, le presenta ahora a los contertulios del Café de Pombo. Almada acude con una carpeta de dibujos que causa admiración. La admiración se concreta en una exposición en el Salón de la Unión Iberoamericana. *La Gaceta Literaria*, quincenario que edita Giménez Caballero, auspicia el acontecimiento. A Antonio Espina, que publicará la correspondiente crítica en el num. del 1 de julio de 1927, le llama la atención la fresca voluptuosidad de la temática y línea de Almada. Le parece que éste «deforma con apasionada intención las anatomías», en busca del rasgo o actitud mental. Es decir, alude al sello caricaturista de Almada, a la utilización del trazo en favor del rasgo psicológico. También menciona Espina el luminoso color, la exuberancia de facultades y motivos. Ve que lo ornamental «tira» de Almada con «mucha fuerza», pero sin que ello distraiga de las esencias[9]. En los dibujos de aquella exposición (vg. "Arlequín," hoy propiedad del centro de Arte Moderna) se aprecia influencia de Picasso, ya figura absorbente del panorama artístico europeo.

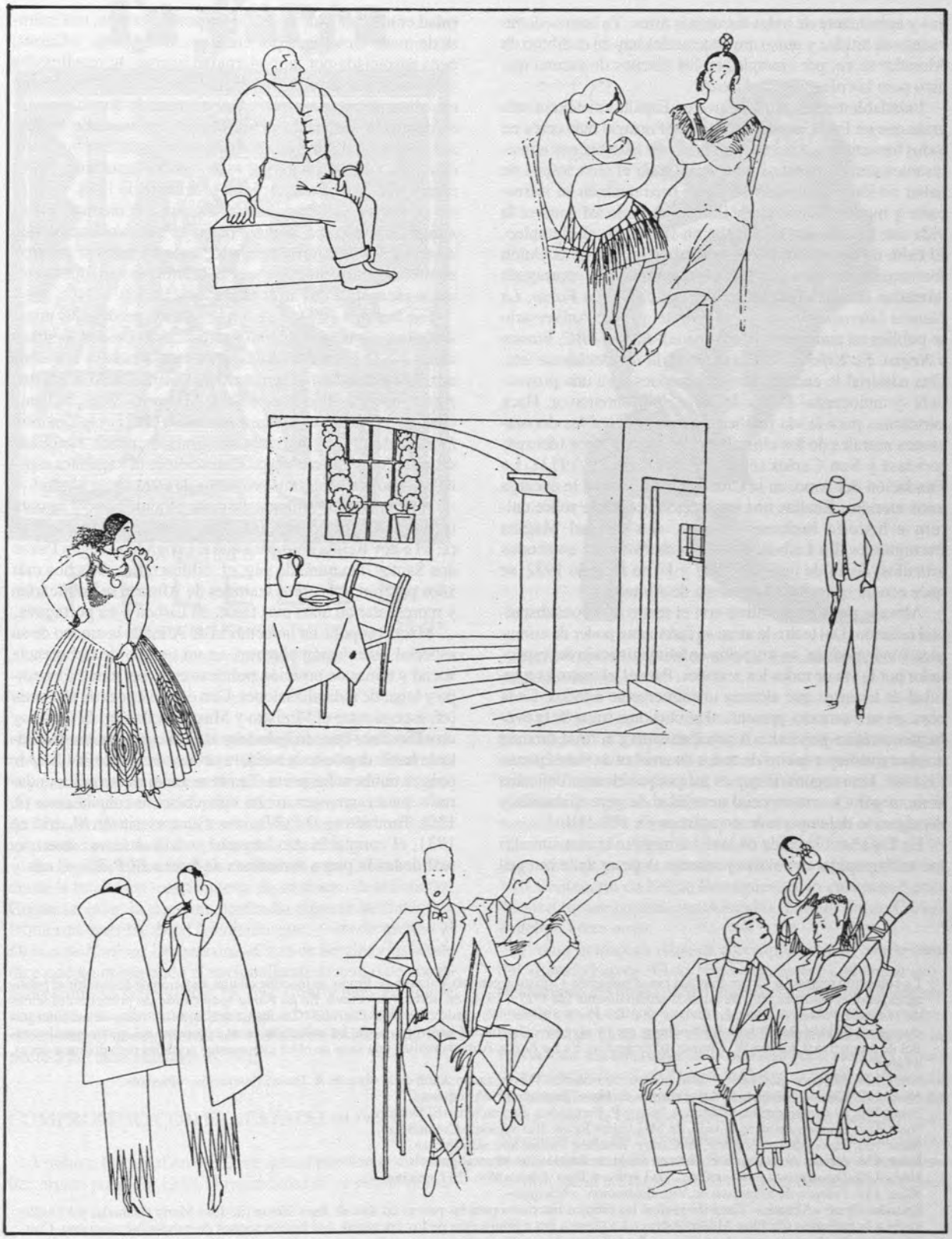
Otra tertulia que frecuentará Almada en Madrid es la conocida como «tertulia de los Arquitectos», reunidos a veces en La Ballena Alegre. Allí hará amistad con Luis Lacasa, Duran de Cottes, Mercadal, Rivas Eulate, Zubalá, Breuer, etc. Almada siempre se honró con la amistad de los arquitectos, para quienes tenía consideración mítica. De joven había querido estudiar arquitectura, propósito que se frustraría por razones tanto económicas, como técnicas o incluso psicológicas. Es decir, la necesidad de inmediata expresión plástica, urgente en el temperamento de Almada, no podría contenerse en la disciplina y exactitud específicas de la arquitectura. Mucho después en Lisboa, en un homenaje dado en 1934 al arquitecto Pardal Monteiro, recuerda que cuando se fundo *Orpheu* por un grupo de artistas y en torno a una mesa, faltó allí la arquitectura, principio, jerarquía (= el «arjé» grie-

---

[7] Portugal participa en la I Guerra Mundial por dos razones: seguir una tradicional política de asistir a los intereses ingleses y, por otra parte, proteger el ultramar portugués de las ambiciones germánicas. Recuérdese que Angola y Mozambique tenían fronteras con territorios entonces alemanes. A finales de 1917, las fuerzas que se oponían a la beligerancia portuguesa coadyuvaron en el golpe de estado de Sidónio Pais (asesinado a finales de 1918 por un complot monárquico). Fernando Pessoa fue partidario del régimen de Pais.

[8] Los Ballets de Diaghilev y Massine, contratados por los asesores culturales del régimen de Sidónio Pais, se presentaron en diciembre de 1917 en una Lisboa aún asolada por los disturbios civiles que acabaron con el régimen de Bernardino Machado. En tal circunstancia, fueron tales la indiferencia del público y la omisión de la crítica (con la consiguiente crisis para la compañía) que Almada se sintió obligado a emitir pasquines exhortando a los lisboetas a no desaprovechar aquella privilegiada muestra de cultura europea en Portugal.
A partir del contacto con Diaghilev, Almada trabajará en sus propios «bailados portugueses», presentados por primera vez con gran éxito en el teatro de San Carlos.
En sus «bailados», con música de Ruy Coelho y escenarios «pointillistes» de Pacheko, el mismo Almada actuaba como bailarín.
En París, Almada todavía pudo hablar una vez más con Diaghilev y Massine, pero brevemente, ocupadísimos como estaban en el montaje de *El sombrero de tres picos*, de Falla y con decorados de Picasso, que fascinaron a Almada y le inspiraron para su *Dulcinea*, un «bailado» con Amelia Rey-Colaço presentado en 1944. (Vitor PAVAO DOS SANTOS en *Almada, programa de la exposición 1983-1984 en Madrid*, pág.s sin numerar, Cf. bibliografía).

[9] Reproducido en Almada. Programa de la Exposición 1983- 84 en Madrid. Cf. Bibliografía.



Almada Negreiros. Diversos dibujos para obras de la Colección ***La Farsa****.*

go) y aglutinante de todas las demás artes. Ya hemos dicho cuánto de nitidez y pulso arquitecturales hay en el dibujo de Almada; se ve, por ejemplo, en los diseños de escena que hizo para la colección *La Farsa*[10].

Indudablemente, Almada tuvo en España existencia más grata que en París, pues no sólo tenía Portugal más cerca en todos los sentidos, sino que rápidamente hizo buenos e interesantes amigos. Profesionalmente, traía el aura mítica de haber vivido y aprendido en París, pero también su refrescante y modernísimo arte de ilustrador. Pudo así ganarse la vida con su arte, que prodigaba un verdadero pluriempleo. El éxito de su exposición individual en la Sala de la Unión Iberoamericana hizo que las colaboraciones del «portugués Almada» fueran solicitadas por la ya citada *La Farsa*, *La Gaceta Literaria* (en cuyo número del primer Aniversario se publica un autorretrato de Almada); *El Sol*, *ABC*, *Blanco y Negro*, *La Esfera*, *La Farsa*, *Revista de Occidente*, etc. Una editorial le encarga las ilustraciones para una proyectada -y malograda- *Diana* de Jorge de Montemayor. Hace cartelones para la vía publica y pinta tambien las decoraciones murales de los cines Barcelo, Muñoz Seca (desaparecidas) y San Carlos (éstas, recuperadas en 1973). La Fundación del Amo, en la Ciudad Universitaria, le encarga unos murales. Realiza una exposición itinerante sobre cultura e historia lusitanas llamada «La Ciudad Mágica Portuguesa». En Lisboa, el *Diário de Notícias*, en sendos artículos, de 14 de junio de 1927 y 17 de abril de 1932, se hace eco de la actividad española de Almada.

Almada siempre mantuvo con el teatro una consubstancial relación. Del teatro le atrae su fascinante poder de comunicación inmediata, su irrupción en la imaginación del espectador por la vía de todos los sentidos. Para él, el teatro es totalidad de las artes que alcanza unánimemente a todos. Cada obra, en su momento, presenta al público una suma de la evolución estética general: «A arte de teatro é o final de uma colaboraçao em espírito de todos os artistas de uma época» (5, 109). Está seguro de que es así porque el autor de teatro tiene, según él, una especial necesidad de generalización y divulgación del conocimiento artístico (5, 109-110).

En España, a la caída de la monarquía se levanta un alegre telón popular de revista y sainete. A pesar de la inseguridad ciudadana y de la difícil situación política, una cultura de masa -denostada por elitistas como Ortega y Gasset, pero auspiciada por la modernidad misma- se manifestaba de forma especial en el espectáculo publico. Es precisamente ese clima de intensa creatividad española lo que más atrajo a Almada, y allí estaba el, en Madrid, en busca de fortuna artística. Le hubiera gustado realizar en España su vocación de artista total: dramaturgo, escenógrafo, figurinista, decorador... Como dirá mas tarde en su artículo de 1948, «O pintor no teatro» (dedicado cariñosamente a la memoria de su amigo García Lorca, hombre de teatro por excelencia), que no conoce pintor, vivo o muerto, «que na palavra «teatro» nao fosse como em coisa sua: o Teatro é nosso, dos pintores, o escaparate das artes plásticas» (5, 139)[11].

Fue tambien en Madrid donde Almada produjo las farsas simbólico-surrealistas *Al Uno Tragedia de la Unidad*, *Se desea muier y S.O.S.*, escritas en español y destinadas a la escena española. Las mostró a Cipriano Rivas Cherif, cuñado de Manuel Azaña, director de la Compañía de Margarita Xirgu, brillante «metteur en scene» de la *Mariana Pineda* (1927) y la *Zapatera Prodigiosa* (1930) de Lorca. Desgraciadamente, la agitada situación subsiguiente a la proclamación de la República española acabo por anular sus proyectos de estrenar en Madrid.

Aquel teatro de Almada, de corte pirandelliano y de contacto directo público-actores, hizo que García Lorca le dijera: «Te doy treinta años para que te entiendan» según Pavao dos Santos (sin núm. de pág, cf. bibliografía). Muchos más años pasaron. Las obras teatrales de Almada se publicarían y representarían años más tarde, en Lisboa y en portugués.

Madrid supone en la memoria de Almada la ciudad de su especial vinculación al teatro, en un tiempo de turbulencia social y tomas de posición políticas en lo personal. Es tiempo y lugar de radicalizaciones. Con eco de *Luces de Bohemia* (cf. escena entre el Ministro y Max Estrella), en *El Uno* hay un «Director» que, dirigiéndose al «Protagonista», se lamenta de haber depuesto la bandera juvenil de la idealidad: «Ah, pois eu tambem fui poeta. Tambem andei assim pelos andares a querer comegar minha vida cheio de entusiasmo» (3, 129). También en *O Público em Cena*, escrita en Madrid en 1931, el comparatismo literario podría observar intertextualidades la pieza surrealista de Lorca *El Público*: una y

---

[10] La colección teatral *La Farsa*, iniciada por el polígrafo y artista argentino Valentín de Prado, se inscribe en una tradición de transmitir al público español el teatro escrito. Se publicó semanalmente (de 1927 a 1936) en libretos de octavo. En *La Farsa* aparecieron las primeras ediciones de *Mariana Pineda* (Lorca); *La Lola se va a los Puertos* (Hnos. Machado); *La sirena varada* (Casona), entre otras. A veces se incluian traducciones (Wilde, Ben Johnson,Strindberg, etc.) y algunos clásicos de Calderón o Lope. La colección es un exponente del gusto teatral español de preguerra (Cf. John W. KRONIK, bibliografía). En *La Farsa*, Almada realizó una serie de ocho interesantes portadas para distintas obras, a saber:
Núm. 128: *El negro que tenía el alma blanca*, de Federico Oliver, (adaptación de la obra de A. Insúa).Ilustración: «Pierrot».
Núm. 129: *Ella o el diablo*, de Rafael López de Haro. Ilustración: «Arlequina».
Núm. 130: *El cuatrigémino*, de Muñoz Seca y P. Fernández. Ilustración: «El Doctor».
Núm. 132: *Cuando empieza la vida*, de M. Linares Rivas. Ilustración: «Colombina».
Núm. 133: *La condesa está triste*, de Carlos Arniches. Ilustración: »Brighiela».
Núm. 134: *Manos de Plata*, de F. Serrano Anguita. Ilustración: «Pantallone».
Núm. 135: *De cuarenta para arriba*..., de Lepina y Toro. Ilustración: «El Capitán».
Núm. 137: *Peleles*, de Francisco de Viu. Ilustración: «Arlequín».
En todas firmó »Almada». También realizó los dibujos interiores para las piezas *La hija de Juan Simón* (de José María Granada) y *El millonario y la bailarina* (de Pilar Millán-Astray). La técnica era reminiscente de lo caricatural, con ligeros toques de cubo-expresionismo. Con estas portadas de personajes de la *Commedia dell'Arte* conseguía el autor una sencilla y elegante fórmula para conectar erudición artística y arte popular.

[11] Almada conoció a Lorca en alguna de las tertulias madrileñas, pero el portugués deja Madrid en 1932, año precisamente en que Lorca fundaba La Barraca. No hubo, pues, colaboración artística entre dos personajes que tanto parecen tener en común.

Almada Negreiros. Portada para ***La Farsa****.*

Almada Negreiros. Dibujo para la Exposición de la Unión Iberoamericana.

otra responden a la corriente pirandelliana del teatro «directo», es decir, de interacción actores-espectadores. En ambas hay explosiones que deben hacer estremecerse el local, gentío armado que invade el patio de butacas y que, en la obra de Almada, llevan brazaletes de afiliación política, sin duda inspirados en el uniforme falangista (3, 135).

En España, el fascismo joseantoniano organizaba sus filas desde la fundación -precisamente en un teatro- de la Falange. Como se sabe, la doctrina pretendía superar la dialéctica izquierda-derecha. Bien asimilado esto, Almada escribe al *Diário de Notícias* lisboeta una «Carta de Sevilha» en la que dice que no es pintando el nacionalismo de azul o de encarnado como se sirve al país (6, 69). Confía pues en que se engendre una sabia mocedad ajena a banderías políticas y, sin embargo, que no pueda ser acusada de indiferencia respecto a la causa nacional (6, 70).

COMPROMISO CON EL «ESTADO NOVO»

Vuelto a Portugal en 1932, ve que el panorama cultural ha variado poco. En 1933, Oliveira Salazar, ya primer ministro, dirige a un grupo de juristas en el proyecto constitucional del Estado Novo Corporativo, una república autoritaria de inspiración fascista. A partir de entonces, los servicios de propaganda salazaristas proponen a los modernistas la creación de un arte que, al tiempo que cosmopolita, sirva a la ideología del Estado nacionalista. Dicho arte llega a su apogeo en la gran exposición conmemorativa del VIII Centenario da Nação Portuguesa, y lo encarnan Sarah Afonso (quien casaría con Almada); Estrela Faria; Carlos Botelho, entre otros.

Pronto comienza Almada a comprometerse con la idea del «Estado Novo». El corporatismo parece convencer profundamente a Almada: el individuo debe ser parte totalmente ajustada en el cuerpo social o «colectividad», y está obligado a mostrar en su tenor el talante histórico y heróico de la Patria toda. En un ensayo dedicado a su buen amigo el arquitecto español Jose Luis Duran de Cottes, Almada recomienda la «direcção única»: que todo portugués, «dentro ou fora da nossa terra», se comporte como el «individuo perfeito», i.e. representativo de la colectividad (6, 100)[12]. En una conferencia leída en 1933 ante la Sociedad de Bellas Artes lisboeta dirá que el artista no escapa a esta supeditación a lo colec-

[12] Recuérdese que el sistema salazarista prohibía emigrar a los portugueses que fueran analfabetos, so pretexto de que no se hallaran desprotegidos en los países receptores.

tivo, pues para él, ¿qué otra cosa es el artista, sino una especie de directivo a través del mensaje estético?

Así es como se le presenta la figura de Marinetti, «da raça dos condottieri» y «genial iniciador» del futurismo, ejemplo de ajuste social del artista a su colectividad (6, 120). Antes ha afirmado que el futurismo es «uma espécie da ordem dos cubistas», pero al contrario que los cubistas, que se limitan a sus talleres profesionales, los futuristas aspiran a la política activa y dirigista de sus respectivas colectividades (6, 119). En noviembre de 1932 había llegado el gran Marinetti a Portugal, país que, despues de Italia, es el único que posee un movimiento futurista orgánico (6, 132). Entonces, desde las páginas del *Diário de Lisboa*, Almada se hace portavoz de los futuristas portugueses; allí vitupera mordazmente a los intelectuales «masones» que recusan el futurismo, a la vez que saluda a su «sempre novo criador», Marinetti, y le desea feliz retorno «á sua grande pátria, onde o espera o seu lugar bem merecido de académico do fáscio italiano». (6,137).

Y si Marinetti es -según Almada- el artista armónicamente ajustado a su colectividad, ejemplo de lo contrario son Goya y Picasso, por admirables y magistrales que le resulten. En efecto, por razones diversas ni el uno ni el otro han podido servir a su colectividad en la historia. De su desgraciado trastierro culpa a la colectividad, temporalmente incapacitada para recibir los dones de estos dos genios (5, 131). De esta especie de vituperación española pasa a la exaltación del pasado imperial portugués como modelo para el presente. En aquella colectividad, según él perfecta, se incardinaron un genio del mar como Vasco de Gama, un genio de las letras como Camoens, un genio de la pintura como Nuno Gonçalves (6, 132)[13].

En el citado escrito dedicado a Duran de Cottes, Almada cita a Salazar: «Nem a colectividade pode prescindir do individuo, nem o individuo pode prescindir da colectividade». Acto seguido, glosa: «E o conhecimento exacto de como funciona a máquina social[14]. Ninguem pode estar en desacordo com isto». Y con ambigüedad de ironía y lisonja dice congratularse de coincidir con el Supremo Salazar, aunque se arriesga a decir que a él mismo se debe el dicterio:

> *pois cremos ter sido os primeiros a escrever e a proferir públicamente essa mesma frase, com as mesmas palavras, na nossa conferência «Direcção única» em Lisboa e Coimbra, Maio passado. Estas coincidencias que muito nos honran vêm confirmar que o Estado em Portugal conhece verdadeiramente o seu verdadeiro posto de intermediario entre a colectividade portuguesa e cada um dos seus individuos. A nossa atitude é a dos individuos em marcha para a colectividade e absolutamente confiados no Estado. (6, 126)*

«PERSONNALISME»

Un año más tarde, quizá por dignidad intelectual, Almada procurará matizar gradualmente (sin desdecirse) su manifiesto compromiso con la política vigente. En 1934, en «Cuidado com a pintura», una de las conferencias en las que aboga por la inclusión de Portugal en la órbita intelectual de lo europeo, afirma la libertad del artista, en especial del pintor, quien para él es adelantado de modernidad en el ente social y el que abre caminos a todas las otras artes (6, 161). Almada ya no usa aquí la comprometida palabra «colectividade», ni tampoco preconiza el compromiso heróico con el *statu quo* político. Más bien, lanza un manifiesto por liberar al hombre-por-antonomasia (=el artista) de las superestructuras que le embargan. Para el artista, la vuelta a lo puramente humano es como una urgente vuelta al «estado de gracia»:

> *A posição social e humana do artista moderno é esta: o homem liberto. Liberto do passado, liberto do abstrato, liberto do concreto, liberto do céu e do inferno, liberto dos mitos e das realidades, absolutamente liberto de toda espécie de «chassis» e esplêndidamente harmónico dentro dos límites inconmensuráveis do humano. ... Nem o religioso nem o profano, nem o místico nem o pagão, nem o cientifico nem o inspirado, nem o herético nem o crente: o humano, restrita e profundamente o humano». (6, 161)*

La clave de estas des-doctrinación o conversión parece estar en su lectura y asimilación del «personnalisme» cristiano de Emmanuel Mounier. Y un año más tarde, en 1935, ya no teme expresar su independencia respecto a idearios. Cuando se hace cargo de la dirección de *Sudoeste*, afirma que la revista no tendrá programa, «porque conhecemos de sobra todos os programas do mundo e nos quais os meios de que se servem nunca chegam aos seus fims» (6, 175). También en aquel primer número de *Sudoeste*, con un ensayo de título «Prometeu», el recién asumido personalismo cristiano le hace decir:

---

[13] Nuno Gonçalves era pintor de la corte de Afonso V a partir de 1450. Aún se le discute la autoría de la ópera prima de la pintura portuguesa de la época, i.e., el prodigioso políptico procedente del Monasterio de Sao Vicente de Fora. La serie, seis paneles procedentes de un conjunto original de trece, muestra al mártir San Vicente revestido de dalmática roja y rodeado del alto clero, los dignatarios y la realeza; en total, sesenta retratos, entre ellos uno del Infante D. Enrique el Navegante. La serie de Sao Vicente de Fora constituye un testimonio icónico de la suntuosidad y gravedad de aquella corte, señora de tierras y mares africanos y asiáticos. Es de notar su independencia respecto a las escuelas italiana y flamenca, y al mismo tiempo el extremo virtuosismo de color y dibujo. Se hizo para decorar el panteón (en Florencia) del Infante D. Jaime, fallecido a los 25 años, pero jamás llego a su destino. Hoy puede admirarse en el Museo Nacional de Arte Antigua de Lisboa. En ella, el conjunto de retratos es de asombroso realismo, y la perspectiva fue objeto de estudios numerológicos y esotéricos por el mismo Almada.

[14] En este predicado falta el sujeto copulativo. Es como si Almada tuviera cierto rubor de emitir una frase a todas luces aduladora. Pues ¿que cosa «é o conhecimento exacto de como funciona a máquina social»? ¿El aserto de Salazar en sí, o el aserto por venir de quien viene? Como quiera, para Almada parece estar claro que «oficialmente, a melhor posiçao que atingirá o artista portugués é a de protegido», según dice en el artículo «Vistas de SW» (6,170).

Cristo conhece perfeitamente a dignidade humana, sabe perfeitamente que o único que serve de verdade a personalidade humana é a própria liberdade da acção pessoal. (5, 69)

En cuanto a su intervención directa en política, poco a poco querrá desvincularse de un compromiso a todas luces craso, sin duda mal visto entre los artistas de entonces. En su artículo «Vistas do SW», tambien de 1935, ya comienza a asegurar que la política sólo le interesa en el campo de la observación, no en el de la acción. Y añade: «Para mim, o único campo de acção encontro-o em absoluto nos dominios da Arte» (6, 171). La mutación ha sido notable: ahora, el artista que fuera colaboracionista deriva ahora hacia la crítica de la represión social, norma del salazarismo: «A única maneira de aparentar a ordem no colectivo é manejar o pánico» (6, 175) . Afirma también que la «mística colectiva» que se quiere imponer a las masas es sólo «filha do desespero individual», por tanto inoperante para alterar la realidad. Sólo consigue someter temporalmente a todos los individuos a las mismas circunstancias (6, 175-176).

En una conferencia radiofónica dada en 1936 se acentúa su personalismo: ahora, lo que pide no es un individuo supeditado a la colectividad, sino «uma colectividade que nos represente,» una suma de potencial individual (6, 205) . Implícitamente se pone frente a la idea de «Estado Novo», espacial y concreta, abogando por la de «Idade Nova», de contenido utópico. Allí se reclama «respeito pelo individuo, seja ele qual for», y el acontecimiento siempre original y central en todo tiempo y lugar es el destino de cada individuo (6, 205-206). Ya no suscribe tan explícitamente el corporatismo, pero tampoco querrá participar en el Pabellón de la República Española de 1938 ni aun rogado por su amigo Eugenio D'Ors. En tal ocasión Almada pretexta el mucho trabajo que exigen las vidrieras del santuario de Fátima, encargo directo del Patriarca de Lisboa. Cuestión de prioridades. Recuérdese aquí que para esas fechas, Salazar ha sustituido el viejo laicismo militante de la Primera República por cordiales relaciones con la Iglesia a nivel de Concordato. Por otra parte, Lisboa ya ha reconocido de *jure* al Gobierno de Franco, al que apoya explícitamente desde el inicio de la Guerra Civil española.

Es así que, hacia 1938, defendiendo la libertad y la individualidad del artista, pero también con sus manifestaciones nacionalistas y futuristas, Almada ya ha conseguido colocarse como el artista número uno de las entidades oficiales. Naturalmente, injusto seria decir que lo que mas le ayuda en este caso son sus indudables cualidades artísticas. No tiene competidor posible. Al año siguiente (1939-40) sucede otro importante encargo: los murales de la redacción del *Diário de Notícias*, órgano oficioso del régimen corporatista. Otros cometidos serán los frescos de la estafeta de Correos de Restauradores y los decorados de la Exposición del Mundo Portugués en 1940; frescos en las estaciones marítimas de Alcântara y Conde de Obidos (1945-1948), inspirados éstos en las leyendas tradicionales portuguesas de «A nau Catrineta» y «D. Fuas Roupinho» y considerados como la *opera prima* almadiana. Realiza a partir de 1944 escenarios y figurines para el teatro Dona Maria II, así como varias fachadas en la Ciudad Universitaria de Lisboa entre 1957 y 1969 (su ultima obra oficial). Hace también cartones de tapices para el Hotel Ritz y el grabado mural «Começar» para el atrio de la Fundación Calouste Gulbenkian en 1969. Para José Augusto França, Almada era entonce -sobre todo en los anos cuarenta- el único artista portugués a quien podían confiársele aquellos grandes proyectos, los cuales, una vez terminados, hasta resultaban demasiado modernos para el chato gusto oficial. En más de una ocasión estuvo a punto de que le destruyeran sus frescos, asegura França (1988:137).

En 1944, otra emisión radiofónica le sirve de palestra para mostrar la evolución de su individualismo personalista. Esta vez añade un metafórico toque de humor para decir que el individuo crece espiritualmente cuando se le deja en paz: «os melhores são precisamente aqueles que a Humanidade perdeu de vista» (6, 218).

Finalmente, ya en 1962, en una conferencia en la Sociedad de Bellas Artes, la antigua idea de «direcçao única» se adelgaza en «espíritu de unanimidad». Es decir, adopta tonos más metafísicos, afines a la idea de progresión de la historia, y dice que «incapazes ou não, estamos em via única, como os astros» (6, 231).

Como sea, se ha de tener en cuenta que el futurista Almada precede al artista de los encargos oficiales. Su pintura, sus ideas y su teatro son cosa siempre en evolución. Asimismo, son de notar su independencia y arrojo al desdecirse gradualmente, pero con toda claridad y en pleno poder salazarista, del ideario corporatista y abrazar, en cambio, un decidido «personnalisme» que le parece más en consonacia con la libertad no sólo del artista, sino humana y cristiana. Siempre intentando atraérselo, en 1965, el régimen le concedió un escaño en la inoperante «Cámara Corporativa» que Almada, sin rechazarlo, jamás ocupó.

EL «PORTUGUÉS ALMADA»; EL ALMADA IBÉRICO

Es proverbial la miopía o consentida ignorancia que los españoles hemos tenido acerca de las cosas de Portugal, su prodigiosa historia, su fecunda cultura, una y otra siempre pródigas en «varões assinalados». Sería de desear, pues, que este año conmemorativo del nacimiento de Almada sea el año de su «descoberta» para nosotros. Volvamos al tiempo y veamos, en aquel Madrid de pre-guerra, generoso en iniciativas y vanguardias artísticas, al «portugués Almada», como le llamaron nuestros intelectuales y artistas coetaneos, aquéllos con quienes tuvo amistad. En compañía de ellos, así como en toda su itinerancia, Almada va «atrezzando» su espíritu para después dejar una gran obra de luz ibérica.

Con su dibujo que combina alegría y elegancia, Almada distinguió muchas publicaciones españolas durante su época en Madrid. Por haber puesto su calidad al servicio del cartelón popular madrileño, por haber dado su aportación al enriquecimiento de nuestra cultura gráfica y escénica, por haberse integrado a la intelligentsia de aquel Madrid de amistades y tertulias, Almada también es nuestro, es parte de nuestra historia cultural y artística. Es el mínimo reconocimiento que podemos tributar en el centenario de su nacimiento.

BIBLIOGRAFIA CITADA

Jorge SOBRAL DE ALMADA NEGREIROS. *Obras completas.* (7 volúmenes) Lisboa: Editorial Estampa, 1970-74.

Manuel VILAVERDE CABRAL. «The Aesthetics of Nationalism: Modernism and Autoritarianism in Early Twentieth Century Portugal». *Luso-Brazilian Review*, 1989, Summer v.26 (1) (15-43).

José Augusto FRANÇA. «1+1 = 1: Présence d'Almada». *Europe: Revue Litteraire Mensuelle*. 1988 Junio-Julio v.710-711 (130-138) . «Almada or the Unanswered Questions». *Portuguese Studies*. 1986, v.2 (125-140) .

Fernando GUIMARAES. *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*. Temas Portugueses. Lisboa: Imprensa Nacíonal-Casa da Moeda, 1982.

John W. KRONIK. *La Farsa (1927-1936) y el teatro español de preguerra*. Estudios de Hispanófila. Department of Romance Languages. University of North Carolina. Madrid: Distribuido por Castalia, 1971.

Mario de OLIVEIRA. «Las Artes Plásticas en Portugal». *Estafeta Literaria*. Extra: «Literatura Portuguesa Contemporánea» 1 de junio 1970. Núms. 444-445. (25-27).

Fernando PESSOA. «As caricaturas de Almada Negreiros». *A Aguia*. 11, v. 16, 1913 (134-135).

Sommer RIBEIRO. ed. *Almada. Programa de la Exposición 1983-1984 en Madrid*. Madrid: Ministerios de Asuntos Exteriores de Portugal y España; Ministerio de Cultura de Portugal, Fundaciones March y Calouste Gulbenkian, 1983.

Celina SILVA. «Almada Negreiros e os ismos». *Minas Gerais. Suplemento Literário*. Junio 1987. v. 22 (1077), (6-8).

Vitor PAVAO DOS SANTOS. «O homem de teatro». En *Almada. Programa de la Exposición 1983-1984 en Madrid*, ed. por Sommer Ribeiro, v. supra.

Mies/Wright en dos tensas décadas de la arquitectura moderna española

Angel Urrutia Núñez
Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.) Vol. IV, 1992.

RESUMEN

Ludwig Mies van der Rohe y Frank Lloyd Wright han sido dos arquitectos muy influyentes en la arquitectura moderna universal. Sus obras, fundamentadas en filosofías diferentes, han representado dos maneras distintas de entender el mundo y de condicionar la vida del hombre. Algunos arquitectos españoles se sintieron influidos también por las obras de ambos, manifestando con sus propuestas enfrentadas una máxima tensión creciente durante las décadas de los años cincuenta y sesenta. Unos, tomando como referencia a Mies con el fin de hacer una arquitectura rigurosamente funcionalista, de alta tecnología y difusión rapida; otros, tomando como referencia a Wright con el fin de ofrecer una alternativa más organicista y humana, pero con menor fortuna.

SUMMARY

Ludwig Mies van der Rohe and Frank Lloyd Wright have been two very influential architects in the world of modern architecture. Their works based on different philosophies, have represented two distinct ways of understanding the world and of conditioning the life of man. Some Spanish architects were influenced by the works of both, demonstrating with their confronting proposals, a maximum tension growing throughout the 1950's and 60's. Some taking Mies as a reference, with the purpose of architecture as rigorously functional, of high technology and rapid difusion; others, taking Wright as a reference, with the purpose of offering a more organic and human alternative, but with less fortune.

La Historia de la Arquitectura Moderna Española experimenta una crisis importante durante las décadas de los años cincuenta y sesenta. En veinte años aproximadamente se van imbricando diversas tendencias según las circunstancias sociales, culturales y económicas: recuperación de un racionalismo frustrado en su desarrollo como consecuencia de la Guerra Civil, mediatizado por el G.A.T.E.P.A.C. (1930-1936) y en última instancia por Le Corbusier; adaptación al medio español de un funcionalismo inspirado en Ludwig Mies van der Rohe; desarrollo paralelo, en un mundo quizás todavía más difuso y menos pragmático, de una arquitectura de fundamento organicista que mira de reojo a Wright y a Aalto. Las vías de impregnación son varias, desde los viajes realizados por nuestros arquitectos, hasta la más abierta formación en las escuelas o la creciente atención prestada a estos dos grandes maestros protagonistas por parte de los medios editoriales (Editorial Gustavo Gili, revistas extranjeras y españolas). Frank Lloyd Wright (Richland Center, Wisconsin, 1869; Phoenix, Arizona, 1959), aun teniendo desde la primera década del siglo vías de penetración en nuestro continente (Kuno Francke, Petrus Berlage, conocimiento del estudio de Henry-Russell Hitchcock, 1940/1942, Exposición «Sesenta años de arquitectura viva», 1951...), verá acentuada su aceptación sobre todo en la década de los años sesenta. Ludwig Mies van der Rohe (Aachen, 1886; Chicago, 1969), el ya activo americano con el lema seductor «menos es más», será introducido tempranamente durante los años cincuenta y con fines más comerciales, repudiado por quienes se orientan hacia Wright y revisado ya en la actualidad con motivo del centenario de su nacimiento [1]. No obstante, debe advertirse que los arquitectos españoles, manejando elementos que les identifican con Mies o con Wright,

[1] La revisión en el ámbito extranjero culmina con el estudio de Franz SCHULZE: *Mies van der Rohe: A Critical Biography*. University of Chicago.

harán una arquitectura en constante renovación y con relativa creatividad personal al adaptar un vocabulario foráneo a nuestro medio [2]. Escribir de este modo dos páginas de nuestra Historia de la Arquitectura Española, convierte en deseable y justifica el trabajo que presento a continuación.

CABRERO/SAENZ DE OIZA

Francisco de Asís Cabrero Torres-Quevedo (Santander, 1912; título, 1942) se erige con el tiempo en uno de los arquitectos pioneros en la adopción del lenguaje miesiano, pero entroncándolo con su sólida trayectoria personal y adaptándolo a los medios materiales españoles. Estas precisiones deben ser tenidas en cuenta a la hora de valorar su arquitectura. Cabrero había viajado en 1941 por varias ciudades de Italia, visitando los estudios de Giorgio de Chirico en Milán y, en Roma, de Gaetano Minnucci y Adalberto Libera. Estas experiencias, unidas a las escalofriantes imágenes vistas de la piacentiniana *EUR'42* en Roma (*Palacio de la Civilización*, de Guerrini, Lapadula y Romano), se reflejan en la malla elegida para fachada como forma/método de composición y que aparece en su *Idea para la Cruz de los Caídos* (1941-1942), en la *Casa Sindical del Grupo de viviendas* de Béjar (1942-1943) y en la impresionante fachada a Paseo del Prado de la *Casa Sindical ó «Sindicatos»* de Madrid (1949/1950-1956, colab. con Rafael de Aburto). Este depurado clasicismo se enraiza con la mejor tradición racionalista italiana (renovada más actualmente por el movimiento de la *Tendenza*); sin embargo, la citada fachada de *Sindicatos* -sometida ya por Cabrero a módulo funcional- estará presente en una de sus obras quizás más miesiana, el *Edificio «Arriba»* (1960-1962. Paseo de la Castellana, 272, Madrid). No en vano, Cabrero muestra vivo interés por la obra de Mies durante su viaje a Estados Unidos de América en 1954. Son por tanto dos viajes y dos experiencias particulares contribuyentes a que se fusionen dos esquemas de origen distinto y, sin embargo, de resultado muy personal en manos de Cabrero. A todo ello habría que añadir su peculiar minimalismo -de gran interés y no valorado lo suficiente hasta ahora-, condicionado por el concreto y minimalista Max Bill, a quien había visitado también en su estudio de Zurich con motivo de un viaje que realizaba por Europa central en 1950. Aunque se decante por Mies, Cabrero toca ya fondo como un visionario cuando vacía el cubo y enmarca sublimemente el firmamento con su propuesta para el *Mausoleo del Qaide Azam Mohamed Ali Jinnah* (1958, Karachi), adelantándose treinta años al gran *Arco de la Defensa* (1983-1989, París) de Johan Otto von Spreckelsen. Mies, aun siendo europeo, había iniciado su aventura americana una vez se disuelve la *Bauhaus* (1933), donde había sido el último director. Acabó por reinterpretar el ya degenerado rascacielos proveniente de la gloriosa Escuela de Chicago, dotándolo de armonía funcional -como hiciera Sullivan en su momento al crear la tipología moderna- pero, también, de una mayor depuración y exquisitez formales con la aportación extensiva -una vez la industria de la potencia vencedora en la Segunda Guerra Mundial lo permita- de los flamantes materiales vistos (acero laminado y vidrio). De hecho, el mismo Rafael de Aburto adjunta su *Edificio «Pueblo»* (1958-1959) al *Edificio de Sindicatos* mediante un diseño impregnado por el Mies americano, solo que adecuándolo a un entorno específico.

Cabrero, en la medida de sus posibilidades, llegará al límite de la simplicidad con la solución adoptada para su *Edificio «Arriba»*. Asume la racional e «infinita» malla ortogonal de su *Casa Sindical*, solo que el esquema, modernizado, cae ya en la órbita de Mies (*Promontory Apartments*, 1946-1949, Chicago). Como se trataba de un programa periodístico, Cabrero deslinda con nitidez dos zonas diferenciadas según la función: una de producción (nave de carácter industrial) y otra de oficinas (paralelepípedo a Castellana que se levanta como edificio representativo y según el esquema referido). Este, lo estructura cuadrado sobre zócalo de hormigón, mediante once franjas horizontales de ladrillo anaranjado y vidrio incoloro (cita de la tripartita ventana Chicago), cortadas por doce verticales metálicas pintadas de rojo (claroscuro que dota de empuje ascensional y armonía a la torre). La disposición de los amplios lienzos de ladrillo en cerramientos, enmarcados por los perfiles metálicos con exquisito cuidado, contribuye a aproximar más la obra al Mies de algunos edificios del *Illinois Institute of Technology -I.I.T.-* (*Alumni* Memorial, 1945-1946, Chicago). No obstante, el esquema polivalente miesiano se adecúa aquí a un edificio de oficinas, creando Cabrero una nota discordante respecto al estricto clasicismo de Mies: la compensación asimétrica entre el ciego muro bajo correspondiente al salón de actos -destinado en su día para izar banderas- y la puerta ladeada más el cuerpo lateral de coronación.

Cabrero había tenido que soportar años atrás la carestía de materiales, en una España arruinada por su Guerra Civil y aislada económicamente hasta ya entrada la década de los años cincuenta. Conforme avance el tiempo, transcurran los planes de desarrollo y la industria lo permita, Cabrero irá utilizando sistemáticamente la estructura metálica, los perfiles laminados y el aluminio anodiza-

---

Chicago,1985 (en colaboración con el Archivo Mies van der Rohe del Museo de Arte Moderno de Nueva York); traducido por Ed. Hermann Blume. Madrid. 1986. En España, se realizaron desde artículos en revistas especializadas (monográfico de la revista A & V. Nº 6. 1986; *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme* -«La difusa presencia de Mies en la arquitectura madrileña», por José Manuel LOPEZ-PELAEZ-. Nº 172. Enero-febrero-marzo,1987), hasta en diarios (El País. 27-III-1986. Págs. I-XVI).

[2] Para los estudios de las trayectorias particulares de todos los arquitectos españoles y para la bibliografía específica de todas sus obras estudiadas en este trabajo, véase Angel URRUTIA NUÑEZ: «Arquitectura de 1940 a 1980». *Historia de la Arquitectura Española*. Vol. 5. Ed. Planeta-Exclusivas de Ediciones. Zaragoza, 1987; Arquitectura de 1936 a 1980. Historia del Arte Español. Ed. Akal. Madrid (en prensa), con análisis pormenorizado incluso de las obras fundamentales no pertinentes a este trabajo; «Bibliografía básica de arquitectura moderna española» y «Bibliografía básica de arquitectura en Madrid. Siglos XIX y XX». *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*. Universidad Autónoma de Madrid. Vols. I/1989 y III/1991.

do como bastidores rectangulares de lienzos de ladrillo muy bien aparejado -caso del *Edificio «Arriba»*- o de amplias lunas de cristal que permitan una confusión entre espacios interior-exterior. Como quiera que actúa durante varios años en el Recinto de las Ferias del Campo (colab. con Jaime Ruiz), en la Casa de Campo de Madrid, tiene ocasión de ir registrando en su arquitectura los nuevos avances tecnológicos [3]. Desde los primeros pabellones construidos con cemento, ladrillo, yeso o cal, bóveda tabicada (I Feria Nacional del Campo, 1950), hasta el *Pabellón del Ministerio de la Vivienda* (III Feria Internacional del Campo, 1959). Es este sin duda un edificio ya muy miesiano, de gran precisión en su montaje y más moderno en sus criterios expositivos, ajeno con su estilo internacional al carácter regionalista y folklórico asignado tradicionalmente por algunos arquitectos a otros pabellones del recinto. Realizado en cuarenta días y adaptado a un desnivel en el terreno mediante escalonamiento de volúmenes, se compuso de tres cuerpos paralelepipédicos o cajas yuxtapuestas en zig-zag, con basamento escalonado de hormigón visto, estructura metálica pintada de rojo, cerramiento con ladrillo prensado naranja en macizos de fachadas de entrada y grandes lunas vítreas de 5 X 2'45 m. en carpintería de aluminio anodizado para vanos. Las concomitancias con el contemporáneo *Edificio «Arriba»* son evidentes. Solo que en este caso, a la explotación plástica de la estructura y de los materiales dejados sinceramente vistos como exclusivo ornamento (el «menos es más» de Mies), se unía la diafanidad espacial, entendiéndose la arquitectura como espacio multiuso.

En esta misma línea estilística, realiza en este recinto de la Casa de Campo el *Pabellón Central de Exposiciones ó Pabellón-Palacio de Cristal* (1964-1965. Colab. con Luis Labiano, Jaime Ruiz, arquitectos; Rafael de Heredia, Anselmo Moreno, ingenieros). Esta obra supondrá para Cabrero el desquite definitivo respecto aquellos años de carestía y el ambicioso empeño de forzar los sistemas tecnológicos al uso entonces en España, al tiempo que logra prácticamente la vacía y límpida caja de cristal miesiana para diversos usos. La obra estuvo muy condicionada por tres imposiciones básicas: creación de un gran espacio flexible para exposiciones monográficas, ajuste a una ejecución material del metro cuadrado de superficie en 5.665 pesetas de la época y realización en un año escaso. La diafanidad requerida se obtuvo mediante una estructura metálica compuesta con pórticos biarticulados de 72'5 m. de luz sobre basamento de hormigón modulado en sus pilares (20 X 20 m.); la multiplicación de superficie expositiva, con la estratificación y graduación de resistencia de una planta baja (material pesado a exhibir), entreplanta y una inmensa planta superior completamente diáfana. El

Fig. 1. F. Cabrero: ***Edificio "Arriba"****. 1960-1962. Madrid.*

cerramiento perimetral (72'82 X 127'72 m.) se materializaba con carpintería de aluminio en celosía modulada (2'50 m.) y cristal antideslumbrante. Es la característica y polivalente caja contenedor miesiana, servible para sala de exposiciones, para museo, para nave industrial... que, si en su esencialidad y pureza formal neoclásicas nos remontaría hasta K.F. Schinkel, mediante la asunción de la industria y los nuevos materiales por parte del P. Behrens con el que colabora Mies (1908), en su propuesta y planteamiento espaciales empalmaría con la corriente de las Exposiciones Universales del siglo pasado (*Sala de Máquinas* para la Exposición de París en 1889, de Ferdinand Dutert y los ingenieros Contamin, Pierron y Charton); en el fondo, arquitectura multiuso y polivalente que permitía una ulterior y necesaria distribución flexible del programa de necesidades (adecuada por tanto para estación de ferrocarril, mercado, nave diáfana de pro-

[3] Angel URRUTIA NUÑEZ: *La arquitectura para exposiciones en el Recinto de las Ferias del Campo de Madrid (1950-1975) y los antiguos pabellones de IFEMA*. Madrid (en prensa).

Fig. 2. F. Cabrero, L. Labiano, J. Ruiz: ***Pabellón Central de Exposiciones****. 1964-1965. Casa de Campo, Madrid.*

ducción, oficina-paisaje, etc.). No obstante, la obra de la Casa de Campo se realizaba en un contexto específico, mediatizada no solo por la estética cristalina y perfecta de Mies -que se desvirtúa en este caso con la insinuación de una conveniente cubierta a dos aguas-, sino manteniendo además concomitancias con el *Pabellón de Exposiciones de la Cámara de Comercio e Industria de Madrid*, 1957-58, obra de los también adeptos a Mies R. Maillet, P. Reuter y T. Biwer [4].

Sin embargo, Cabrero no es un arquitecto que ofrezca a sus semejantes una arquitectura inaceptada por él mismo, sino que este frío y también estricto lenguaje polivalente -servible por lo visto igual para todos los usos y lugares- lo utilizará tanto para su propia vivienda (*Vivienda-Estudio*, 1961-1962, Avda. de Miraflores, Puerta de Hierro, Madrid) como para resolver otros programas y en otros medios locales (*Colegio Mayor San Agustín*, 1961-1962, Ciudad Universitaria de Madrid), procurando trascender el simple *hecho constructivo* hasta llegar a la *arquitectura* relativamente humanizada (trascendencia que también preocupó a Mies).

Francisco Javier Sáenz de Oíza (Cáseda, Navarra, 1918; t. 1946), por el contrario, será un arquitecto menos fiel a este sistema. No obstante, una vez decide superar -como gran arquitecto de ruptura que será siempre- las últimas manifestaciones historicistas en la inmediata postguerra (*Basílica de Nuestra Señora de Aránzazu* en Guipúzcoa y *Basílica de Nuestra Señora de la Merced* en Madrid, 1949-1950, colab. con Luis Laorga), registra una aproximación a Mies en parte de su obra proyectada y no construida durante la década de los años cincuenta, como en las propuestas para: *Delegación de Hacienda de Valencia* (1950); *Capilla en el Camino de Santiago* (Premio Nacional de Arquitectura 1954; colab. con José Luis Romany y el escultor Jorge Oteiza); *Nueva Sede del Ministerio de Industria y Comercio en Madrid* (1956; colab. con José Antonio Corrales, J. L. Romany, Alejandro de la Sota y Ramón Vázquez Molezún); *Delegación de Hacienda de San Sebastián* (1958; colab. con Manuel Sierra). Oíza, cuando terminó la carrera en la Escuela de Madrid (1946), viajó también a Estados Unidos (1948-1949) becado por la Academia de Bellas Artes de San Fernando. A su regreso, el deseo de renovar la arquitectura española y su toma de partido por la arquitectura moderna se explicitaban en el número preparado junto con Carlos de Miguel sobre el «El vidrio y la arquitectura» para la *Revista Nacional de Arquitectura*. Nº 129-130. Septiembre-octubre, 1952. Oíza quedó vivamente impresionado por el panorama arquitectónico norteamericano, por las nuevas tecnologías que permitían hacer más rápido y limpio el proceso constructivo, más funcional y clara la arquitectura: el milenario ladrillo opaco y el transparente vidrio luminoso como elementos primordiales en la creación del espacio, fundamentados en la industria y en el progreso del hombre. El arquitecto español, que no tenía ni tendrá nunca un maestro concreto tal como ha reconocido más de una vez, no puede por menos que tomar como referencia la arquitectura de Mies, posiblemente la que más prometía en aquel momento y la que más encandilaba. De ahí el sentido de esas pulcras mallas ortogonales en alzado o las flexibles cajas propuestas para sus delegaciones de Hacienda y para su Ministerio. No obstante, debe hacerse constar el carácter peculiar de Oíza. Este -inquieto, versatil, corredor infatigable por todo el tortuoso sendero de las artes, ecléctico, rotundamente genial en muchas ocasiones- procura no copiar miméticamente ningún esquema, sino tomarlo como orientación para fines específicos. Fuente de iluminación puede ser su siguiente pensamiento: «Yo digo que un mueble con cajones es mejor que un estuche de violín o que un estuche de compases, porque en los cajones no puedes saber qué habrá dentro, son formas universales. En cambio, de un estuche de compases, no esperarás que saque un violín...» [5]. Sobre todo si se coteja a continuación con el conocido comentario sobre su propuesta de *Capilla en el Camino de Santiago* -obra sin duda no solo próxima a Mies (*Proyecto de Convention Hall*; 1953-1954), sino también al Konrad Wachsmann activo en U.S.A. y creador de la «Mobiliar Structure» o de las estructuras celulares metálicas (1950-1953)-, palabras de Oíza que son claves para comprender su postura inconformista y su hondura a la hora de reflexionar sobre la arquitectura que hace: «*La Capilla de Santiago* fue un

[4] El *Pabellón* era el exhibido en la Exposición Universal de Bruselas 1958 por parte del Gran Ducado de Luxemburgo. Había sido comprado por la Cámara de Comercio de Madrid y reinstalado (1962-1964) por Pascual Bravo Sanfeliu frente al *Edificio «Arriba»* de Cabrero, en el actual Paseo de la Castellana. Lamentablemente, ha sido desmontado en 1992.

[5] Entrevista realizada por Richard LEVENE y Fernando MARQUEZ. *El Croquis*. Nº 32-33. Abril,1988. Pág. 16.

momento interesante. Polémico. En aquel momento había viajado mucho por Castilla, y había hecho fotografías de los postes de alta tensión. Discutía con Oteiza y Romany si los postes destruían el paisaje castellano o lo realzaban, y recuerdo la comparación que les hacía, les decía: mirad, el mar, en una primera lectura, es agua; pero en una segunda lectura, el mar es barco. De manera que *el barco no destruye el concepto de mar*, sino que, por el contrario, como es un objeto que utiliza el mar para su estabilidad, habla de él constantemente. Sin barco, una marina no tiene casi sentido... Yo les decía que los postes hablaban de la inmensidad de Castilla, que resaltaban el carácter estepario de la meseta... Así, cuando surgió la convocatoria del *Premio Nacional de Arquitectura*, planteamos el tema de una *Capilla en el Camino de Santiago*, lo primero que se me ocurrió fue un objeto claro. Era la reacción a la experiencia de Aránzazu. Una visión cristalina, luminosa, la visión que yo, en ese momento, tenía de la Arquitectura. Recuerdo que les propuse como modelo de iglesia para hacer la capilla la reproducción del cuadro de la *Flagelación de Cristo*, de Piero della Francesca, que yo tenía en mi casa -que, por cierto, es el cuadro más querido por Le Corbusier-. Esta referencia fue luego sustituida por una malla espacial -en clara alusión a Mies van der Rohe-, como objeto técnico que pudiera calificar la iglesia -al igual que el poste a la meseta-. Entonces nos basábamos en que los sistemas de construcción habían definido para cada etapa la forma de ser de un templo, y que, para entonces, la malla, con su tecnología, fundamentaba la iglesia. El proyecto terminó de definirse cuando Oteiza sugirió que, para calificar como iglesia ese mero objeto técnico, esa malla espacial, sólo restaba un relieve plástico. Propuso desarrollar la idea de la *Vía Láctea* como Camino de Santiago, a través de unos murales. Resultó una capilla hermosa que, en el fondo, era un espacio simbólico, sin altar, sin culto. Era un recordatorio, un humilladero, una evocación. Uno de mis mejores proyectos...» [6]. La trayectoria de Oíza a partir de entonces será zigzagueante, de ida y vuelta constante, buscando y sintonizando nuevas ideas como si de un alumno suyo se tratase, pero imponiendo una fuerte personalidad que le acredita como uno de los mejores arquitectos de nuestra Historia de la Arquitectura: un racionalismo estricto ineludible a la hora de realizar los poblados de absorción del chabolismo en Madrid, recogiendo experiencias anteriores de Oud, Gropius, Le Corbusier, G.A.T.E.P.A.C. [7], reticente a la asunción de sistemas prefabricados en una España todavía subdesarrollada (*Viviendas experimentales*, 1956; *Poblado de Fuencarral «A»*, 1954-1956, colab. con J.L. Romany y Manuel Sierra; *Poblado Dirigido de Entrevías*, 1956-1960, colab. con Jaime Alvear y M. Sierra); un organicismo cada vez más «desorbitado», como si se desbocase esa *evolución natural* de la arquitectura moderna hacia soluciones orgánicas (según la tesis de Bruno Zevi), empa-

Fig. 3. F. J. Sáenz de Oíza, J. L. Romany y J. Oteiza: ***Capilla en el Camino de Santiago.*** *Premio Nacional de Arquitectura 1954.*

rentado con Wright (potentes cilindros-espacios celulares de fuerza centrífuga en la *Unidad escolar* en Batán, 1962, Madrid; colab. con J.D. Fullaondo) y contaminado con el tardoexpresionismo de Scharoun (*Vivienda Gómez* en Durana, 1959, Alava), o por el Mies del desaparecido *Monumento a Karl Liebknecht y Rosa Luxemburgo* (1926) e incluso por el desconocido entonces L.I. Kahn (fragmentados volúmenes compensados y espacios servidores/servidos en la *Casa Prieto* en Talavera de la Reina, 1960, Toledo), culminando dicha trayectoria en la obra cumbre de *Torres Blancas* comentada más adelante. Ya en la década de los años setenta, Oíza parecía haber puesto punto y final al discurso del estilo internacional con su *Banco de Bilbao* (1971-1972/1974-1981, actual BBV, AZCA, Madrid), renovando con genio la tipología estereotipada de rascacielos proveniente de Mies y recordando afectuosamente al Wright de la *Torre de los Laboratorios Johnson* (1944-1950, Racine, Wisconsin), aunque sin la nítida contraposición círculo/cuadrado; sin embargo, será capaz de reservarnos sorpresas importantes y que aleccionan al postmoderno más atrevido: la desvirtuada y no reconocida por él *Facultad de Ciencias* de Córdoba (1977-1978/1985); el *Teatro de Festivales* de Santander (1984-1987/1991); el *Museo de Arte Contemporáneo* de Las Palmas (1985-1991); las *Viviendas para realojados en la M-30* de Madrid (1986-1991); o el *Recinto Ferial de Madrid* (1986-1987/1991), donde con suma pulcritud es capaz de fundir a Machuca (*Palacio de Carlos V*, 1527, Granada) con los edificios principales de las *Exposiciones Universales* (alarde tecnológico-comercial), de nuevo su malla miesiana de la *Capilla en el Camino de Santiago* con el Francisco Cabrero más afín al sistema (*Pabellón de Cristal de la Casa de Campo*).

---

[6] Véase *El Croquis*. Nº 32-33. Abril,1988. Pág. 24; Sesión de Crítica de Arquitectura en *Revista Nacional de Arquitectura*. Nº 161. Mayo,1955.

[7] Véase Angel Urrutia Nuñez: *GATEPAC Y Movimiento Moderno*. Cuadernos de Arte Español. Nº 19. Historia 16. Madrid,1992. Con bibliografía abundante sobre este grupo español de vanguardia.

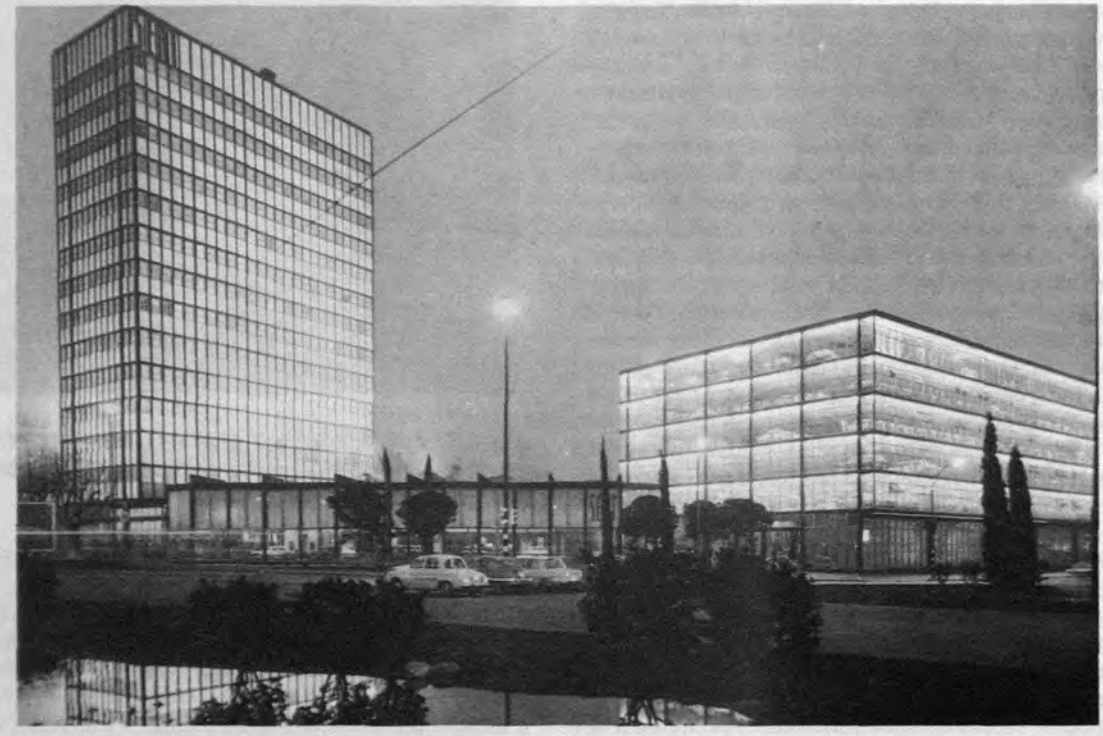


Fig. 4. R. Echaide y C. Ortiz-Echagüe: ***Edificios de la SEAT****. 1957-1965. Barcelona.*

LAS VARIACIONES SOBRE LA ARQUITECTURA DE MIES VAN DER ROHE

El empeño de Mies por adecuar la tecnología de su tiempo al *hecho constructivo* y trascenderlo a la pura *arquitectura* -minimalista y silenciosa- tiene en España su eco, comprobable cuando nuestros arquitectos viajan al extranjero y el despegue económico o industrial lo permiten. No obstante, el silencio y la pureza gélida de la arquitectura de Mies tras la aventura americana comporta varios riesgos -comunes a los de la arquitectura moderna de estilo internacional-, como son la falta de creatividad si se copia o se repite servilmente y la ruptura traumática con las preexistencias locales. Algunos arquitectos españoles se deciden a asumirlos, introduciendo acaso ligeras variaciones no sólo respecto al estilo puro miesiano, sino también respecto al estilo de otros seguidores relativamente díscolos -caso de la firma S.O.M. (Skidmore, Owings & Merrill), o del mismo Philip Johnson anterior a su ruptura con Mies-, con el fin de adaptar la obra a unas circunstancias locales.

Rafael Echaide Itarte (1923; t. 1955) y César Ortiz-Echagüe Rubio (1927; t. 1952), asociados entre 1957 y 1967, serán dos arquitectos fieles seguidores de la arquitectura de Mies. Ortiz-Echagüe, junto con Manuel Barbero Rebolledo (1924; t. 1950) y Rafael de la Joya Castro (1921; t.1950), había obtenido el *R.S. Reynolds Memorial Award 1957* del American Institute of Architecture -en cuyo Jurado estaba el mismo Mies-[8], por el perfecto aprovechamiento del aluminio en los funcionales *Comedores para empleados de la SEAT* de Barcelona (1954-1956, Paseo de la Zona Franca). Este premio les permite, por una parte, viajar a Estados Unidos y conocer en Chicago la obra de Mies; por otra, una vez encandilados por el patriarca de la modernidad, decidirse definitivamente con tan privilegiado aval por este admirado funcionalismo de alta tecnología y adap-

[8] «El Jurado formado para elegir el ganador del Premio *R.S. Reynolds Memorial* 1957 para arquitectos fue convocado por el asesor profesional y emitió su informe los días 1 y 2 de abril de 1957. Después de un detenido examen de los 86 trabajos recibidos, procedentes de 19 paises, eligió como ganador el envío presentado con el número 33 de entrada. Resultaron ser sus autores los arquitectos César Ortíz-Echagüe, Manuel Barbero Rebolledo y Rafael de la Joya. El proyecto enviado por dichos arquitectos era: Comedores para invitados y obreros de la Fábrica de Automóviles S.E.A.T., Barcelona (España). La decisión fue tomada por mayoría de votos. No ha sido un informe formalista y árido. El Jurado ha tenido la suerte de encontrarse ante una memorable experiencia internancional. Envíos de 19 paises y cinco continentes, daban a la exhibi

tarlo a las obras más variadas. Hasta cierto punto venían a desquitarse, como Cabrero y tantos otros arquitectos en su momento, de la falta de conocimientos e información escatimada en la Escuela cuando eran alumnos. A este respecto, son muy significativas las palabras siguientes de Ortiz-Echagüe pronunciadas ya en la década de los setenta a las nuevas promociones mediante conferencia: «Les resultará a ustedes difícil hacerse una idea de la desorientación que vivimos durante nuestros años de aprendizaje. En aquellos tiempos la Escuela estaba totalmente cerrada al panorama arquitectónico universal. Les parecerá que exagero, pero pienso que no cometo inexactitud alguna si les digo que ningún profesor de la Escuela nos dijo nunca una palabra de la persona ni de la obra de ninguno de los arquitectos que han marcado los caminos de la Arquitectura en estos cincuenta años. Los nombres y las obras de Le Corbusier, de Asplund, de Frank Lloyd Wright, de Mies van der Rohe, de Alvar Aalto, etc. los fuimos conociendo en las escasas revistas de arquitectura que llegaban a la Escuela y que consultábamos con complejo de niños traviesos...». *Los Comedores para empleados de la SEAT* tuvieron un origen muy esclarecedor y merecedor de reflexión acerca de cuáles podían ser en teoría las buenas intenciones éticas para la utilización de la arquitectura moderna, luego en derivación hacia el hastío y el consiguiente rechazo por parte de la llamada postmodernidad. La propiedad deseaba compensar con un comedor moderno y luminoso (manifestación de progreso y prosperidad) la monotonía agotadora de la producción en cadena que sufrían los obreros. Pero, como suele suceder, requería una obra ligera y económica. Los arquitectos decidieron entonces hacer uso por primera vez de una estructura de aluminio completa (muy conveniente dado el clima marítimo corrosivo de Barcelona): «el aluminio y el cristal nos resuelven de manera inmejorable el problema de la diafanidad. El ladrillo, el problema del aislamiento. Casi únicamente con estos tres elementos: aluminio, cristal y ladrillo, hemos resuelto el edificio. El aluminio: ligereza y actualidad. El ladrillo: cerramiento y tradición». A estas intenciones contenidas en la memoria, seductoras para Mies, se añadía una alta precisión en el *hecho constructivo*: adoptando el módulo 1'60 X 1'60 m. para toda la obra, con gran uniformidad en todos los elementos estructurales, se basaba en sencillos pórticos de 12'8 m. de luz, separados a 5 m.; cubriéndose con planchas solapadas de aluminio aislado, cerrándose con ladrillo visto (factor ascético, intimidad), protegiendose con elementos *brise- soleil* (rasgo moderno exótico, de origen lecorbusieriano, *brasileñista*, impertinente respecto al Mies más purista) y haciendo perceptibles los espacios exteriores ajardinados mediante amplias lunas vítreas (con-fusión del espacio interior-espacio exterior muy miesiana).

Los mismos autores actuarán variando el mismo estilo y para la misma firma comercial en Barcelona -caso de M. Barbero y R. de la Joya en la *Escuela de aprendices* (1956, Paseo de la Zona Franca)- y lo harán también en Madrid. Pero, antes, Echaide y Ortiz-Echagüe iniciaban el gran complejo de *Edificios de almacén, exposición, venta y laboratorios de la SEAT* (1955-1957/1958-1959; 1963-1965; Plaza de Ildefonso Cerdá, Barcelona), con la colaboración

---

[8] ción un aspecto mundial verdaderamente fascinante. La misma variedad de los proyectos presentados entrañaba una gran dificultad para la labor del Jurado. Llegamos a la conclusión de que el premio debía concederse al proyecto en el cual el aluminio hubiese sido empleado tanto en los elementos estructurales como en los de cerramiento y acabado. Fue muy agradable para el Jurado encontrar a siete naciones representadas entre los nueve trabajos que comprendía la última selección. Después de un serio y prolongado debate, escogimos «el primer edificio construido en España con estructura y cubierta de aluminio», otorgándosele el primer premio. Nuestra elección se hizo de acuerdo con el criterio anunciado en la convocatoria del concurso. En primer lugar, el proyecto debía solucionar, satisfactoriamente, el problema presentado al arquitecto, y después debía demostrar una imaginación creadora en el uso del aluminio, desde el punto de vista estructural y estético, que promoviera un futuro desarrollo en la aplicación de dicho material en la construcción. Creemos que todos esos criterios se encuentran cumplidos en el envío galardonado.

El edificio está emplazado en un espacio reducido de terreno, previamente nivelado, y sirve para comedores de 2.000 empleados en una fábrica de automóviles. El propietario estipuló que «el tiempo de las comidas debe servir para el descanso, tanto físico como espiritual, de los obreros empeñados durante las horas de trabajo en la monótona y apremiante labor de la producción en serie. El edificio, para cumplir estos propósitos, contará con el aspecto estético y el confort convenientes». Asimismo, puntualizó, «se debía dar la máxima importancia a la economía, no sólo en la construcción, sino también en la conservación del edificio. En vista de la mala calidad de los terrenos, se cree necesario pensar en una construcción ligera, al objeto de reducir el costo de la cimentación e invertir estas economías en otros edificios de la fábrica». Recibido este encargo, los arquitectos decidieron emplear los materiales siguientes: aluminio en la estructura principal y en la cubierta, cristal en las fachadas cuya orientación lo permitiesen y el simple ladrillo en las restantes. Las plazas necesarias se dividieron en dos turnos. Cada turno, de 1.OOO comensales, se distribuyó en pequeños comedores abiertos a patios ajardinados con césped y agua, delicioso ambiente para la comida y el descanso. El aluminio ha sido usado exhaustivamente, porque «ofrece condiciones de ligereza, economía y buen acabado». La estructura principal consiste en pórticos simples de 12'8 m. de luz, con cinco metros de separación entre los mismos. Esta estructura queda completamente vista. El material de cubierta son planchas de aluminio onduladas y solapadas, cogidas a las correas, del mismo material. Para la protección de los rayos del sol, de gran intensidad en esta latitud, se han dispuesto quiebrasoles de aluminio, accionados eléctricamente, verticales en la orientación Sudeste y horizontales en la Sur. Los materiales han sido tratados con toda austeridad, sin ningún revestimiento ni enlucido, con el propósito de poner de manifiesto su valor estético. Los detalles constructivos demuestran un fuerte poder creador para conseguir una construcción de la mayor sencillez. La Memoria enviada por los autores dice que el edificio fue terminado en julio de 1956. El comportamiento de la estructura de aluminio ha sido excelente hasta el momento; a pesar del clima marítimo de la ciudad, no se ha manifestado ningún principio de corrosión; las dilataciones han sido perfectamente absorbidas, y la estructura no ha producido ninguna grieta en la fábrica de ladrillo. El comportamiento del material de cubierta, a pesar de las frecuentes lluvias de carácter torrencial de Barcelona, ha sido perfecto, así como también el aislamiento térmico, comprobado durante el último verano.

En resumen: entre todos los trabajos sometidos a nuestra deliberación, este edificio es el que mejor satisface las condiciones y criterios del programa, y por ello nos congratulamos en premiar a los arquitectos autores del mismo. George Bain Cummings, Percival Goodman, Ludwig Mies van der Rohe, Edgar I. Williams y Willem Dudok».

(Sobre la concesión del *The R.S. Reynolds Memorial Award*. De la *Revista Nacional de Arquitectura*. Abril,1957. Págs. 1-2).

Fig. 5. M. Barbero, R. Echaide, R. de la Joya y C. Ortiz-Echagüe: ***Edificios de la SEAT****. 1957-1967. Madrid.*

del ingeniero Adrián de la Joya, que luego les ayudará en sus obras de Madrid. Hacen uso de una estricta estructura metálica modulada (6 X 6 m.), por la ventaja de un proceso constructivo más rápido, por unas secciones menores, por un mejor acabado sinceramente visto (*«la belleza es el resplandor de la verdad»* ?, San Agustín). Los elementos de composición quedan reducidos a la valoración por contraste de cajas verticales/horizontales. Los materiales complementarios son el hierro negro mate, el aluminio, el vidrio e incluso el mármol. Este material no era en absoluto ajeno al lenguaje miesiano -recuérdese su célebre *Pabellón* para la Exposición de 1929 en Barcelona, donde su propuesta de *planta libre* era más dinámica y rica que la *amorfa-contenedor* multiuso más emulada ahora por los arquitectos afines a su experiencia americana-, es más, se trataba de un material requerido por él como el pilar cruciforme, estriado, o el perfil en I enmarcando exteriormente las ventanas, como clara alusión a la arquitectura clásica. En la planta baja de exposición, Echaide y Ortiz-Echagüe recurrían al sistema de grandes jácenas y pilares laminados que, acusándose con nitidez al exterior en su disposición rítmica, sostienen la cubierta y los bastidores de las transparentes lunas de vidrio con las que se cierra. Sistema ensayado ya por Mies (*Crown Hall*, 1950-1956, I.I.T., Chicago), con el fin de conseguir las grandes salas diáfanas que, a su vez y mediante variados sistemas constructivos, sirvan tanto para una escuela de arquitectura, para un teatro, para una vivienda, para una fábrica, como para un museo (se trata de su lenguaje unívoco y universal, que fuerza la especificidad funcional o institucional de una obra, la tradición local, el clima, la intimidad o la seguridad). En el caso de la apaisada caja del almacén, sus seis plantas son enlazadas mediante rampas y cerradas con el cristal transparente; el clasicismo pulcro miesiano, que disuelve los límites entre arquitectura interior y exterior hasta reducir la obra a la nada, no se utilizaba aquí como descanso visual, sino como reclamo luminoso publicitario en la Barcelona nocturna.

En los *Edificios para la filial SEAT* de Madrid (1957-1960/1961-1967, Paseo de la Castellana-calle de Daniel Vázquez Díaz; colab. con M. Barbero y R. de la Joya), Echaide y Ortiz-Echagüe intentan superar el gélido y abstracto lenguaje miesiano, variándolo más y adecuándolo a un lugar específico como era entonces el final del Eje Sur-Norte madrileño (al que dio una fisonomía de atenuado aspecto industrial, donde la naturaleza estaba presente y la escala era humana) [9]. El complejo se dividía -según las funciones- en taller de reparación, estación de servicio y almacén de automóviles, taller-escuela, exposición de ventas y oficinas. Todo el conjunto -con estructura metálica, ladrillo pálido visto y amplias lunas de cristal en cerramientos- se sometía al módulo 1'60 X 1'60 m. (con divisores exactos 0'80, 0'40, 0'20, 0'10, 0). Cerradas las cajas del almacén y de las oficinas, respectivamente mediante celosía y muro de ladrillo más *brise-soleil* de aluminio asimétricos, con el fin de tamizar la luz a poniente dado el

[9] Incomprensiblemente, ante la desprotección de la arquitectura moderna por parte de la legislación vigente, sufre transformación de fachadas en 1992.

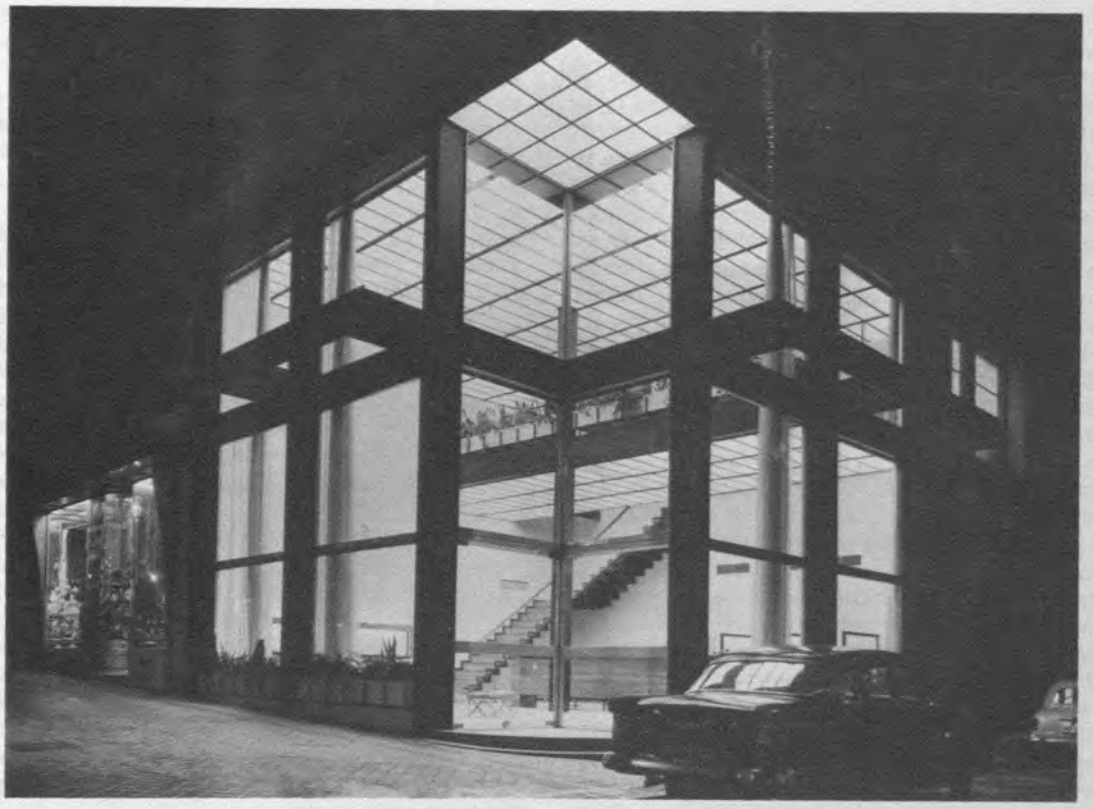


Fig. 6. R. Echaide y C. Ortiz-Echagüe: ***Sucursal del Banco Popular Español****. 1957-1959. Madrid.*

clima extremado de nuestra meseta, se creaba una personal voluntad de estilo aclásico seguramente no firmado por Mies. Pero Echaide y Ortiz-Echagüe habían aprendido bien su lección: rapidez en el proceso constructivo, limpieza y flexibilidad espacial sometida a módulo, rigor y alegría en el diseño.

Durante la década de los cincuenta, la banca comienza a identificar su tipología arquitectónica con la de un edificio de oficinas más (reservando una planta baja diáfana para patio de operaciones y las superiores para despachos burocráticos); a desechar por tanto, en principio, los gruesos muros conforme se perfeccionan los sistemas de seguridad interiores, las retorcidas rejas y las poderosas puertas flanqueadas por columnas o cariátides (recuérdese el monumental y representativo *Banco del Río de la Plata, actual Central-Hispano en Madrid*, 1910-1918, de Antonio Palacios y Joaquín Otamendi). Es cuando la estrategia bancaria aconseja sustituir la imagen tradicional de seguridad o prestigio por otra más abierta y moderna, susceptible tanto como la otra de atraer al cliente.

Fue entonces cuando Echaide y Ortiz-Echagüe tienen ocasión de introducir por primera vez en España un esquema modélico de limpieza espacial y confort. *La Sucursal del Banco Popular Español* (1957-1959, Gran Vía, 67, Madrid), en colaboración con el entonces estudiante de arquitectura Emilio Chinarro Matas (1930; t. 1959), introducía una nueva estética, que luego aplicarían con menor fortuna a la *Sede del Banco Popular Español* (1960-1963, calle Alcalá c/v Cedaceros, Madrid), de mayores dimensiones y esquema más hermético. La pequeña sucursal, algo modificada posteriormente a su terminación y definitivamente desvirtuada en 1985, se hacía por el contrario muy diáfana y transparente. La obra planteaba dos problemas básicos: por una parte, la extirpación de obra anterior (puesto que se trataba de una sucursal abierta en los bajos esquinados de un edificio relativamente antiguo), solucionada con la delicada y resistente estructura metálica vista; por otra, la integración difícil de esta arquitectura en una zona como la de la Gran Vía, por lo que se convirtió el banco en un gran escaparate luminoso abierto al público mediante grandes lunas de vidrio, como tantos otros preexistentes en esta calle comercial. Por tanto, Echaide y Ortiz-Echagüe se alineaban en la fila de los intérpretes más cuidadosos y personales de la filosofía de Mies, como pudieran ser en otro contexto Arne Jacobsen, la firma S.O.M., o el mismo Philip Johnson.

Otros arquitectos presentes en Barcelona, como gran centro de actividad junto con Madrid, fueron más cautelosos con el estilo de Mies. Teniendo por necesidad que adoptar algunos sistemas constructivos o materiales comunes y propios de un estilo internacional, siempre se caracterizaron por la introducción de un diseño más creativo o por la asignación de un estilo más personal.

Por motivos político-sociales, interesó en su momento la construcción rápida de la *Facultad de Derecho* (1958, nueva Ciudad Universitaria de Pedralbes), obra de Guillermo Giráldez Dávila (1925; t. 1951), Pedro López Iñigo (1926; t. 1951) y Javier Subias Fages (1926; t. 1951). La realizaron en tan solo seis meses, precisamente por la compenetración en la redacción del proyecto y por la precisión en la materialización de la obra; asumiendo la estructura metálica, abundantes elementos prefabricados en un estado todavía precario de la industria española y generando algún espacio muy diáfano. Sin embargo, no era una obra a firmar por Mies.

La Editorial *Gustavo Gili* (1954-1959, calle de Rosellón, Barcelona), de Francisco Bassó Birulés (1921; t. 1949) y Joaquín Gili Morós (1916; t.1947), tan comprometida con la formación de arquitectos, fue pionera en la asunción de un nuevo estilo funcional. Es decir, funcional en el sentido más exacto, la asignación de un diseño y de un espacio distintos a las más variadas dependencias (desde sala de juntas y oficinas, hasta zona comercial y almacenes). No se trataba de una caja contenedora propuesta para las más diversas funciones. La estructura modulada y autoportante permitía el desarrollo de un amplio *muro-cortina* transparente a la calle (gran reclamo publicitario nocturno) y ofrecía simplemente, junto con el mobiliario moderno, la única referencia ornamental. Si Mies podía estar presente en esta última serie de consideraciones, su funcionalismo polimorfo genérico de relación orgánica parecía entroncar también con Hugo Häring.

No obstante, en la transición hacia la década siguiente de los sesenta, se aprecia ya una revisión y variación excepcionales de la arquitectura miesiana en Cataluña. El *Edificio del Colegio de Arquitectos* (1958-1962, Plaza Nova, Barcelona), de Javier Busquets Sindreu (1917; t. 1947), aunque asumía alta tecnología en una limpia estructura metálica que define la nítida torre cuadriculada, superaba también la asepsia y la frialdad, inherente a tal sistema, al «caracterizarse» con un mural diseñado por Picasso y al «organizarse» en arquitectura interior con la intervención personal de varios equipos de arquitectos catalanes, como era el caso de los excelentes interioristas Federico Correa Ruiz (1924; t. 1953) y Alfonso Milá Sagnier (1924; t. 1952) en el club y bar restaurante (séptima y octava plantas). Se intentaba de este modo suavizar el crecimiento desmesurado de una obra rectilínea en un entorno tradicional que no le correspondía. En este caso se lograba soslayar el problema, preludiando el planteado cuando el mismo Mies ofrezca un prismático y estricto *Proyecto de edificio* (1967) al promotor Peter Palumbo, para situar en una City londinense todavía no suficientemente vigilada por el Príncipe de Gales. Intruso proyecto poco respetuoso con la ciudad, rechazado por autoridades y parte de la sociedad. Fue James Stirling quien intentó resolver el conflicto, entendiéndose con los edificios presentes y poniendo de manifiesto la crisis de la arquitectura moderna.

En efecto, resultaba muy dificultoso integrar la arquitectura de origen miesiano en el entorno tradicional, con el consiguiente problema planteado sobre el respeto de las preexistencias a la hora de renovar el casco urbano. Acaso en el extrarradio, en un ámbito puramente industrial, podía servir para uniformar o dignificar -como postura antiorgánica- los elementos de libre disposición en una fábrica (*Fábrica «Monky»*, 1960-1962, Avda. de América, Madrid, de Genaro Alas y Pedro Casariego). Sin embargo, en nuestro país, la flexibilidad a la hora de tratar la legislación vigente, la consiguiente permisividad en la readaptación de las ordenanzas con fines diversos (entre ellos, la satisfacción que produce cada vez más la arquitectura moderna entre los promotores, sean privados u oficiales, o el agotamiento del solar y del volumen edificable para hacer más rentable la obra), provocaron soluciones traumáticas, por la ruptura deliberada con las fachadas colindantes y por la ruptura con el paisaje urbano tradicional como equívoco símbolo desafiante de progreso. La arquitectura de Mies -tan esencial, intemporal y aséptica- difícilmente podía incorporarse a un entorno polimorfo. Su insistencia en suprimir elementos superfluos no estructurales, en simplificar los meramente emblemáticos o el mismo sistema constructivo, chocaba con el pasado de la ciudad; por mucho que su filosofía, de cariz platónico, pretendiese absorber, someter y reducir a esencia ideal la arquitectura de todos los tiempos.

Cuando Antonio Bonet Castellana (1913; t. 1945) y Manuel Jaén Albaitero (1913; t. 1944) realizan el *Banco de Madrid* (1959/1960-1964) en la Carrera de San Jerónimo de Madrid, se plantearon estos problemas. Bonet, vinculado al G.A.T.C.P.A.C. y a J.L. Sert antes de la Guerra Civil, se había exiliado e instalado en Argentina. Pero desde el exilio había mantenido ya tibios contactos profesionales con España. Realizó el proyecto en Buenos Aires durante 1959 y dentro de su tendencia manifiesta hacia la arquitectura moderna pero, una vez en Madrid, tuvo que someterse a la vigilancia estrecha de Bellas Artes, concretamente, a sus supervisores Luis Gutiérrez Soto y Luis Moya (el gran censor en España de una arquitectura moderna que -para alegría de muchos postmodernos actuales- él consideraba entonces como un «vulgar» paréntesis en un discurso clásico imperecedero desde la antigüedad).

Se trataba de integrar en el casco viejo de Madrid un edificio de carácter burocrático, entre medianerías, con un *muro-cortina* muy «atrevido» para la época [10]. Pero los recelos se disiparon ante una «clarividente» propuesta de Bonet, orientada hacia la discreción con el fin de que el edificio pasase desapercibido para el viandante, a excep-

[10] El *muro-cortina-fachada* es incorporado por Antonio Bonet incluso a los edificios de viviendas (*Edificio de viviendas* en calle Trujillos, 1964-1965, Madrid; colab. con Manuel Jaén), previamente quebrado y zigzagueante con la arriesgada intención de respetar el entorno. Véase Angel Urrutia Nuñez: *Arquitectura doméstica moderna en Madrid*. Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid. Madrid,1988. Págs. 133-135.

Fig. 7. A. Bonet: ***Banco de Madrid****. 1959-1964. Madrid*

ción de la planta baja que le atraería. Era el recurso cómplice al «silencio» y al *«menos es más»* de la arquitectura de Mies, reinterpretada y variada, aliada en este caso con el humo encubridor de una de las calles más contaminadas de Madrid: estructura metálica, carpintería de latón que envejeciese noblemente y vidrio ahumado. El formalmente estricto *muro-cortina* y el color, como mímesis en la incorporación al entorno preexistente; la nueva tecnología, como posibilitadora de la gran ventana funcional por la que entraría más luz para trabajar en una calle relativamente estrecha. El proceso de construcción fue dificultoso (dividido en dos fases, de margen derecha a izquierda, uniformadas por el *muro-cortina* de fachada): se hizo pender una entreplanta para oficinas de la estructura superior, con el fin de prescindir de todo soporte y conseguir una máxima diafanidad en el patio de operaciones de la planta baja. Pero el carácter miesiano de su arquitectura (muro vítreo, tramos de escaleras metálicas en zig-zag con peldaños individuales, espacios compartimentados por simples mamparas en planta libre, etc.), se variaba mediante una voluntad de estilo personal, contrarrestando frialdad al introducir la curva/contracurva en la sala de oficinas, o situando en planta baja como fachada, a un nivel de viandante, un «atractivo» mural de José Luis Sánchez, dentro de la línea «aperturista» iniciada por parte de la banca y anteriormente señalada.

Sin embargo, la irrupción más espectacular a la hora de introducir la estética «aparente» de Mies en un entorno tradicional apacible, muy estereotipada ya y convertida en simple imagen americana, como exponente de un ritmo acelerado de transformación urbana, de terciarización, de entendimiento de la ciudad como negocio, tiene lugar en el Paseo de la Castellana. Dentro del Complejo «Villamagna», se levantaba una torre significativamente sin destinatario fijo. Ya se sabe que el recetario de Mies puede generar espacios para variadas funciones, desde las oficinas incluso demasiado rígidas y por tanto no demasiado funcionales, hasta unas plantas más o menos diáfanas donde se puedan guardar niños apilados (caso no atribuible a un Mies tan desalmado, pero no infrecuente en nuestro país). La torre de oficinas fue ocupada finalmente por la *Sede del Banco Hispano Americano* (1967-1970), demostrándose así de manera paradigmática la fusión de tipologías (banco-edificio de oficinas). Sus autores, como los de todo el complejo (*Hotel, Gran almacén*), eran José Blein Zarazaga (1904-1975; t. 1927), Vicente Sánchez de León Pacheco (1928; t.1957) y Federico Blein Sánchez de León (1937; t. 1964). En ella se registra una serie de concomitancias con el modelo de rascacielos americano, pero adaptada a otra escala y situación: soluciones estructurales y espaciales básicas (núcleo o calle vertical interior a manera de columna vertebral -rígida ante los empujes del

Fig. 8. Familia Blein: ***Banco Hispano Americano****. 1967-1970. Madrid.*

viento- que margina periféricas superficies diáfanas moduladas, compartimentables con tabiques movibles o simples mamparas); traducción sincera de la estructura al exterior y tratamiento expresivo de los materiales constitutivos; diferenciación de la obra en el alzado y por estratos según las funciones, aun dentro de una uniformidad armónica (planta baja o zona de operaciones de mayor amplitud y ajetreo público que se subraya en exterior con aplacado pétreo, retícula «igualitaria» de las sucesivas plantas superiores que acogen a todos los funcionarios de trabajo más privado, servicios e instalaciones relegadas a la coronación del edificio, etc.); idea de «rascacielos» como símbolo de prestigio y prosperidad financiera o de reclamo publicitario, al tiempo que como fórmula para aprovechar el solar indefinidamente... Ideario, pues, que se remontaría hasta la Escuela de Chicago y a Sullivan concretamente, pero que también sin duda Mies, tras su llegada a Estados Unidos, retomó reinterpretándolo y aportándole su cristalina estética impersonal. No obstante, existen diferencias sustanciales respecto a la torre del Complejo Villamagna. Aun inspirándose ésta en las ilimitadas secuencias cuadriculadas y puramente geométricas de la *Lever House* (1951-1952, Nueva York, de la firma S.O.M.), o en el cese ascensional y en las calidades cromáticas broncíneas del *Edificio Seagram* (1954-1958, Nueva York, de Mies y Johnson), se evita aquí el *muro-cortina*, perdiendo el edificio levedad y transparencia, pero quedando más resguardado respecto al clima extremado de Madrid. Para ello, la familia Blein adoptó el sistema de antepechos (+ en bandas horizontales contínuas de fachada) y el doble acristalamiento protegido con persiana veneciana (+ -) como contrapunto. La escala, además, era distinta a la de los grandes edificios americanos. Sin embargo, precisaba igualmente de una armonía entre las franjas horizontales generadas por la superposición de plantas y las verticales definidoras de ventanas (empuje ascensional de toda torre). La arquitectura americana de Mies, manifestaba un mayor grado de pureza cuando se cuadraba en la horizontal del paisaje sin sobreponer plantas; pero cuando sus edificios crecían en altura, no podían soportar una fachada absolutamente tersa. Para solventar este problema, las viguetas de sección en I que Mies gustaba sobreponer en el plano de fachada a manera de las pilastras clásicas, para enmarcar las hileras verticales de ventanas, potenciar la ascensionalidad necesaria en una torre y darle proporción u orden, se convierten aquí, según los pilares, en bandas de sección cuadrada revestidas de aluminio broncíneo. Se desestima por tanto en esta obra, el valor puramente plástico, escultórico o simbólico de la poética miesiana en aras de una libre interpretación. Es justo el paradigma de lo que Rafael Moneo y Ramón Bescós, a su vez, desestimaron cuando dijeron no a la divulgada caja de cristal miesiana en su muy próximo y enfrentado *Edificio Bankinter* (1972-1973/1974-1977, Paseo de la Castellana, Madrid), paradigma a su vez también de la arquitectura postmoderna venidera, donde se dice adios afectuosamente, entre otros titanes de la aventura moderna, al pionero Sullivan (cita de sus encantadoras terracotas mediante el friso broncíneo de Francisco López Hernández que cruza los grandes ventanales superiores).

La ruptura con el entorno preexistente es pues constante conforme transcurran los años de estas dos décadas y se siga manipulando, con menor o mayor fortuna, la estética miesiana. Había sido también el caso del Banco Atlántico (1965) en la variopinta Gran Vía madrileña, de José Manuel Fernández Plaza (1927; t. 1954); o del alto *Banco Atlántico* (1965-1971) en la Diagonal barcelonesa, de Francisco Mitjans Miró (1909; t. 1942) y Santiago Balcells Gorina (1913; t. 1942), transformación ya de la tipología miesiana, muy mediatizada en este caso por la del expresivo *Edificio Pirelli* en Milán (1956-1958) de Gio Ponti y P.L. Nervi.

La preocupación por el edificio en altura o por los *skyscrapers* americanos, sin mucho sentido entonces en nuestro entorno, se había puesto en evidencia pronto con la organización de una Sesión de Crítica de Arquitectura (*Revista Nacional de Arquitectura*. Febrero,1955). En ella pudieron oirse opiniones contrarias, por ejemplo, como la de José Luis Picardo, que llegó a decir: «Quiero defender el rascacielos porque me parece un logro de la técnica y está lleno de posibilidades y encantos. Sus errores no son de él, sino del mal uso que de él se hace. Creo que es una maravilla vivir en un piso cincuenta, sin polvo ni ruidos, sobre un valle con la ciudad abajo, a pocos segundos de

ascensor, tanto como en una casa de campo junto a un bosque...»; o la de Miguel Fisac: «Me opongo rotundamente al rascacielos porque es símbolo de una cultura y de una civilización que están podridas y llamadas a desaparecer...». La asimilación de las nuevas tecnologías también continuaba preocupando sin duda a nuestros arquitectos, como lo demuestra el debate que se suscita en las páginas de la revista *Arquitectura* (febrero,1961) sobre el artículo «Stocktaking» de Reyner Banham (*Architectural Review*. February, 1960).

No obstante, la corriente funcionalista de alta tecnología iniciada en la década de los cincuenta no cesará en la siguiente, bien al contrario se mantendrá creando tensión y enfrentada a las alternativas *organicista* o *tardoexpresionista* que se manifiestan en plenitud durante los sesenta. El caso concreto de la caja polivalente miesiana se plantea de nuevo, no exento de polémica, en el *Museo Español de Arte Contemporáneo* (1969-1973/1975, Ciudad Universitaria de Madrid), de Angel Díaz Domínguez (1941; t. 1968) y Jaime López de Asiaín (1933; t. 1960). Frente al carácter estático de los monumentales museos tradicionales, con rígidos espacios celulares, Díaz y López de Asiaín se proponían crear el espacio fluido y flexible, susceptible de posibilitar variadas exposiciones frecuentes y de rápido montaje mediante la tabiquería movible. Tenían en cuenta los criterios de moda dimanados entonces del Congreso de Arquitectura de Museos celebrado en México (1968). Se fundamentaba su propuesta en una trama rectangular comun para toda la obra, basada en módulo de doble altura (9 X 9 X 9 m.) y en caja abierta perimetralmente mediante el vacío fluyente por debajo hasta hacerla flotar o mediante el muro vítreo, para que el espacio interior se prolongara sin solución de continuidad hasta el de un jardín contrastado intencionadamente con diseño más «organicista». Sin embargo, se suprimían así muchos metros lineales de perímetro donde colocar obras de arte. Es el momento culminante de reconsiderar el tan comentado funcionalismo de Mies; el cual, aun siendo cierto que es flexible, es rígido en su planteamiento y no puede servir como comodín o fórmula ideal para resolver simultáneamente todas las funciones requeridas en cualquier programa de necesidades. La obra tenía que complementarse por fuerza con una plataforma semienterrada (aparcamientos, talleres de restauración, almacenes, laboratorios, archivos) y con una esbelta torre (oficinas, seminarios). Alzada pues sobre los cruciformes y característicos pilares, aparecía la simétrica y apaisada caja miesiana, volada y flotante una vez se ocultaban los servicios más impertinentes, valorada en su horizontalidad por la emblemática y burocrática torre vertical contrapuesta. Pero aquí se manifiesta de nuevo el vano empeño a la hora de tomar como referencia a Mies y seguirle. Si en el *Museo Español* se utiliza la estructura metálica, revistiéndose como se reviste con placas de aluminio anodizado broncíneo mal uniformadas, la diferencia entre la referida aquí *Nueva Galería Nacional* (1962-1969, Berlín) de Mies y aquél será como del día a la noche.

La larga mano de Mies, más o menos atrofiada ya, continuará influyendo también durante la década de los setenta, ochenta, noventa...?: *Centro Norte* (1973-1975, calles Agustín de Foxá y Mauricio Legendre, Madrid, de Fernando Adrada y Ricardo Magdalena), la multiplicación de la caja

Fig. 9. A. Díaz y J. López de Asiaín: ***Museo Español de Arte Contemporáneo****. 1969-1975. Ciudad Universitaria, Madrid.*

miesiana, susceptible de ser vendida por m2; o el *Edificio Fábrega* (1975-1978, calle Capitán Haya, 40, Madrid) -posteriormente, dado el carácter polivalente de arquitectura miesiana, convertido en *Embajada de los Emiratos Arabes*-, de Alfonso Fernández de Castro (1935; t.1961) y Manuel Guzmán Folgueras (1936; t. 1961), obra que mantiene evidentes concomitancias con la *Home Federal Savings and Loan Ass.*, 1960-1963, Iowa (U.S.A.) de Mies. Es también el caso del fenómeno tardío de AZCA en Madrid, construyéndose curiosamente a partir de los setenta sobre el esquema plurifuncionalista que Antonio Perpiñá (1918; t.1948) propusiera para su *Centro Comercial* premiado en 1954, inspirado en el gran complejo *Rockefeller Center* neoyorkino de los años treinta o en los modernos *shoping center*. Así pues, en plena crisis económica (1973, crisis del petróleo), la gran banca y ciertas entidades financieras -a las que por lo visto debió afectar en menor grado- irán rellenando las repartidas parcelas con peculiares edificios de relativa calidad y según los arquitectos encargados de actuar. Pero ya las enseñanzas de Mies aparecían filtradas, en los casos pertinentes, por los Genaro Alas (1926; t.1953), Pedro Casariego (1927; t. 1953), Ricardo Magdalena (1912; t. 1940) o por el extranjero Minoru Yamasaki. Este propone para la *Torre Picasso* (1974/1985-1989; obra a cargo de Genaro Alas), una simple versión o *remake* a escala pequeña del ya degenerado y estilizado tipo de rascacielos ensayado en sus torres del *World Trade Center* neoyorkino (1966-1973). El credo de Mies, como el de Sullivan, se disuelve entre un sinfín de intereses. Por una parte, solo restará reflexionar ante lo que Mies pensaba ya en 1922: «Los rascacielos despliegan su enérgica estructura durante la construcción. Solamente entonces su gigantesca trama de acero es expresiva. Cuando las paredes exteriores son levantadas, el sistema estructural, que es la base de la composición, está escondido detrás de un caos de formas insignificantes y triviales». Por otra, serán legión los arquitectos que, no estando dispuestos a defender heroicamente *el sagrado acto de la creación* en arqui-

Fig. 10. J. A. Coderch: ***Oficinas "Trade"****. 1965-1969. Barcelona.*

tectura -cual Howard Roark (Gary Cooper) en *The Fountainhead* [11]-, claudicarán ante intereses inconfesables y salpicarán nuestro entorno con seriadas y burdas «cajas de plexiglás». Debe tenerse en cuenta, sin embargo, que nuestros arquitectos de olfato más fino y carácter menos voluble siguen pendientes de la arquitectura de Mies (de toda su arquitectura, ensayada, proyectada y desarrollada a lo largo de su vida): unos, inmersos ya en la postmodernidad, para introducirla en su rompecabezas compositivo; otros, descubriéndose ante su incuestionable calidad como uno de los grandes maestros de la arquitectura (es decir, al igual que hará el influyente postmoderno Robert Venturi que, tras escribir *Complexity and Contradiction in Architecture*, 1966, acabó por reconocer a Mies).

LAS POSICIONES DE CODERCH Y DE LA SOTA

José Antonio Coderch y de Sentmenat (Barcelona, 1913-1984; t. 1940), ocupa una posición excepcional en la Historia de la Arquitectura Española. Titulado en la Escuela de Barcelona y habiendo tenido como profesor a José Mª Jujol, ayudante de Gaudí, desarrolla su actividad arquitectónica en colaboración con Manuel Valls Verges (1912; t. 1942). La obra de Coderch disuelve los límites rígidos en la clasificación estilística por etapas de nuestra arquitectura moderna. Desde los comienzos profesionales -admirador de la arquitectura frustrada del G.A.T.C.P.A.C. (amistad con J.L.Sert), cofundador del rupturista *Grupo R* (1951)- hará tanto arquitectura racionalista como, simultáneamente, organicista, además de inspirarse en la sabia arquitectura popular mediterránea. Coderch será un investigador solitario, sobre todo acerca del espacio doméstico y sus posibilidades para vivirlo mejor (excelente interiorista y diseñador de artes integradas), creando un estilo propio e intransferible. En este ámbito tipológico, hay que ser cautelosos y respetuosos con la línea de investigación coderchiana, muy empírica y personal. Cabe la tentación, no obstante, de relacionar la quebrada o «escalonada» planta que desarrolla para casas de campo (*Casa Uriach*, 1961, Ametllá del Vallés), con las casas rotas en planos del primer Mies afin a *De Stijl* (*Casa Tugendhat*, 1928-1930, Brno); sin embargo, en estas casas mediterráneas de Coderch, hay más del calor de sus admirados Wright y Aalto (diafragmas espaciales y luces indirectas, o valoración de la piedra y de la madera como materiales primordiales), mucho diseño particular (persianas de librillo, concepto de intimidad) y demasiado organicismo original cuando se incorporen a la manzana de ciudad (*Edificio «Girasol»*, 1965-1967, J.Ortega y Gasset c/v Lagasca, Madrid).

Por el contrario, cuando Coderch intente abordar la tipología de carácter burocrático (no muy de su gusto), será un arquitecto hasta cierto punto frustrado. Fracasa con su *Anteproyecto para el Edificio de Sindicatos* (1949) -Concurso que ganan Cabrero y Aburto-, proponiendo una apaisada y depurada malla ortogonal de gusto miesiano, uniformando un complejo programa sobre un solar irregular y respetando más el entorno que la torre imponente de Cabrero. Fracasa con su *Anteproyecto para el Banco Transatlántico* (1956, colab. con Federico Correa y Alfonso Milá) -irrealizado después de ganar el Concurso restringido-, donde se transforma la fria caja miesiana mediante una planta romboidal que aproxima la obra al Edificio Pirelli (1956-1958, Milán) de Gio Ponti y P.L. Nervi. Fracasa con su *Anteproyecto de Oficinas Hoechst* (1960,

[11] La película *The Fountainhead -El Manantial-* (1948, King Vidor; sobre novela de Ayn Rand), trataba de una forma somera y quizás excesivamente melodramática, una serie de problemas que han afectado siempre y afectan al arquitecto en su profesión (dificultad para que sus ideas se abran camino en una sociedad impermeable y compleja, presiones de promotores manipuladores y con intereses más mercantiles que artísticos, juicios de valor unívocos y caprichosos por parte de algún crítico influyente, acaso reconocimiento minoritario de su labor por alguna persona clarividente, etc.). Las obras exhibidas en la película delatan una arquitectura demasiado sintética entre dos polos de atracción antitéticos (sin que se parezca totalmente a la de Mies, ni tampoco totalmente a la de Wright), es decir, entendida como simple imagen simbólica de ruptura con la arquitectura de una época determinada (debe reconocerse que crucial y crítica en los Estados Unidos de entonces), o con la de cualquier época en que se abordara con otra imagen renovadora esta curiosa empresa cinematográfica. Sin embargo, su tesis de fondo (la única tesis de fondo verdadera e imperecedera) no fue bien entendida por todos en su momento, irritando a críticos y a arquitectos que enjuiciaban al protagonista como un egoista excéntrico. Cuando, en realidad, se trataba de defender *el sagrado acto de la creación libre* por parte de un arquitecto idealmente íntegro (Howard Roark, interpretado por Gary Cooper), defensa válida siempre para todos los arquitectos que no se conformen con ser simples constructores. Pero tampoco ha sido entendida por quienes -jugando con ventaja desde una cómoda posición actual, carentes de objetividad histórica y afines a la moda de turno- la han identificado exclusivamente con una defensa de la arquitectura moderna (que con seguridad ellos mismos, encandilados, defendieron en su día como símbolo progresista), o, más concretamente, con un desornamentado *estilo internacional* difuso y estereotipado (que afecta a Europa y a España como estamos viendo y, por supuesto, cada vez tenderá más a menguar la creatividad).

Barcelona), irrealizado, donde proponían el muro cortina para desmaterializar el edificio en altura. Y, finalmente, vuelve a fracasar con su *Anteproyecto para el Banco de Bilbao* (1971, AZCA, Madrid) -cuyo importante Concurso restringido gana Oíza-, proponiendo un esquema dentado de carácter doméstico que, aun fundamentado en una trama modular pertinente a la elasticidad propia de toda oficina moderna, era impertinente para una entidad bancaria.

Sin embargo, si logró realizar las *Oficinas «Trade»* (1965-1969, Avda. de Carlos III, 86-94, Barcelona), acaso su obra más internacional. Propone la planta-tipo lobulada para cuatro torres interrelacionadas orgánicamente (dados los años corrientes). Los enlaces verticales y servicios quedan centralizados en cada una de ellas, a manera de columna vertebral que rigidiza la obra y contrarresta los empujes del viento, lo que permite liberar periféricamente fluidos espacios diáfanos. El muro cortina ya no ha de cerrar frías y estáticas cajas (caso previsto en las *Oficinas Hoechst*), sino que se convierte en auténtica piel envolvente, por un diseño en suave diente de sierra que evita la forma poligonal. Es el Coderch que más se aproxima a Mies, pero al Mies del expresivo *Proyecto de rascacielos de cristal* para Berlín (1922), lo mismo que harán Schipporeit-Heinrich Associates cuando construyan su lobulada y sinuosa *Lake Point Tower* (1968, Chicago, Illinois).

Alejandro de la Sota Martínez (Pontevedra, 1913; t. 1941) es con seguridad uno de los arquitectos españoles más originales a la hora de hacer arquitectura, muy rica en soluciones o formas y en apuntes estilísticos. Mies o Jacobsen, lo mismo que Gropius o Breuer, incluso Loos, podrán resonar en sus edificios, pero siempre a pesar de todo estarán cargados de creatividad. La presencia de estos grandes maestros será tan vaga en su obra como el agua en el hielo. No obstante, coincide con Mies en la adecuación de las nuevas tecnologías y de los nuevos materiales a la arquitectura, en su orientación también de origen platónico hacia el acabado de una obra perfecta que coincida idealmente con la del mundo de la inspiración. Pero su arquitectura no será en absoluto intencionadamente universal y estereotipada, sino que, manteniendo rasgos estilísticos identificadores, se irá metamorfoseando conforme el programa y las circunstancias lo exijan. Cada obra será el resultado de un problema solucionado *in situ*. No habrá por tanto un cubo polivalente igual a otro y de una obra a otra, ni mucho menos un único estilo final igual al de Mies. Significativas son a este respecto sus palabras siguientes: «El cubo es una forma admitida, manipulable. Aceptar la belleza del cubo es un gran adelanto. Pero cuando combinas varios cubos con otras formas elementales, con exclusivo fin compositivo, se entra en un juego peligroso. El uso de las formas geométricas es algo que se ha hecho siempre, y ese mismo juego llevado a cabo con intención perversa produce resultados lamentables. La nobleza en el empeño es lo importante. La elementalidad volumétrica sólo es posible desde la postura de quien cree en las formas en sí mismas, como solución a los problemas profundos. Pensar en el papel que desempeñan las distintas partes de un edificio, obliga a veces a transformar esa geometría. Es siempre bueno volver la mirada a la obra de Mies. Su grandeza está en pasar de la casa 50 X 50 al hall de Chicago, gran cubo puro de cristal concebido en su mente sin limitaciones de tamaño, situación de nada... Hay todo un mundo nuevo, una filosofía diferente detrás de la planta cuadrada y la trasparencia estructural de la casa 50 X 50. La libertad pura de sus esquinas, sus pilares será una gran experiencia trasladar luego al museo de Berlín. Volviendo a Jacobsen, él busca la perfección en la forma y en el detalle y tal vez, en esa insistente búsqueda de lo perfecto, deja atrás las necesarias renuncias, las aproximaciones intermedias e inacabadas de todo proceso, siempre más ricas y libres...» [12].

El carácter futurista y autónomo de la arquitectura de Sota se mantiene constante, si bien se manifiesta acorde con la evolución de los tiempos: desde el neopopularismo (*Poblado de Esquivel*, 1948/1955, Sevilla) y el racionalismo más estricto (*Poblado Fuencarral «B»*, 1954-1955, Madrid), pasando por un incipiente organicismo (desaparecido *Chalet* en calle Doctor Arce de El Viso, 1954, Madrid; *Residencia infantil* -actual dependencia de la Universidad Autónoma- en Miraflores de la Sierra, 1957-1959, Madrid, en colab. con J.A. Corrales y R.V. Molezún), hasta su más peculiar arquitectura posterior caracterizada por una gran asepsia funcional, un minimalismo en los detalles y una materialización con tecnología avanzada conforme el mercado lo vaya permitiendo.

Ya en el *Gobierno Civil* de Tarragona (1956-1957/1959-1963), pueden apreciarse algunas de las características permanentes luego en su trayectoria profesional. La imagen aparentemente abocetada e improvisada del dibujo primigenio (idea) se fijará nítidamente en un paso posterior con la ayuda del tiralíneas (previendo incluso el rayado que al final se materializará con las placas pétreas yuxtapuestas y envolventes de la obra a manera de piel tersa), haciendo coincidir finalmente obra realizada con proyecto e idea. Lo que en el dibujo comienza siendo pugna entre la luz y la sombra, acabará por ser en la realidad tensión entre el límite y el espacio, entre el lleno y el vacío, entre la materia y la nada. Parece como si a Sota le obsesionase crear una arquitectura que funcione como el filamento de una bombilla, que, sin verse, inexistente, genera luz, ilumina como el sol. Este modo de proceder de Sota (quien confía siempre en un mantenimiento constante de la degradable arquitectura moderna), le llevará a la utilización de nuevos materiales prefabricados y nuevas tecnologías que permitan montar y desmontar mecánicamente la obra -con la precisión que se monta un coche o un avión-, susceptibles de hacer remitir y coincidir la imagen de la obra real resultante con el proyecto inicial y con la idea primigenia, sin que apenas se aprecien las vicisitudes e impurezas del proceso constructivo. En este sentido, el *Gimnasio del Colegio*

---

[12] Entrevista realizada por Sara de la Mata y Enrique Sobejano. *Arquitectura*. Nº 283-284. Marzo-junio,1990. Pag. 158.

Maravillas (1960-1962, calle de Joaquín Costa, Madrid) viene a ser una obra crítica y excepcional: su forma es el resultado de un planteamiento racional y funcional a la hora de resolver el programa de necesidades (aunque aparezcan los característicos miradores de disposición asimétrica que recuerdan a Jacobsen y su deterioro sea evidente); su fundamento en la tecnología alcanza la apoteosis en la estructura, llegándose al más alto grado de tensión en el alzado de una sala de conferencias flotante, a través de vigas-puente de 20 m. luz, sobre pilares de 8 m. de altura separados a 6 m., con lo que se lograba salvar la diafanidad requerida para una cancha de juego inferior.

Permanentemente fiel a su ideario, Alejandro de la Sota ha conseguido crear obras de gran sinceridad estructural, de aséptico y flamante estilo ultramoderno, pero llenas de sutilezas y equívocos geniales, las cuales han servido de referencia a otros arquitectos más jóvenes inmersos ya en las corrientes de la llamada arquitectura postmoderna (téngase en cuenta que, como Oíza, será también profesor en la Escuela de Madrid, 1964-1972): *Talleres Tabsa* (1958, Barajas, Madrid); *Colegio Mayor «Cesar Carlos»* (1967-1968, Ciudad Universitaria de Madrid); las gélidas cajas del *Proyecto para Edificio «Bankunión»* (1970, Madrid), el *Centro de Cálculo de la Caja Postal* (1973-1976, Barrio del Pilar, Madrid) y el *Proyecto para Sede de Aviaco* (1975, Madrid); *Aulas y Seminarios* de la Universidad de Sevilla (1972-1974); *Edificio de Correos y Telecomunicacines* de León (1980-1984, colab. con Carlos Sidro), donde vuelve a introducir con ingenio el mirador que, paradójicamente, convierte en grueso un muro de aspecto pétreo y, sin embargo, montado como un mecano con chapas a manera de sillares.

LA LINEA DEL HORIZONTE ES CURVA: LA HORA DE FRANK LLOYD WRIGHT Y LA ALTERNATIVA ORGANICISTA-TARDOEXPRESIONISTA

Durante la década de los años cincuenta, se había registrado una curiosa imbricación de estilos, entre otros: las últimas manifestaciones del anacrónico historicismo neoimperialista propio de la década anterior (*Ministerio del Aire*, 1942-1951, Madrid, de Luis Gutiérrez Soto; *Universidad Laboral* de Gijón, 1946-1957, de Luis Moya; *Valle de los Caidos*, 1942-1959, de Pedro Muguruza y Diego Méndez); el racionalismo de raíz centroeuropea, que empalmaba con el G.A.T.E.P.A.C. de anteguerra; y, como ha podido verse, un funcionalismo estricto de referencias miesianas que se difunde facilmente a través de las décadas siguientes y conforme el despegue industrial lo va permitiendo. Sin embargo, la arquitectura organicista, tanto wrightiana como aaltiana, venía valorándose desde años atrás en el foco catalán. Ya en la *V Asamblea Nacional de Arquitectura*, celebrada en Barcelona y Valencia (mayo de 1949), los ánimos comenzaron a inflamarse. Allí, el arquitecto italiano Gio Ponti, además de mostrar interés por la obra de Coderch, habló no sólo de Gaudí sino también de Le Corbusier y de Wright; Mitjans, lo hizo también valientemente del hasta entonces olvidado G.A.T.E.P.A.C.. El Colegio de Arquitectos organizó conferencias y otras actividades culturales a partir de 1950 (Bruno Zevi, fervoroso defensor de las teorías organicistas, 1950; Alvar Aalto, 1951; N. Pevsner, 1952...). Algunos arquitectos se aglutinaron realizando frecuentes reuniones y tertulias (en el Ateneo, en los propios estudios), creciendo el interés por Aalto, Breuer, Mies o Wright. Surgió muy pronto la idea de formar un equipo -algo muy peculiar de los arquitectos catalanes-, el *Grupo R* (1951, José Pratmarsó, Oriol Bohigas, Joaquín Gili, Antonio de Moragas José Mª de Sostres, José Antonio Coderch y Manuel Valls), pero su pronta disolución manifestaba el rumbo divergente tomado por sus miembros: caso de Joaquín Gili y su comentada *Editorial Gustavo Gili*; de Antonio de Moragas Gallisa y su remodelación del Cine Fémina de Barcelona (1950-1952), donde acusa ya los organicismos específicos dependientes de Wright y, sobre todo, de Aalto (*Pabellón finlandés* en la Feria de Nueva York, 1939); de José Antonio Coderch y su personal arquitectura; o de Oriol Bohigas, que deriva pronto hacia el realismo italiano y hacia otra voluntad de estilo. Igual que sucede a Ricardo Bofill tras las fugaces atracciones primerizas que experimenta por Gaudí y por Wright (*Edificio de viviendas*, 1962-1964, calle Nicaragua, Barcelona), o el impacto que le produce en un primer momento *Saper vedere l'architettura* de Bruno Zevi. En efecto, la labor apasionada de Zevi en defensa de Wright y de las corrientes organicistas al terminar la Segunda Guerra Mundial (de cuya conferencia «La arquitectura orgánica frente a sus críticos», en el I Congreso Nacional celebrado en 1947 por la Associazione per l'Architettura Organica -APAO-, se hizo eco el *Boletín de la Dirección General de Arquitectura* Nº 12. Septiembre,1949), fue apreciada con toda relatividad cada vez más por los arquitectos más inquietos y revisionistas, tanto catalanes como activos en el foco madrileño (caso del bilbaino Juan Daniel Fullaondo, como más adelante se verá). En aquella conferencia, Zevi intentó ya dar luz sobre el origen y la «Difusión de las tendencias orgánicas», sobre la posición particular de Frank Lloyd Wright: «El funcionalismo no nace con Le Corbusier en Europa en 1920, sino en América, en el período de 1880-90, en aquella Escuela de Chicago que había anunciado casi todo lo que se ha formulado en Europa cuarenta años después, y que fue producto del genio de Sullivan. La arquitectura orgánica de Wright no nace de la nada, sino que es la precisa consecuencia de la arquitectura funcionalista de Sullivan. Si quereis una proporción que la simplifique, se puede decir: Wright : Sullivan = Aalto : Le Corbusier. Recordad la aspiración de Sullivan: *Busco en arquitectura una regla que no admita excepciones*. Y la respuesta de Wright: *Cualquier hombre tiene una regla propia, de modo que a cada hombre, una casa, y para cada casa un estilo*. Es la misma relación mental, si queréis, la misma antítesis que califica nuestra posición respecto a Le Corbusier. No existe más, por tanto, que esta extraña secuencia histórica: arquitectura orgánica americana-arquitectura funcionalista europea-, arquitectura orgánica europea. Existe una arquitectura funcionalista americana de la cual desciende la arquitectura orgánica de Wright, y una arquitectura funcionalista europea de la cual se deriva nuestro movimiento. Estas aclaraciones históricas implican un juicio sobre la absurda leyenda de que nosotros somos los discípulos o los seguidores de Wright. La misma relación

que ha existido entre la Escuela de Chicago y el funcionalismo europeo existe hoy entre la arquitectura orgánica de Wright y la nuestra. Si considerais la difusión y la vitalidad del funcionalismo de Le Corbusier frente al mensaje de Sullivan, podréis tener la medida de los horizontes que tiene delante de sí la arquitectura orgánica europea, horizontes que trascienden de la aportación de Wright». Si se mantienen como válidas las palabras de Zevi, podrá argumentarse que nuestros arquitectos revisionistas y no miesianos tienen varios puntos de referencia a la hora de orientarse: desde el Le Corbusier y el Saarinen más escultóricos, el Aalto más organicista o el Scharoun tardoexprexionista, hasta el Utzon más poético y menos pragmático (recuérdese el entusiasmo que provoca su polémica *Opera* de Sidney a punto de no poderse levantar). Sin embargo, la misma libertad creadora preconizada y latente durante los años sesenta, hace que algunos arquitectos se refieran con intención a Wright -frente a Mies, que puede comportar, si se toca su obra, la construcción fácil, la tecnología sofisticada de origen americano, la comercial arquitectura desalmada y falta de creatividad, el compromiso con un capitalismo que esté exclusivamente interesado en la especulación-; pero, también tendrán otras referencias, como en los expresionistas (Mendelsohn, Poelzig o Steiner), en el primer Mies europeo y conectado con el grupo *De Stijl*, en los constructivistas rusos, o, incluso en el mismo Gaudí, que venía siendo cada vez más apreciado y divulgado en las revistas españolas (*Revista Nacional de Arquitectura*. Nº 139, 1953; *Cuadernos de Arquitectura*. Nº 26, 1956; *Arquitectura*, Nº 75, 1965). A todo ello habría que añadir el debate sobre Alvar Aalto en una Sesión de Crítica de Arquitectura (*Revista Nacional de Arquitectura*. Nº 124, 1952) de las muchas organizadas por Carlos de Miguel, o los números monográficos elaborados sobre su obra (*Arquitectura*. Nº 13, 1960), las exposiciones en Madrid durante 1962 sobre la apreciada *Arquitectura finlandesa* o sobre *Frank Lloyd Wright*. Wright representaba para algunos de nuestros arquitectos la independencia de criterio, la arquitectura personal y más hecha a la medida de quien la vive. El mismo Luis Moya, muy crítico otras veces con la arquitectura de Le Corbusier y con los modernos en general, se mostraba interesado por la obra de Wright con motivo del número monográfico que la revista *Architectural Forum* (enero, 1948) le dedicaba (*Revista Nacional de Arquitectura*. Nº 99. Febrero,1950). Y serán muchos los arquitectos que, bien dejando a un lado su obra, o bien aprendiendo de su maestría, sentirán un profundo respeto por su arquitectura y por su personalidad, habiendo viajado incluso a *Taliesin* para conocerle de cerca (*Arquitectura*. Nº 5. Mayo, 1959).

Así pues, frente a la línea recta considerada como la distancia más corta entre dos puntos (ineludible en la experiencia racionalista), o la estricta caja miesiana común para todos (funcionalismo simplificado y apoyado en alta tecnología), habrá quienes valoren la expresiva línea quebrada y la orgánica línea curva, tan escatimadas desde Gaudí hasta entonces. Parecía vislumbrarse que la línea del horizonte era realmente curva, que el hombre bípedo perpendicular a ella precisaba de espacios adecuados a su escala y a sus distintas funciones específicas, tal como sus diversos órganos funcionan y sirven integrados al cuerpo entero, tal como la naturaleza enseña. Una alternativa, derivada y variada, contaminada con otros estilemas por parte de nuestros arquitectos eclipsados -como en el caso del funcionalismo de Mies-, pero irrealizada en su mayor parte. Semejante caos, incluidas las diversas inquietudes debatidas en un complejo estado de la cuestión, se verá en la importante labor teórica realizada por Juan Daniel Fullaondo a través de las páginas de *Nueva Forma*.

LOS CASOS DE FISAC, CANO, CORRALES, MOLEZUN, FERNANDEZ ALBA

No obstante, al margen las concomitancias, debe tenerse en cuenta la voluntad de estilo personal por parte de algunos autores; quienes, pudiendo tener como referencia a los grandes maestros de la arquitectura moderna -bien en sus comienzos balbuceantes, como consecuencia de sus viajes, o a lo largo de su trayectoria profesional -, evolucionan hacia una arquitectura más original.

Incluso el ingeniero Eduardo Torroja Miret (1899-1961; t. 1923), puede tocar tangencialmente a Wright en alguna obra como es el caso de la *Iglesia* de Pont de Suert (1952, Lérida; colab. con J.R. Mijares), cuya torre campanario emergía como un abstracto tallo turgente y recordando el célebre *Molino de viento* de Wright (1896, Spring Green, Wisconsin), o de la *Capilla de la Ascensión* (1952, Xerrallo, Lérida), pero será un caso excepcional en su trayectoria. Igual puede suceder con el Luis Gutiérrez Soto (1900-1977; t. 1923) de algunas viviendas unifamiliares que recuerdan la zonificación o las cubiertas wrightianas (*Casa Pilar Porta*, 1960, Somosaguas, Madrid). También con el Javier Carvajal Ferrer (1926; t. 1953) de los años sesenta (*Vivienda Carvajal* y *Vivienda Valdecasas*, 1966-1968, ambas en Somosaguas, Madrid). En efecto, al actuar fuera del medio urbano con una ordenanza más flexible y teniendo en cuenta los vientos renovadores que corren durante los años sesenta, nuestros arquitectos no pueden por menos que tener múltiples y esporádicas citas con los grandes maestros de la arquitectura. El mismo Manuel Barbero que era premiado por Mies en aquellos *Comedores de la SEAT*, produce un viraje muy significativo en estos años. Su *Residencia de Santa María de los Negrales* (1967-1969, Alpedrete, Madrid), pese a su modestia y ajustado presupuesto -elementos que para Wright no debían condicionar una obra si se resolvía bien-, concilia en un prodigio ecléctico de síntesis nada menos que el *organicismo* geométrico de Wright con el *expresionismo* religioso de Rudolf Steiner y el lirismo ensoñador del Gottfried Böhm más admirador de Gaudí, para citar además en algún detalle al maravilloso Borromini.

Miguel Fisac Serna (Daimiel, Ciudad Real, 1913; t. 1942) fue también arquitecto pionero en la recuperación de la arquitectura moderna durante los cincuenta. Al finalizar sus estudios en la Escuela de Madrid, dada la desorientación común también a otros compañeros de profesión, quiere superar la arquitectura neoimperialista y el pastiche folklórico («Lo clásico y lo español». *Revista Nacional de Arquitectura*. Junio, 1948), al principio balbuceando un lenguaje piacentiniano en los primeros edificios del C.S.I.C. (1942-1945) en la calle de Serrano de

Madrid. Sin embargo, una vez se orienta tras sus viajes por los paises nórdicos al finalizar esa década de los cuarenta (orientación hacia Asplund) y una vez firma en Granada el *Manifiesto de la Alhambra* (1953) -por el que se desea un nuevo rumbo para nuestra arquitectura, aunque impreciso y entroncado con la idiosincrasia española-, su estilo será muy original. Es conocida su voluntad de hacerse con un estilo personal, al margen de las tendencias arquitectónicas sucesivas difundidas en las revistas especializadas (deben recordarse sus manifestaciones acerca de que la arquitectura es para él *aire bellamente limitado para vivir el hombre*; o sobre que siempre gusta *ver pasar las modas como los bueyes ven pasar los trenes en el campo*). Es pertinente destacar en este caso que, iniciada la década de los cincuenta, Fisac tantea un peculiar organicismo empírico, adelantado al más wrightiano abrazado por las jóvenes promociones durante los sesenta. Es una arquitectura peculiar -llamada por él *«arquitectura de mondongo»*-, desarrollada horizontalmente a ras de tierra, de poco espesor, mediatizada por lo visto en el Norte de Europa, pero que asume lo vernáculo o neopopular (*Instituto Laboral* de Daimiel, 1951; *Instituto Laboral* de Hellín, 1952; *Centro de Formación de Enseñanza Laboral* -porteriormente Facultad de Sociología- en la Ciudad Universitaria de Madrid, 1952-1954/1955-1956). El ladrillo manifestará el ejercicio artesanal, mientras que el leñoso hormigón moderno se transformará en galerías-cartílagos o cordones umbilicales de realación.

Julio Cano Lasso (Madrid, 1920; t. 1949), coincide más con algunos planteamientos filosóficos de Wright. Introvertido en su estudio de carácter artesanal, al margen de las grandes firmas, cree en la obra elaborada también al margen de cualquier clisé y de una innecesaria tecnología sofisticada. Sus propuestas pretenden una reconciliación del ser humano con la naturaleza de donde procede. El concepto de microcosmos (vivienda-trabajo-naturaleza) creado por Wright en sus sucesivos *Taliesin*, estaría presente también en su propia *Casa-estudio* (1955/1958-1959, La Florida, Madrid). En ella trataba de conciliar, con el cariño que un hombre puede crear su medio de vida, la idea de refugio de ascendencia popular con una naturaleza casi asilvestrada, en la que Cano vive el paso del tiempo por los materiales eternos (el empedrado de canto de morro, la piedra, el ladrillo, la cal), con el complemento de la vegetación en desarrollo cíclico constante. Aunque prevalece la chimenea como símbolo de hogar en esta obra de estilo personalísimo, prescinde de la característica cubierta inclinada wrightiana como símbolo de refugio ancestral -otras veces sí la utilizará como en la *Casa Ortiz-Echagüe* (1966-1967, La Florida)-, pero aúna cuidadosamente la sencillez de los materiales -pues los sencillos encierran posibilidades estéticas insospechadas- con el refinamiento adquirido por una cultura milenaria y con el confort ventajoso ofrecido por la tecnología actual. Esta lección de humildad y de bienestar personal (que también firmarían sin duda arquitectos como el primer Mies o como Le Corbusier), será una constante en la trayectoria profesional de Cano. En este sentido, la *Central de Comunicaciones vía Satélite* de Buitrago de Lozoya (1966-1967, Km. 80, carretera Madrid-Burgos; colab. con Juan Antonio Ridruejo) viene a ser un ejemplo significativo. En vez de recurrir a tecnologías sofisticadas, como en principio parecía requerir una obra de esta naturaleza, se toman referencias de Wright y Aalto. España no podía ofrecer entonces materiales adecuados para una obra a la americana, sin embargo, el genial arquitecto americano y el apreciado finlandés Aalto, con una base artesanal y materiales locales, habían conseguido obras de gran dignidad vía diseño. España poseía abundante mano de obra, por lo que se eligió el artesanal y milenario ladrillo para ir cerrando unos volúmenes-muralla de gran potencia expresiva. Estos nacen de la tierra dentro de la mejor teoría wrightiana, evocando incluso la arquitectura militar medieval (el mismo Cano reconoció haber estado muy impresionado en aquella época por una visita al Castillo de Coca), definiendo las funciones con discurso curvo (sala de control) o quebrado (residencia). La obra, que coincidiría ya con algunos planteamientos trascendentales del cada vez más admirado Kahn, ofrecía de este modo un ambiente de austeridad casi monacal, requerido para la meditación. Así pues, la arquitectura conciliaba una idea de estudio tradicional (rememorando incluso la antigua Mesopotamia) con el progreso científico actual en las comunicaciones (grandes antenas emblemáticas que señalizan la obra desde lejos). El rasgo tardo-expresionista además, infiltrado ya en la arquitectura de los arquitectos más inquietos (tanto jóvenes, como de promociones anteriores), contribuía a desordenar y a diluir en facetas el potente control compositivo de una obra capital de Wright, el *Edificio Larkin* (1904-1905, Buffalo, Nueva York; desaparecido en 1949). El aura también milenaria de este edificio, en el que se unía orden compositivo intemporal con una sana intención por parte de Wright de mejorar el medio de trabajo -incorporando nuevos adelantos demandados por una sociedad moderna (doble fuente de luz terapéutica, aire acondicionado, mobiliario ignífugo, etc.)-, subyace ahora tardíamente en el *Edificio del PPO ó Dirección General de Empleo* (1972-1974, junto a la ruidosa y contaminada Avenida de América en Madrid). Pero en esta obra, Cano reúne a Mies con Wright, frente a frente y recordando el excepcional recibimiento de aquél por éste en América. Es concebida como una pulcra caja miesiana, estratificada pero apaisada, modulada (6 X 6 m.) y compartimentada en su espacio fluido por simples mamparas o biombos. Ahora bien, Cano propone un lugar de trabajo introvertido hacia un patio central cubierto con claraboya, poblado en su base esta vez por diversas plantas y hasta por ranas soltadas en su momento por el mismo Cano. El fuerte chorro de luz cenital, la exuberancia y el frescor generarían así el mayor punto gravitatorio de todas las fluidas corrientes internas de tránsito. El lugar de trabajo introvertido a una fuente luminosa, que define un espacio sosegado y reflexivo, mantiene ciertas concomitancias con la experiencia de Buitrago; pero tanto el planteamiento filosófico como tipológico equivaldría a la síntesis entre la tradición del claustro y la de los diversos patios de operaciones burocráticos de la era moderna. Aunque en el fondo, como una constante, Cano vuelva siempre a la Naturaleza; como el Wright que siempre tuvo en el recuerdo los campos de Spring Green.

José Antonio Corrales Gutiérrez (Madrid, 1921; t. 1948) y Ramón Vázquez Molezún (La Coruña, 1922; t. 1948), en una larga trayectoria profesional conjunta, realizan una

arquitectura que registra la crisis permanente durante estas dos décadas (*Instituto de Herrera de Pisuerga*, 1954-1956, Palencia; la aludida *Residencia infantil* de Miraflores de la Sierra, 1957-1958, con A. de la Sota). Molezún, ya desde los tiempos de su pensionado en la Academia de España en Roma (1949-1952) manifestó pronto su voluntad moderna, tempranamente organicista (*Teatro-homenaje a Gaudí*, 1950) y estrictamente funcionalista (*Proyecto de Museo de Arte Moderno*, 1951). *El Pabellón de los Hexágonos* (1956/1958), previo concurso restringido convocado por el Ministerio de Asuntos Exteriores, representará a España en la Exposición Universal de Bruselas 1958 y será una obra clave de Corrales-Molezún. Por una parte, corroboraba la actitud por parte del Estado de abrazar definitivamente la arquitectura moderna y exhibirla internacionalmente, frente a la tradición de carácter folklórico presente en este tipo de pabellones; por otra parte, la obra -que obtuvo además el Premio y el éxito de la crítica en la Feria- representaba la zozobra y el dilema entre riguroso funcionalismo/funcionalismo organicista. La obra acabará por fundir ambos conceptos, sumándose así a las tempranas y peculiares experiencias organicistas de otros arquitectos según ha podido verse. Se concibe el *Pabellón* como una estructura simplemente *funcional*, pero adaptándose *orgánicamente* por obligación a las irregularidades del terreno del Parque Heysel de Bruselas donde había sido montado. Aparece entonces el hallazgo feliz del *triángulo equilátero*, integrante del *hexágono*, que por agregación elástica e «ilimitada» conforma la retícula más sabia que jamás haya ofrecido la Naturaleza: el espacio máximo, multiplicado sin que se pierda un átomo de material. Es la *lógica orgánica*, tan bién aprendida desde los orígenes por los animales, por las abejas. Son las formas matrices que subyacen en el desarrollo orgánico de la Naturaleza, en su mundo inorgánico, en sus minerales, las figuras geométricas elementales froebelianas que tanto impactaron desde niño a Wight y que hará añicos en plenitud creadora una vez adquieran la tridimensionalidad. Proponían por tanto una obra fundamentada en un módulo hexagonal (sombrilla-cubierta cóncava que recogía ingeniosamente las aguas a través de su propio tubo-columna de acero), el cual, cerrado con amplias lunas de cristal a exterior o con ladrillo visto, se unía perfectamente acoplado a otros y con esta «organización» libre se rompía el carácter racional con que se había diseñado cada módulo autónomo. En este caso, la lógica constructiva trascendía hacia la bella arquitectura. Una arquitectura que recordaba tanto el espeso bosque de columnas de la mezquita tradicional, como el bosque recreado por Wright en su *Departamento de Administración del Centro S.C. Johnson & Sons* (1936-1939, Racine, Wisconsin), donde en este caso sin duda hacía prevalecer la poesía a costa del alarde tecnológico. A partir del éxito del *Pabellón de los Hexágonos*, Corrales y Molezún realizan una arquitectura que irá acentuando una altísima calidad de diseño, culminando en la década de los setenta con el original *Edificio «Bankunión»* (1970/1972-1975, Paseo de la Castellana, Madrid). Durante los críticos años sesenta, basculan dubitativos precisamente entre los dos polos de atracción que representan las figuras del primer Mies (considerado más creativo) y del Wright incuestionable siempre. Es ejemplar en este sentido el *Edificio de*

Fig. 11. J. A. Corrales y R. V. Molezún: ***Pabellón de los Hexágonos****. Exposición Universal de Bruselas 1958.*

Selecciones del Reader's Digest (1962/1963-1965, posteriormente Instituto Nacional de Enseñanzas Integradas, calle de Torrelaguna-Avenida de América, Madrid), frente a la última obra comentada de Cano. En 1961 habían realizado un anteproyecto, jugando en elementos de composición con formas cilíndricas, valorando dinámicas fuerzas centrífugas/centrípetas en plantas, con torres contrapuestas a volúmenes apaisados y abiertos mediante franjas corridas. Rememoraban de nuevo el *Edificio S.C. Johnson* de Wright. Pero, realmente, el edificio acabó siendo más ecléctico. Por una parte, se mantenía la poética de Wright -y de Neutra- en la disposición del edificio a base de plataformas; por otra, la fría caja paralelepipédica y estática se rompía funcionalmente mirando de reojo, no al Mies americano, sino al Mies más afín a *De Stijl*, al Mies del aleccionador y desaparecido *Monumento a Karl Liebknecht y Rosa Luxemburgo* (1926, Berlín), donde fijaba monumentalmente uno de los léxicos modernos más fecundos en composición, al suplir el académico sistema a base de ejes o jerarquización de simetrías por el de una armonía de equivalencias en la interrelación asimétrica lleno/vacío; por último, Corrales y Molezún, conscientes del requerido fundamento funcional para un edificio de marcado carácter industrial, adoptaron una rigurosa trama modular, tanto para planta (0'90 X 0'90 m.) como para su estructura metálica (7'20 X 7'20 m.). Este estilo, a su vez, lo asignarán ambivalente lo mismo a casas (*Casa Cela*, 1961-1962, Palma de Mallorca) que a edificios industriales (*Laboratorios Profidén*, 1965-1966, Fuencarral, Madrid). Sin embargo, con la *Casa Huarte* (1965-1966, Puerta de Hierro, Madrid), Corrales y Molezún, por tener un cliente adecuado y un presupuesto menos ajustado, deciden hacer una arquitectura doméstica menos encajonada, más orgánica y humana, desde luego más próxima a Wright y a Aalto. No obstante, al exigir la ordenanza de la zona el cierre con zócalo-seto verde y desear el cliente aislarse de los ruidos, la obra resultó ser de carácter introvertido, de espaldas al mundo que le rodea y con vida abierta a tres

patios interiores que interrelacionan cuatro núcleos de estancias según las funciones de día/ocio/noche (estar-comedor/piscina-estudio/dormitorios). Se enlaza por tanto con la más ancestral tradición del patio como corazón de la casa. La obra nacía original de unos condicionantes específicos, pero estaba llena de resonancias maestras y de detalles cálidos epidérmicos que ocultaban su estructura metálica: cerramientos exteriores de ladrillo y plaqueta (Wright, Aalto); fragmentación de la linealidad del suelo para integrar espacios diversos según su función y determinar un vivir más confortable (recuerdo del *raumplan* de Loos, o del mismo Wright); lomos opacos en talud que emergen silenciosos de la Naturaleza, disolviendo incluso los límites nítidos entre arquitectura interior y exterior, troceados por planos verticales, atravesados por volúmenes apaisados (rasgos muy de Aalto, *Maison Carrée*, 1956-1959, Bazoches-sur-Guyonne, Francia; o del mismo Jacobsen), coronados por la buhardilla-biblioteca y por la chimenea que, aunque no se conciba como corazón de la casa sobre el que gravitan los espacios, preside la composición indicando la existencia de un hogar (Wright).

Antonio Fernández Alba (Salamanca, 1927; t. 1957), terminada la carrera, es partidario de la arquitectura moderna y se orienta excepcionalmente hacia Mies (*Edificio de apartamentos*, 1958-1959, calle Martín de los Heros, 221, Madrid). En esta obra, Alba hace uso de la malla ortogonal modulada (3'25 m.) para uniformar funciones distintas (estar, dormitorios). El rigor estructural y la sobriedad formal tocan fondo al aflorar en la piel de fachada las jácenas de hormigón armado que reparten los lienzos de cerramiento en ladrillo visto (+) y el cristal de ventana tripartita (-). La malla pues, rematada por airosa pérgola, se componía simplemente de una superposición y yuxtaposición de cuadrículas, pugnando por equilibrar las líneas de fuerza vertical/horizontal en un ritmo indefinidamente monótono. Sin embargo, Alba se alejará en ese mismo momento del *«menos es más»* de Mies. En el *Edificio de viviendas* (1959-1960, calle de Hilarión Eslava, 49, Madrid) -donde instala su propio estudio en el ático-, introduce una variación importante que le aleja de un estilo internacional y estereotipado. Concilia un sistema constructivo tradicional de buen resultado presupuestario (utilización, por ejemplo, del ladrillo y de la bóveda tabicada para forjados, ensayada ya por Moya y Cabrero ante la carestía de materiales) con soluciones estéticas actuales y la enorme responsabilidad de no alterar el entorno mediante la creación de una obra silenciosa. Enseguida se interesará por las corrientes más organicistas y humanistas (*Colegio Nuestra Señora Santa María*, 1959-1961, Parque Conde de Orgaz, Madrid), orientándose hacia Wright y sobre todo hacia Aalto (a quienes manifiesta su más grande consideración: «Ha muerto Frank Lloyd Wright», *Arquitectura*, mayo de 1959; «La obra del arquitecto Alvar Aalto», *Arquitectura*, enero de 1960), hasta que derive hacia Kahn en la década siguiente. Siempre teniendo en cuenta que, al margen de las referencias, Alba hará arquitectura muy personal a lo largo de su trayectoria, caracterizada por la oportunidad en la elección de los materiales, por un constante autocontrol en el manejo de los elementos de composición, o bien por un profundo análisis del hecho arquitectónico. En el *Proyecto de la Feria de Asturias* para Gijón (1966, colab. con Javier Feduchi y Carlos de Miguel), acusa el impacto que en estos años está teniendo el organicismo más poético. Esta obra se concebía como un flujo contínuo y sinuoso en sus tránsitos, enlazando dislocados pabellones radiales con gran expresividad (al estilo del *Proyecto de Centro de Restauraciones* de Higueras y Moneo, 1961) y, no obstante, recurriendo a la tecnología pertinente (plataformas hidráulicas para un montaje más limpio y científico de exposiciones). Pero será en el Colegio Monfort (1962/1964-1965, Loeches) donde Alba se aproxima más a Wright y a Aalto. El paisaje arcilloso y el solar resguardado en una ladera de los frios vientos del norte influyeron en la concepción de la obra, de ahí su segundo nombre «Mombarro». El ladrillo pues será requerido para cerramientos como primer eslabón de enlace con el entorno preexistente. Alba presenta aquí una contundente alternativa a la arquitectura universal de Mies. No se limita a diseñar un número determinado de bloques iguales y carentes de emoción, sino que se plantea el programa como un todo orgánico a resolver mediante un proceso que solo puede ser creativo. Partiendo de los grandes espacios comunitarios de reflexión y sosiego (iglesia, comedor, etc.), la obra va segregando perpendicular y periféricamente las restantes estancias (residenciales) hasta derramar desde la ladera hacia el espacio ilimitado del paisaje -proceder muy wrightiano- unos cuerpos volados (núcleos autónomos escolares), los cuales se contravienen en diagonal al plano de fachada. Este concepto de apéndice orgánico, tan aaltiano, se hará mucho más explícito en la *Biblioteca del Instituto de Cultura Hispánica* (1966/1977, Ciudad Universitaria de Madrid; colab. con José Luis Fernández del Amo), concebida como si se tratara de un «órgano» complementario, con planta en forma de delta, sin fachada principal, latiendo detrás como un «corazón» que insufla cultura al frio y simétrico Instituto.

LA PROMOCION DE 1959: PEÑA GANCHEGUI Y FERNANDO HIGUERAS

Con la Promoción CX de la Ecuela de Madrid, se acrecenta el número de arquitectos que tratan de superar el estricto racionalismo y el aséptico funcionalismo de cuño tecnológico todavía en vigor. Curiosamente es Alejandro dela Sota quien despide a esta Promoción, leyendo un memorable fragmento de *Al joven que se dedica a la arquitectura* de Wright [13]. La Promoción de 1959 comienza a trabajar ya en la década de los sesenta y estaba compuesta por arquitectos como Fernando Higueras, Francisco de

[13] Sobre la despedida a los alumnos de la Promoción de 1959 en la Escuela de Arquitectura de Madrid: «Aconsejo leais *Al joven que se dedica a la arquitectura*, de Frank Lloyd Wright, serio capítulo del que copio el final: 1.- Olvidar las arquitecturas del mundo, excepto como algo

Fig. 12. M. Barbero: ***Residencia de Santa Mª de los Negrales****. 1967-1969. Alpedrete, Madrid. Interior de una cúpula.*

Fig. 13. L. Peña Ganchegui: ***Casa "Imanolena"****. 1965-1966. Motrico, Guipúzcoa.*

Inza Campos (1922-1978), Juan Pedro Capote Aquino (1928), Eduardo Mangada Samain (1932), Javier Martínez-Feduchi Benlliure -Javier Feduchi- (1929), Antonio Miró Valverde (1930), Miguel de Oriol Ibarra (1933), Luis Peña Ganchegui, Juan Antonio Ridruejo (1935), José Serrano-Suñer Polo (1932)... Los cuales actúan ya con otras inquietudes y proponiendo algunos de ellos un *más es más* frente al lema *menos es más* de Mies. Causa a la que, según ha podido verse, ya se habían unido por su cuenta otros arquitectos de promociones anteriores.

Luis Peña Ganchegui (Oñate, Guipúzcoa, 1926; t. 1959), tiene ocasión de demostrar su aprendizaje de la última lección de despedida que imparte Alejandro de la Sota sobre Wright con su *Casa Imanolena* (1965-1966, Paseo de San Nicolás, Motrico, Guipúzcoa). Sin embargo, se trata de una reinterpretación o variación muy creativa a partir de Wright, de otra lección dada a su vez por Peña a promociones venideras. La imagen exterior es en verdad muy wrightiana, la de un cobijo primario, pero el elemento de cubierta inclinada (apropiado para el clima nórdico) se afa-

---

[13] bueno en su lugar y su tiempo; 2.- Ninguno de ustedes tome a la arquitectura como medio de vida, a menos que la ame como principio en acción, por ella misma, dispuesto a serle tan fiel como lo es a su madre, a su camarada, a sí mismo; 3.- Cuídarse de la escuela arquitectónica, excepto como exponente de la ingeniería; 4.- Entrar en el campo donde puedan ver en acción a las máquinas y métodos que levantan los edificios modernos, o permanecer en la construcción directa y simple hasta que puedan llegar naturalmente al diseño del edificio por la naturaleza de la construcción; 5.- Acostumbrarse a pensar inmediatamente en el «por qué» respecto a cualquier efecto que les agrade o desagrade; 6.- No dar por sentado que algo es hermoso o feo, sino desmenuzar todo edificio, estudiando cada detalle. Aprender a distinguir lo curioso de lo bello; 7.- Acostumbrarse al análisis. Con el tiempo, el análisis permitirá que la síntesis se convierta en hábito mental; 8.- Pensar «en sencillos», como acostumbraba decir mi viejo maestro, significando que se debe reducir el todo a sus partes, en los términos más simples, volviendo a los primeros principios. Háganlo en orden, de lo general a lo particular, y nunca los confundan si no quieren que ellos los confundan a ustedes; 9.- Eviten como un veneno la idea americana del «cambio rápido». Entrar en la práctica sin madurez es vender su derecho de nacimiento como arquitecto, a cambio de un mendrugo, o morir simulando ser un arquitecto; 10.- Tomen tiempo para prepararse. Diez años de preparación para los preliminares de la práctica arquitectónica son pocos para cualquier arquitecto que quiera levantarse «por encima de la mediocridad» en verdadera práctica o apreciación arquitectónica; 11.- Aléjense lo más posible de vuestras ciudades para construir vuestros primeros edificios. El médico puede enterrar sus errores..., pero el arquitecto sólo puede aconsejar al cliente que plante enredaderas; 12.- Consideren tan deseable construir un gallinero como una catedral. La dimensión del proyecto significa poco en arte por encima de la cuestión monetaria. Lo que en realidad vale es la calidad del carácter. El carácter puede ser grande en lo pequeño, o pequeño en lo grande; 13.- No entren en ninguna competencia arquitectónica en ninguna circunstancia, excepto como novicios. Ninguna competencia le dió al mundo algo de valor en arquitectura. El mismo jurado es selección de mediocridades. El resultado neto de todo concurso es una mediocridad por elección de mediocridades. Lo primero que hace el jurado es revisar los diseños y descartar los mejores y los peores para, como mediocridad, poder juzgar las mediocridades; 14.- Cuídense de los negociantes de planos. El hombre que no los mantenga en la búsqueda de ideas para él, resultará un mal cliente.
Es desagradable comercializar todo en la vida, sólo porque esta generación esté moldeada en la edad de la máquina. Por ejemplo, la arquitectura se pasea ahora por la calle como una prostituta, porque el «conseguir trabajo» se ha convertido en el primer principio de la arquitectura. En la arquitectura, el trabajo debe encontrar al hombre y no el hombre al trabajo. En arte, el trabajo y el hombre son compañeros; ninguno puede ser comprado o vendido al otro. Mientras tanto, teniendo en cuenta que esto a lo que nos hemos referido es una especie más elevada y fina de integridad, mantengan su propio ideal de honestidad tan alto, que su mayor ambición en la vida sea poder llamarse hombres honestos, y poder mirarse a la cara. Mantengan su ideal de honestidad tan alto como para no poder estar nunca completamente en condiciones de alcanzarlo.
Respeten la obra maestra: es la verdadera reverencia al hombre. Ahora no hay una cualidad tan grande, una cualidad tan necesaria...»
Nueva promoción, ¡enhorabuena y felicidades!, de todos los que siempre procuraremos ser de la última promoción». (Alejandro de la Sota: «Alumnos de arquitectura». Arquitectura. Nº 9. Septiembre,1959).

ceta gradualmente y el de la chimenea se escinde de manera heterodoxa, con una altísima calidad de diseño. El programa de necesidades se resuelve también de manera muy pragmática y personal, dominando una orientación adversa. Era conveniente la penetración del sol hasta un estar que debía orientarse al Norte, al mar como mejor vista, al infinito mar. Por este motivo Peña abre una gran claraboya en la espina dorsal de la cubierta, creando además un microclima interior de relación poblado de plantas. El ladrillo y la piedra, estan presentes en la obra; pero los entramados de cubierta y los capiteles de soportes son metálicos. No existe referencia a ninguna de las más características soluciones de planta creadas por Wright (tensor, molinillo o svástica). Es precisamente el ordenado cinturón de soportes al cuadrar la obra el que le hace desmarcarse más de Wright, aproximándose paradójicamente a Mies. No obstante, las arritmias en las escaleras de acceso y la plataforma sobre la que se levanta, preludian ya su viraje posterior hacia el expresivo minimalismo de ribetes telúricos (*Plaza del Tenis-Peine del Viento*, 1976, San Sebastián; colab. con Eduardo Chillida).

Fernando Higueras Díaz (Madrid, 1930; t. 1959) presenta una posición muy independiente respecto a sus compañeros de promoción. Su arquitectura experimenta una evolución impregnada en un primer momento por la personalidad de Wright, pero siempre con invariantes estilísticas personales que le identifican y hacen de él uno de los arquitectos más originales del mundo durante la década de los sesenta. La inercia de Higueras por ir contra corriente, le lleva a plantearse, de una obra a otra y según el entorno, nuevos métodos compositivos. Cuando el despegue industrial español posibilite nuevos materiales o nuevas tecnologías y otros arquitectos las utilicen, como se ha visto, bajo las premisas funcionalistas en general, o bajo las proposiciones más asépticas de Mies en particular, Higueras -sólo o cuando colabore a partir de 1963 con Antonio Miró Valverde (1930; t. 1959)- propondrá el lema *más es más* frente al *menos es más* de Mies. Cuando algunos compañeros de profesión, inmersos también en la alternativa orgánico-expresionista durante los años sesenta propongan obras desbordadas y desordenadoras del entorno, Higueras recuperará en ocasiones un cierto orden o anquilosamiento formal que le marginarán del debate cultural. La arquitectura podía ser bella y funcional a la vez, pero tan importante era la riqueza expresiva o el aura poética como la lógica interna de la obra. Esta se fundamentaba en formas matrices eternas y bellas entresacadas de la Naturaleza (*Proyecto de Diez Residencias para artistas en el Monte de El Pardo*, 1960). Ahora bien, llegados a este punto debe precisarse una diferenciación entre Wright e Higueras. El arquitecto norteamericano solía partir siempre de un principio, de una forma esencial a la que podía asignar incluso un valor simbólico (círculo, cuadrado, triángulo), de una línea de crecimiento orgánico (espiral del *Museo S.R. Guggenheim*), que luego variaba genialmente y dotaba de espacio y de vida, pero no copiaba formas de la Naturaleza de manera mimética, ni las enmascaraba. Por eso su organicismo, entre otros factores, es tan distinto al de un Gaudí. Higueras, por el contrario, genera un estilo basado en la reproducción de elementos orgánicos de la naturaleza, para lo que se apoya en un material muy de

Fig. 14. F. Higueras: ***Casa "Lucio Muñoz"****. 1962-1963. Torrelodones, Madrid.*

nuestro siglo, más potente que el acero y más bruto que la piedra, el hormigón. Este aparecerá transformado en material eterno mediante un «estructuralismo calcáreo» a imagen y semejanza de estos organismos naturales. En este sentido, el «erizado» *Centro de Restauraciones Artísticas* (1965/1968...1990, Ciudad Universitaria de Madrid; colab. con Antonio Miró), variación más ordenada del original y expresionista *Anteproyecto de Centro de Restauraciones Artísticas* (Premio Nacional de Arquitectura,1961; colab. con Rafael Moneo), presenta una planta cuya similitud con la fungia simétrica del Pacífico es evidente. Dicho esto, su obra más wrightiana sin duda es su *opera prima*, la *Casa «Lucio Muñoz»* (1962-1963, Torrelodones, Madrid; colab. con el ingeniero José Antonio Fernández Ordóñez). Recién titulado Higueras, le vino este encargo del artista Lucio Muñoz, quien le dio absoluta libertad de acción al tiempo que le impuso un gran ajuste presupuestario (dos millones cuatrocientas mil pesetas). El reto de Wright a sus seguidores -«Consideren tan deseable construir un gallinero como una catedral, la dimensión del proyecto significa poco en arte por encima de la cuestión monetaria»-, según la lección de despedida de Alejandro de la Sota a esta Promoción de 1959, se comprobaba aquí empíricamente. La obra se fue haciendo pausadamente, con las manos puede decirse. Los materiales básicos empleados asumían la piedra granítica para muros de carga, sacada de la misma parcela, como hubiera hecho Wright. La obra adquiría así, miméticamente, la tonalidad parda del entorno, naciendo de entre los árboles y matorrales. Pero se nota la mano hacedora del arquitecto, el tacto riguroso y al tiempo amable del hombre civilizado sobre la Naturaleza (característica muy wrightiana). De ahí que, por entre la vegetación, la casa perfile sus líneas, pero horizontales y a ras de suelo, contrapunteadas rítmicamente por las secciones en II de sus vigas de hormigón descubiertas. Las terrazas y los aleros apegados a la tierra (cubiertas a dos aguas y teja árabe), estirándose hasta disolver los límites nítidos entre arquitectura exterior e interior, irrumpen escalonados ante nosotros con gran potencia plástica. Se constata de este modo

la admiración de Higueras por Wright en este momento de su trayectoria: fusión del concepto de cobijo primario ancestral (*Casas de la pradera*) con el de la teoría de las plataformas más abstractas pero incorporadas a la tierra generosa (*Casa de la cascada*), e incluso con el del microcosmos Vivienda-Estudio-Naturaleza (constante en los sucesivos Taliesin). Esta obra príncipe -traspasada, ampliada y reformada en la década siguiente, con la intervención de Eulalia Marqués (colaboradora de Higueras)- marcará incluso el estilo de otras viviendas unifamiliares suyas: *Casa Santonja*, 1964, Somosaguas, Madrid; Casa «Andrés Segovia», 1965, Punta de la Mona, Granada; *Casa La Macarrona*, 1971-1976, Somosaguas, Madrid, si bien en esta obra se aprecia ya el sometimiento a un mayor orden en los elementos de composición.

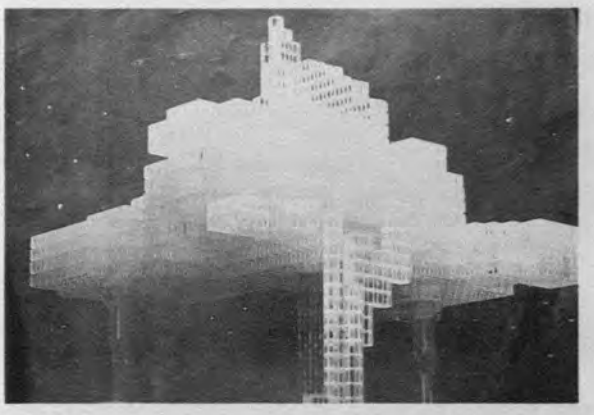


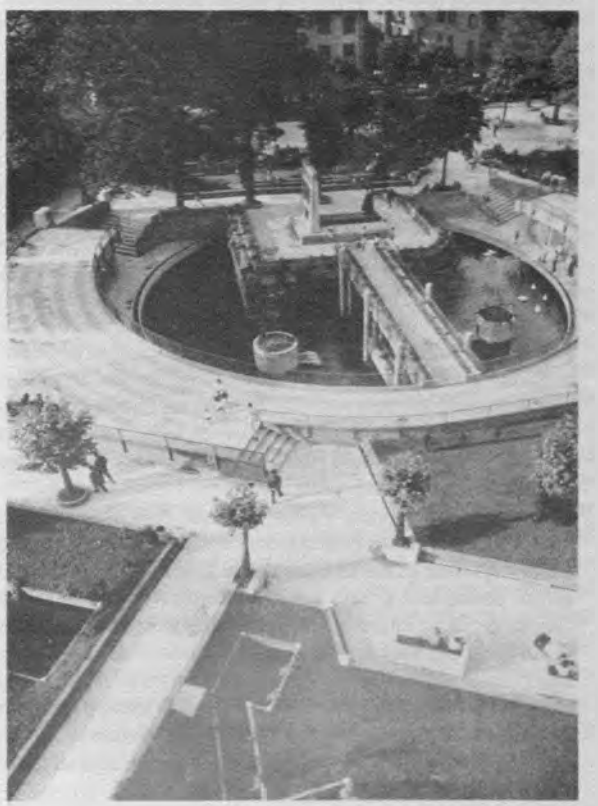
Fig. 15. J. D. Fullaondo: ***Templete para banda de música.*** *Premio Nacional de Arquitectura 1962.*

LAS PROMOCIONES POSTERIORES: FULLAONDO Y MONEO

La iniciativa revisionista tomada por algunos integrantes de la Promoción de 1959, es secundada incluso con mayor fervor por otros arquitectos de promociones posteriores. Es el caso de Fullaondo y de Moneo, titulados en el 61, ambos discípulos y colaboradores de un entusiasta Sáenz de Oíza siempre en la vanguardia.

Juan Daniel Fullaondo Errazu (Bilbao, 1936; t. 1961), desarrolla una importante labor teórica al frente de la revista *Nueva Forma* (1967-1975), editada por Huarte. Fullaondo estaba entonces influido por el arte libre del escultor Oteiza -a quien llegará a relacionar con el silencio y el minimalismo de Mies [14]- y también por las teorías organicistas de Bruno Zevi. A través de las páginas de la revista, demuestra con su personalidad desbordante tener respeto y entusiasmo por los grandes maestros del arte en general, de la arquitectura moderna en particular, dedicándoles diversos estudios apasionados : Le Corbusier, Mies, Wright; Constructivismo, *Grupo De Stijl*, etc.. Sin olvidarse de los grandes arquitectos españoles de otros tiempos, ni de los actuales con voluntad renovadora: Cano, Corrales y Molezún, Fernández Alba, Higueras, Moneo, Sáenz de Oíza... Aglutinó por tanto a los compañeros de profesión que estaban dispuestos a revisar la arquitectura estrictamente racionalista o funcionalista, a la sazón inmersos en la consabida alternativa *organicista-tardoexpresionista*. Colaboró también en la organización de exposiciones complementarias, montadas normalmente en la desaparecida Sala Hisa de Huarte (1963-1964, Paseo de la Castellana), obra de Sáenz de Oíza y Moneo. En ellas se exhibían, como en la revista, además de las obras ya comentadas de estos arquitectos (*Pabellón de los Hexágonos, Gimnasio del Colegio Maravillas, Colegio Monfort, Torres Blancas*, etc.), las de artistas como Chillida, Millares, Oteiza o Palazuelo. Era una nómina integral de artistas deseosos de poner al día nuestro arte. Las obras que más acusan la per-

Fig. 16. J. D. Fullaondo y F. Olabarría: ***Plaza de Ezkurdi.*** *1969-1970. Durango, Vizcaya.*



[14] Juan Daniel FULLAONDO: «Mies, España y la evolución del toreo». *A & V.* Nº 6. 1986. Págs. 72-75.

sonalidad de Fullaondo en aquellos años, las más próximas concretamente al admirado primer Mies y a Wright, son sin duda el anteproyecto de *Templete para banda de música* y la *Plaza de Ezkurdi*. Aunque bien es verdad que algunas obras de interiorismo, como la *Tienda de Muebles H* y las *Oficinas Hisa* (1965, Madrid) mantienen referencias con los excelentes diseños abstractos de alfombras, vidrieras y paredes de Wright (*Despacho de Edgar J. Kaufmann*, 1937, Pittsburgh), por cierto, muy emparentadas también con la abstracción geométrica de Palazuelo. El *Templete para banda de música* (Premio Nacional de Arquitectura 1962) era concebido por Fullaondo como una obra capaz de rememorar los tradicionales quioscos de música, pero bajo el compromiso no historicista de su tiempo. Partía de una forma octogonal -variada con gran riqueza de cuñas geométricas- y de dos estanques para que reflejaran el alzado de una inmensa estructura metálica (soldadura de cubos de 50 cm. de lado en perfiles laminados) y recubierta posiblemente de cristal.

En este duro golpe asestado a la arquitectura corriente de recetario, Fullaondo no se olvidaba de citar a sus preferidos artistas, consolidadores del movimiento moderno: de Rietveld o Vantongerloo y los neoplasticistas en general, a los constructivistas en particular; del Wright más admirado con su universo de «plataformas» o «cascadas» y geometría dinámica, al Mies más afín a *De Stijl*, al de la caja paralelepipédica hecha añicos, infinitamente rota en plenitud creadora (desaparecido *Monumento a Karl Liebknecht y Rosa Luxemburgo* de Berlín, 1926). Como Mondrian en su día, Fullaondo elige el árbol abstracto para que en este caso toque debajo una banda de música, reinventado e integrado con savia atomizada, más que compuesto a la vieja usanza, dejado como un trozo de naturaleza espacial solidificada armoniosamente [15]. *La Plaza de Ezkurdi* en Durango (1969-1970; colab. con F. Olabarría) venía a representar una alternativa organicista respecto a la plaza cuadrangular de frias alineaciones, con cruces ortogonales o plantaciones rígidas de árboles. Se propuso un diseño más dinámico, con paseos en diagonal y pavimentación matizada, con zonas verdes controladas geométricamente mediante polígonos irregulares altamente expresivos, con la integración de un estanque circular y del movimiento en el lento nadar de los cisnes. Wright sin duda planeaba a vista de pájaro sobre esta alfombra urbana.

José Rafael Moneo Vallés (Tudela, Navarra, 1937; t. 1961), debe situarse con extremo cuidado en esta década de los sesenta, dado su carácter independiente y su fino olfato desde joven para elegir con quien desea trabajar (Sáenz de Oíza, Utzon). Tras preconizar durante estos años la revisión del racionalismo más estricto o del funcionalismo más aséptico y valorar las corrientes organicistas o expresionistas, más «irracionales» («A la conquista de lo irracional», *Arquitectura*, marzo de 1966), Moneo se decanta inmediatamente por una arquitectura que tendrá su identidad propia, como consecuencia de un proceso de reflexión específico en cada caso, como si de una criatura que asume su medio genético se tratara. Así, la obra nacerá marcada por el lugar, por su pasado y por su función futura; es decir, al margen de las fórmulas de recetario y de los materiales de consumo corrientes. No obstante, Moneo mantiene constantes referencias a maestros-arquitectos-creadores de todos los tiempos: durante los sesenta, sobre todo a Wright, Aalto, Utzon, Scharoum...; pero, durante los años posteriores, además de Behrens, Sullivan, Tessenow, Kahn o Venturi, también a Grassi, Gregotti o Rossi, es decir, al movimiento neorracionalista-clasicista de la esencial Tendenza italiana. Incluso puede poner especial interés en artistas como Piranesi o en la arquitectura iluminista y utópica en general, en Durand en particular (de hecho, la traducción de *La arquitectura de la Ilustración* de Emil Kaufmann, Barcelona-1974, estará prologada por él). En la Fábrica Diestre (1964-1967, Zaragoza) se aproxima a Aalto y, con el propósito de superar las amorfas y rígidas naves industriales, propone espacios dosificados crecientes y matizados orgánicamente. Sin embargo, ya tantea aquí soluciones que habrá de desarrollar, en otro contexto y con un orden distinto, cuando realice su *Museo* de Mérida (el gran espacio jerarquizado a través de la estructura vista y los lucernarios). Igual sucede con su *Casa «Gómez Acebo»* (1966-1968, La Moraleja, Madrid), donde, partiendo de Wright (cubierta plegada al terreno como cobijo primario, chimenea entendida como elemento polarizador de espacios y como señal de hogar) y de Loos en el diseño de interiores, se remonta a la arquitectura milenaria (cubierta con estructura de hormigón y vigas similares a las de madera primitivas, pilares ordenados en pórtico representativo de acceso). Ahora bien, Moneo se integra en la Historia de la Arquitectura Universal por el gran respeto con que se refiere a los mencionados maestros -incluso cuando los cita, descontextualizados, pero con entrañable saludo afectuoso- y por sus sabias propuestas creadoras que han orientado a su vez a una legión de compañeros. De este modo, su arquitectura no ha de ser necesariamente ordenada en sí misma, sino catalizadora del locus donde se incorpora, por lo tanto «restauradora» de la ciudad según sea su pasado, además de ser Arquitectura. Moneo registra entonces una evolución en su trayectoria que puede representar con seguridad la evolución más seria de la arquitectura española durante los años 60-80. Sus obras ya realizadas hasta el momento (*Edificio Bankinter*, 1972-1973/1974-1977, Madrid, colab. con Ramón Bescós; Ayuntamiento de Logroño, 1973-1975/1976-1981; *Museo Nacional de Arte Romano* de Mérida, 1980-1985...) son de una categoría que no solo le alinean entre los grandes arquitectos españoles contemporáneos (Gaudí, Anasagasti, Palacios, Zuazo...), sino que también sitúan a España en un lugar donde mejor arquitectura se hace, justo en el tiempo en que la Arquitectura se debate entre la muerte y la vida a finales de siglo.

---

[15] Sobre lo mucho que se parecerá, sospechosamente, el *Pabellón* de Suiza en la Exposición de Osaka, véase J.D. FULLAONDO: «El Pabellón suizo en Osaka y el arte de la ballesta». *Arquitectura*. Nº 149. Mayo,1971. Págs. 32-39.

EL DEBATE REAL EN LOS GRANDES CONCURSOS DE ANTEPROYECTOS: LA ARQUITECTURA IRREALIZADA

Sin embargo, estos arquitectos decididos a ofrecer la alternativa *organicista-tardoexpresionista* en los años sesenta y contribuyentes la mayor parte al debate teórico en torno a la revista *Nueva Forma*, comprueban en la cruda realidad cómo sus ideas, reconocidas a través del simple Premio Nacional de Arquitectura o escasamente materializadas mediante la promoción privada, se tornan en fracaso sistemático a la hora de comparecer en los grandes concursos de anteproyectos de carácter oficial (*Teatro de la Opera* de Madrid, *Palacio de Congresos y Exposiciones* en Madrid, 1964; *Universidades Autónomas* de Madrid, Barcelona y Bilbao, 1969). Se manifiesta entonces, respecto a la década anterior -donde sectores oficiales asumían la arquitectura moderna más conveniente (poblados de absorción del chabolismo, *Pabellón de los Hexágonos*)-, una mayor desvinculación entre la Administración y los arquitectos al margen. Los resultados fueron sin duda muy polémicos, con un poso revulsivo común a la crisis por la que estaba atravesando la sociedad española. Dos mundos distintos y enfrentados se debatirán en el seno de cada concurso: uno, de propuestas predominantemente estáticas y rectilíneas -el horror a la curva-, dependiente incluso de la estética de Mies y que ya había tomado carta de naturaleza en la calle, por su rápida difusión, como ha podido verse; otro, tomando como referencia a Wright o a Aalto, basado en el espacio dinámico, en la curva orgánica y expresiva. Pero los resultados dejaban sistemáticamente en el olvido las propuestas que se separaban de todo racionalismo o funcionalismo corrientes. Quizás algunos miembros de los jurados no fueran los idóneos (un problema endémico y tan antiguo como la historia de los concursos), no aceptando alegremente las nuevas tendencias por considerarlas esnobs o de difícil y costosa realización (en esta coyuntura se era consciente del problema planteado por Utzon a la hora de materializar su encantadora y poética *Opera* de Sidney). Surgen entonces en el recuerdo aquellas palabras de Wright leidas por Alejandro de la Sota a la Promoción de 1959: «No entren en ninguna competencia arquitectónica en ninguna circunstancia, excepto como novicios. Ninguna competencia le dio al mundo algo de valor en arquitectura. El mismo jurado es selección de mediocridades. El resultado neto de todo concurso es una mediocridad por elección de mediocridades. Lo primero que hace el jurado es revisar los diseños y descartar los mejores y los peores para, como mediocridad, poder juzgar las mediocridades».

La primera gran polémica provino sin embargo de un ámbito promotor paraestatal, es el caso del necesitado y debatido entonces *Teatro de la Opera* para Madrid. La Fundación Juan March, salió al paso de la cuestión y se ofreció como financiadora de tal empresa. El Jurado del

Fig. 17. J. P. Capote y J. Serrano-Suñer: ***Propuesta para Teatro de la Opera de Madrid****.1964.*

concurso internacional de anteproyectos convocado, estaba presidido por el catedrático de arqueología Gratiniano Nieto Gallo, en calidad de Director General de Bellas Artes, quien, casualmente, había confiado en Higueras cuando abordó su organicista *Centro de Restauraciones Artísticas*, obra de promoción oficial excepcional. Sin embargo, el primer premio fue ganado por el equipo polaco compuesto por Jan y Marcin Boguslawski, Bohdan Gniewski y la artista Maria Leszczynska. Proponían una gran simplicidad en plantas, alzados y maqueta, un esquema susceptible de convertirse facilmente en proyecto definitivo y que, dado el país de origen, se aproximaba al cinematógrafo moderno frente a las clásicas tipologías de las operas fastuosas. La polémica se suscitó inmediatamente, vertiéndose en la prensa opiniones encontradas entre quienes rechazaban el resultado y quienes intentaban justificar la actitud del Jurado, como Fernando Chueca Goitia con este curioso argumento: «Supongamos que se reúne un jurado para premiar un soneto en honor de una persona o de un acontecimiento. Todos los poetas se van por los cerros de Ubeda. Uno presenta una cuartilla en blanco. El jurado opina: premiemos la cuartilla en blanco, allí podremos escribir el soneto que nos hace falta. Esto es lo que ha pasado en el concurso de la Opera» [16]. Wright parecía tener más razón que nunca. El segundo premio, de Fernando Moreno Barberá y Clemens Holzmeister, era todavía mucho más drástico en la composición, a base de grandes bloques cruzados que le aproximarían al Le Corbusier tan admirado por Moreno Barberá, aunque supeditada a las condiciones acústicas avaladas por Holzmeister. El tercer premio, de José Luis Aranguren, José Antonio Corrales, José Mª García de Paredes, Alejandro de la Sota y Ramón

[16] Fernando CHUECA GOITIA: «El Concurso del Teatro de la Opera». *Revista de Occidente*. Nº 18. Reproducido en *Temas de Arquitectura*. Nº 66. 1964. Véase también juicio en desacuerdo con el fallo del Jurado en Germán CASTRO: «Un monumento para una época». *Temas de Arquitectura*. Nº 65. 1964.

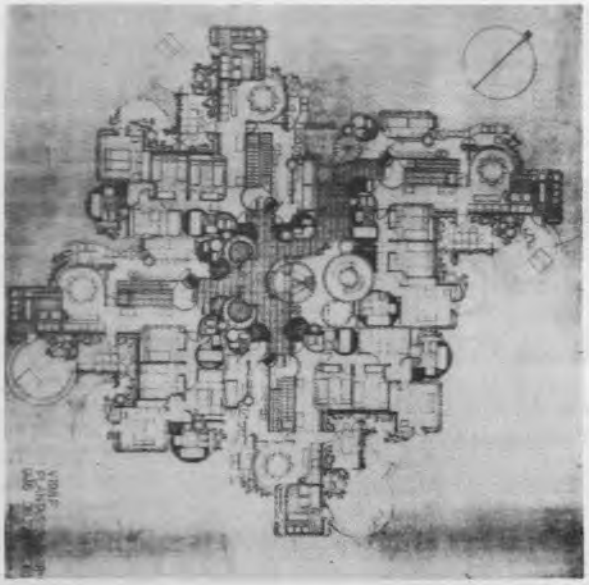


Fig. 18. F. J. Sáenz de Oíza: ***Torres Blancas****. 1960-1968. Planta tipo.*

Vázquez Molezún, que estuvo muy cerca de ser elegido en primer lugar, disimulaba el elemento obligado y sobresaliente del escenario -auténtico problema a resolver por todos los concursantes- mediante el escalonamiento de volumenes resuelto armónicamente en el contrapeso llenos/vacíos y evitando una entrada principal «todo espectáculo». El Mies del desaparecido *Monumento* de Berlín y el Wright de las plataformas estarían aquí de nuevo integrados. Pero menos posibilidades tuvieron todavía otras propuestas: como la de Juan Pedro Capote y José Serrano-Suñer, muy próxima a Wright; la organicista de Francisco Fernández Longoria; la expresionista de Carvajal; la atormentada, barroca y muy cercana a Hans Poelzig de Fullaondo; la naturalista, calcárea y poética de Higueras; la aaltiana de Antonio Fernández Alba y J.L. Fernández del Amo; o la personal de Rafael Moneo.

Pero ni siquiera llegó a realizarse el primer premio pues, una vez tiene lugar la renuncia del equipo polaco por desacuerdos con la comisión organizadora y transcurrido el tiempo mientras se encarecían materiales y mano de obra, la Fundación March acabó por retirar sus cuatrocientos millones de pesetas ofrecidos en principio, para un Teatro de la Opera que debía situarse en el Centro Comercial (AZCA) del Paseo de la Castellana.

Los concursos organizados por el Ministerio de Información y Turismo y por el de Educación y Ciencia, fueron igualmente polémicos. El primer premio del Concurso para el *Palacio de Congresos y Exposiciones* fue ganado por Pablo Pintado Riba y realizado entre 1964-1970, con un esquema plurifuncional, salas de distinto tamaño y escenario común para poder funcionar conjuntamente o por separado, más un anexo o caja adjunta destinada a exposiciones. Como en el caso de otros anteproyectos presentados (Manuel Muñoz Monasterio), la referencia era el Mies mas americano. El segundo premio fue para Antonio Fernández Alba, J.L. Fernández del Amo e Ignacio Gárate Rojas, con una propuesta alternativa muy proxima a Aalto (*Centro Cultural*, 1958.1962, Wolfsburg, Alemania). El tercer premio, para José Antonio Corrales, José de la Mata y Ramón Vázquez Molezún, con un edificio de fino diseño. Tampoco tuvieron nada que hacer las personalísimas propuestas de los Higueras y Fullaondo. Algo parecido a lo sucedido en el no menos polémico Concurso de la *Universidad Autónoma de Madrid* (1969-1971), ganado por la familia Borobio con una propuesta orgánica en el planteamiento general, pero estrictamente funcionalista en su concreción y desvirtuada además en la ejecución por el mismo Ministerio. Ni el trasraíl inspirado en la Ciudad Lineal de Arturo Soria que destacaba en el anteproyecto de Oíza, ni las insistentes ofertas con líneas estilísticas ya conocidas de los siempre derrotados Fernández Alba, Corrales, Higueras o Fullaondo, lograron abrirse paso hacia la realidad, archivándose como consecuencia [17].

TORRES BLANCAS EN EL FINAL DEL CAMINO

Sáenz de Oíza sí consiguió al menos realizar una obra de promoción privada que, por el debate que se suscita a su alrededor (reflejado en las páginas de *Nueva Forma*), simboliza la constancia de una corriente arquitectónica en nuestro país a punto de haber pasado tan sólo por los anteproyectos archivados. El complejo proyecto y la realización de *Torres Blancas* (1960-1965/1965-1968, calle Corazón de María-Avda. de América, Madrid) -finalmente obra única- supuso un dilatado proceso de catarsis y la confluencia de intereses utópicos por parte de los más inconformistas que se miraban entonces en el mismo. Una obra tan ambiciosa, tuvo que contar por fuerza con un promotor como Juan Huarte y con unos colaboradores como Fullaondo y Moneo, más con unos ingenieros de reconocida solvencia como Carlos Fernández Casado y Javier Manterola Armiseu. Al concebir *Torres Blancas*, Oíza -cuya inmensa personalidad e inagotable entusiasmo le llevaban a superar la etapa precedente más racionalista- man-

[17] Véase análisis pormenorizado en Angel Urrutia Nuñez: «La arquitectura de la Universidad de Cantoblanco (Madrid)». *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*. XXVII. Zaragoza,1987. Págs. 67-90.

tuvo referencias respecto a obras importantes de los grandes maestros de la arquitectura moderna: las casas de la pradera y la combinación tipológica en svástica para una torre -*St. Mark's Tower* (1929) o *Price Tower* (1953-1956, Bartlesville, Oklahoma)-, de Wright; el expresivo segundo *Proyecto de rascacielos de cristal* para Berlín (1922), de Mies; e incluso las *Unité d'habitation* (1946...1956), de Le Corbusier, en lo referido a servicios colectivos de cubierta. Sin embargo, tras un paulatino proceso de transformación -en el que se fueron fijando cada vez más unos espacios en principio previstos a resolver según el criterio del usuario, o simplificando sus definitivamente circulares formas-, Oíza creó una obra de excepcional originalidad e interesantes soluciones, no solo estructurales sino también plásticas. Para ello contó con un material de extraordinaria y bruta potencia como es el hormigón, dejado visto, aunque en realidad grisáceo y no blanco como en principio daría nombre a la obra. De este modo, dada la resistencia y las posibilidades modeladoras o expresivas de este material, se pretendía conseguir una ciudad jardín desarrollada en la vertical de una torre, pero mediante una macroestructura que asumiese sus propios aparcamientos bajo tierra, que posibilitase la combinación en svástica de varios tipos de vivienda (del apartamento al dúplex, con sus correspondientes zonificaciones interiores fluidas, en dos alas, comedor-estar/dormitorios, incluidas entradas independientes de servicio), en la que las amplias terrazas supusieran psicológicamente un necesario reencuentro con la Naturaleza, para por fin culminar en unos servicios colectivos propios de la vida moderna. Sáenz de Oíza reconocerá personalmente: «...el punto de partida fueron las casas de la pradera de Wright. Son casas con dos fachadas; un ala de dormitorios y otra destinada a vida pública: comedor, estar, etc.. Yo pensaba que si en la horizontal de la pradera una casa podía estar resuelta por un arquitecto teniendo dos fachadas, realmente, yo podía hacer también casas de dos fachadas en una torre. Partí entonces de la idea de organizar cuatro casas por planta alrededor de un núcleo central que no las condicionaba ni las deformaba. Ese fue el punto de partida» [18]. Oiza acabó creando una obra «expresionista», «barroca», con ribetes «surrealistas» apreciables, pero sobre todo, organicista. A saber: expresionista porque es la expresión y manifestación de una romántica e interior pasión desbordada; barroca, porque el ingenioso y cambiante ritmo ascensional de la torre, en dinámica correspondencia con la planta en svástica, permite la segregación periférica irregular de diversas terrazas circulares a manera de ondas acuáticas que, junto con otras cuñas radiales, acusan a fachada un dramático claroscuro sin precedentes; con ribetes surrealistas, porque se tratan sorprendentes efectos que rememoran el concepto de gruta erosionada emparentado con la «comestible» arquitectura del mismo Gaudí o con Jujol (*Torre de la Creu*, 1913-1916, Sant Joan Despí, Barcelona); organicista, porque, fundamentando tanto la arquitectura interior como la exterior en la tensa contraposición círculo/cuadrado, formas matrices de la Naturaleza (como ya advirtiera Wright), se sistetiza la ciudad-jardín entera en un haz de tallos (utilizados como troncos periféricos para resistir mejor los empujes del viento), con raices en la tierra, que, antes de derramarse en los cuerpos de coronación (servicios colectivos o núcleos sociales), habrán de reverdecer por las terrazas, contrastando con el áspero y leñoso hormigón. Para el usuario, tanta atracción debería tener la parte baja de la torre como la alta. Para Oíza, eran viviendas en el espacio: «Dice Bachelard que una escalera que sube a un desván siempre sube y nunca baja, igual que siempre baja y nunca sube la de un sótano. Porque el hombre está siempre sometido a la ensoñación, y arriba se producen siempre todos los grandes sueños, y abajo, todos los grandes pecados» [19].

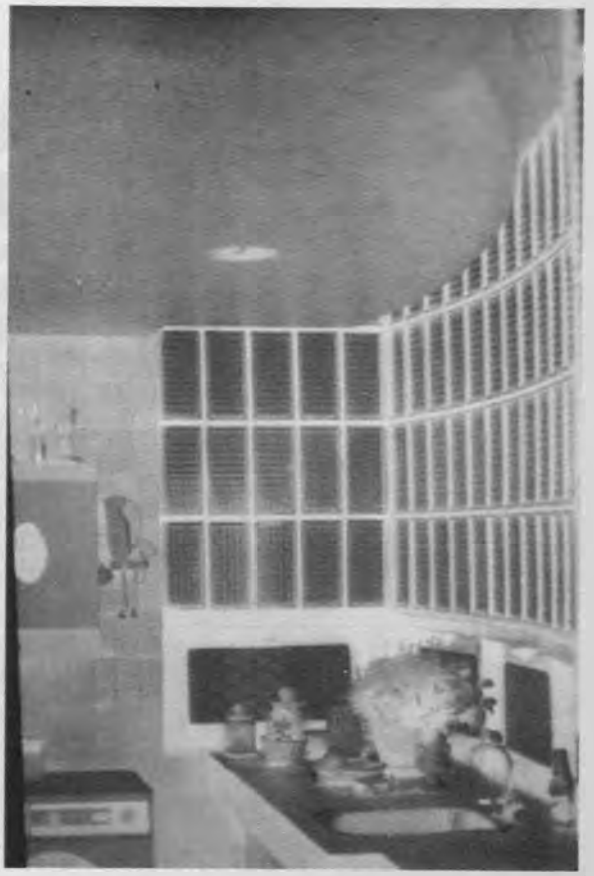


Fig. 19. F. J. Sáen de Oíza: ***Torres Blancas****. 1960-1968. Interior.*

[18] Entrevista personal realizada por Angel Urrutia Núñez el 23-IX-74 en su Estudio de la Avda. de Portugal, Madrid.
[19] *El Croquis*. Nº 32-33. Abril,1988. Pág. 28.

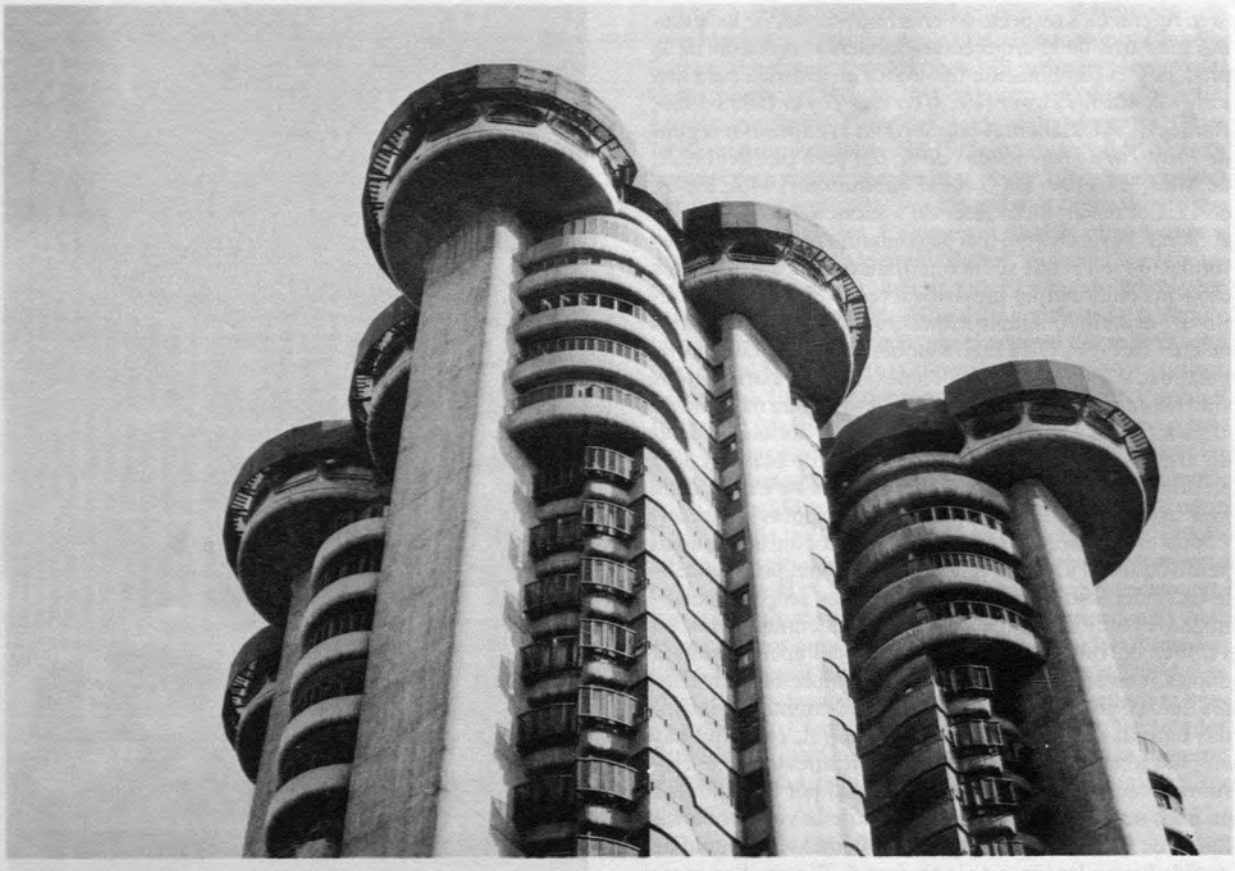


Fig. 20. F. J. Sáenz de Oíza: ***Torres Blancas****. 1960-1968. Exterior.*

No obstante, algunos de estos arquitectos, inconscientes en aquellos momentos de que el polimorfo o exuberante organicismo y el dramático expresionismo también hubiesen causado desorden en la ciudad, reconducirán luego su arquitectura hacia un mayor orden y autocontrol, sobre todo a través de los filtros de Kahn, Rossi o Venturi, como arquitectos de transición hacia el fenómeno de la llamada arquitectura postmoderna.

Duchamp: Maquinación de los ready-mades

Juan Antonio Ramírez
Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.) Vol. IV, 1992.

RESUMEN

En 1912 se produjo en la vida y la obra de Marcel Duchamp una ruptura radical. Las consecuencias más notables de su nueva actitud serán su dedicación casi exclusiva al Gran vidrio, y la invención y elaboración de los ready-mades. Aquí se mantiene la tesis de que estos productos fueron seleccionados y manipulados con menos «neutralidad» de la que declaró más tarde el artista: no se trata de meros gestos antiartísticos sino de experiencias que parecen girar, como los planetas de un sistema solar, en la «órbita» del Gran vidrio. Tampoco carecían de significado. Detectar sus fuentes mecánicas y-o iconográficas ayuda a comprender cómo se encabalgan en ellos, con frecuencia, sentidos diferentes que no se excluyen entre sí. Con estas premisas se examinan por separado los principales ready-mades y se revela en ellos una «estructura» común.

SUMMARY

Marcel Duchamp´s career suffered a dramatic rupture in 1912. As a consequence of his new attitude towards artistic activity, he devoted himself almost exclusively to his work on the Large Glass and to the invention of the ready-mades. These objects were selected and manipulated with less «neutrality» than was declared later by the artist. They were not merely anti-artistic statements, but complex experiments related to the Large Glass, as planets in a solar system. They also possess several layers of meaning which can be detected and understood when we uncover their mechanical and iconographical sources. Basing himself on these premises the author proposes a reading of every sigle ready-made and finds a common structure to all of them.

LA RUPTURA

Marcel Duchamp, 1912. Todos los críticos y comentaristas del arte contemporáneo admiten que éste es un año decisivo. Entre el 5 y el 24 de febrero, el joven artista (aún no ha cumplido los veinticinco años) visita varias veces la exposición de los futuristas en la galeria Bernheim-Jeune de Paris. A finales de ese mismo mes Gabrielle Buffet-Picabia hace un vuelo en aeroplano que es discutido y comentado largamente con los tres hermanos Duchamp [1]. El 20 de marzo se inaugura la exposición de los Independientes, en la cual tendría que haberse visto el *Desnudo bajando una escalera*; como es sabido, la obra fue retirada a instancias del comité directivo, que utilizó como «mensajeros» a los hermanos mayores de Marcel. Inmediatamente después, esta pintura viajó a Barcelona donde apareció públicamente por primera vez en la «Exposició d'art cubista» (del 20 de abril al 10 de mayo) organizada por la Galería Dalmau. Entre el 11 de mayo y el 5 de junio se representó en el Théâtre Antoine de París la versión teatral de *Impressions d'Afrique*, de Raymond Roussel, una de cuyas funciones fue presenciada por Marcel en compañía de los Picabia (Gabrielle y Francis) y de Guillaume Apollinaire. El 18 de junio abandona París rumbo

El presente artículo reproduce, con pocas variantes y un menor número de ilustraciones, el capítulo primero de mi libro *Duchamp: El amor y la muerte*, incluso (de próxima publicación por la editorial Siruela de Madrid). Agradezco al Getty Center for the History of Art and the Humanities (Santa Mónica, CA) las facilidades para realizar este trabajo durante mi estancia allí, como «Getty Scholar», durante el curso 1991-92. Las referencias bibliográficas de las obras que figuran abreviadas en las notas, se encuentran al final.

[1] El avión fue pilotado por Henri Farman, campeón ciclista y uno de los padres de la aviación europea. Grabrielle creía que este acontecimien

a Munich, donde permanece hasta primeros de octubre. El día 10 de ese mismo mes se abrió el Salon de la Section d'Or, organizado por el grupo de Puteaux, y Marcel participó con cuatro obras (entre ellas estaba el contovertido *Desnudo...* que habían rechazado en los Independientes). Pero esto no es todo: invitado por Francis Picabia, hace un viaje en automóvil con él y con Apollinaire hasta Etival (Jura), lugar donde vivían los padres de Gabrielle; a su vuelta a París visitó con Ferdinand Léger y Constantin Brancusi el cuarto Salon de la Locomotion Aérienne, abierto en el Grand Palais entre el 26 de octubre y el 10 de noviembre; el día 3 de ese mismo mes Marcel se matricula en el curso de bibliografía de la Ecole de Chartres, algo muy útil con vistas al empleo que consigue por aquellas fechas en la Bibliothèque de Sainte-Geneviève... [2]

Estos son algunos de los acontecimientos objetivos, pero ¿qué significan, en realidad, en la vida de Marcel Duchamp y qué repercusiones han tenido en la historia del arte contemporáneo? Con el *Desnudo bajando una escalera* había culminado su asimilación de las técnicas y recursos del cubismo, y debió de ser muy duro para él tropezar con la incomprensión de los amigos de sus hermanos, y tal vez con la de éstos mismos. ¿O había, efectivamente, una cierta intención burlesca por parte de su autor que no pasó desapercibida en el estrecho círculo de los cubistas «oficiales»? La verdad es que toda la obra ulterior de Duchamp estuvo impregnada de una radical ambigüedad respecto a la «seriedad» de sus intenciones; es probable que en la época del *Desnudo...* todos los amigos y conocidos de Marcel vieran en él más a un humorista que a un pintor en el sentido estricto de la palabra. «Tenga en cuenta —le dijo a Pierre Cabanne— que yo no vivía en absoluto en un medio de pintores sino en un medio de humoristas (...) Eso era algo completamente diferente, yo no estaba en contacto con pintores en aquella época. Incluso Juan Gris, a quien conocí poco después, hacía dibujos [humorísticos]» [3]. Pero lo esencial es que, al ser rechazado por los artistas más avanzados del momento, incapaz ya de volver atrás, Duchamp se veía obligado a situarse «fuera de la pintura».

Raymond Roussel vino en su ayuda. *Impressions d'Afrique* describe la participación de un extravagante grupo de náufragos europeos en la ceremonia de coronación de un emperador negro imaginario; cada uno de los personajes exhibe alguna máquina o artilugio de su propia invención provocando la admiración de todos los asistentes. La relación de estos «prodigios» es fría y aparentemente interminable. Ningún lirismo en la expresión, ninguna concesión al color local. La obra de Roussel es, a la vez, antirromántica y antinaturalista, y muestra cómo se podía hacer un trabajo literario lógico y riguroso hasta el delirio pero alejado de las convenciones de cualquier género conocido. No es de extrañar que fascinara tanto a Duchamp, que decidió adoptar a Roussel como maestro y guía de toda su actividad. Mucho más tarde declaró, refiriéndose a él, que «como pintor valía mas que [me] influyese un escritor antes que otro pintor» [4].

No era, pues, un ingenuo el joven Marcel que pasó el verano en Munich. Allí hizo los dibujos y pinturas que habrían de servir como bocetos preliminares para el *Gran vidrio*. Son obras de filiación cubista, todavía, pero un cambio repentino en la temática anuncia nuevas preocupaciones, ajenas al mundo de las naturalezas muertas y los paisajes más o menos neutrales, que caracterizaba a los cubistas «ortodoxos». Me refiero a la problemática amorosa: un título como *Mécanisme de la pudeur/Pudeur mécanique* (primer estudio, según escribió en el dibujo el propio Duchamp, para *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*) sugiere ya un universo sexual diferente al de los simples «desnudos» o a los reyes y reinas del ajedrez pintados en los meses anteriores. Lo mismo podría decirse de las dos versiones de la *Vierge*, de *Le passage de la vierge à la mariée* , y de la más elaborada *Mariée* . El dibujo *Aéroplane* , también de aquel momento, viene a confirmar la yuxtaposición de elementos viscerales y mecánicos que el propio Duchamp reconoció en las obras de aquel verano [5]. En Munich existía, además, una tradición artística diferente a la francesa, sin ese abismo institucional entre las «bellas artes» y las «artes aplicadas» que era peculiar de los países latinos. Libre del peso de todas las academias, aislado en un país cuya lengua apenas dominaba, estimulado en su rechazo del arte como algo sacrosanto y alejado del mundo, el joven Marcel regresó a París decidido a abandonar cualquier intento de «hacer carrera» como artista.

Se diría que sacaba las consecuencias más radicales de la ideología futurista: en el Salon de la Locomotion Aérienne que hemos mencionado más atrás, Duchamp se quedó extasiado ante un aeroplano y dirigiéndose a Brancusi le dijo: «La pintura está acabada. ¿Quién puede hacer algo mejor que esta hélice? Dime, ¿puedes tú hacer algo así?» [6] . Parece lógico, con esta actitud, que aceptara un trabajo burocrático como el de bibliotecario el cual le permitía sobrevivir ofreciéndole la oportunidad de alimentar su aguda curiosidad intelectual. Retirado oficialmente del arte consagra

---

to fue más importante para Duchamp que su encuentro, unos meses más tarde, con la obra de Roussel. Según una entrevista inédita con Gabrielle Buffet, grabada por Pierre André Benoit en octubre de 1978, y citada por A. GESVAIS: "Connections Of Art and Arrhe". *T. D. U. M. D.*, p. 403 y nota 12, p. 422.

[2] Cfr. J. & J., *Plan pour ecrire une vie de Marcel Duchamp*. Centre National d´Art et de Culture Georges Pompidou, París 1977, pp. 15-16.

[3] Pierre CABANNE, *Entretiens...*, p. 31.

[4] *M. D. Escritos*, p. 154. No se ha conservado el texto de la adaptación teatral de *Impressions d´Afrique*, y sólo conocemos la información que publicó en su momento *Le Journal des Débats* (recogida en el número especial de *Bizarre* consagrado a Roussel). Cfr. G. Raillard, "Roussel. Les fils de la Vierge". *M. D. A.*, p. 187.

[5] Esto es lo que dijo el propio Duchamp de esas obras en sus conversaciones con Pierre Cabanne. Sobre esto insistiremos más adelante.

[6] Cfr. J. GOUGH-COOPER y J. CAUMONT. *Plan pour ecrire...* Op. Cit., p. 68. La noticia procede de la entrevista de Dora Vallier con Fernand Léger, "La viefait l´oeuvre de Fernand Léger". *Cahiers d´Art*, núm. 3, 1954, p. 140. Fue republicada luego por la misma autora en *L´interieur de l´art* (Entrevistas con Braque, Léger, Villon, Miró y Brancusi). Seuil, París 1982, p. 63. Schwarz (*T. C. W. M. D.*, pp. 595-596) cita otras fuentes para la misma anécdota y dice que Duchmp no la recuerda.

todo su tiempo al estudio de la perpectiva, a lecturas variadas que incluyen algunos tratados de matemáticas, y a complejas divagaciones, muy difíciles de precisar. Todo esto lo conocemos a través de sus notas, muchas de las cuales, como es sabido, estaban destinadas a concretarse en la compleja iconografía del *Gran vidrio*, o servir para el libro-catálogo que habría de acompañarlo. Es evidente que Duchamp se lo pensó mucho antes de empezar esta obra singular. El famoso dibujo de Neuilly mostrando la disposición general de los principales elementos es de 1913 y no de 1914, como se indica en la reproducción de la *Caja verde* [7]. Algunas de las anotaciones incluidas allí por el propio Duchamp están fechadas entre 1912 y 1915, año éste en que empezó a trabajar sobre el cristal propiamente dicho. El *Gran vidrio* se fue gestando, pues, a lo largo de un periodo de tres años, y se ejecutó lentamente, entre 1915 y 1923. Ya veremos que la definitiva terminación de esta obra no se produjo hasta 1936 cuando Duchamp dirigió su restauración, pues se había roto accidentalmente en 1926.

Está claro que *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* fue el resultado de veintidós años de especulaciones y de trabajo intermitente. Durante este periodo (y muy particularmente entre 1915 y 1923) su autor se consagró a esta obra de un modo casi absoluto, e hizo de ella el centro y el punto de referencia de todas sus actividades. El propio Duchamp lo confirmó con toda claridad: «[El *Gran vidrio*] es la única cosa que me interesaba...» [8]

Si tomamos en serio estas declaraciones, como creo que debemos hacer, los otros trabajos del artista adquieren una nueva luz. Los asuntos técnicos que suscitan aparecen en un contexto visual y literario (el de las notas para el *Gran vidrio*) que parecían no poseer. Cosas y gestos aparentemente casuales o «antiartísticos», revelan un significado más preciso. Esto se debe entender en una doble dirección, pues también muchos productos menores y ready-mades clarifican algunos de los problemas más intrincados del *Gran vidrio*. La actividad de Duchamp puede presentarse, pues, como un «sistema solar», con un astro resplandeciente (la gran obra sobre cristal) y una serie de planetas (los otros trabajos coetáneos) que giran a su alrededor, como si recibieran de él la luz que facilita su explicación. Extrañas y poderosas fuerzas de gravitación rigen los movimientos circulares, las interrelaciones de ese universo de gestos y de «obras», tan típicamente duchampiano.

Me parece lógico, por lo tanto que, imitando a los astrónomos, examinemos primero los planetas (ready-mades), antes de enfrentarnos con las peculiaridades del astro solar (el *Grand verre*). Pero insisto: la exigencia narrativa de contar una cosa después de la otra no debe conducir al malentendido de imaginar que lo analizado primero explica **cronológicamente** lo que se estudia después. El objetivo de este repaso es el de describir los principales ingredientes de un sistema o, si se quiere, de un mecanismo cuyas piezas, aunque sean independientes, revelan su justo valor cuando se las contempla funcionando en el contexto de la máquina global.

EL SENTIDO DE LOS READY-MADES

La invención duchampiana que más trascendencia ha tenido en el desarrollo del arte contemporaneo, ha sido el **ready-made**. Mucho se ha escrito tratando de explicar la razón de ser de tales obras, pero lo esencial puede deducirse del significado de las dos palabras: un ready-made es algo «ya hecho» o previamente fabricado. El artista no crea, en el sentido tradicional, sino que elige entre los objetos del universo industrial o (en menor medida) natural. Duchamp habló en numerosas ocasiones sobre estos trabajos apuntando aspectos que nos parecen orteguianos, como el de la deshumanización de la obra de arte [9], o la idea de la «no artisticidad», en el sentido de cosas a las que no podía aplicarse «ninguno de los términos aceptados en el mundo del arte» [10]. Casi todos los analistas recogen las declaraciones de Duchamp cuando afirmó la ausencia de gusto, la neutralidad estética que habría de presidir la elección de los ready-mades: «Es preciso lograr algo de una indiferencia tal —afirmó— que no provoque ninguna emocion estética. La elección de los ready-mades está basada siempre en la indiferencia visual, al mismo tiempo que en la ausencia total de buen o de mal gusto» [11].

Pero el asunto es más complejo de lo que pueden dar a entender estas limpias declaraciones, ya que, al valorar los ready-mades deben tenerse en cuenta por lo menos los siguientes factores:

1. No es posible ni conveniente reducirlos todos a una poética común. Distinguir a los ready-mades «rectificados» de los que no lo están ayuda menos de lo que parece, pues es connatural al invento alguna modificación o desplazamiento del material originario; la colocación de un nuevo título, en cualquier caso, cambia siempre el universo conceptual en el que «lo encontrado» debe volver a situarse. [Véase el cuadro número 1].

2. La mayoría de los ready-mades **sí** tienen un tema, una especie de argumento más o menos literario que contar, y me atrevo a decir que eso era bastante importante para Duchamp [12]. Esto no quiere decir, sin embargo, que

---

[7] Arturo SCHWARZ, *T. C. W. M. D.* núm. 199, p. 439.

[8] CABANNE, *Entretiens...*, p. 119. Duchamp corroboró al mismo entrevistador que el *Gran vidrio* había representado la suma sucesiva de todas sus experiencias durante ocho años (cfr. p. 118).

[9] "Naturalmente, fue mi intento de sacar una conclusión o una consecuencia cualquiera de esa deshumanización de la obra de arte lo que me llevó a concebir los **ready-mades**" Declaraciones de M. Duchamp a James Johnson Sweeney en 1955, reproducidas en D. D. S., p. 181 (*M. D. Escritos*, p. 159).

[10] *Entretiens...*, p. 83.

[11] *Entretiens...*, p. 84.

[12] Hablando sobre la posibilidad de hacer alguna obra por encargo Duchamp hizo una declaración bastante explícita: "Sería preciso que yo reflexionara dos o tres meses antes de decidirme a hacer algo que tenga una significación. Eso no podría ser solamente una impresión, un placer. Es necesario que haya un objetivo, un sentido. Eso es lo único que me ayudaría. Sería preciso que encontrara ese sentido antes de comenzar...". *Entretiens...*, pp. 203-204.

tal «significado» se haya mantenido siempre inalterable, pues algunos ready-mades modificaron sutilmente su sentido acomodándose a los cambios en el contexto cultural y a la evolución misma del pensamiento de su autor. No hablo ahora de las inevitables transformaciones del significado que se producen en «la posteridad» sino de cómo algunos ready-mades fueron algo cuyo sentido evolucionó en el transcurso del tiempo. Estas obras pueden (y deben) exhumarse por estratos temporales, al modo de una excavación arqueológica.

3. Muchos ready-mades son utensilios, máquinas sencillas, de funcionamiento habitualmente paradójico, aptas para una utilización: la rueda de la bicicleta es manipulable; lo normal, ante la *Fuente*, sería orinar (no hablo ahora de las imprevistas consecuencias de esa acción); para oír el «ruido secreto» debemos agitar ese ovillo de cuerda aprisionado por los cuatro tornillos; el «peine» es utilizable como tal, etc. Otros ready-mades, en cambio, parecen cosas para leer y para mirar (*L.H.O.O.Q.*, *Apolinaire Enameled...*). Esta distinción (máquinas para manipular y superficies para mirar) me parece más pertinente y más próxima a la poética de su autor que las utilizadas habitualmente en la bibliografía duchampiana. [Véase el cuadro número 2].

4. Estos trabajos aparecen en un contexto mucho más rico y matizado cuando se examinan las interconexiones temáticas y técnicas que ligan a toda la obra duchampiana. Los distintos ready-mades se revelan así como si fueran episodios o experimentos parciales ligados a un propósito o intención global. Duchamp incluyó en la *Caja verde* algunas notas relativas a los ready-mades, lo cual prueba sus vinculaciones con el *Gran vidrio* [13]. Pero tampoco parece haber en esto una ley universal: el sistema duchampiano es muy flexible, y aunque en la mayoría de los casos se reconoce la hilación entre varias obras «menores», o entre estas y *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*, existen también otros trabajos difíciles de vincular con el movimiento temático general.

5. Muchos ready-mades tuvieron, en su origen, una intencionalidad estética, y no eran meros gestos antiartísticos como se pensó frecuentemente durante los años cincuenta y sesenta. También aquí es preciso hacer distinciones entre unos ejemplos y otros. En cualquier caso, parece necesario elucidar, ante cada caso concreto, cuál es la naturaleza exacta de ese sentido estético, y cuál puede haber sido su eventual evolución.

6. Los ready-mades tienen un curioso parentesco con algunos experimentos literarios. El mecanismo poético de Roussel consistía, según Foucault, en presentar «una serie de palabras idénticas que dicen dos cosas diferentes» [14], lo cual se parece mucho al principio que rige la invención duchampiana: el objeto descontextualizado es obligado a significar varias cosas a la vez. Es interesante también señalar su afinidad con los poemas de Apollinaire incluidos en *Alcools*, y que fueron ásperamente criticados en los siguientes términos por Georges Duhamel: «Nada recuerda más a una tienda de chamarilero que esta colección de versos (...), una multitud de objetos heteróclitos, algunos de los cuales tienen valor, pero ninguno de los cuales es producto de la industria del propio comerciante». Esta obra de Apollinaire y la crítica correspondiente fueron publicadas el mismo año en que Duchamp ensambló el primer ready-made [15].

7. Pese a todas las diferencias y matizaciones que queramos establecer, hay una estructura común en los ready-mades concebidos por Duchamp entre 1913 y 1921. Podríamos describirlos diciendo que un producto ya elaborado es elegido por el artista con el fin ambiguo de realzar sus altos valores estéticos, hasta entonces ignorados, y de desacreditar el sistema consagrado de «las bellas artes». Son, casi, chistes objetuales. Esta operación llevaba consigo el reconocimiento eventual de connotaciones antropomórficas y de otros valores en relación con las especulaciones de la geometría n-dimensional. Un sentido erótico, más o menos explícito, y la casi universal conexión con el *Gran vidrio*, definen también las características de estos productos. [Véase el cuadro número 3, al final del texto].

LA RUEDA DE BICICLETA

Rueda de bicicleta sobre un taburete, el primer ready-made, fue montado en Neuilly el año 1913, y de él hizo nuevas versiones en 1916 y en 1951 (ambas en Nueva York; otras réplicas de los primeros años sesenta fueron también autorizadas por Marcel Duchamp) (Fig. 11). La parte superior está formada por la horquilla y la rueda delantera de una bicicleta, sin la llanta; conviene tener presente que esa parte de la máquina originaria es la que «lleva la dirección», de modo que hay dos posibles movimientos simultáneos: el de la rueda sobre su propio eje, y el de la horquilla girando sobre el agujero del taburete. Este último elemento es como un soporte, una especie de pedestal sobre el cual se alza «triunfante» ese modesto símbolo de la era de la máquina, como si fuera un monumento privado a las obras maravillosas de la civilización industrial. Recordemos lo que le había dicho a Brancusi unos meses antes en el Salon de la Locomotion Aérienne, a propósito de la perfección de una hélice de avión. ¿No es también la rueda de bicicleta otro objeto giratorio de gran belleza y economía de diseño? Me parece, pues, muy probable que, en su origen, este trabajo pretendiera evidenciar las cualidades estéticas del objeto «hecho en serie» con los procedimientos peculiares de la industria.

---

[13] ADCOCK, *M. D. Notes...*, p. 12.
[14] M. FOUCAULT, *Raymond Roussel*. París 1963, p. 22.
[15] La crítica de Duhamel se publicó en el *Mercure*. Vid. Roger SHATTUCK, *La época de los banquetes. Orígenes de la vanguardia en Francia: de 1885 a la Primera Guerra Mundial*. Visor, Madrid 1991, p. 234.

No había «neutralidad» alguna en esta elección, y mucho menos en su intencionadísimo ensamblaje. El resultado era para Duchamp algo hermoso, amable e inspirador. Como le contó a Arturo Schwarz: «Ver esa rueda girar era muy relajante, muy confortante, una especie de apertura de avenidas hacia otras cosas alejadas de la vida material de cada día. Me gustaba la idea de tener una rueda de bicicleta en mi estudio. Disfrutaba de ello del mismo modo que disfruto contemplando las llamas en una chimenea» [16].

Aunque los taburetes y las bicicletas eran y son objetos muy comunes, no carece de interés el buscar para este ready-made algunas fuentes concretas de inspiración. No creo que el asiento proceda de la cocina, como se viene diciendo: se trata más bien de un taburete alto, como los empleados en los estudios de dibujo técnico [17], lo cual enlaza mejor con las obsesiones duchampianas de aquel momento (la «pintura de precisión») que con el gusto por la yuxtaposición heterogénea que caracterizará después al surrealismo (lo del paraguas y la máquina de coser sobre una mesa de operaciones) (Fig. 1). En cuanto al otro elemento, no conviene alvidar que es casi imposible ver en ninguna parte (talleres de reparación o catálogos de ventas) ruedas delanteras de bicicleta con sus horquillas separadas del resto de las máquinas. Los monociclos de los circos se parecen algo a esto pero tienen sillín y también pedales. No sería raro que Duchamp hubiese reparado en los podómetros, o aparatos para medir distancias empleados por los dibujantes técnicos y topógrafos. En uno de los que figuran el el catalogo de W. F. Stanley & Co. parece que el manillar puede desprenderse facilmente del resto (horquilla y rueda con radios de alambre), apareciendo entonces una cosa similar a la utilizada en el ready-made [18] (Fig. 2). El hombre que intentaba crear en 1913 una «pintura de precisión» y que estaba enfrascado en el estudio de la perspectiva y en otros complejos asuntos geométricos, tenía forzosamente que interesarse por los productos anunciados en este tipo de catálogos. Del podómetro a la horquilla con la rueda de bicicleta no hay más que un paso y me parece plausible que Duchamp lo haya dado al entrar en contacto con los utensilios peculiares del diseño industrial.

A todo lo dicho debemos añadir que los finos radios de alambre de la rueda son como líneas que «desaparecen» ante la mirada cuando se inicia el movimiento giratorio. Esto es algo así como una inversión del método seguido por Jules Etienne Marey: si éste congelaba en sus placas fotográficas la fugaz realidad reduciéndola a líneas discontinuas, la *Rueda de bicicleta* nos permite pasar desde la representación geométrica (las líneas-radios en su posición estática) hasta su disolución en el movimiento real. Sabemos cuánto le influyeron a Duchamp este tipo de fotografías «científicas», y hasta qué punto las tuvo presentes cuando concibió el *Desnudo bajando una escalera* [19]. Hacia 1912-13, leyó con entusiasmo la novela de Gaston de Pawlowsky *Voyage au pays de la quatrième dimension*, al tiempo que se enfrascaba en complejas especulaciones matemáticas. Clair, Henderson, Adcock, y otros, han llamado la atención sobre la influencia de sus estudios de geometría n-dimensional: está claro que Marcel conoció algunas obras de Flammarion, Poincaré, Jouffret y Bragdom [20]. Pero yo no creo que sus conocimientos de todo ello llegaran a ser muy profundos. Dada la temática sexual del *Grand verre*, parece lógico suponer que Duchamp utilizara la cuarta dimensión como una especie de metáfora del climax amoroso; ciertas elucubraciones pseudocientíficas le habrían permitido así representar, con una clave abstracta y «deshumanizada», los grandes asuntos *sensibles* heredados de la tradición romántica. La *Rueda* genera una esfera cuando se combina su movimiento rotatorio con el giratorio de la horquilla sobre la base del taburete, todo lo cual guarda una gran similitud con los diagramas de Jouffret que ilustran su discusión de las líneas de Riemann [21] y con las fotografías de Marey mostrando la génesis fotográfica de una esfera a partir de medio anillo en rotación [22].

Pero esto no es todo. Cuando Schwarz le mencionó a Duchamp la posible similitud entre la *Rueda de bicicleta* y el óleo *Molinillo de café*, éste asintió mencionando inmediatamente su conexión con el *Molinillo de chocolate* y con los *Rotorelieves* ulteriores. Ya sabemos por las notas del *Gran vidrio* que «el soltero muele su chocolate por sí mismo», de modo que el movimiento rotatorio de la rueda (que imprime, no lo olvidemos, la mano del espectador-usuario) tiene un sentido tácitamente masturbatorio. La parte superior de esta obra podría considerarse, casi, como un autorretrato subliminal del artista en tanto que «soltero», y así parece haberlo entendido su amigo y futuro cuñado Jean Crotti cuando realizó el *Portrait de Marcel Duchamp sur mesure* (1915) (Fig. 3): en uno de los dibujos preliminares (¿o es algo posterior?) el rostro de Marcel parece salir de una rueda colocada en la zona inferior. El alambre empleado por Crotti en su versión escultórica (adelantándose mucho a los trabajos similares de Calder) parece otra sutil alusión al material con el que están hechos los

---

[16] SCHWARZ, *T. C. W. M. D.*, p. 442.

[17] Vid. los "draftsmen´s stools" en el catálogo *The A. Lietz Company Surveying & Drafting Supplies*. Casa establecida en San Francisco y Los Angeles en 1882. Hemos consultado la edición de 1938 (vid. p. 371). Sabemos, como en el caso de otros productos industriales, que los mismos elementos se venían anunciando sin variaciones significativas desde fines del siglo XIX.

[18] He consultado la trigésimo segunda edición de este catálogo, pero el modelo de podómetro al que nos estamos refiriendo es, ciertamente, anterior a 1913. Cfr. *Catalogue of W. F. Stanley & Co. Manufacturers of Surveying, Mathematical, Drawing, Optical and Scientific Instruments, and Drawing Office Stationers and Furnishers*. Londres 1931, p. 157.

[19] Sobre todos estos aspectos véase el libro de Jean CLAIR *Duchamp et la photographie*. Chêne, París 1977.

[20] Cfr. Jean CLAIR, *Marcel Duchamp ou le grand fictif*. Eds. Galilée, París 1975; Craig E. ADCOCK, *M. D. Notes...*; Linda DALRYMPLE HENDERSON, *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*. Princeton University Press, 1983.

[21] C. E. ADCOCK, *M. D. Notes...*, p. 102.

[22] J. CLAIR, *M. D. et la Photographie*. Op. cit., pp. 98-101.

[23] Vid. *Tabu Dada. Jean Crotti & Suzanne Duchamp 1915-1922*. Ed. por William A. Camfield & Jean-Hubert Martin. Berna, 1983, pp. 12 y 93.

radios de la rueda [23]. No olvidemos que la bicicleta y el pedaleo han estado tradicionalmente vinculados a la condición masculina. En el catálogo de *Armes et cycles de Saint-Etienne* figuraban grabados con exhibiciones de la resistencia de las bicicletas que parecen parodias de algunas ilustraciones sadianas, y no sería raro que pudiera verse un eco burlesco de todo ello en la famosa foto (con escalera y bicicleta) de los dadaístas parisinos en 1921. Está además el dibujo de Duchamp *Avoir l'apprenti dans le soleil*, incluido el la *Caja de 1914*, y que es seguramente una evocación de las *Spéculations* de Jarry: «De la Pasión considerada como una carrera cuesta arriba» [24].

No cabe duda de que en la bicicleta se resuelve admirablemente el problema esencial de la mecánica: «transformación del movimiento alternativo en circular continuo» [25]. Casi podría decirse lo mismo si habláramos del amor. Y al llegar a este punto tal vez sea bueno observar que el eje de la horquilla penetra en el agujero de un taburete de cocina, y que éste **también** forma parte de la obra. Mientras lo de arriba se mueve, el soporte permanece estático. En todas las versiones conservadas la parte superior (horquilla y, a veces, también la rueda) está pintada de negro, mientras que el taburete es completamente blanco. ¿Colores contrapuestos para indicar la diferencia de los sexos? ¿No parece también la *Rueda de bicicleta sobre un taburete* otra máquina copulante?

La complejidad de este primer ready-made (todavía Duchamp no había inventado el nombre) muestra ya que no podemos aceptar ingenuamente la definición, tan simple, del *Dictionnaire abrégé du surréalisme*: «Ready-made: Objeto usual ascendido a la dignidad de objeto artístico por la simple elección del artista» [26]. Duchamp reconoció el atractivo de la «belleza industrial» y empleó productos manufacturados para elaborar un artilugio de geometría especulativa que superaba con mucho los limitados objetivos artísticos del cubismo [27]. Y todo ello mientras sugería las mismas cosas que en el *Gran vidrio*: posibilidad o imposibilidad del amor, el contacto entre los sexos, masturbación, etc.

AZAR EN CONSERVA

Mucho más compleja todavía fue la elaboración de *3 Stoppages étalon* (Tres zurcidos patrón, 1913-14) (Fig. 4): el artista dejó caer tres hilos de un metro de longitud sobre otros tantos lienzos pintados de azul de prusia; estos hilos fueron pegados luego sobre las superficies respectivas sin modificar la forma curva que habían adquirido cayendo al azar. De ahí que pudiera escribir en una nota de la *Caja de 1914* que estos patrones «son el metro disminuido» [28]. Duchamp cortó después estos lienzos y los pegó sobre placas de cristal, las cuales se encerraron, a su vez, en una caja de madera cuidadosamente elaborada. La obra recibió el añadido de unas reglas de madera recortadas con la forma curva de los hilos: se dice que fueron hechas como patrones para trasladar estas «unidades de medida» a los tubos capilares del *Gran vidrio* [29], y es casi seguro que se emplearon para trazar las líneas del cuadro *Red de zurcidos* (pintado en París a principios de 1914) y las de *Tu m'* (1918)[30] (Fig. 30).

Es obvio que este ready-made se integra en el proyecto global de *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*. El cristal como soporte de lo aleatorio existe en ambas obras. Además del uso de los «patrones» para los tubos que conectan a los moldes málicos, hay que mencionar una técnica como la del hilo pegado, empleado también (aunque de plomo) en el *Grand verre* [31]. Yo añadiría que en *Trois stoppages étalon* hay un comentario sutil sobre la inexorabilidad de las leyes geométricas y sobre la fría exactitud de la «pintura de precisión»: el nuevo patrón obliga a que las reglas no tracen líneas rectas, sino curvas que, al estar en un patrón inmutable, han dejado de ser aleatorias. Por eso todo el conjunto se inspira, según creo, en las cajas que guardaban las reglas y patrones empleados en el dibujo técnico. Algunas imágenes de los catálogos de W. F. Stanley y de Lietz pueden resultar elocuentes [32] (Fig. 5). Estas fuentes iconográficas serían, en todo caso, más congruentes con las preocupaciones y el universo de Duchamp que las cajas de croquet mencionadas en alguna ocasión. Los fabricantes de productos para dibujo técnico ofrecían también reglas curvas flexibles, presentadas en los catálogos, por cierto, con formas muy similares a las fijadas por Duchamp en sus tres reglas de madera [34] (Fig. 6). Para reforzar mi hipótesis quiero señalar que la caja de Duchamp tampoco se parece a los tubos protectores del metro estándar en tanto que unidad de medida longitudinal [35]. *Trois stoppages étalon* es un auténtico estuche de reglas de dibujo que fue utilizado como tal por Duchamp para trazar las

---

[24] Jean. CLAIR, *M. D. C. R.* núm. 89, p. 72.
[25] Así aparece expresado en los viejos manuales. La cita procede de D. R. Sanjurjo, *Principios elementales de física*. Toledo 1891.
[26] *Dictionnaire abrégé du surréalisme*. José Corti, Rennes 1969, p. 23 (Primera edición: 1938).
[27] Ulf Linde ha conectado la "desmultiplicación" cubista del movimiento con los radios giratorios de este primer ready-made (Cfr. "La rue de Bicyclette". *M. D. A.*, p. 35). En cambio, no me parece tan convincente, como veremos más adelante, su identificación de la rueda con el controlador de gravedad del **Gran vidrio**.
[28] *D. D. S.*, p. 36.
[29] Cfr. A. SCHWARZ (*T. C. W. M. D.*, p. 444) que recoge la supuesta declaración de Duchamp a R. Hamilton.
[30] La obra, en su caja, tal como la conocemos, presenta muchos problemas cronológicos. Las cartas que Duchamp dirigió a Katherine Dreier en 1935 y 1936 mencionan solamente los lienzos con el hilo pegado a ellos, y esto ha hecho pensar a Bonk que la caja y la disposición con las láminas de cristal pudo haber sido concebida por Duchamp en el verano de 1936, mientras trabajaba en la restauración del **Gran vidrio** (Cfr. *M. D. T. B. V.*, p. 218). Si esto fuese cierto, "el estuche" habría sido concebido con posterioridad a las reglas propiamente dichas. Esta nueva datación haría todavía más factible una fuente como los catálogos de productos de dibujo que mencionamos más abajo.
[31] SCHWARZ, *T. C. W. M. D.*, p. 444.
[32] Cfr. *Catalogue of W. F. Stanley...* Op. cit., p. 225; *The A. Lietz Company*...Op cit., pp. 303, 338 y 340.
[33] Cfr. *T. C. W. M. D.*, p. 444; R. HAMILTON, *The Almost Complete Works of Marcel Duchamp*. Tate Gallery, Londres 1966, p. 48.
[34] Vid. los catálogos ya citados de F. Stanley (pp. 240-241) y de A. Lietz.
[35] Compárese con la foto del metro estándar publicada por F. M. NAUMANN en "Marcel Duchamp: A Reconciliation of Opposites". En *M. D. A.*

líneas maestras de *Tu m'* [36] y una parte sustancial de la «máquina soltera» en el *Gran vidrio* . Volveremos más adelante sobre esta cuestión.

PORTA BOTELLAS Y PALA DE NIEVE

El primer ready-made «no modificado» fue el *Porta botellas*, comprado por Marcel en el bazar del ayuntamiento de París muy poco antes del estallido de la primera guerra mundial. Sus implicaciones sexuales son evidentes, con todos esos hierros erectos destinados a insertarse en las botellas vacías. También se ha señalado agudamente la similitud entre el cuerpo férreo de este objeto y las bandas metálicas de los moldes málicos [37], en cuya definición estaba trabajando por entonces. Pero no creo que debamos ver aquí una representación inexorable de la incomunicación entre los sexos (Schwarz dice que el botellero nunca recibió sus botellas, simbolizando así la soltería de Marcel [38]), pues el «acto creativo» y lógico del espectador es poner las botellas mojadas a secar, intervenir activamente para que el objeto cumpla su función. Se diría que terminar una obra de arte es como hacer el amor, o al revés. Dado el material de las botellas, éste es otro «retraso en vidrio» (aunque todo depende de la rapidez con que decidamos colocar las cosas en su sitio). En una interesante retrato fotográfico de Marcel, que perteneció a su hermana Suzanne, vemos al joven artista, sonriente, ante un árbol en cuyo tronco se han hundido grandes clavos; sobre ellos hay ya, colocadas, varias botellas a secar [39]. Podríamos entender esto como una variante del ready-made que comentamos, y como una prueba suplementaria de que puede existir para el utensilio un uso lógico, coincidente (aunque no necesariamente en el significado) con el previsto por el fabricante originario.

Estos ejemplos nos bastan para apreciar que los ready-mades funcionan con significados encabalgados: al sentido primario, definido por la función usual del objeto, se le adhieren otras connotaciones técnicas y científicas; todo ello apuntando hacia una especie de clave sexual que está de algún modo «enganchada» a la iconografía del *Gran vidrio*. Otro ejemplo de ello es *In Advance of the Broken Arm*, el primer ready-made que concibió poco después de llegar a Nueva York, en 1915. Se trata de un sencillo utensilio para quitar nieve que debió sorprenderle, pues tales modelos de pala eran desconocidos en París (Figs. 7 y 8). Como en el caso de la rueda de bicicleta hay que considerar el impacto estético causado por el objeto manufacturado: «En tanto que artista —dijo Duchamp en una entrevista periodística de 1916— considero a la pala como el objeto más hermoso que he visto nunca» [40]. Pero también es un obvio símbolo fálico; lo del «brazo roto» ha sido leído psicoanalíticamente vinculándolo a la ruptura del «voto matrimonial» por parte de Suzanne, hermana de Marcel y futura mujer de Jean Crotti [41]. Quisiera bordear esa línea interpretativa apuntando la relación entre lo que el hombre expulsa lejos con la pala mediante un movimiento espiraliforme (la nieve blanca), y la «salpicadura» del *Gran vidrio*, ese destilado final de las operaciones solteras que desciende «en tobogán» del último de los tamices, con aspecto de nieve blanca, antes de ser transmitido de algun modo a la esfera de la novia. Esta lectura no pretende negar la pertinencia de las observaciones de Adcock respecto a la creación, con el movimiento giratorio del usuario, de un espacio n-dimensional, pues ya hemos dicho que este aspecto del pensamiento duchampiano debe ser considerado como un soporte conceptual para la representación *meta-física* del amor.

EL PEINE Y «LO CAPILAR»

El *Peine* es, respecto a esto, uno de los ejemplos más claros. Duchamp eligió uno con púas de acero, para peinar perros, y lo fechó con absoluta precisión el 17 de febrero de 1916, a las 11 de la mañana. También le añadió una inscripción enigmática de difícil (o imposible) interpretación: «Trois ou quatre gouttes de hauteur n'ont rien à voir avec la sauvagerie». Hablando con Arturo Schwarz, Duchamp dijo que nadie se preocupa por la cantidad de púas que tiene un peine pues la gente piensa en su pelo y no en el objeto que está utilizando; eso le «hizo pensar en una clasificación de los peines según el número de sus dientes, lo cual es divertido, o al menos es una ironía de afirmación». Muy interesante es la dimensión geométrica que el artista veía en el asunto. Al tratar sobre las conexiones entre el peine, la carraca y el molinillo de café, aludió al movimiento del peine agarrado por un eje (la mano del usuario) y dijo que las púas «describirían una serie de círculos que no serían de hecho nada, sino un peine con diferentes curvas. Ya no sería un peine plano sino mas bien un peine curvo ... Hay una posibilidad, como ya he dicho, de generar espacio a partir de una superficie plana» [42].

Un simple utensilio de uso cotidiano se convierte, como

C., p. 31. La similitud de este objeto con la caja de Duchamp reproducida en la página precedente es menor que la que proponemos ahora con las cajas de reglas y escalas de dibujo.

[36] Cfr. E. Bonk, *M. D. T. B.V.*, p. 212.

[37] A. Schwarz, *T. C. W. M. D.*, p. 449.

[38] A. Schwarz, *T. C. W. M. D.*, p. 449.

[39] La foto se encuentra depositada en los archivos del Philadelphia Museum of Art [13-1972-9, box 4, folder 1], y pertenece a Alexina Duchamp.

[40] Nixola Greeley-Smith, "Cubust Depicts Love in Brass and Glass..." *The Evening World*, Nueva York, 4 de abril de 1916, p. 3. Las palas habituales en Francia debían parecerse más a las anunciadas en el catálogo de *Walter Newbold & Co* (Londres y Birmigham 1891, p. 243 (Fig. 20)). Obsérvese, en cambio, que se presentan como colgadas en el vacío por la parte alta del mango, como hizo Duchamp con su ready-made.

[41] A. Schwarz, *T. C. W. M. D.*, P. 456.

[42] A. Schwarz, *T. C. W. M. D.*, p. 461.

vemos, en una máquina especulativa, un mecanismo simple para escaparnos a la tercera (o a la cuarta) dimension. La posible componente erótica de esta obra ha sido enfatizada entre otros por Peter Read, quien, utilizando el *Cheque Tzanck* (Fig. 22) como hilo conductor, ha vinculado todas las obras duchampianas que tienen que ver con los dientes o con el cabello. Su punto de partida es una frase de Freud en *La interpretación de los sueños*: «Para representar simbólicamente la castración, el sueño emplea la calvicie, el corte de pelo, la caída de los dientes y la decapitación». Esto conduce a la *Tonsura* con forma de estrella que Georges de Zayas aplicó sobre el cráneo de Duchamp en 1921 [43] (Fig. 23). Como «Etoile» (estrella en francés) equivale a «A toile» (un lienzo en **franglés**, el idioma híbrido con el que jugaba Duchamp) [44], es claro que nuestro artista está diciéndonos dónde se ubica ahora el lugar de la pintura: en el cerebro. El arte verdadero aspira a ser, como en el primer renacimiento italiano, una «cosa mentale» [45].

Y ahora volvamos al peine sin abandonar la frasecita de Freud. A un nivel inconsciente, el que peina su pelo acaricia su sexo (certifica que no hay castración). Tal vez hayamos dado un rodeo muy alambicado para volver al *Gran vidrio*, con sus constantes referencias a la masturbación, pero yo creo que esto puede ser también muy duchampiano. ¿No dijo de sí mismo mientras explicaba su *Peine* que siempre había estado seducido por lo *farfetched* (lo improbable, lo traído por los pelos)? [46]

APOLINERE ENAMELED (1916-17)

Algo de todo esto se detecta en la litografía sobre placa de zinc pintado que anunciaba un conocida marca de pintura industrial (Ripolin). Duchamp la convirtió, con leves modificadaciones, en un homenaje a Guillaume Apollinaire (Fig. 10): la terminación en **ère**, conscientemente incorrecta, pretendía abundar en la idea (común a muchos vanguardistas) de que todo aquel periodo de tiempo sería denominado algún día «la era de Apollinaire» [47]. Son muy interesantes los rotulados impersonales, con ese «from» que sugiere una procedencia de origen más que una autoría por parte de Duchamp, aunque (sutil ironía), se molestó en dibujar con lápiz, cuidadosamente, el reflejo de los cabellos de la niña sobre el espejo. El interés de los dadaístas por el esmalte industrial está explícito en el breve texto introductorio al catálogo de las ventas de Picabia en 1926, donde Rrose Sélavy (Duchamp) escribió de la obra de su amigo: «1923. Su deseo de invención le lleva usar ripolin en lugar del color en tubos consagrado, el cual adopta muy pronto, según su opinión, la pátina de la posteridad» [48]. Le Corbusier, algo más tarde, llegó a proponer con entusiamo la «Ley de Ripolin» según la cual todo ciudadano purificará su entorno cubriéndolo con una uniforme y purificadora capa de blanca pintura industrial [49].

Pero hay algo sobre lo que no se ha reparado lo suficiente: el bajorrelieve de la cama proyecta sombras diminutas sobre el resto de la representación. Se diría que este objeto no toca la alfombra sino que levita a unos centímetros de altura. ¿Y no es sorprendente la similitud de esta «cama flotante» con el trineo del *Gran vidrio*? La posición en perspectiva de una estructura ortogonal, vacía e ingrávida, es casi idéntica en ambos casos. El espejo, a la derecha, se correspondería con los «testigos oculistas» y con la zona del envío especular en la gran obra sobre cristal. También está presente una «virgen» (pintora infantil): con su pincel-cabellera pinta (acaricia) el mástil de la cama, tan fálico en su apariencia, y hace que toda esa estructura se levante, venciendo las leyes de la gravedad. Se diría que la fría pintura industrial es también una metáfora del amor y de los prodigiosos efectos físicos que provoca. Bien podría haber sido ésta la mejor forma privada de glorificar al hombre que había escrito espléndidos poemas eróticos, novelas pornográficas y bromas groseras celebradas por sus más próximas amistades. Duchamp lamentó que Apollinaire no llegara nunca a ver este ready-made, como si estuviera seguro de que nadie como él iba a captar todas sus insinuaciones [50]. No es imposible que existiera sobrepuesta otra intencionalidad burlesca, relacionable con el sesgo patriotero y conservador que adoptó su antiguo amigo al estallar la primera guerra mundial: el poeta (y toda su «era» militantemente vanguardista) era «esmaltado», es decir momificado, como si estuviera ya muerto todo lo que él había representado.

PLEGABLE DE VIAJE Y TRÉBUCHET

Pliant... de voyage (1916), algo anterior, es la cubierta blanda de una vieja máquina de escribir. Siempre se ha exhibido «inflada», con la marca bien visible (Underwood), haciéndonos pensar que allí, efectivamente, «hay madera»

---

[43] Peter READ, "The **Tzanck Check** and Related Works". En *M. D. A. C.*, pp. 95-105.
[44] Cfr. George H. BAUER, "Duchamp´s Ubiquitous Puns". En R. E. Kuenzli and F. Naumann (eds.), *M. D. A. C.*, p. 127.
[45] No se debe olvidar tampoco la posible influencia de la serie de poemas de Apollinaire titulada "La tête étoilée". Cfr. Katia SAMALTANOS, *Apollinaire Catalyst for Primitivism, Picabia and Duchamp*. UMI Research Press, Ann Arbor (Michigan) 1984, p. 102.
[46] SCHWARZ, *T. C. W. M. D.*, p. 461. La interpretación de Ulf Linde no era muy diferente: el peine, según él, se debe asociar al pintor, puesto que "ils peignent tous les deux" (ambos pintan-peinan). También cree que debe asociarse pon el "poil de l´aimée" (pelo de la amada), con la perilla de la Mona Lisa y con el de la niña an **Apolinène enameled**. Cfr. U. Linde, "Mariée Celibataire". En W. Hopes, Linde y Schwarz, *Hommage à Marcel Duchamp*. Le Terrain Vague, París 1964, p. 64.
[47] K. SAMALTANOS, *Apollinaire Catalyst*... Op. Cit., p. 103.
[48] Cfr. *Catalogue des tableaux, aquarelles et dessins par Francis Picabia appartenant à Marcel Duchamp dont la vente aux enchères publiques aura lieu à Paris, Hotel Drouot, salle nº 10 le lundi 8 mars 1926*. Un ejemplar de este rarísimo folleto se conserva en la biblioteca del Moma de Nueva York.
[49] LE CORBUSIER, *L´Art décoratif d´aujourd´hui* (1925). Cito según la edición inglesa, *The Decorative Art of Today*. The Mit Press 1987, p. 188 y ss.
[50] En "A propos de moi-même" (1964). Recogido en *D. D. S.*, p. 227. Cfr. también K. Samaltanos, *Apollinaire*... Op. cit., p. 104.

(wood). Duchamp identificaba esto con una falda femenina, y consideraba lógico que el espectador se agachara ligeramente para mirar por debajo. Ulf Linde señaló con agudeza que en la *Boîte en valise* el modelo miniaturizado de este objeto se encuentra junto al centro de *La mariée mise à nu...* [52], en la línea del horizonte, que es el sitio donde cae el vestido de la novia. Encima (ya hablaremos de ello) está «suspendida» la ampolla con aire de París, y debajo se encuentra el urinario, sugiriéndonos a qué partes del *Gran vidrio* debemos asociar los ready-mades respectivos. *Pliant* es, por lo tanto, un ready-made «femenino», o más bien el receptáculo hueco de la femineidad ausente (escapada, tal vez, hacia la cuarta dimensión de su expansión amorosa). ¿Hasta qué punto podría considerarse a este ready-made como la versión «female» de los huecos moldes málicos de la máquina soltera?

Estos eran los años culminantes del trabajo en el *Gran vidrio*, y las especulaciones o las dudas de Duchamp respecto a esta obra están más presentes que nunca en sus otras creaciones. *Trébuchet* (1917) es una percha clavada al suelo, una verdadera máquina para tropezar: en una foto del estudio neoyorkino del artista (33 West, 67 St.) tomada hacia 1917-18, la vemos colocada junto a la rueda de bicicleta (Fig. 11). Se diría que quien tropiece en la percha caerá inexorablemente sobre el otro ready-made. Esta «trampa» es un desencadenador de movimiento, tácitamente amoroso. De una percha como ésta no puede colgar nada y eso acentúa la condición masculina del objeto (recuérdese que la mujer del *Gran vidrio* es «la colgada **female**»).

LOS READY-MADES «SUSPENDIDOS»

Lo contrario se aprecia en el *Porte-chapeau* (1917) (Fig. 12), en la *Sculpture de voyage* (1918) (Fig. 13), en el *Ready-made malhereux* (1919), y en la ampolla con *Air de Paris* (1919); todos estos ready-mades, suspendidos en el aire, apuntan por distintas razones al universo femenino. En los tres primeros subyace la idea de la araña atrapadora, o de la mantis que devora a los machos. El parecido de este perchero con una araña colgada de su filamento es francamente sorprendente. No desdeñemos estas similitudes «encontradas» entre objetos y seres animados, pues el propio Duchamp las sancionó formalmente cuando estableció en una nota, con grueso lápiz de color rojo, la mejor definición inconsciente y paradójica de sus ready-mades: «du dos de la cuiller au cul la douairière» [53]. En una carta a Jean Crotti fechada el 8 de julio de 1818 describió su *Sculpture de voyage* como «una especie de tela de araña de todos los colores» [54], y en la famosa fotografía de las sombras proyectadas por éste y por otros trabajos de Marcel, la «araña» del *Porte-chapeau* parece caminar por los hilos de la escultura de viaje (Fig. 31); también se insinúa en la parte inferior la forma de una mantis religiosa [55]. Es sabido además que Duchamp mencionó la tela de araña varias veces en sus notas, en relación con lo *inframince* (infrafino) y con otros aspectos de su trabajo [56]. H. P. Roché en los «recuerdos» sobre su amigo, dijo de la *Escultura de viaje* que solía estar en un rincón del estudio «descuartizada como una tela de araña» [57]. Finalmente, quisiera traer a colación una vieja fotografía de un Duchamp juvenil, de pie en una terraza o balcón, agarrado (casi suspendido) a una cuerda o barra que está sobre su cabeza; este retrato está «protegido» por un antiguo papel vegetal, semitransparente, cuyo estampado en relieve contiene el motivo repetido de una araña en el centro de su tejido. La foto lleva una dedicatoria de K. Dreier a «Madame Duchamp», y debemos considerarla como un ready-made asistido, y dedicado a la primera mujer del artista, Lydie Sarazin-Levassor, la cual habría «atrapado» como una araña (aunque por muy poco tiempo) al soltero recalcitrante que era Marcel... [58]

La *Escultura de viaje* fue hecha con tiras de goma procedentes de algunos gorros de baño (Fig. 13). No tenía forma fija, y podía engancharse de varias maneras en muchos lugares diferentes. Se trata de un buen ejemplo de la concepción aleatoria de la obra de arte. Un sentido parecido tuvo el *Ready-made malhereux*, cuyas instrucciones mandó por correo desde Buenos Aires a su hermana Suzanne, a modo de regalo de bodas (ella se casaba con su amigo, el pintor dadaísta Jean Crotti): un libro de geometría debería ser colgado en el balcón, dejándolo expuesto a las inclemencias atmosféricas. La posibilidad de que el azar (el viento y la lluvia) hicieran girar al libro generando un espacio matemático tridimensional, debió ser muy sugestiva para Duchamp. Las páginas se curvarían (al igual que los diagramas, inicialmente «planos»), evocándose así la geometría no euclidiana, un asunto sobre el que se discutió ampliamente en el círculo de Puteaux [59]. Pero este ready-made es «desgraciado», y semejante antropomorfismo sentimental, único en el género, refuerza su asociación con el colgado-hembra del *Gran vidrio*.

---

[51] SCHWARZ, *T.C.W.M.D.*, p. 463.

[52] En Arturo SCHWARZ, Walter HOPS y Ulf LINDE, *Marcel Duchamp/ Ready-mades...* Galería Schwarz (Milán) y Le Terrain Vague (París), 1964, p. 60.

[53] Literalmente: "del dorso (culo) de la cuchara al culo de la viuda". *M. D. N.*, núm. 215. Fue publicada en *391*, núm. 18, París 1924. Luego en *D. D. S.*, p. 156.

[54] Recogido por W. A. CAMFIELD en *Tabu dada*. Op. Cit., p. 15 y nota 45.

[55] Esta foto ha sido reproducida muchas veces y figura, muy significativamente, entre las notas relativas a lo "inframince". Cfr. *M. D. N.*, núm. 13.

[56] Cfr. las notas 9 y 24. Esta última, ya lo veremos más adelante, tiene una cierta importancia para la génesis de **Etant donnés.**

[57] H. P. ROCHÉ, "Souvenirs sur Marcel Duchamp". En el libro de Robert Lebel *Sur Marcel Duchamp*. Eds. Trianon, París 1959, p. 80.

[58] La foto se conserva entre los papeles de Alexina Duchamp que custodia el Philadelphia Museum of Art. [Duchamp Achives, Box 5, folder s. n.]

[59] Cfr. ADCOCK, *M. D. Notes...*, p. 166.

La ampolla sellada de vidrio conteniendo en su interior «*aire de París*» fue encargada por Duchamp a un farmacéutico en diciembre de 1919, y llevada a Nueva York como un regalo para su amigo Walter C. Arensberg. Es otro objeto para colgar, de evocaciones femeninas: ya hemos dicho que figuraba en la *Boîte en valise* junto a la parte alta de *La mariée mise à nu par ses celibataires, même*. Pero las implicaciones amorosas de la pieza pueden venir reforzadas por su sentido geométrico. Adcock ha señalado que *air*, en francés, es también el «área» de los matemáticos [60], de modo que éste podría ser un juego privado de naturaleza algo humorística: la ampolla-seno es una sinécdoque y una metáfora de «todo» París; el aroma (¿sexual?) intransferible que contiene no se puede escapar, está encerrado en un contenedor de cristal. Es indudable su relación con algunas notas en las que Duchamp imaginó la posibilidad de un aislamiento similar para la figura femenina del *Gran vidrio*. Nada de esto nos impide considerar además la dimensión estética, pues a diferencia de otros readymades, esta pieza es gratuita, hermosamente inútil, y de una extrema fragilidad [61].

L.H.O.O.Q.

El aire y el aroma (femeninos) están próximos a la temperatura del cuerpo, otro aspecto que fue evocado en el ready-made más conocido de Marcel Duchamp: *L.H.O.O.Q.* Esta obra fue concebida «en plena efervescencia dadaísta», después de que su autor reencontrara a Picabia en París en el verano de 1919, y conociera a Ribemont-Dessaignes, Pierre de Massot, Jacques Rigaud, Aragon, etc. [62]. Es probable, pues, que *sí* existiera aquí una intención desmitificadora respecto al arte sublime de la pintura, representado por un cuadro tan emblemático como *La Gioconda*. Innumerables libros y opúsculos habían hablado de su famosa sonrisa y enigmática femineidad, lo cual hace más notorio el sarcasmo al dibujar bigotes y perilla en una pequeña reproducción barata de la obra de Leonardo (Fig. 15). Las cinco letras mayúsculas del título, leídas rápidamente en francés, constituyen una frase cuya traducción sería algo así como «ella tiene el culo caliente». Pero creo que había otra razón, casi personal, para que Duchamp se fijara en esta obra: su amigo Apollinaire había sido detenido unos años antes por la policía en relación con el robo de *La Gioconda* y de otras estatuillas sustraídas del Museo del Louvre. El poeta quedó muy afectado por esta acusación injusta, y debió ver con amargura cómo hasta el mismo Picasso, espantado ante la posibilidad de ser expulsado de Francia, testificó que no le conocía [63]. Con este ready-made Duchamp volvía a la carga evocando indirectamente, otra vez, al difunto pontífice literario de la vanguardia.

Creo que es una obra distanciada de esa fascinación futurista por el objeto industrial manufacturado que sí existía todavía en la *Fuente* (1917). Este universo conceptual es algo diferente: Steefel fue uno de los primeros en detectar que el título, en inglés, es igual a *Look* (mira) [64], así que podría considerarse como un comentario tautológico sobre la relación ocular entre la pintura y el espectador. No estamos ante una máquina «manipulable» sino ante una cosa para leer y para mirar. En tanto que discurso tácitamente programático acerca de la inanidad del arte tradicional (y de la pintura «retiniana» en particular), se situaría cerca de *Apolinère enameled* (1916-17). También *L.H.O.O.Q.*, aunque por razones diferentes, gira en la órbita del *Gran vidrio*.

Importa señalar que este ready-made contiene una representación irónica de los dos sexos: **ella**, en realidad, es **él**: «Lo más curioso sobre este bigote y esa perilla —dijo Duchamp a Herbert Crehan— es que, cuando los miras, la *Mona Lisa* se convierte en un hombre. No es una mujer disfrazada de hombre; es un hombre auténtico, y ése fue mi descubrimiento, aunque no me diera cuenta de ello en aquella época» [65]. Puede que al concebir esto tuviera presente el recuerdo de Jarry, uno de sus autores predilectos, quien había escrito: «Aunque seas una mujer, veo sobre el muro la sombra de tu barba, como un árbol reflejado en el agua, como un liquen sobre una piedra, o mejor aún, como un varec soldado a la brillante mandíbula inferior del nácar de una ostra perlera» [66]. Claude Bragdon, un autor que Duchamp conocía bien en 1919, coincidió con esa descripción poética en uno de sus dibujos, pues mostraba con cierto humor a una figura femenina («entidad hiperdimensional») perseguida por su su propia sombra, la cual parecía un sátiro provisto de una aguzada perilla (Fig. 16) [67]. Todo ello sin olvidar las numerosísimas caricaturas populares, algunas de las cuales ya habían convertido en hombre al famoso mito femenino renacentista (Fig. 17) [68].

Es tentador traer ahora a colación el célebre ensayo de Freud sobre Leonardo da Vinci, con todo lo que allí se dice acerca de la posible homosexualidad del autor de *La Gioconda*; en esta línea psicoanalítica me parece muy aguda la breve explicación que publicó Salvador Dalí a principios de los años sesenta: todo museo, vino a decir, es una especie de prostíbulo, con la profusión de desnudos y sensualidad que les caracteriza; la obra de Leonardo, en cambio, representa a la madre ideal y masculinizarla sería el

---

[60] ADCOCK, *M. D. Notes...*, p. 173.
[61] La ampolla original se rompió, y Duchamp pidió por carta a su amigo H. P. Roché, en 1949, que encargara al mismo farmacéutico de París el ejemplar que posee actualmente el Museo de Filadelfia.
[62] J. CLAIR, *M. D. C. R.*, núm. 121.
[63] Cfr. R. SHATTUCK, *La época de los banquetes*. Op. cit., pp. 230-31.
[64] Lawrence D. STEEFEL, *The Position of Duchamp's* ***Glass*** *in the Development of His Art*. Garland, New York 1977, p. 368, nota 40.
[65] Herbert CREHAN, "Dada". En *Evidence* (Toronto), núm. 3, otoño de 1961, p. 38. Recogido por A. Schwarz, *T.C. W. M.*, p. 477.
[66] Recogido bajo el epígrafe "Femme" en el *Dictionnaire abregé du surréalisme*. José Corti/Gazette des Beaux Art, 1969 (primera ed. 1938), pp. 11-12.
[67] Claude BRAGDON, *A Primer of Higher Space. The Fourth Dimension*. Alfred A. Knopf, Nueva York 1923 (primera edición de 1913), lám. 12.
[68] Esta postal ha sido publicada en el número especial de *Bizarre* dedicado a La Gioconda, mayo de 1959.

único modo de darle carne y sexo [69]. Eso es lo que hizo Duchamp: este individuo, de sonrisa enigmática, tiene detrás de sí un prodigioso paisaje de rocas y cascadas. Podría ser otro «molde málico», con sus dos «testigos oculistas» (los ojos) dirigidos hacia esa **mariée** cuya posición es exactamente la de la espectadora ideal. Sería ella (es decir, cualquier mujer que mire la obra) la que «tiene el culo caliente», y la que, con su «temperatura», revelaría la naturaleza carnal de la, hasta ese momento, idealizada figura que se adora en el Louvre. Si esta hipótesis es correcta, la inscripción *L.H.O.O.Q.* no debe ser leída como un título neutro que describe lo que vemos (se trata de un hombre y no de una mujer), sino como si fueran las palabras que dice o piensa el individuo allí representado a propósito de la figura (femenina) situada frente a él. Esto era frecuente en las historietas primitivas y en los cuentos ilustrados de principios de siglo. ¿Acaso no empezó Duchamp su carrera haciendo dibujos humorísticos que tenían diálogos debajo?

Así se habría generado de nuevo un «higher space», haciendo que la relación plana y vertical entre las dos piezas del *Gran vidrio* fuera aquí horizontal y tridimensional. Es obvio que nosotros, como mirones, estamos implicados de una manera poco neutral: nos hallamos, pues, ante uno de los precedentes más explícitos para el montaje póstumo de *Etant donnés* [70].

BELLE HALEINE

El proceso es muy similar, aunque invertido, en *Belle Haleine, eau de voilette* (1921) (Fig. 18). El rostro del artista disfrazado de mujer apareció por primera vez en el collage que sirvió para etiquetar esta obra; pero del mismo modo que la Gioconda con bigote y perilla **es** un hombre, Rrose Sélavy **no** es Marcel sino una mujer. Con este alter ego había firmado ya Duchamp unos meses antes su ventana con cristales de cuero (*Fresh Widow*, 1920). Ahora, gracias a la fotografía que le hizo Man Ray, aparecía con una fisonomía concreta; también se insinuaba una descripción de sus cualidades físicas («belle»), y se la suponía poseyendo un aroma específico.

Duchamp cogió una etiqueta de perfume Rigaud y sustituyó la inscripción original («Un air qui embaume») por el juego de palabras que da título a su trabajo. «Haleine» es aliento, pero la frase nos hace pensar en la «bella Elena»; «voilette» es una síntesis lingüística entre «violeta» y «velito»; a la denominación parisina de origen en la etiqueta primitiva le añadió «Nueva York». La transformación más significativa se produjo al sustituir la R de Rigaud por RS, las iniciales de Rrose Sélavy, pero dibujadas tal como se verían reflejadas en un espejo. Aunque esa manera de trascender el plano del objeto y de involucrar lo que está enfrente remite ya con suficiente claridad a la estructura de *L.H.O.O.Q.*, tal como la hemos descrito más arriba, disponemos de otros datos que refuerzan el parentesco temático entre ambas obras. Sobre una fotografía de este frasco hecha por Man Ray, Duchamp añadió: «Hay quien hace de fotógrafo y la que tiene el aliento por debajo» [71]. Y otra frase, recogida en sus *Escritos*: «Des bas en soie... la chose aussi» («Medias de seda... la cosa también») [72].

El añadido encabalgado de distintos sentidos, emparentados entre sí, nos permite asimilar el calor corporal (de **cierta parte** del cuerpo), el olor y el tacto. Es cierto que los ready-mades tienen una elevada carga conceptual, pero su temática predominante, como estamos viendo, es fundamentalmente sexual, enraizándose así en la profunda universalidad de los instintos primarios. El perfume (de) *Belle Haleine* está encerrado en el frasco, no es visible, y se percibe, en cualquier caso, reflejado en el espectador-usuario. La doble instancia y la separación entre ambos «polos», añadidos a la materia cristalina del contenedor, confirman la pertenecia de este ready-made al «sistema solar» del *Gran vidrio*. No debe desdeñarse por ello el aspecto burlesco de la cuestión, pues pocas cosas han tenido tanto predicamento en la iconografía erótica popular como el aliento, el olor y la temperatura (Fig. 19.20). El amor no se despierta solamente con la mirada, y es lógico que Duchamp, el «antirretiniano», haya hecho hincapié en toda esta cuestión.

EL CASO DE LA FUENTE

He pospuesto el análisis de la *Fuente*, uno de los emblemas míticos de la vanguardia, porque su problemática sintetiza, de alguna manera, casi todo lo que hemos venido diciendo hasta ahora sobre los ready-mades. La obra (un urinario masculino de porcelana firmado por «R. Mutt») fue presentada a la primera exposición pública de la Society of Independent Artists que se inauguró el 9 de abril de 1917. Esta agrupación artística se había constituido en Nueva York en el mes de diciembre de 1916 siguiendo el modelo de la homónima institución parisina: sin jurado o comité de selección, no otorgaba premios ni distinciones; todo el que quisiera pagar la cuota (un total de 6 dólares) tenía derecho a exponer. No es de extrañar que en aquella memorable ocasión unos mil doscientos artistas colgaran sus obras a lo largo de dos millas de paneles [73]. La *Fuente*, sin embargo, no figuró entre ellas: a pesar de los estatutos

---

[69] Salvador DALI, "Why They Attack the Mona Lisa". *Art News*, 62, núm. 1, marzo de 1963, pp. 36, 63-64.

[70] **L.H.O.O.Q.** fue "leída" de una manera particular por los surrealistas (al igual que ocurrió con el **Gran vidrio, La rueda de bicicleta sobre el taburete**, y otros trabajos de Duchamp). Ejemplos significativos de estas reinterpretaciones se encuentran en Magritte y Dalí.

[71] "Il y a celui qui fait le photographe el celle qui a de l'haleine en dessous". Cfr. el catálogo de la exp. *Duchamp*, a cargo de Gloria Moure. Fundación Caja de Pensiones, Madrid 1984, p. 205.

[72] *D. D. S.*, p. 154; *M. D. Escritos*, p. 137.

[73] Cfr. William A. CAMFIELD, *Marcel Duchamp Fountain*. Houston Fine Arts Press, 1989, p. 20.

explícitos de la Sociedad los organizadores decidieron no exponer aquel objeto, lo cual provocó importantes discusiones internas y la dimisión de Marcel Duchamp, que formaba parte del comité directivo. Está claro que el asunto había sido una provocación, una manera de poner en entredicho las limitaciones de la más reciente y progresista de las instituciones artísticas americanas. Es muy probable, como ha dicho Camfield, que Duchamp tuviese presente la censura ejercida en 1912 por los independientes parisinos contra su *Desnudo bajando una escalera* [74], y quisiera «repetir» de alguna manera aquel acontecimiento.

Si esto fue así, hay que añadirle una técnica nueva, de estirpe dadaísta: el escándalo, concebido como una especie de trabajo colectivo de efectos conscientemente programados. La primera escaramuza, tras las discusiones en el comité y el abandono de Duchamp, consistió en la compra de la *Fuente* por parte de Walter Arensberg, y en la retirada ostentosa de tal objeto recorriendo las salas abarrotadas de público [75]; luego vinieron las filtraciones a la prensa; finalmente se elaboró un mito cultural con la publicación, en el número 2 de la revista *The Blind Man*, de una fotografía «oficial» de la obra (Fig. 21) y de dos artículos explicativos: un editorial anónimo y el titulado «Budha of the Bathroom» que estaba firmado por Louise Norton. Todas las noticias generadas por este asunto, más algunos otros documentos colaterales, nos permiten interpretar el significado de la *Fuente* y aventurar hipótesis sobre sus conexiones con el *Gran vidrio*.

Un urinario elevado a la categoría de objeto artístico no puede ser, bajo ningún concepto, algo «neutral». Pero sí cabe proclamar la belleza encontrada de este producto industrial, proyectando en él sutiles asociaciones iconográficas y otorgándole nuevos usos perversos, no previstos en su «función» inicial. El primer aspecto (reconocimiento de su interés estético y rechazo de las alegaciones «moralistas») está claramente expresado en el editorial de *The Blind Man*. Dada su breve estensión y su gran interés lo traducimos aquí en su totalidad:

«EL ASUNTO RICHARD MUTT»

Dicen que cualquier artista que pague seis dólares puede exponer.El señor Richard Mutt envió una fuente. Sin discusión este artículo desapareció y nunca fue expuesto.

He aquí las razones para rechazar la fuente del señor Mutt:

1. Algunos arguyeron que era inmoral, vulgar.

2. Otros que era un plagio, una simple pieza de fontanería.Pero la fuente del señor Mutt, al igual que una bañera, no es inmoral, eso es absurdo. Se trata de un accesorio que se ve a diario en los escaparates de los fontaneros.

Si el señor Mutt hizo o no hizo la fuente con sus propias manos carece de importancia. El la **eligió**. Cogió un artículo de la vida diaria y lo colocó de tal manera que su significado habitual desapareció bajo el nuevo título y punto de vista, creó un pensamiento nuevo para ese objeto.En cuanto a la fontanería, eso es absurdo. Las únicas obras de arte que ha producido América han sido sus productos de fontanería y sus puentes.» [76]

Ya hemos dicho que ese texto no iba firmado, pero por su estilo desornamentado y por la contundente claridad de la expresión, es facil atribuirlo al propio Marcel Duchamp (él era responsable, junto con H. P. Roché y Beatrice Wood, que figuraba como editora, de la mencionada publicación). Esta justificación de la *Fuente* contiene todavía un eco de los famosos argumentos «futuristas» esgrimidos cinco años antes en el Salón de la Locomoción Aérea, pues es obvio que se pretende reivindicar al urinario como un objeto bello [77]. Al elegirlo, se debieron tener en cuenta sus insólitas similitudes formales con algunas esculturas contemporáneas como el mármol de Brancusi *Princesa X* (1916), u otros ejemplos del arte cicládico.

Estas referencias presuponen la asunción de ciertas implicaciones antropomórficas. En el mismo número de *The Blind Man* se publicó una espléndida fotografía hecha por Alfred Stieglitz que documenta la prevista colocación del objeto en la exposición de los Independientes y sugiere interesantes cualidades expresivas (Fig. 21): el urinario, girado noventa grados respecto a su posición habitual, apoya horizontalmente su parte posterior sobre un elevado pedestal; la iluminación ligeramente ladeada y el punto de vista, muy bajo y algo esquinado, realzan con nitidez la forma de ese borde curvo más o menos ovalado. Es un efecto conscientemente buscado como lo demuestra su correspondencia formal con la estructura del cuadro de Marsden Hartley *The Warriors* (1913), utilizado como fondo en la mencionada fotografía [78] (Fig. 22) Así es como para los amigos de Duchamp la *Fuente* pudo parecer una Madonna o un Buda. Esta clase de similitudes fueron publicadas por primera vez en el artículo de Louise Norton, la cual escribió: «¡Qué placentero es, para cualquier ojo «inocente», observar su casta simplicidad de línea y color! Alguien dijo: 'Como un Buda encantador'; alguien dijo: 'Como las piernas de las mujeres de Cézanne'. ¿No le han recordado siempre esas mujeres, en su curvilínea y completa desnudez, a las suaves curvas de las decadentes porcelanas de fontanería?» [79]

A este ready-made se le reconocía, pues, valor estéti-

---

[74] W. A. CAMFIELD, *M. D. Fountain*. Op. cit., pp. 20-21.

[75] Cfr. SCHWARZ, *T. C. W. M. D.*, p. 466.

[76] Reproducido por Camfield en *M. D. Fountain*. Op. cit., pp. 37-38.

[77] En una línea muy similar está las palabras de defensa que Beatrice WOOD atribuyó a Walter Arensberg: "Una forma encantadora ha sido revelada, libre de su propósito funcional, y por lo tanto un hombre ha hecho una clara contribución estética". B. Wood, *I Shock Myself. The Autobiographie of Beatrice Wood*. Ed. por Lindsay Smith. Chronicle Books, San Francisco 1985, p. 29.

[78] El cuadro completo, con el esquema de la fuente superpuesto, ha sido publicado por CAMFIELD, *M. D. Fountain*. Op. cit., p. 36. Beatrice Wood dijo: "[Stieglizt] puso mucho cuidado en la iluminación, y lo hizo con tanta habilidad que una sombra cayó sobre el urinario como si fuera un velo. La pieza recibió un nuevo nombre: **Madonna del cuarto de baño**". *I Shock...* Op. cit., p. 30.

[79] Recogido en CAMFIELD, *M. D. Fountain*. Op. cit., p. 40. Las referencias a la Madonna aparecen en otros testimonios y en la correspondencia contemporánea. Cfr. en ese mismo libro las pp. 33 y ss.

co y se le otorgaba una cierta imagen humanoide (Fig. 23) Pero por encima de todo era un urinario previsto para un uso público y masculino: al emplearlo como tal la orina describe una parabola más o menos pronunciada hasta caer, formando una pequeña cascada, en la blanca concavidad de porcelana [80]. No andará desencaminado quien piense ya en la «chute d'eau» del *Gran vidrio* ni quien vea en todo esto un anticipo de los *Etant donnés*. En su nota «Transformateur...» Duchamp se planteó la caída de la orina (y otras actividades corporales) como un asunto de aprovechamiento energético: «Transformador destinado a utilizar las pequeñas energías desperdiciadas como: / el exceso de presión sobre un interruptor de la luz. / la exhalación del humo del tabaco. / el crecimiento del cabello, de los pelos y de las uñas. / la caída de la orina y de los excrementos./ (...) la caída de las lágrimas. / (...) los vómitos. / la eyaculación...» [81]

Un tipo similar de asociación escatológica de la meada con la muestra artística aparece en la nota manuscrita que Duchamp añadió a una tarjeta de la exposición de Suzanne y Jean Crotti en la Galería Paul Guillaume (17-27 de noviembre de 1923): «Prohibido orinar en la galería» [82]. Yo creo que esto confirma, indirectamente, la imposibilidad para Duchamp de olvidar la función habitual de ese objeto cuando decidió enviarlo a la exposición de los Independientes convertido en *Fuente*.

Se diría, pues, que es un ready-made «masculino». En la foto de Stieglitz apoya en un firme pedestal, lo mismo que la máquina soltera (de vapor), en una de las notas, lo hace sobre un basamento de ladrillos. Ya hemos mencionado que Duchamp colocó la reproducción miniaturizada del urinario junto a la parte baja del *Gran vidrio* cuando concibió la *Boîte en valise*. También en la célebre exposición del Pasadena Art Museum (1963) este ready-made estaba debajo, imitando, con *Underwood* y *Air de Paris*, la misma disposición de la *Boîte*. Algunas intencionadas fotografías hechas en aquella ocasión muestran al artista junto a la *Fuente*, como si ésta fuera a utilizarse como cenicero para el puro ostentoso que Duchamp sostiene junto a su sexo (Fig. 45); Eve Babitz, desnuda, detrás del urinario, sugiere su identificación con el cóncavo recipiente de porcelana. Entonces, si el urinario recoge la «cascada» masculina, ¿cuál es en realidad su género?

Para mí que se trata de un objeto bisexual. La fotografia del número 2 de *The Blind Man* lo muestra asociado a una cierta masculinidad, la misma que se encuentra en su diseño de 1964 con la la leyenda «Un robinet original revolutionnaire 'Renvoi Miroirique'?» (Fig. 24). La explicación de este «reenvío especular» no parece muy difícil: el usuario hipotético del objeto recibirá «devuelta» su propia orina, como cascada en sentido inverso, a través del agujero por donde normalmente entra el agua que limpia el urinario. Así que cuando Duchamp decidió dar al utensilio de fontanería «un giro de noventa grados», no pretendía sólo continuar con sus juegos de geometría n-dimensional [83], sino evocar también el sentido solipsista de la acción (amorosa) masculina. Con el «molino de chocolate», pieza central de la maquinaria de los solteros, se nos recuerda que «el soltero muele su chocolate por sí mismo», es decir, que el movimiento amoroso masculino puede ser circular, masturbatorio. La *Fuente*, en la disposición que fotografió Stieglitz o en la elegida para la exposición de Pasadena, parece evocar el mismo juego de significaciones.

Pero también se concibió para ser «colgada». Una importante fotografía de formato vertical muestra un rincón del estudio-apartamento de Duchamp, hacia 1917 [84] (Fig. 25); en la parte inferior está sentada una figura masculina, semitransparente, como si hubiera sido obtenida mediante una doble exposición, y no es improbable que se trate del retrato del artista con sus ready-mades «colgantes». Parece una repetición del esquema del *Gran vidrio*, con la zona masculina debajo y la femenina suspendida en la parte superior. Lo interesante es que el urinario cuelga aquí también, y su blanca figura se recorta, como si fuera una nube horizontal, sobre el fondo oscuro de una puerta. Son obvias las similitudes con la estructura de la «casada». Aunque no sabemos la fecha exacta, parece que esta foto fue tomada muy poco antes o inmediatamente después del episodio de los Independientes, lo cual sugiere que nos hallamos ante un ready-made concebido desde el primer momento para un doble uso. ¿O deberíamos hablar mejor de dos ready-mades alternativos obtenidos con el mismo objeto? Esta segunda posibilidad no se olvidó del todo, como lo prueba el montaje de la *Fuente* en la Sidney Janis Gallery de Nueva York en 1953: también allí el urinario colgaba en el dintel de una puerta. Por si fuera poco, una de las notas de la *Caja verde*, fechada en 1914, decía con acerada concisión: «No se tiene más que: por hembra el urinario y de eso vivimos.» [85]

El papel femenino para este ready-made es facil de insertar en esa tradición del erotismo popular que ha presentado al cuerpo seductor de la mujer como recipiendaria de efusiones líquidas de varia naturaleza: duchas, cascadas naturales, perfumes, etc. (Fig. 26). Y si queremos ponernos freudianos, recordemos la asociación que Duchamp estableció entre la inicial del pseudónimo elegido y la bolsa para guardar el dinero: «Mutt viene de Mott

---

[80] "Niágara" es la marca de fábrica mas corriente en los urinarios actales de México, lo cual es una prueba de la universalidad de esa asociación entre la cascada y la orina que cae.

[81] *D. D. S.*, p. 272.

[82] "Il est defendu de pisser dans la galerie". Esta tarjeta se encuentra entre las cartas de Duchamp a Yvonne Lyon conservadas en los archivos del Getty Center for the History of Art (núm. 850691).

[83] Cfr. ADCOCK, *M. D. Notes...*

[84] Un fragmento de una foto muy similar a ésta (tomada quizá en la misma sesión) figuró entre las 69 obras elegidas por Duchamp para formar parte de su **Boite en valise**, lo cual demuestra que no era para su autor una imagen casual. Vid. E. Bonk, *M. D. T. B.* V. Rizzoli, Nueva York 1989, p. 234.

[85] *M. D. N. P. L. G.*, núm. 88, pp. 138-39.

Works, el nombre de unos grandes fabricantes de equipamiento sanitario —le dijo a Hahn—. Pero Mott era demasiado parecido, de modo que lo cambié a Mutt, como en la tira humorística 'Mutt and Jeff' que aparecía por aquella época y todo el mundo conocía. Así es que desde el principio había un juego con Mutt, un hombrecillo gordo y divertido, y con Jeff, alto y delgado (...) Yo añadí Richard [monedero en francés popular]. No es un mal nombre para una **pissotière**. ¿Lo entiende? Lo contrario de pobreza. Pero ni siquiera tanto, sólo R. MUTT.» [86] La cascada masculina sobre el urinario es claramente asimilable a la lluvia de oro fecundante que se derrama sobre Danae, y ya habló Steefel de esa connotación general de «piss on her[e]» (orinar aquí / orinar sobre ella). [87]

¿Debemos seguir insistiendo en el significado múltiple, complejo y «reversible» de la *Fuente*? Esta obra es a la vez una reivindicación de la belleza industrial, una provocación típicamente dada, y un artilugio de especulación geométrica postcubista. Pero por encima de todo debió ser concebida como una máquina sexual de «doble uso», un juguete socarrón, bastante privado, que sólo puede entenderse cuando lo vinculamos con el intenso trabajo mental que Duchamp desplegaba por entonces en *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*.

WHY NOT SNEEZE...?

Todos los trabajos examinados hasta ahora giran, claramente, en la órbita del *Gran vidrio*, y sólo nos falta aludir a tres ready-mades cuya inserción en ese «sistema solar» del que hemos hablado resulta, cuando menos, problemática: *Pharmacie* (1914) tiene algo que ver con *L.H.O.O.Q.* pero como su relación con los *Etant donnés* es mucho más evidente, hablaremos de él más adelante; *A bruit secret* (1916) sigue siendo una obra enigmática para mí, y aunque se puedan ver en ella las mismas preocupaciones estéticas y geométricas que en los otros ready-mades, no encuentro aquí la temática amorosa habitual [88]; lo mismo he pensado durante mucho tiempo respecto a *Why not Sneeze Rrose Sélavy?* (1921) (Fig. 27).

Pero tal vez podamos decir algo más respecto a este último ready-made. Duchamp lo hizo para satisfacer un encargo libre de Dorothea Dreier (hermana de Katherine) que quería tener una cosa suya, y cobró por el trabajo la nada despreciable suma de 300 dólares. La obra no gustó a ninguna de las dos hermanas de modo que acabó comprándola Walter Arensberg, unos tres años después, por la misma cantidad que se había pagado inicialmente al artista [89]. No es fácil de explicar el rechazo de *Why not Sneeze...*, pues ambas mujeres conocían bien a Duchamp, y este ready-made no es más repulsivo o «antiartístico» que los demás. En efecto, se trata de una pequeña jaula pintada de blanco que tiene en su interior una serie de cubos blancos de mármol, un hueso de sepia y un termómetro de mercurio; en la parte inferior está la inscripción-firma que da título a la obra. Hablando de este trabajo Duchamp mencionó la «densidad», pues los cubos parecen de azúcar y sólo nos damos cuenta de lo erróneo de nuestra apreciación cuando, al levantar la jaula, notamos que su peso es excesivo para contener **ese** material. También es equívoca la función de ese termómetro que sólo puede certificar las bajas temperaturas de lo que hay en la jaula. «En cualquier caso —dijo su autor— está el mármol con su frialdad y esto significa que puedes decir que estás frío [resfriado] a causa del mármol, y todas las asociaciones están permitidas» [90]. Puesto que no hay pájaro enjaulado, nadie pica tampoco en el hueso de sepia, el cual permanece entero e inmaculado («virgen», como si dijeramos).

No se trata de negar tampoco ahora la convincente conexión entre estos cubos azarosamente dispuestos dentro de la jaula y los diagramas «cuatridimensionales» de Bragdom en *A Primer of Hihger Space* [91] (Fig. 28). Podía haber una broma del «carácter supuestamente clásico del cubismo», algo que le gustó a Duchamp cuando Steefel se lo mencionó en 1956 [92]. Pero es imposible reprimir la sospecha de que esta obra tiene *otros* significados sobrepuestos, también amorosos. ¿Y por qué no suponer además que las hermanas Dreier pudieron haberlo captado como una burla sutil? Dulzura de azúcar engañosa, frialdad marmórea, hueso de sepia (sexo) intacto, pájaro inexistente y peso excesivo: enumerados así no parecen «comentarios» muy amables dirigidos a una mujer. Y ahora leamos fonéticamente, de otra manera, en «franglés», el título de este ready-made: *Why isn't easy eros c'est la vie?* O sea, en traducción un poco libre: «¿Por qué no es facil el amor?» Y también, si queremos, y ya que «todas las asociaciones están permitidas»: «¿Por qué no estornudar (picar en el hueso de sepia) [puesto que] el amor es la vida?» En este ready-made los cubos de la «cuarta dimensión» están enjaulados,

---

[86] Otto HAHN, "Passport N°. G255300". *Arts and Artists*, I, núm. 4, Julio de 1966, p. 10.
[87] L. D. STEEFEL, *The Position...* Op. cit., p. 343, nota 64.
[88] Hay una posibilidad, sin embargo, de reconocer en esta obra la recreación maquinista de **El secreto** de Rodín (1910). El célebre escultor (en quien tanto se fijó Duchamp) representó a dos manos encerrando algo desconocido, un papel o un tubo, tal vez un mensaje de amor. Rodín ha sido siempre considerado como un escultor "erótico", y no sería raro que Duchamp hubiese querido retomar el asunto con todas sus implicaciones: lo más importatne en toda historia de amor es lo que se desarrolla en el secreto... La escultura de Rodín, junto al ready-made de Duchamp fue publicada por J. Masheck, *M. D. in Perspective*, figs. 19 y 20.
[89] Cfr. A. SCHUWARZ, *T. C. W. M. D.*, pp. 486-87. Bonk (M. D. T. B. V., p. 222) dice que la obra acabó hacia mediados de los años veinte en las manos de H. P. Roché. Lo cierto, en culaquier caso, es que las hermanas Dreier se deshicieron en seguida de **Why not Sneeze Rrose Sélavy**, como si fuera para ellas una obra molesta.
[90] Entrevista con Jean Marie Drot citada por A. Schwarz, *T. C. W. M. D.*, p. 487.
[91] Vid. C. E. ADCOCK, *M. D. Notes...*, p. 62. Este autor menciona cómo los cubos de mármol presentan una disposición azarosa similar a los diagramas de bragdom y a la imagen utilizada por Duchamp, en 1925, cuando diseñó el cartel para el tercer campeonato francés de ajedrez. La conexión de **Why Not Sneeze Rrose Sélevy** con la problemática de la cuarta dimensión es más evidente si tenemos presente que Duchamp eligió una foto del mismo para la portada de *La septième face du dé*, de G. Huguet (París1936).
[92] STEEFEL, *The Position...* Op. cit., p. 41.

no son «libres». Si el acceso a ese estadio superior es una metáfora del amor, como parece confirmarlo todo lo que sabemos del *Gran vidrio*, la disposición de Duchamp indica bastantes cosas acerca de su imposibilidad. Francamente, en el caso hipotético de que yo fuera una rica mujer que hubiera solicitado una obra especial, también me habría desecho de ella, con cierto resentimiento, si me hubieran dado este objeto. [93]

TU M'

Tal vez la actitud de Duchamp en este ready-made tenga sus raíces en otro encargo previo de Katherine Dreier: *Tu m'*. Se trata de un lienzo de 69'8 x 313 cms. destinado a llenar un gran hueco horizontal en la biblioteca de la comitente (Figs. 29, 30). Es la última pintura al óleo de su autor y fue realizada en Nueva York en 1918 mientras maquinaba algunos de sus ready-mades y concretizaba en el *Gran vidrio* sus especulaciones anteriores. No parece que Duchamp la estimara demasiado: «Es una especie de inventario de todas mis obras precedentes, más que una pintura en sí misma —dijo— (...) Nunca me ha gustado porque es demasiado decorativa; no es una actividad muy atractiva resumir toda la obra propia en una pintura» [94]. Se diría que el leve complejo de culpa por haber cedido ante la demanda «decorativa» de Katherine le habría impulsado a redimirse con algo bastante más ácido, tres años después, al cumplir el encargo de su hermana Dorothea.

Pero *Tu m'* es algo más que un cuadro hermoso para llenar el hueco vacío entre la librería y el techo. Todo el mundo ha reconocido aquí la sombra de tres ready-mades: la rueda de bicicleta, el perchero (Fig. 12), y un sacacorchos. Este último no se materializó nunca y Duchamp propuso que se considerara su sombra pintada como el verdadero ready-made [95]. También se utilizaron de varias maneras las reglas de *Trois stoppages étalon* (Fig. 4) una degradación perspectívica hacia el infinito de muestras de colores, y una mano ejecutada (y firmada) por un pintor industrial llamado A. Klang, completan el aspecto pictórico de la obra. Entre los losanges de colores y la sombra del perchero hay un desgarrón del lienzo pintado en trampantojo, aunque «remendado» con imperdibles auténticos; de esta grieta ficticia emerge un cepillo para limpiar botellas (los culos) que invade el espacio real del espectador.

Dada la lectura que hemos hecho de los ready-mades estamos obligados a asumir los significados eróticos de *Tu m'*, cuyo título no sería sólo el comienzo de «tu m'emmerdes» (me aburres) como ha dicho Schwarz, sino también (y tal vez fundamentalmente) «tu m'aimes» (me amas). Leído en franglés es «tu me», es decir, tú y yo. Otra vez los polos contrapuestos, el encuentro o desencuentro entre los dos sexos.

Pero creo que lo más adecuado es considerar a esta pintura como una especie de versión opaca y horizontal del *Gran vidrio*. A la izquierda la sombra de la rueda de bicicleta representa el dominio de los solteros; el sacacorchos sería asimilable al tobogán espiraliforme; la mano apunta hacia la esfera de la novia y puede identificarse con los testigos oculistas y con el combate de boxeo; la sombra del perchero sólo puede estar ilusoriamente encerrada en una caja aleatoria construida con las reglas del «metro disminuido», y alude, por supuesto, al colgado hembra del *Gran vidrio*. La similitud temática y estructural entre ambas obras se evidencia mucho más si imaginamos una disposición vertical para *Tu m'* (la rueda debajo y el perchero encima), o una horizontal (la máquina soltera a la izquierda) para *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*. No creo que sea conveniente imaginar aquí una historia demasiado «literaria», como la del soltero ahorcado tras haber consumado su deseo incestuoso [96], pues nada de eso está sugerido en las notas para el *Gran vidrio*. El propio Duchamp, en un lapsus muy significativo, confirmó la lectura que ahora proponemos cuando, al hablar con Cabanne de *Tu m'*, mencionó «la sombra transferida del perchero que está arriba» [97]. Esto hace problemática la identificación de Ulf Linde entre la rueda de bicicleta y el controlador de gravedad del *Gran vidrio*, ya que tal cosa implica colocar la sombra del perchero «debajo», y no «en haut», como quería el artista [98]. Su última pintura al óleo es, pues, el mejor puente entre los ready-mades y la obra maestra sobre cristal, de la cual es también una versión anamorfósica y aplastada. No es fácil establecer fronteras en la obra, tan coherente, de Marcel Duchamp.

---

[93] Parece que Duchamp tenía la costumbre de burlarse de quienes le hacían un encargo. Otro caso similar, muchos años después, fue el de un libro que habría de hacer con la colaboración de R. Lebel, y para el cual ejecutó en 1959 **With my Tongue in my Cheek, Torture-morte**, y **Sculpture-morte**. El proyecto no siguó adelante porque tales obras fueron consideradas como "bromas de mal gusto por su destinatario". Cfr. R. Lebel, "Duchamp au musée". En *M. D. A.*, p. 123.

[94] SCHWARZ, *T. C. W. M. D.*, p. 471.

[95] Declaraciones recogidas por Schwarz, *T.C. W. M. D.*, p. 470.

[96] Esta es la interpretación de Schwarz. Vid. *T. C. W. M. D.*, p. 471.

[97] "L´ombre portée du porte-chapeau qui est en haut". *Entretiens...*, p. 108.

[98] Cfr. Ulf LINDE, "La roue de bicyclette". En *M. D. A.*, p. 41. Aunque no aceptamos esta interpretación concreta, sí comulgamos plenamente con la idea de asociar la iconografía y la disposición de **Tu m´** al **Gran vidrio**.

CUADRO NUM. 1

GRADO DE EXIGENCIA EN LA MANIPULACION DE LOS READY-MADES

Ready-mades para «mirar». (La acción hipotética por parte del espectador es posterior y trasciende a la materialidad de la obra)	- Pharmacie. - Apolinère anameled. - Air de Paris. - L. H. O. O. Q. - Why not sneeze Rrose Sélavy?
Ready-mades de manipulación «recomendable». (El espectador puede usarlos si lo desea, pero también puede imaginar los efectos de la acción mirándolos cuidadosamente)	- Trois stoppages étalon. - Porta botellas. - Porta botellas. - In advance of the broken arm. - Peine. - Pliant de voyage. - Trébuchet. - Porte chapeau. - Fuente. - Belle Haleine eau de voilette.
Ready-mades de manipulación obligatoria. (El espectador-actor debe manipular o montar el objeto para que éste tenga un funcionamiento «artístico» efectivo)	- Rueda de bicicleta sobre un taburete de cocina. - A bruit secret. - Sculpture de voyage. - Ready-made malhereux.

CUADRO NUM. 2

CLASIFICACION DE LOS READY-MADES
SEGUN EL "GRADO DE RECTIFICACION" Y LA COMPLEJIDAD DEL ENSAMBLAJE

Grado de "rectificación"	1	2	3
3	- Apolinère enameled. - Air de Paris - L. H. O. O. Q. - Belle Haleine eau de voilette.		- Trois stopappages étalon. - Sculpture de voyage.
2	- Pharmacie.	- Rueda de bicicleta Sobre un taburete de cocina.	- A bruit secret.
1	- Porta botellas - In Advance of the Broken Arm. - Peine. - Pliant de voyage. - Trébuchet. - Porte-chapeau. - Fuente.		- Why not sneeze Rrose Sélavy?

Complejidad del ensamblaje

CUADRO - RESUMEN: ESTRUCTURA DE LOS READY- MADES

	Aspectos técnicos y materiales. Valor estético "primario"	**Aspectos geométricos y/o especulativos**	**Significado erótico**	**Relaciones con el Gran vidrio**	**Otros aspectos**
Rueda de bicicleta sobre un taburete de cocina (1913)	Fragmento de bicicleta (a partir de la idea de los podómetros) y taburete. Monumento a la rueda. Movimiento giratorio "relajante".	Generación de la esfera por la doble rotación de la rueda y de la horquilla. Disolución de las líneas-radios en el movimiento circular contínuo. circular contínuo.	Movimiento circular "manual" (masturbación). La horquilla (elementos masculino), pintada de negro, se engasta en el taburete (elemento femenino), pintado de blanco.	La rueda se asocia al mecanismo de los solteros y, según Linde, debe identificarse con el controlador de gravedad.	Autorretrato subliminal de Marcel Duchamp, en tanto que "soltero".
3 Stoppages étalos (1913-14)	Hilos "aleatorios" pegados sobre lienzos en tres láminas de cristal más tres tabletas de madera. Posible inspiración en las cajas para reglas de dibujo técnico.	Burla del metro estándeard y de las medidas inmutables. Invención de un nuevo sistema de patrones a partir del "metro disminuido".		Técnica del "hilo pegado", común en ambas obras. Láminas de vidrio. Las reglas fueron empleadas para trazar los "tubos capilares" del Gran vidrio.	
Pharmacie (1914)	Es la reproducción barata de un paisaje "pictórico", con dos puntos añadidos de color (rojo y verde).		[Hueco central, vagamente asociable a un sexo femenino]	Paisaje "ilusionista" con elementos acuáticos, no visible en el G. V.	Procedente para el paisaje y la disposición "en relieve" de Etant donnés.
Porta botellas (1914)	Secador de botellas. Belleza escultórica del objeto metálico descontextualizado. "Erizo" (Man Ray).	Posible alusión a la "Botella de Klein".	Púas (masculinas) que reciben a las botellas (femeninas).	Similitud formal del objeto con los moldes málicos.	El espectador debe participar en el acto práctico (y amoroso) de colocar las botellas en su sitio.
In advance of the broken arm (1915)	Pala de nieve, hermoso objeto Típicamente americano.	Generación de espacio n-dimensional con el movimiento giratorio del operario.	Emblema fálico. La nieve despedida como esperma.	Asociación con la salpicadura en la zona de los solteros.	
A bruit secret (1916)	Ovillo de cuerda entre dos láminas de latón sujetas con tornillos. Objeto desconocido en el interior.	Movimiento alternativo y curvo (generador de espacio) para producir el "ruido secreto".			
Peine (1916)	Peine de acero para perros, cuyas púas son prácticamente irrompibles. Posee una inscripción.	Su empleo genera espacio n-dimensional. "Peine curvo". El lugar del arte es la cabeza (el cerebro).	Peinar el pelo, en clave psicoanalítica, equivale a acariciar el sexo.		Duchamp imaginó una hipotética clasificación de los peines, según el número de sus púas.
Pliant... de voyage (1916)	Funda hueca de una máquina de escribir, como una falda. Debajo "hay madera" (Underwood).	Figura femenina escapada, tal vez, hacia la cuarta dimensión.	Receptáculo de la femineidad.	Asociable al ropaje de la novia, en el horizonte del G. V.	El espectador es invitado a mirar o a explorar tactilmente lo que hay "debajo de la falda".
Apolinère enameled (1916-17)	Anuncio popular de una pintura industrial rectificado para convertirlo en una broma personal.	Los movimientos de la brocha de la pintura generan espacio n-dimensional.	La niña pinta (acaricia) la cama haciéndola levitar.	La cama asociable al trineo, el espejo a los testigos oculistas, y la niña a la virgen del G. V.	Posible crítica al reciente conservadurismo de Apollinaire, cuya era vanguardista estaría ya "esmaltada".
Trébuchet (1917)	Percha clavada al suelo, como una escultura "fija".	Generador de espacio n-dimensional (complejo movimiento giratorio del que tropieza).	"Tropezador" amoroso (tácitamente masculino).	Vaga asociación con la esfera de los solteros.	Contrapuesto al Porte chapeau, que es un ready-made colgado.
Porte-chapeau (1917)	Perchero colgado "como una araña".	Empleo de la sombra proyectada, metáfora del paso al universo hiperdimensional.	Araña (femenina), atrapadora del macho.	Identificación con el "pendu-femele".	Asimilable a los otros ready-mades suspendidos.

	Aspectos técnicos y materiales. Valor estético "primario"	Aspectos geométricos y/o especulativos	Significado erótico	Relaciones con el Gran vidrio	Otros aspectos
Fuente (1917)	Urinario masculino previsto para apoyarlo en un pedestal (girado 90 grados), o para colgarlo de la techumbre. "Casta belleza" de un objeto industrial.	Rotación del urinario: geometría n-dimensional.	Objeto masculino y "recipiente" femenino: encuentro de los sexos. Significado masturbatorio (reenvío especular) y copulante.	Como ready-made apoyado se relaciona con el mecanismo de los solteros. Como ready-made colgado, con la esfera de la novia.	Se trata en realidad de dos ready-mades, según la doble posición (apoyado o colgado) que Duchamp imaginó para el mismo objeto. Claras asociaciones antropomórficas (Buda, Madonna...)
Sculpture de voyage (1918)	Tiras de goma procedentes de gorros de baño concebidas para engancharse en muchos lugares diferentes.	Ocupación de cualquier espacio generando disposiciones geométricas infinitas.	Asociado a la araña (o/y a la mantis religiosa), atrapadora (o/y devoradora) de los machos.	Identificable con la novia, suspendida en la parte superior.	Ejemplo supremo de creación aleatora: en ningún caso como en éste el espectador (y las circunstancias del ambiente) determinan tanto la forma de la obra.
Ready-made malhereux (1919)	Libro de geometría colgado por un cordel en el exterior de un balcón.	Las demostraciones matemáticas del libro se curvan y se mueven generando geometría n-dimensional.	Regalo de bodas para su hermana Suzanne. El amor (4ª dimensión) pendiente de un hilo (?).	Asociable a la novia y al encuentro de las 2 esferas del G. V. (es un regalo de bodas)	Introducción en un ready-made de la categoría humana (y amorosa) de la infelicidad.
Air de Paris (1919)	Ampolla vacía de vidrio transparente sellada en París. Inspiración en los utensilios de laboratorio.	Aire identificado también con "área" en sentido geométrico.	Asociación con formas femeninas. Perfume intransferible del amor.	El mismo material cristalino que todo el G. V. Identificación con la novia.	Fragilidad extrema de la obra, como la fragancia misma del amor.
L. H. O. O. Q. (1919)	Desmitificación de La Gioconda al dibujar bigotes y perilla en una reproducción barata de la obra de Leonardo.	Esta figura con atributos masculinos es un hombre. "Ella" es la persona que mira: geometría n-dimensional.	"Ella tiene el culo caliente" (alusión sexual): palabras del personaje visible relativas a la hipotética espectadora.	Dos polos, masculino y femenino. La mirada puede asociarse con los "testigos oculistas".	Precedente remoto de Etant donnés. Comentario sobre la relación tautológica entre la pintura y el espectador.
Belle Haleine eau de voilette (1921)	Frasco de perfume transformado con la foto de Rrose Sélavy.	Iniciales invertidas: relación geométrica especular	"Aliento por debajo": perfume del amor.	Materia cristalina del frasco. El perfume de Rrose Sélavy como "gasolina amorosa": relación con la "mariée".	
Why not sneeze Rrose Sélavy? (1921)	Jaula con cubitos de mármol blanco, termómetro y hueso de sepia.	Evocación de los cubos de Bragdom. ¿Burla del cubismo?	Imposibilidad o dificultad del amor (Why isn´t easy eros c´est la vie?)		Posible broma (o insulto velado) dirigida a Dorothea Dreier (y quizá también a Katherine).

MODERN ENGINEERS' AND SURVEYORS' INSTRUMENTS

THE A. LIETZ COMPANY

SAN FRANCISCO, U. S. A.

DRAFTSMEN'S STOOLS

No. 3579A No. 3580 No. 3581 No. 3583A

No. 3579B

STEEL STOOLS

We recommend our steel stools Nos. 3579 and 3583 as they are practically indestructible. They are offered at very attractive prices.

		Code Word
No. 3579A.	Steel Stool 30 inches high, with wood seat	WAIF
No. 3579B.	Same as No. 3579A but fitted with wood back rest	WAIGY
No. 3583A.	Steel Stool, adjustable in height from 27 to 33 inches, wood seat	WAILER
No. 3583B.	Same as No. 3583A but fitted with wood back rest	WAILO

WOODEN STOOLS

No. 3580.	Finished hardwood stool, 30 inches high	WAIN
No. 3581.	Finished hardwood stool, adjustable in height from 27 to 33 inches	WAIVER
No. 3582.	Finished hardwood stool, adjustable in height from 31 to 35 inches, with circular foot rest	WALLET

FELT STOOL COVERS

No. 3585. Brown Felt Stool Covers ..... WALLOW

Felt Stool Covers save the clothes and prevent shine on the trousers. Should be on every stool.

EVER-HOLD AUTOMATIC ADJUSTABLE STOOLS

The Ever-Hold Automatic Stools are adjustable in height any fraction of an inch up to ten inches. It requires only an instant to adjust the stool to the desired height. To raise the seat, merely lift up on the seat top. It will remain automatically locked at any desired height. To lower the seat, raise the seat to the full height and then push it down until bottom of seat rests on the pedestal. No tools are required as the operation is completely automatic for any desired adjustment. Fitted with 13½" hardwood seats, they can be obtained with or without Body-Form Back Rests.

		Code Word
No. 3586A.	Ever-Hold Automatic Stool, adjustable range 20 to 30 inches	WALLUDE
No. 3586B.	Same as No. 3586A but fitted with Body form back rest	WALLUCK
No. 3587A.	Ever-Hold Automatic Stool, adjustable range 25 to 35 inches	WALLUFT
No. 3587B.	Same as No. 3587A but fitted with Body form back rest	WALLUNG
No. 3589.	Foot-Rest for Ever-Hold Stools	WALLUP
No. 3589.	Rubber Slip-on seat cover	WALLURD

SEE PRICE LIST IN BACK OF CATALOG

371

Fig. 1.

ditto, in links .. ..

P1564 to P1566.

Perambulator or Road Measurer has been designe

Fig. 2.

Fig. 3.

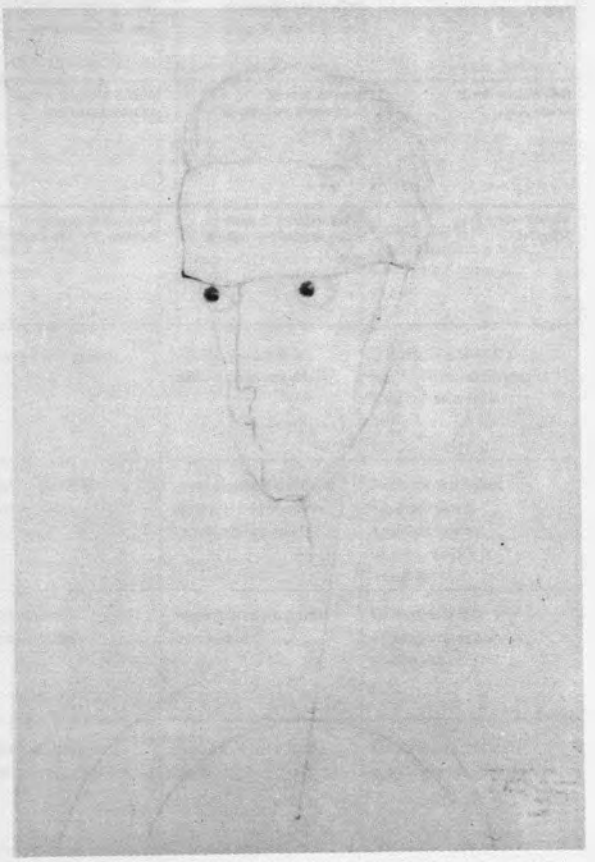


Fig. 1-2. Los taburetes y el perambulator que reproducimos aquí proceden de dos catálogos de instrumentos para el dibujo técnico (Lietz y Stanley, respectivamente); obsérvese la similitud entre el segundo de estos asientos y el empleado por Duchamp. La idea del primer ***ready-made*** *pudo haber surgido sin abandonar el ámbito de la "pintura de precisión" (la leyenda de la rueda de bicicleta sobre un taburete de cocina habría sido propia de la ulterior poética surrealista).*

Fig. 3. Jean Crotti hizo en 1915 su ***Retrato de Marcel Duchamp a la medida*** *(1915), una escultura de la que se conservan fotografías y este boceto a lápiz [MOMA]: el rostro del modelo parece emerger de una rueda.*

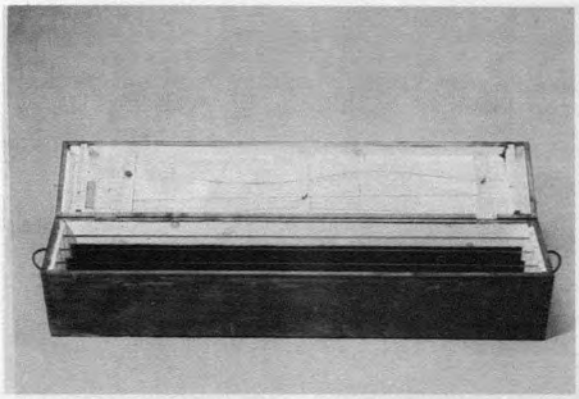


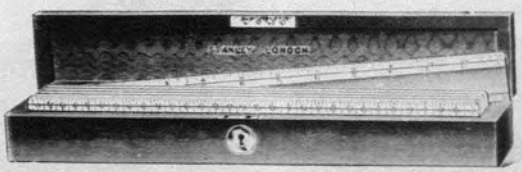
*Fig. 4. "Azar en conserva": **Trois stoppages étalon** (1913-14; la caja pudo haberse construido hacia 1936) [MOMA]*

*Fig. 5-6. La idea de hacer con **Trois stoppages étalon** una caja de reglas aleatorias pudo haber venido de los modelos ofrecidos por las casas especializadas en materiales para el dibujo técnico: la caja de escalas rectas procede del catálogo de Satanley, y la de curvas para ingenieros del de Lietz.*

Fig.4.

286, HIGH HOLBORN, LONDON, W.C.1

Sets of Scales in Cases.



When ordering Sets of Scales, please quote the catalogue number of the style of

Fig. 5.

Fig. 6.

THE A. LIETZ COMPANY MODERN ENGINEERS' AND SURVEYORS' INSTRUMENTS
SAN FRANCISCO, U. S. A.

CURVES FOR MECHANICAL ENGINEERS

Made of Transparent Celluloid

In Sets

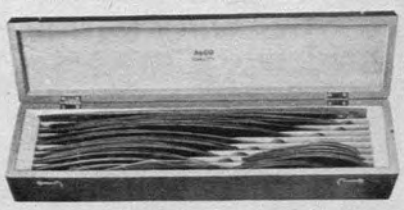
No. 3295

No. 3295. Set of 10 Transparent Curves, for Mechanical Engineers., containing one each curve of patterns numbers 25, 30, 64, 72, 74, 79, 84, 89, 91 and 98, as listed under No. 3290 on page 339. In wooden box.
Per set..... Code Word, **TREPAN**

RAILROAD CURVES

Made of Transparent Celluloid, Pearwood, Metal, and Cardboard.
With and without tangent.

These Curves are of the best workmanship and material. They are true and circular, and are the same on both edges, so that either edge may be used.



No. 3307

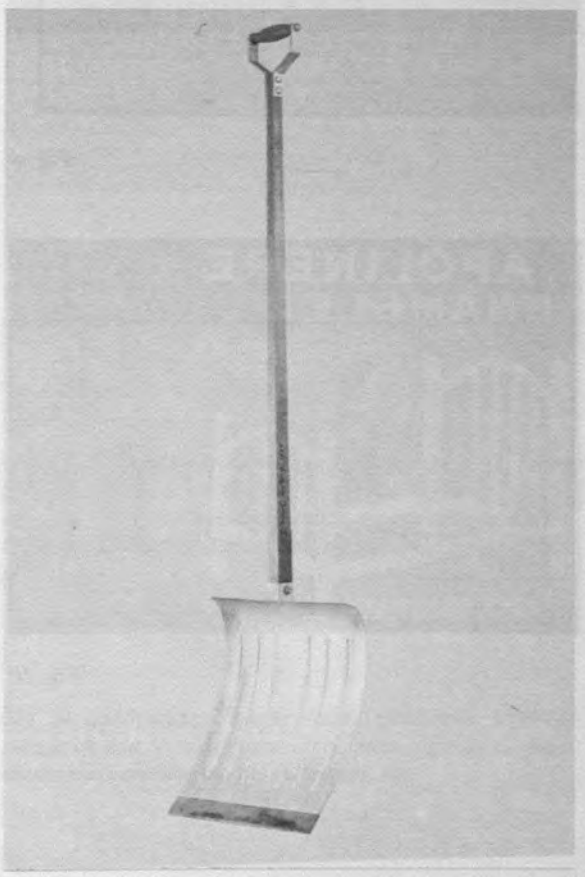
For description and price list see opposite page.

SEE PRICE LIST IN BACK OF CATALOG

340

*Fig. 7-8. La pala de nieve (retitulada en 1915 **In Advance of the Broken Arm**) fue considerada por Duchamp como "el objeto más hermoso que he visto nunca". No se parece mucho, ciertamente, a las palas ordinarias europeas, como puede apreciarse al compararla con las anunciadas en el catálogo de Walter Newbold & Co. (edición de 1891)*

Fig. 7.



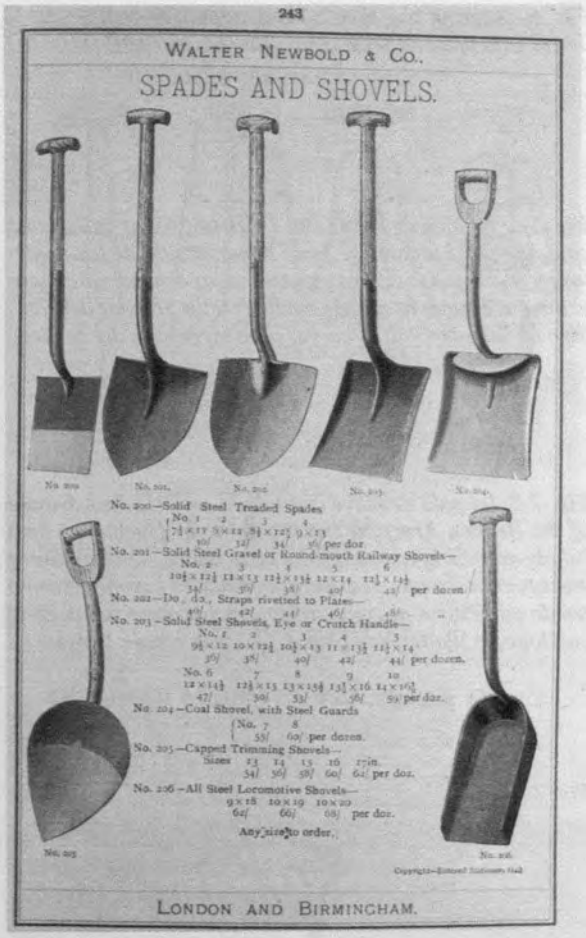


Fig. 8.

Fig. 10

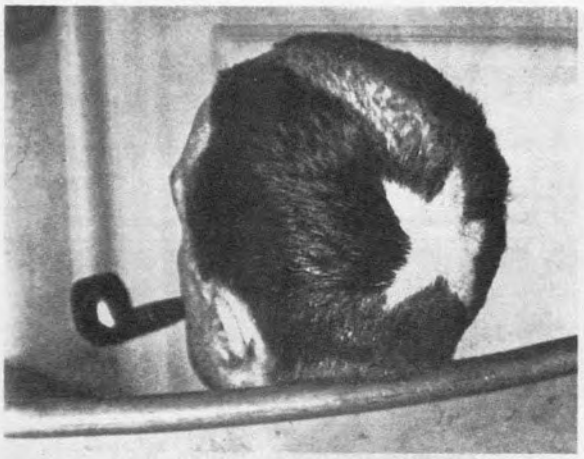


Fig. 9.

Fig. 11.

Fig.9. La ***Tonsura*** *que Georges de Zayas hizo en el cráneo de Duchamp (1921) indica que el lugar de la pintura está en el cerebro (Etoile = a toile, o sea, la estrella apunta a la cabeza-lienzo).*

Fig.10. ***Apolinére Enameled*** *(1916-17) [PMA], o el embalsamamiento (esmaltado) de la "era de Apollinaire" en un anuncio comercial rectificado.*

Fig.11. ***Trébuchet*** *(1917), en una foto tomada en el estudio de Duchamp y reproducida luego en la* ***Boîte en valise*** *(se ve también la Rueda sobre el taburete).*

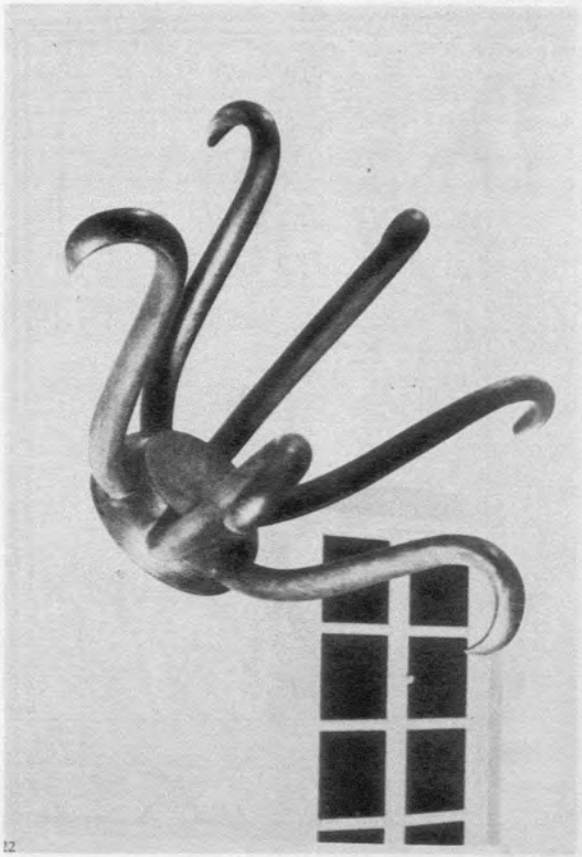


Fig. 12.

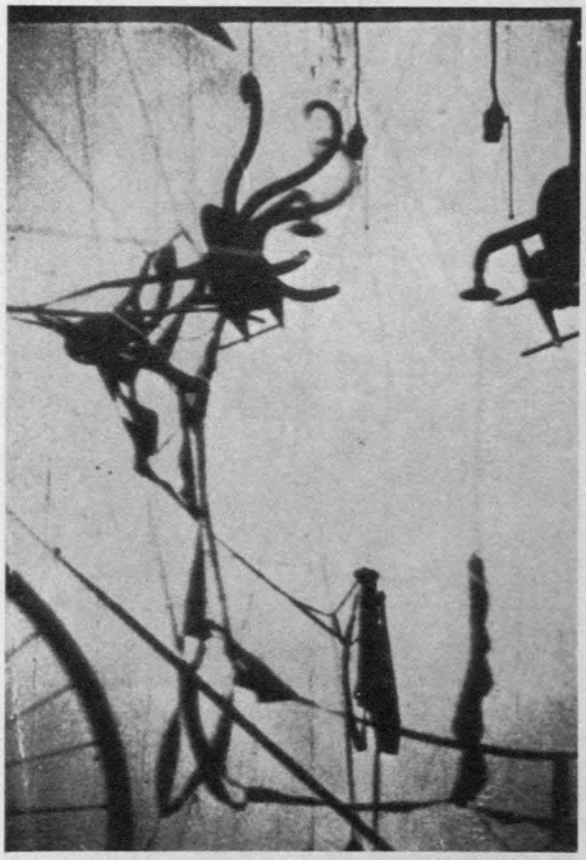


Fig. 14.

Fig. 13.

Fig. 12. ***Percha*** *(1917) es un ready-made que evoca a una araña (femenina) suspendida en el vacío.*

Fig. 13. ***La Sculpture de voyage*** *(1918) carecía de forma fija, pues se hizo con tiras de goma multicolores (procedentes de gorros de baño) que podían engancharse en muchos lugares diferentes. Esta imagen procede de la Boîte en valise.*

Fig. 14. Las Sombras de ready-mades (foto de hacia 1918) surgieren una lectura "figurativa" para algunas de estas creaciones: arañas, mantis religiosas, etc.

Fig. 15.

Fig. 17.

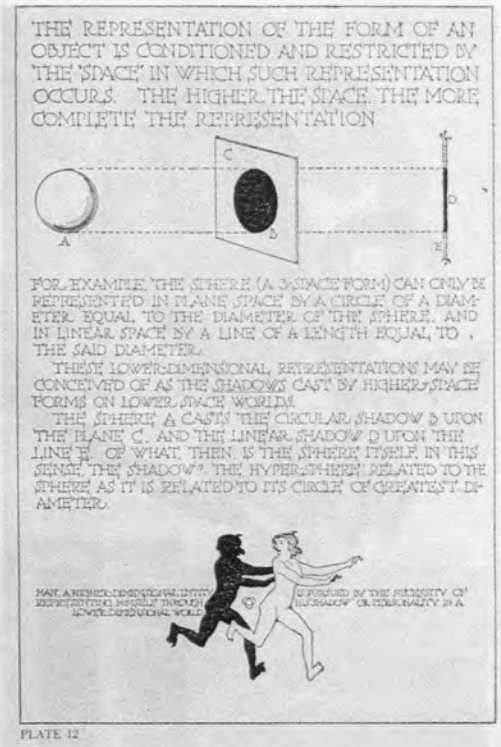


PLATE 12

Fig. 16.

Fig. 18.

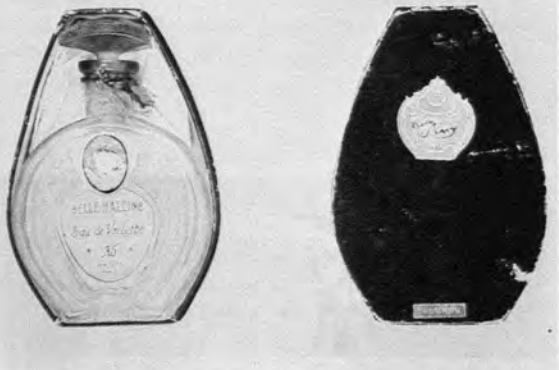


Fig. 15. ***L.H.O.O.Q.*** *(1919)[PMA]: "Ella tiene el culo caliente". Pero ¿quién es "ella" si lo que vemos en la imagen es un hombre?*

Fig. 16. La sombra de la mujer como lúbrico sátiro masculino en una de las ilustraciones de Bragdom (A primer of Higher Space, 1913, lám. 12)

Fig. 17. Postal antialemana de 1918, un posible precedente para ***L.H.O.O.Q.***

Fig. 18. Primera aparición de Rrose Sélavy en el frasco de perfume rectificado ***Belle Haleine, eau de voilette*** *(1921).*

Fig. 19.

Fig. 20.

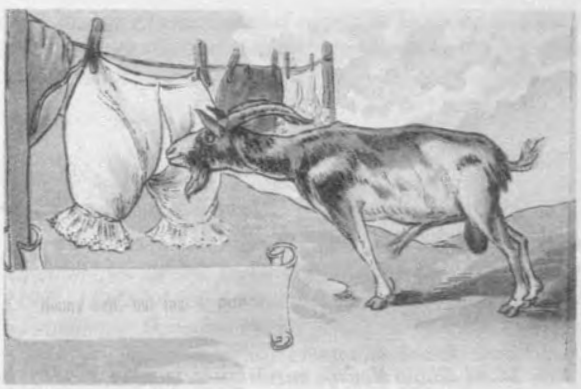


Fig. 19-20. El olor en el erotismo burlesco más o menos popular: Ilustración de Aubrey Beardsley y postal de principios del siglo XX.

Fig. 21.

Fig. 22.

Fig. 21. Fotografía "oficial" de la ***Fuente*** *(1917), hecha por Alfred Stieglitz, y publicada en el número 2 de The Blind Man.*

Fig. 22. Correspondencia encontrada entre la forma básica del urinario, girado 90 grados, y la "montaña" en el cuadro de Marsden ***The Warriors*** *(1913) [Según Camfield].*

Fig. 23.

Fig. 24.

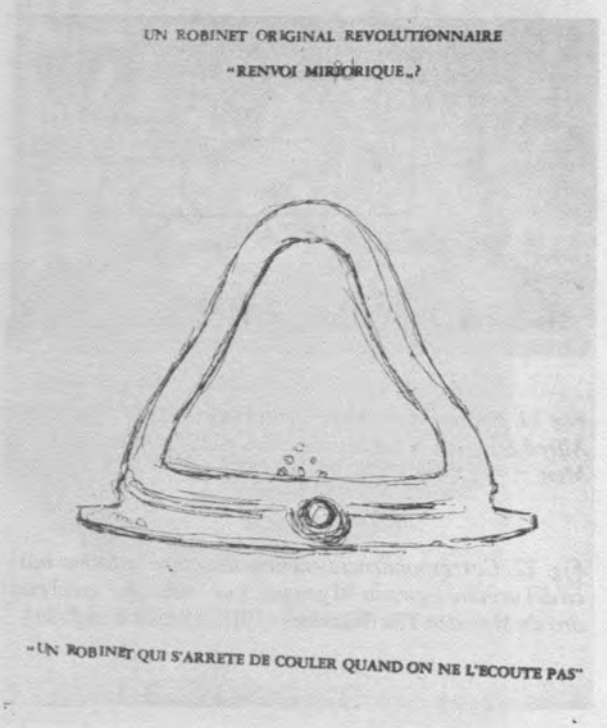


Fig. 25.

Fig. 23. Otro Buda como "recipiente femenino", en la portada de una revista popular de 1925.

Fig. 24. El dibujo ***Renvoi miroirique****, de 1964, alude a lo que sucederá si utilizamos el urinario con el giro de 90 grados: el fluido será devuelto (cascada de sentido inverso) a su inicial destinatario.*

Fig. 25. La ***Fuente*** *colgada sobre un autorretrato "transparente" del soltero Duchamp. O lo que es lo mismo: otra evocación del Gran vidrio. Esta foto debió tomarse en el estudio del artista muy poco antes o después del escándalo de los Independientes.*

Fig. 26.

Fig. 26. Los efluvios sobre el cuerpo de la mujer, un tópico en la iconografía tradicional del erotismo. Postal francesa de mediados de los años diez.

Fig. 27-28. Cubos de mármol, hueso de sepia y termómetro en el interior de una jaula: ***Why not Sneeze Rrose Sélavy*** *(1921) [PMA] debió ser una broma que Duchamp gastó a su comitente, Dorothea Dreier. Una de sus fuentes gráficas y conceptuales se encuentra en esta lámina de Bragdon (A Primer of Higher Space, 1913). Puede que hubiera, pues, una sátira del cubismo y una alusión a la dificultad del amor.*

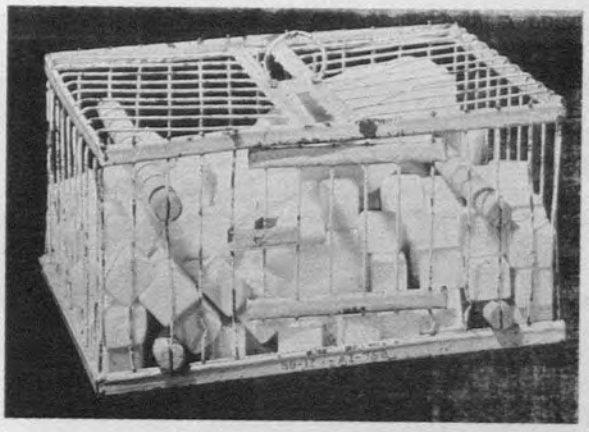


Fig. 27.

Fig. 28.

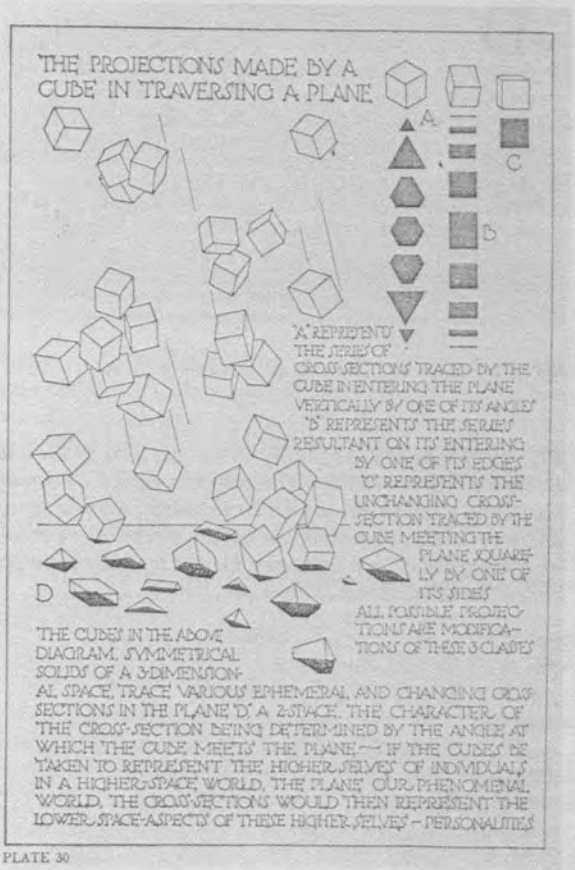
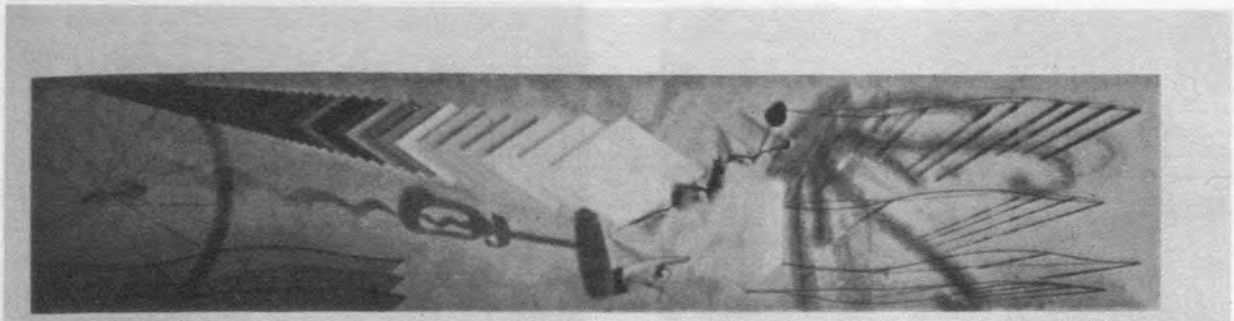


PLATE 30



MARCEL DUCHAMP — TU M'

PHARE DE *LA MARIÉE*

Par ANDRÉ BRETON

DES bâtisses jetées sous un ciel gris virant au rose, très lentement — c'est d'un style trouble et angoissant de conquête, où le transitoire le dispute au pompeux — cela vient de se lever en un rien de temps sur quelque point extrême du globe et rien ne peut faire, d'ailleurs, que cela ne se fonde à distance pour nous dans le plus conventionnel décor d'aventure moderne, chercheurs d'or ou autres, tel qu'ont contribué à le fixer les débuts du cinéma : la haute-école, la chance, les feux des yeux et des lèvres de femmes, bien qu'en l'occurrence, il s'agisse d'une aventure purement mentale, je me fais assez volontiers cette idée de la grandeur et de l'indigence du « cubisme ». Quiconque s'est jamais surpris à ajouter foi aux affirmations doctrinaires dont ce mouvement s'est autorisé, à lui tenir compte de ses aspirations scientifiques, à louer sa valeur « constructive » doit en effet convenir que l'ensemble de *bataires même**, qui tout à coup retourne devant nous cette lame et nous fait entrevoir ce qu'il y a de plus complexe dans son énorme machinerie, ne peut-elle manquer de passer pour un événement capital aux yeux de tous ceux qui attachent quelque importance à la détermination des grands mobiles intellectuels d'aujourd'hui.

Au cours d'un texte destiné à faire valoir les plus fâcheux calculs esthétiques : « La Genèse d'un Poème », Edgar Poe, malgré tout, porte un jugement admirable, qui n'a pas cessé d'être partagé par tous les artistes dignes de ce nom et constitue, sans doute inconsciemment pour la plupart d'entre eux, le plus important des mots d'ordre : « L'originalité (excepté dans des esprits d'une force tout à fait insolite) n'est nullement, comme quelques-uns le supposent, une affaire d'instinct ou d'intuition. Généralement, pour la trouver, il faut la chercher

Fig. 29.

Fig. 29. ***Tu m´*** *(1918) fue la última pintura al óleo de Duchamp, y debe considerarse como una especie de versión horizontal y anamorfósica del* ***Gran vidrio****. Aquí la reproducimos "vertical", tomándola de la cabecera del artículo de Breton dedicado a comentar* ***La mariée mise à nu par ses célibataires, même*** *(Minotaure, núm. 6, 1934).*

Fig. 30.

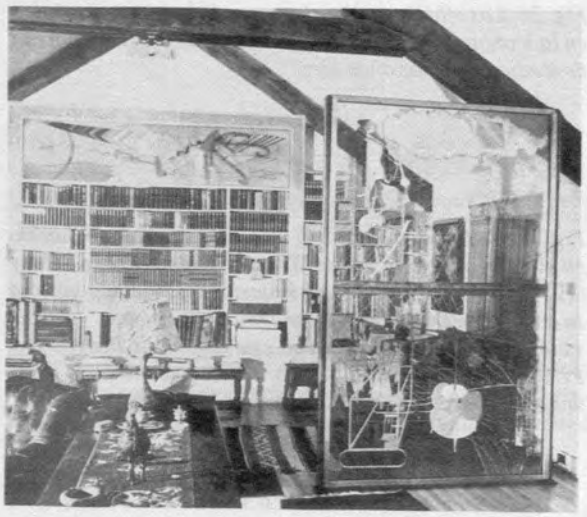


Fig. 30. ***Tu m´*** *y* ***el gran vidrio****, tal como quedaron, frente a frente, en la biblioteca de la casa de Katherine Dreier en West Redding (Connecticut), después de que Duchamp restaurase esta última obra en 1936.*

BIBLIOGRAFIA BASICA SOBRE MARCEL DUCHAMP (69 LIBROS)

A. Escritos y declaraciones de Marcel Duchamp

Duchamp du signe. Ecrits. Ed. de Michel SANOUILLET y Elmer PETERSON. Flammarion, París 1975. [Abr.: *D.D.S.*]. Edición española: *Escritos. Duchamp du Signe*. Trad. de Josep ELIAS y Carlota HESSE. Ed. Gustavo Gili, Barcelona 1978. [Abr.: *M.D. Escritos*].

The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even: A Typographic Version by Richard Hamilton of Marcel Duchamp's Green Box. Wittenborn, Nueva York 1960.

Marcel Duchamp. Notes and Projects for the Large Glass. Selección, ordenación y prólogo de Arturo SCHWARZ. Traducidas al inglés por George H. HAMILTON, Cleve GRAY y A. SCHWARZ. Thames and Hudson, Londres 1969. [Abr.: *M.D.N.P.L.G.*].

Marcel Duchamp, Notes. Ed. de Paul MATISSE. Centre Georges Pompidou, París 1980. Ed. americana con prefacio de Anne d'HARNONCOURT: G. K. Hall & Company, Boston 1983. Ed. española con traducción de Maria Dolores Díaz Vaillagou y prefacio de Gloria Moure: Tecnos, Madrid 1989. [Abr.: *M.D.N.*]

Manual of Instructions for Etant donnés: 1° la chutte d'eau 2° le gaz d'éclairage. Philadelphia Museum of Art, 1987.

Lettres a, Letters to, Briefe an Marcel Jean de, from, von Marcel Duchamp. Verlag Silke Schreiber, Munich 1987.

M. D. y Vitaly HALBERSTADT, *L'Opposition et les cases conjuguées sont réconciliées*. L'Echiquier, París 1932.

CABANNE, Pierre, *Entretiens avec Marcel Duchamp*. P. Belfond, París 1967. [Abr.: *Entretiens...*].

B. Obras sobre Marcel Duchamp.

ADCOCK, Craig E., *Marcel Duchamp's Notes from the Large Glass: an N-dimensional analysis*. UMI Reseach Press, Ann Arbor, Mich., 1983. [Abr.: *M.D. Notes...*].

BARUCHELLO, Gianfranco & Henry MARTIN, *Why Duchamp. An Essay on Aesthetic Impact*. McPherson & Company, Nueva York 1985.

BONK, Ecke, *Marcel Duchamp, the Box in a Valise: de ou par Marcel Duchamp ou Rrose Sélavy. An Inventory of an Edition*. Rizzoli, New York 1989. [Abr.: *M.D.T.B.V.*]

CABANNE, Pierre, *The Brothers Duchamp: Jacques Villon, Raymond Duchamp-Villon, Marcel Duchamp*. New York Graphic Society, Boston 1979. Edición original: *Les trois Duchamp: Jacques Villon, Raymond Duchamp-Villon, Marcel Duchamp*. Bibliothèque des Arts, París 1975.

CALVESI, Maurizio, *Duchamp invisibile. La costruzione del simbolo*. Officina Ed., Roma 1975.

CALVESI, Maurizio (con otros textos de Arcangelo IZO, Filiberto MENNA, Achille Bonito OLIVA, Tommaso TRINI y Arturo SCHWARTZ), *Su Marcel Duchamp*. Framart Editrice, Nápoles 1975.

CAMFIELD, William A., *Marcel Duchamp Fountain*. The Menil Collection, Houston Fine Arts Press, 1989.

CARROUGES, Michel, *Les machines célibataires*. Arcanes, París 1954.

CAUMONT, Jacques & Jennifer GOUGH-COOPER (J & J), *Plan pour écrire une vie de Marcel Duchamp. 1° Chronologie générale, 2° Les trente premières années*. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, París 1977.

CLAIR, Jean, *Marcel Duchamp ou le grand fictif. Essai de mythanalyse du Grand Verre*. Galilée, París 1975.

—*Duchamp et la photographie. Essai d'analyse d'un primat technique sur le developpement d'une oeuvre*. Chêne, París 1977.

—*Marcel Duchamp. Catalogue raisonné*. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, París 1977. [Abr.: *M.D.C.R.*]

—(Ed.) [Con contribuciones de P. HULTEN, A. SCHWARZ, J. CHALUPECKY, U. LINDE, O. MICHA, F. LE LIONNAIS, J. CLAIR, J. F. LYOTARD, C. F. REUTERSWARD, R. LEBEL, T. DE DUVE, y G. RAILLARD] *Marcel Duchamp: Abécédaire, approches critiques*. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, París 1977. [Abr.: *M.D.A.*].

—(Ed.), *Marcel Duchamp: Tradition de la rupture ou rupture de la tradition?*. Textos del coloquio de Cerisy. Union Générale d'Editions, París 1977.

CLEARWATER, Bonnie, (Ed.) [Con contribuciones de B. CLEARWATER, F. M. NAUMANN, N. SAWELSON-GORSE, D. TASHJIAN, W. HOPPS, y R. L. PINCUS], *West Coast Duchamp*. Grassfield Press, Miami Beach, Florida 1991.

D'HARNONCOURT, Anne & Walter HOPPS, *Etant donnés, 1 la chute d'eau, 2 le gaz d'éclairage. Reflections on a New Work by Marcel Duchamp*. Philadelphia Museum of Art, 1987 (reedición de un artículo de 1973).

D'HARNONCOURT, Anne & Kynaston MCSHINE (Eds.), *Marcel Duchamp*. Exposición organizada por el Philadelphia Museum of Art y por el Museum of Modern Art, Nueva York 1973. [Abr.: *M.D. [PMA & MOMA]*]

DORSTEL, Wilfried, *Augepunkt, Lichtquelle und Scheidewand. Die symbolische Form im Werk Marcel Duchamps. Unter besonderer Berücksichtigung der Witzzeichnungen von 1907 bis 1910 und der Radierungen von 1967/68*. Verlag der Buchhandlung Walther Konig, Colonia 1989.

DREIER, Katherine y MATTA ECHAURREN, *Duchamp's Glass: La mariée mise à nu par ses célibataires, même. An Analytical Reflection*. Museum of Modern Art, Nueva York 1944.

DUVE, Thierry de, *Nominalisme pictural: Marcel Duchamp, la peinture et la modernité*. Eds. de Minuit, París 1984. Ed. inglesa: *Pictorial Nominalism: On Marcel Duchamp's Passage from Painting to the Ready-made*. University of Minnesotta Press, Minneapolis 1991.

—(Ed.) [Con contribuciones de D. YUONG, T. DE DUVE, E. CAMERON, F. M. NAUMANN, J. SUQUET, W. CAMFIELD, H. MOLDERINGS, C. P. JAMES, C. ADCOCK, M. NESBIT, A. GERVAIS, y R. KRAUSS], *The Definitively Unfinished Marcel Duchamp*. The MIT Press, Cambridge, Mass., 1991. [Abr.: *T.D.U.M.D.*]

GERVAIS, André, *La Raie alitée d'effets: A propos of Marcel Duchamp*. Eds. Hurtubise, Québec 1984.

GIBSON, Michael, *Duchamp dada*. Casterman, Paris 1991.

GOLDING, John, *Marcel Duchamp; The Bride Stripped Bare by her Bachelors, even*. Viking, Nueva York 1973.

GOUGH-COOPER, Jennifer y Jacques CAUMONT (J & J), *Plan pour écrire une vie de Marcel Duchamp*. Centre Georges Pompidou, París 1977.

HAMILTON, Richard, *Not Seen and/or Less Seen of/by Marcel Duchamp/Rrose Sélavy, 1904-64. Mary Sisley Collection Exhibition*. Cordier & Ekstrom, Nueva York 1964.
—*The Almost Complete Works of Marcel Duchamp*. Catálogo de la exposición patrocinada por el Arts Council y celebrada en la Tate Gallery, Londres 1966.
—*The Bride Stripped Bare by Her Bachelors Even, Again: A Reconstruction by Richard Hamilton of Marcel Duchamp's Large Glass*. University of Newcastle-upon-Tyne, 1966.
HENDERSON, Linda Dalrymple, *The Fourth Dimension and Non- Euclidean Geometry in Modern Art*. Princeton University Press, 1983.
HOPS, Walter (con Ulf LINDE y Arturo SCHWARZ), *Marcel Duchamp. Ready-mades, etc. (1913-1964)*. Le Terrain Vague y Galleria Schwarz, Milán 1964.
JEAN, Marcel, *The History of Surrealist Painting*. Grove Press, Inc. Nueva York 1960. Ed. Original en frances publicada por Editions du Seuil, París 1959.
KOTTE, Wouter, *Marcel Duchamp als Zeitmaschine. Marcel Duchamp als tijdmachine*. Verlag der Buchhandlung Walter Konig, Colonia 1987.
KUENZLI, Rudolf & Francis M. NAUMANN (Eds.) [Con contribuciones de R. E. KUENZLI, B. WOOD, A. SCHWARZ, F. M. NAUMANN, T DE DUVE, W. A. CAMFIELD, P. READ, C. P. JAMES, G. H. BAUER, C. ADCOCK, H. WOHL, D. JUDOVITZ y T. SHIPEL, *Marcel Duchamp. Artist of the Century*. The MIT Press, Cambridge, MA, 1989 (Publicado originalmente como el número 16 de *Dada/Surrealism*, 1987). [Abr.: *M.D.A.C.*]
LEBEL, Robert, *Sur Marcel Duchamp* [Con textos de A. BRETON y H. P. ROCHE]. Eds. Trianon, París 1959. [Ed. americana: *Marcel Duchamp*. Paragraphic Books, Nueva York 1959]
LINDE, Ulf, *Marcel Duchamp*. Rabén & Sjogren, Estocolmo 1986.
LYOTARD, Jean François, *Les transformateurs Duchamp*. Galilée, París 1977. Ed. americana: *Duchamp TRANS/formers*. The Lapis Press, Venice CA, 1990.
MARQUIS, Alice Goldfarb, *Marcel Duchamp, eros c'est la vie. A Biography*. The Whitston Publishing Company, Troy, Nueva York 1981.
MASHECK, Joseph (Ed.) [Con contribuciones de J. MASHECK, G. APOLLINAIRE, L. KOCHNITZKY, H. y S. JANIS, W. RUBIN, W. HOFMANN, J. CAGE, L. NORTON, G. H. HAMILTON, G. CHARBONNIER, O. PAZ, L. D. STEEFEL, K.S. DREIER y MATTA ECHAURREN, J. JOHNS, W. COPLEY, T. B. HESS, D. JUDD, C. GREENBERG, M. ROTH, M. KOZLOFF, H. RICHTER, M. y W. ROTH, y R. PINCUS-WITTEN], *Marcel Duchamp in Perspective*. Prentice-Hall, Englewood Cliffs 1975.
MOLDERINGS, Herbert, *Marcel Duchamp. Parawissenschaft, das Ephemere und der Skeptizismus*. Campus Verlag, Frankfurt 1983.
MOURE, Gloria, (Ed.) [Con contribuciones de G. MOURE, M. DUCHAMP, E. SERRA, I. SOLA-MORALES, J. CAGE, A. D'HARNONCOURT, D. ADES, y. TONO, O. PAZ, M. CALVESI y G. CELANT], *Duchamp. Exposición organizada por la Fundación Caja de Pensiones y la Fundación Joan Miró*. Madrid 1984.
MOURE, Gloria, *Marcel Duchamp*. Rizzoli, Nueva York 1989.
OLIVA, Achille Bonito, *La delicata scachiera. Marcel Duchamp 1902-1968*. Catálogo de la exposición celebrada en el Palazzo Reale de Nápoles en junio-julio de 1973. Centro Di, Florencia 1973.
—*Vita di Marcel Duchamp*. Massimo Marani Editore, Roma 1976.
PARTOUCHE, Marc, *Marcel Duchamp: j'ai eu une vie absolutement merveilleuse. Biographie 1887-1968*. Images en Manoeuvres, Paris 1991.
PAZ, Octavio, *Marcel Duchamp*. Ed. Era, México 1968.
—*Apariencia Desnuda. La obra de Marcel Duchamp*. Eds. Era, México 1973 y Alianza Editorial, Madrid. Ed. americana: *Marcel Duchamp, Appearance Stripped Bare*. Viking Press, Nueva York 1978.
ROCHE, Henri-Pierre, *Victor (Marcel Duchamp). Roman*. Texto establecido por Danielle REGNIER-BOHLER; prefacios y notas de Jean CLAIR. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, París 1977.
SAMALTANOS, Katia, *Apollinaire, Catalyst for Primitivism, Picabia and Duchamp*. UMI Research Press, Ann Arbor, Mich. 1984.
SCHWARZ, Arturo, *Marcel Duchamp: 66 Creative Years. From the First Paintings to the Last Drawings*. Gal. Schwarz, Milán 1972.
—*Marcel Duchamp*. Hachette-Fabbri, Milán 1968 (textō en italiano) y París 1969 (en francés).
—*The Complete Works of Marcel Duchamp*. H. N. Abrams, Nueva York 1970. [Abr.: *T.C.W.M.C.*]. Traducción francesa del texto introductorio, con algunas modificaciones: *La Mariée mise à nu chez Marcel Duchamp, même*. Editions Georges Fall, París 1974.
—*Marcel Duchamp, la sposa ... e i readymade*. Electa, Milán 1988.
STEEFEL, Lawrence D., *The Position of Duchamp's Glass in the Development of his Art*. Garland Pub., Nueva York 1977.
SUQUET, Jean, *Miroir de la Mariée*. Flammarion, París 1974.
—*Le Guéridon et la virgule*. Christian Bourgeois, París 1976.
—*Le Grand Verre rêvé*. Aubier, 1991.
TOMKINS, Calvin, *The World of Marcel Duchamp*. Time-Life Books, Nueva York 1966.
—*The Bride and the Bachelors. Five Masters of the Avant-Garde: Duchamp, Tinguely, Cage, Rauschenberg, Cunningham*. Penguin Books, 1976. (Primera ed. 1962).
ZAUNSCHIRM, Thomas, *Bereites Maedchen Ready-made*. Ritter Verlag, Klagenfurt 1987.
—*Robert Musil und Marcel Duchamp*. Ritter Verlag, Klagenfurt 1982.
—*Marcel Duchamps unbekanntes Meisterwerk*. Ritter Verlag, Klagenfurt 1986.

La pregunta por la expresión en el estilo: Gombrich y Wölfflin

Javier Arnaldo
Universidad Complutense de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.) Vol. IV, 1992.

"¿Es que deben ser explicadas las obras de arte?"
H. Wölfflin

RESUMEN

Como es sabido, la obra de Wölfflin es una importante referencia en la formación y en los escritos de Gombrich, a la vez que objeto de un crítica contundente por parte de éste. Gombrich abunda en el desarrollo autónomo de los problemas artísticos iniciado por Wölfflin, e incluso da explicación a algunas constantes del comportamiento formal postuladas por el autor de ***Conceptos fundamentales****. El punto de partida de ambos es la psicología de la percepción, sólo que esta ciencia se ha desarrollado extraordinariamente en nuestro siglo, y ha puesto en evidencia la necesidad de revisar, entre otras cosas, los criterios para la interpretación de los estilos artísticos que se derivaban de la psicología de la empatía del siglo XIX. La antropología biológica de Gombrich ha puesto las bases de una evaluación más adecuada de la relación estilo-expresión.*

SUMMARY

It is known thath Wollfflin´s production is not only an important reference in Gombrich´s development writings but it also appears to be the object of a very conclusive criticism. Gombrich emphasizes the autonomous evolution of artistic problems began by Wolfflin and he ven explains some constant characterstics of formal behaviour postulated by the author of ***Kunstgeschichtliche grundbegriffe****.*

They both take psycology of perception as a starting point. In any case, this science has witnessed an extreordinary growth in this century and has proven the necessity to revise, among other things, the criteria to interpret artistic styles deriving from 19th century empathy psycology. Gombruch´s biologycal anthropology has established the basis for a more adequate evaluation in style/ expression relationship.

1. GOMBRICH ENSAYISTA

En el panorama de la historiografía artística de nuestro siglo, Gombrich es, a todas luces, un autor atípico. Su prosa nítida, inteligente, amigable y ligeramente irónica nos remite a un modelo desacostumbrado: la literatura y el ensayo ilustrados del siglo XVIII. Sus obras son ensayos en el sentido exacto del término: aborda un tema, mientras lo mide éste le conduce a otro que, a su vez, enriquce el planteamiento inicial, retoma las afirmaciones anteriores con mayor confianza, etc. Formula sus rotundas tesis con la humildad de un empirista, con la sensatez del que cuestiona o colige siempre en función de la experiencia. Lo que escribe con elaboradísima sencillez adquiere un carácter difícilmente rebatible porque se rige por un tenaz sentido común. Es capaz de sintetizar de forma convincente asuntos muy complejos, asuntos que pueden parecer inabordables, señalando con franqueza y aproximándose con una incomparable amenidad a cuestiones, motivos, leyendas, constantes o problemas que escoge entre muchos, que se hacen felizmente significativos y en los que descubre claves explicativas muy pertinentes.

Este maestro de la concisión más que enseñar métodos historiográficos, lo que hace es invitar a una reflexión sin prejuicios, desprovista de esquemas preconcebidos y atenta a factores aparentemente secundarios. No enseña a demostrar, sino a discernir. Como un buen ilustrado, asume el primado de la higiene intelectual en su trabajo. Con todo, son muchos los escritos suyos que se ocupan de problemas metodológicos, y, sobre todo, hacemos notar que siempre que aborda el estudio de un tema histórico-artístico, a la vez que lo trata, sus indicaciones se encaminan a cuestionar bases operativas muy afianzadas en los métodos de la historiografía artística. El lector en el que piensa Gombrich, el pedagógico Gombrich, es el profesional de la Historia del Arte, algunas de cuyas categorías básicas (estilo, intención, expresión o, pongamos por caso, evolución) se ven notablemente alteradas en su alcance y significado tras la lectura de *El sentido de Orden* o *Arte e ilusión*.

La libertad de concepto de Gombrich le permite formular sus propuestas teóricas como tesis opuestas a las habituales y que invitan a revisar formas muy afianzadas en la evaluación historiográfica. Con ello, por supuesto, no busca el riesgo gratuito, ni una temeridad pueril, sino que, sencillamente, compara, cuestiona y corrige. Esta es una constante en sus escritos que le sirve para perfilar una sintomatología de las dolencias que, con carácter crónico, afectan al saber histórico-artístico. Las aseveraciones metodológicas de este psicólogo de la percepción son muchas, pero nunca sobrepasan el marco de una propedéutica correctiva. Lo que le interesa es preparar al conocimiento y a la interpretación de obras de arte, y para ello previene de todos los indicios de error o falsedad que pueden manifestarse en el modo mismo de considerar los objetos. Su objeto último de estudio son los depósitos artísticos, pero su interpretación pasa por el estudio de lo que podríamos llamar la patología de la Historia del Arte como disciplina institucionalizada.

2. DIAGNOSTICOS: HEGELIANISMOS

Es bien sabido que, de entre los muchos posibles incómodos intrusos de la teoría historiográfica, Gombrich ha sentado repetidamente en el banquillo de los acusados a la filosofía hegeliana de la historia, que es como decir a la filosofía moderna de la historia. Ha prevenido a los historiadores del arte frente a la tendencia a utilizar la categoría de «progreso» en la explicación historiográfica, y, sobre todo, ha abundado con innumerables argumentos en la necesidad de reconocer la improcedencia de una identificación de los estilos artísticos con rasgos expresivos unitarios a partir de los cuales haya de leerse el complejo espiritual propio de una época o de un pueblo. Esa arriesgada toma de postura le ha llevado a distanciarse de nuestro «colegio» profesional, y, con alguna coquetería, se ha presentado como «historiador de la información visual», en lugar de como historiador del arte a secas. Esta difícil batalla es la del médico que quiere combatir una extendida epidemia, y que, ante la inexistencia de medicamentos conocidos y probados, crea su propio laboratorio farmacéutico, e inventa tratamientos o aplica curas homeopáticas. Es, a todas luces, una batalla difícil de ganar, y que incluso él no quisiera ganar sin reservas. Más bien, si pensamos en Gombrich como estratega militar nos encontraríamos con uno que no pretende la rendición del enemigo, sino evitar más desmanes. Para ello hace escaramuzas en el frente, en las que arroja al enemigo argumentos suficientes para hacerle entrar en razón y conseguir un pacto afortunado. Es eso lo que quiere obtener: un pacto en cuya primera cláusula ambos bandos reconozcan que ignoran casi todo lo que deberíamos saber para poder afirmar sin reservas. El triunfo sería, digamos, el que todos pasásemos a ser «outsiders» en nuestro propio territorio.

Gombrich escribe propaganda de guerra cuando, por ejemplo, nos sorprende conjurando la obra de Jacob Burckhardt, colocando al maestro de la Historia de la Cultura en la tradición de la izquierda hegeliana, a la que también quiere hacer pactar. Una extravagancia tal, que repite tendenciosamente con Dilthey o con Huizinga, sólo puede ser explicada, repetimos, como desafuero en la propaganda de guerra. De hecho, este soldado sentimental confiesa que le tiembla la mano [1] nada más desenvainar su florete de esgrimista contra la autoridad de Burckhardt. Pues, lo que quiere combatir no es la *Kulturgeschichte*, ni a sus hábiles portavoces, sino el mantenimiento de sus paradigmas mistificadores, cuyo estandarte él identifica con una pura teogonía de la historia.

Podemos estar seguros de que Gombrich nunca ha querido comprender la filosofía de Hegel como la del ilustrado que traza el proyecto que ha de culminar en la soberanía real de la razón, y que recoge y despide, incluso, a la Ilustración del siglo XVIII. Y no ha querido hacerlo porque el influjo de Hegel le parece demasido poderoso y demasiado agobiante como para poder asumirlo con optimismo.

De la lectura de sus páginas colegiremos también que no quiere abolir la *Kulturgeschichte* potenciada en el siglo XIX, sino la forma en que ha sido potenciada, el optimismo que llevó a considerar todos los elementos que componen la diversa trabazón de los momentos de la cultura bajo el postulado de la unidad orgánica esencialmente nueva, en la que la psicología humana vendría, por así decir, a transcenderse a sí misma, y a colocarse en un peldaño necesariamente superior. Los elementos que componen una nueva constelación desaparecen en el producto resultante. Ese avance escalonado de los productos de la cultura es lo que la filosofía moderna transcribe con el término neogriego *holismo*. Para Gombrich no hay motivo para ofrecer un enfoque optimista de la historia de la cultura porque es muy dudoso que se halle potenciada por una causa superior, porque la psicología humana es más bien frágil como causa y como cosa, y porque los fundamentos sociales y las constantes biológicas de la civilización son demasiado notables. Lo que está consiguiendo, además, la civilización reciente es, según Ernst Gombrich, alimentar una «pérdida colectiva de memoria con la que nos vemos amenazados» [2].

¿Quiere, entonces, Gombrich que la Historia del Arte se ciña el cinturón para emerger tan sólo como ciencia de documentalistas? Basta leer cualquier artículo suyo para saber cuál es la respuesta a esta pregunta accesoria. Lo que Gombrich exige al historiador es que sea defensor de la cultura, que sirva a la supervivencia de la cultura y no a su confiada industria. La historiografía antropológica de Gombrich aborda, por así decir, la continuidad de los fracasos, más que la oportunidad de los éxitos.

Hemos abundado en la idea de que las indicaciones metodológicas de Gombrich son, básicamente, una propedéutica para una historia del arte desintoxicada, pero no las orientaciones de un historiador «de escuela», por mucha «escuela» que tenga detrás nuestro autor. Sería inocente distinguir trazos metodológicos en la idea de la habilidad técnica que con tanta insistencia esgrime para explicar fácticamente los cambios estilísticos. Una cosa es valorar determinantes que han sido eludidas injustificadamente, y otra es postular un deter-

---

[1] *Ideales e ídolos*, Barcelona., 1981, p. 45.
[2] *Ibíd.*, p. 226.

minismo técnico como ya hizo en el pasado, por ejemplo, G. Semper. Los edificios positivistas sólo son sólidos mientras no haya nadie en su interior al que se le ocurra abrir una ventana. Tan pronto como esto ocurre y penetra en ellos la humedad de su periferia, sus vigas se corrompen tan rápido como sus ilusiones. Y Gombrich no sólo considera oportuno abrir las ventanas que haga falta en edificios aparentemente consolidados, sino también cerrar alguna que otra y recordar a sus contemporáneos, en la época del expresionismo abstracto, que la habilidad técnica no es, ni mucho menos, un factor artístico desestimable.

3. PSICOLOGIA DE LOS ESTILOS

Con todo, Gombrich no se fija en el asunto de la competencia de las manualidades de los artistas -que ya, como él mismo afirma, no es suficiente para desarrollar criterios de valor-, sino en la relación entre las habilidades técnicas y la psicología de los estilos. Este es un problema de rango sensiblemente distinto. Se trata de habilidades en relación a claves estilísticas y a expectativas de realización que pueden ser perfiladas en términos psicológicos.

Si enmarcamos las enseñanzas de Gombrich en la denominada psicología de la percepción estaremos más cerca de hacerle justicia, pero, a su vez, se trata de una tradición tan amplia, que con ello diremos muy poco sobre la especificidad y la novedad de sus propuestas. Al considerar, sin embargo, los hábitos intelectuales de Gombrich en los aledaños de la antropología biológica, será mucho más acertada y precisa la etiqueta que utilizamos. Ahora bien, ¿conocemos ya una escuela de la historiografía artística basada en la antropología biológica? No, desde luego, como tendencia establecida, y de ahí provienen tanto la inquietante novedad de los ensayos de Gombrich, como también los intereses preventivos que aparecen habitualmente en sus páginas de pionero.

Quisiéramos, con todo, marcar con mayor radicalidad el carácter profiláctico de las reflexiones que Gombrich nos dirige. En busca de ese énfasis topamos con un capítulo muy sugestivo de su libro *Arte e ilusión*. Es el que lleva el título de *La verdad y el estereotipo* y va encabezado por una cita que procede de la *Crítica de la razón pura*, en concreto del segundo libro de la *Analítica transcendental*. Lo que decía Kant que transcribe Gombrich es lo siguiente:

«Ese esquematismo de nuestra razón al enfrentarse con los fenómenos [...] es un arte escondido en las honduras del alma humana, cuyo verdadero modo de operar difícilmente arrancaremos jamás a la naturaleza» [3].

Con esta referencia de principio tal vez fomente en Vds. la sospecha de que pretendo colocar el legado de Gombrich en el vector de la tradición kantiana. No es este mi objetivo ni mi asunto, que, obviamente, requeriría un estudio más detallado y a propósito. Digamos, no obstante, que la impronta kantiana en los planteamientos de Gombrich no es de rango mayor que en Ernst Mach o en los teóricos de la *Gestalt*. Es más, la tradición del siglo XIX que, frente a la herencia hegeliana, Gombrich recoge y valora no es sino la psicologista, en la que se yerguen, entre otras, las obras de Hermann Helmholtz y Johannes Volkelt, sustentadas por el legado de Kant.

Y dejemos ahora a un lado la memoria filosófica de Gombrich y pensemos en lo que concierne a la interpretación histórico-artística el problema al que alude Kant en la cita expuesta. Esta hace referencia a lo insondable de las razones del esquematismo con el que opera la mente humana. Naturalmente, el historiador que se ocupa de los depósitos artísticos y trata de explicar el modo de representar la naturaleza que les es característico, si tiene en cuenta ese postulado, se verá impelido a ser reservado en todo lo que se relaciona con las causas subjetivas que afectan a dichas obras. Este sería el primer consejo a seguir, el no excedernos en la personalización, en la mitificación o, en suma, en el enflaquecimiento de la idea de la *voluntad artística*, que es precisamente la que vendría a encarnar la forma de relación entre la esquemática substancia de la mente humana y los fenómenos de la naturaleza externa.

El mencionado capítulo *La verdad y el estereotipo*, cuyo encabezamiento luce ese pequeño apoyo en la autoridad de Kant, contiene una brillante reflexión sobre los móviles formales e imitativos de un cuadro de Cézanne. Gombrich se sirve de la comparación entre una fotografía del monte Saint-Victoire tomada por el historiador John Rewald y uno de los paisajes de Cézanne con este motivo. El contraste entre ambas imágenes conduce a una evidencia. En el mundo de los fenómenos no hay estereotipos. «La verdad -escribe Gombrich- es que nunca hubo una tal imagen única que pudiéramos aislar para compararla con la fotografía o con el cuadro. Hubo una infinita sucesión de innumerables imágenes mientras el pintor examinaba el paisaje ante él, y esas imágenes enviaron una compleja estructura de impulsos por los nervios ópticos de su cerebro. El propio artista no sabía nada de todo aquello que estaba ocurriendo, y nosotros sabemos menos» [4].

La complejidad de la imagen elaborada por Cézanne puede ser, ciertamente, complemento de su experiencia, de sus afecciones sensitivas y (como se nos dice) neurológicas ante el paisaje. Pero, en este caso, la objetividad de la mímesis no puede ser planteada en términos de correspondencia de la imagen con el objeto que permanece, sino que, de darse, como de hecho ocurre, una feliz adecuación, que es imposible de reducir, de los medios expresivos a la experiencia de aquel paisaje, la objetividad recae sobre las previsiones formales de la mente del pintor en su relación con el fenómeno o conjunto de fenómenos a los que se enfrenta.

Que existen previsiones o hipótesis formales que pueden ser tratadas en términos de objetividad es algo que Gombrich, sin lugar a dudas, admite. Basta leer sus estudios sobre Leonardo, que probablemente constituyen su mayor acierto como historiador. Ahora bien, lo que Gombrich quiere poner de manifiesto al enfatizar que priman las previsiones formales sobre la posible fidelidad a la información visual del

---

[3] *[K.r.V.*, B 180-181.] *Arte e ilusión*, Barcelona. 1979, p. 68.
[4] *Ibíd.*, p. 70.

objeto, no es la objetividad de unos u otros esquemas estilísticos, sino justo lo contrario: que el estilo se impone sobre el objeto, y, por lo tanto, necesariamente pone límites a la objetividad.

Por así decir, la condición ineludible del estilo no es la «voluntad» de forma, sino la limitación de las conjeturas formales que están a disposición del artista. Al fin y al cabo, la voluntad no puede radicar en otro ámbito distinto al de las formas a las que está subordinado todo apunte visual, pero si éstas, como nos dice Gombrich, responden a «esquemas y diseños que el artista ha aprendido a manejar» [5], lo que marca la voluntad es el propósito de hacerlas conformes a los objetos, los motivos o los fenómenos imitados. Lo que ocurre es que cualquier nueva «voluntad de forma», necesitará conocer previamente los «esquemas y diseños» que altera, y, en alguna medida, ajustarse a ellos, es decir, hacerse conforme a lo que sabe.

Todo ello lleva a Gombrich a una conclusión tan sencilla como lúcida sobre el problema del estilo:

«Todo arte se origina en la mente humana, en nuestras reacciones frente al mundo más que en el mundo mismo, y precisamente porque todo arte es «conceptual», todas las representaciones se reconocen por su estilo» [6].

Y añadiríamos: no sólo porque todo «arte» es conceptual, sino porque nuestra visualidad está conceptualmente determinada. Y con ese añadido no nos alejamos de las ideas del insigne historiador. Es como si tradujéramos el famoso aserto de Goethe «vemos aquello que pensamos» por un «vemos aquello que podemos pensar».

Gombrich, eso sí, al abordar el problema de los arquetipos que forman parte de la mente en su proyección artística sigue un orden que hace justicia al sentido común. En los conceptos que operan sobre la visualidad en la mímesis artística marca en primer lugar todos aquellos condicionantes que están ligados a los formularios técnicos, las maneras, los medios y esquemas formales dominados. Las obras artísticas cumplen tareas, pero sólo las tareas que se pueden proponer según las habilidades del lenguaje artístico conocido. Enfatiza, por tanto, las posibilidades objetivas de los esquemas formales: aquello que puede hacerse real bajo determinadas condiciones de realización, valga la redundancia. De ahí su interés por la teoría de la ciencia. Pero, no por ello olvida las posibilidades subjetivas, esto es, los supuestos que posibilitan que subjetivamente algo pueda ser pensado como real. De ahí su enorme interés por la psicología de la percepción, la semiología de la imagen, la lingüística formalista, el formalismo visual, o, en sentido lato, la psicología de los sentidos.

Antes de proseguir con estas consideraciones permítanme hacer un breve inciso, y tengan a bien volver sobre la lectura del párrafo citado: «Todo arte se origina en la mente humana, en nuestras reacciones ...». Reconoceremos el dominio de la frase pregnante y elocuente que distingue a Gombrich en cuanto nos demos cuenta que nos transmite algo que por poco hubiéramos dado por sobreentendido, pero que no tiene desperdicio. Apela a nuestro sentido común, y al final nos ayuda extrayendo él mismo la conclusión a la que normalmente deberíamos haber llegado. Creo que es importante remarcar esta aparente inocuidad, porque nos permite comprobar que Gombrich es un maestro en un arte que desgraciadamente brilla por su ausencia en los ensayos de Historia del Arte, lo mismo que en las aulas universitarias. Me refiero al arte de la mayéutica. Cosas que están en la conciencia de todos, pero que no suelen aflorar, por razones y prejuicios distintos que no viene al caso considerar, son las que se ponen de manifiesto con la ayuda de su discurso, y las que, curiosamente, consiguen que nos preocupemos por nuestra propia higiene intelectual. Comprenderemos, por esto mismo, que lo que el ensayista prepara, pero no formula, es mucho.

En ese amable paternalismo de terapeuta podemos percibir una sensible diferencia con respecto al autoritarismo del profesor Wölfflin que él mismo pone repetidamente de manifiesto. Gombrich nos plantea cuestiones de fondo (conceptos fundamentales) pero formuladas como si polemizara sobre las dificultades de dichos problemas en su misma epidermis antes de hacerlo en profundidad. Una de esas preguntas clave que él nos arroja es la que le plantearon sus propios maestros: «¿por qué el arte tiene una historia?»

Es una pregunta previa al resto, una pregunta que tiene prioridad por ser, si se me permite la expresión, «epidérmica». No dice ¿cuál es la razón de la historia en lo que se refiere a los objetos artísticos? sino ¿qué es lo que hace que tengamos que ordenar los objetos artísticos necesariamente en la historia? Responde que el arte no tiene una historia porque se ordene en una evolución lógica, sino que dispone de parámetros históricos porque requiere el apoyo de una tradición. Pero, como parece fuera de dudas, esa tradición no está compuesta simplemente por variantes expresivas, por un sin fin de visiones individuales en la transcripción imitativa de la realidad. No, las metas del arte cambian, pero toda innovación se produce según condiciones de posibilidad impuestas por los logros de la tradición conocida. «Yo encuentro las razones [de que el arte tenga una historia] - escribe Gombrich- en la psicología de la percepción, que explica que no podemos «transcribir» simplemente lo que vemos y hemos de recurrir a métodos de tanteo en el lento proceso de «hacer y comparar» y «esquema y corrección». Dado el objetivo de crear una imagen convincente de la realidad, así es como «evolucionarían» las artes; el objetivo, a su vez, debe depender de la función asignada a las artes visuales en una cultura particular» [7].

Gombrich conduce, al fin y al cabo, la idea de un evolucionismo lógico a la facticidad de una evolución posibilista según condiciones históricas puntuales. En otra ocasión en la que se planteó la misma pregunta respondió que «El arte tiene una historia porque las ilusiones del arte no son sólo fruto del análisis de las apariencias que el artista practica, sino instrumento indispensable para dicho análisis» [8].

Esta formulación es más áspera, pero también más pregnante. Al decir que las ilusiones del arte son instrumento

---

[5] *Ibíd.*, p. 78.
[6] *Ibíd.*, p. 89.
[7] *El sentido de Orden*, p. 268.
[8] *Arte e ilusión*, p. 39.

indispensable para el análisis de las manifestaciones artísticas, vuelve a poner de relieve la importancia de la impronta del estilo en las expectativas de transformación, pero incluso de conocimiento en una tradición artística. Ahora bien, al tiempo que realza su significación, Gombrich problematiza insistentemente el uso de los términos estilísticos siempre que piensa en los parámetros históricos del arte. Es esta una curiosidad típica de Gombrich, para quien «Todos los procesos cognoscitivos exigen sobre todo flexibilidad y elasticidad de la mente» [9].

4. WÖLFFLIN COMO PROBLEMA

En el momento en que parece consolidar una vía de comprensión de asuntos problemáticos como éste, él mismo desdibuja sus propias convicciones y deja un tanto huérfanas y a nuestro arbitrio las afirmaciones que había realizado. Por eso resulta algo artificioso sintetizar cuál es la visión de Gombrich sobre la función historiográfica del estilo, y al hacerlo no quisiéramos que fuese en perjuicio de la viveza de su pensamiento. Su toma de postura cobra cuerpo por la vía de la crítica de las tesis de autores consagrados. Entre ellos hay un autor al que se diría que pretende reorientar, es Heinrich Wölfflin. De las razones que esgrime para hacerlo puede aprenderse mucho. A primera vista Gombrich se presenta como su oponente, e incluso parece desear la jubilación de Wölfflin como autoridad. A la larga la repetición o emulación de ejemplos de Wölfflin o las referencias solapadas a sus ideas nos hacen intuir que los lazos que ligan sus obras no son fáciles de deshacer. Y probablemente confrontar los puntos de vista de Gombrich con los del historiador que escoge como rival, Wölfflin, no es la manera más desacertada de matizar algunas ideas del propio Gombrich sobre esos asuntos que nos ocupan.

Insistimos en que, antes que nada, Gombrich rechaza toda teoría del estilo postulada desde la «historia del espíritu». La idea de los estilos como expresiones de unidades sincrónicas de la cultura en la historia le es especialmente incómoda, de ahí su insistencia en lo que llama el «estudio de las continuidades» [10], que no es sino una medida correctiva [11]. Gombrich ve encarnada aquella idea en un sinfín de interpretaciones historiográficas, excepción hecha curiosamente del caso de Wölfflin, cuya obra considera relativamente al margen de las pautas hegelianas.

El problema que encuentra Gombrich en el formalismo de Wölfflin es de otro tenor. Hace referencia al mantenimiento de patrones morfológicos y connotaciones normativas a la hora de distinguir cualidades estilísticas concretas. «Ni las críticas normativas -escribe nuestro autor en *Norma y forma*-, ni una descripción morfológica por sí solas nos proporcionarán nunca una teoría del estilo» [12].

Para corregir esas directrices Gombrich propone, por ejemplo, valorar sólo relativamente los principios morfológicos positivos, y tratar de caracterizar los términos estilísticos a partir de «principios de exclusión» (los principios que se rechazan), «principios negativos» (desviaciones de una norma) «principios de sacrificio» (los valores que se sacrifican en favor de otros), o de los «órdenes de prioridades» que se deducen de las opciones concretas en un estilo. Volvemos a encontrarnos, pues, con medidas preventivas.

Pero, la crítica puede extremarse aún. En el capítulo VIII de *El sentido de Orden* las objeciones de Gombrich tienen visos de agresión: describe a Wölfflin como «fisonomista con la conciencia intranquila» [13]. La intranquilidad provendría de que «Wölfflin nunca resolvió la contradicción entre su aproximación fisonómica y su aproximación formalista al estilo» [14].

¿Qué quiere decir esto? Que una aproximación formalista a los principios de organización de un estilo excluye en principio la descripción de valores expresivos como cualidades inherentes, por razones que explicaremos. O, de otro modo: que la *caracterización* formal en sentido estricto no puede confundirse con una caracterización fisonómica del estilo como hace Wölfflin, quien prácticamente identifica características morfológicas con sensibilidades hacia la forma [15].

Las razones que alega Gombrich para realizar esta crítica son de diverso signo. La primera es, cómo no, la sospecha de alguna forma de hegelianismo. Gombrich ve el fantasma de Hegel hasta en las celdas de los conventos franciscanos. Incluso no le incomoda el rol de historiador quijotesco: «cabalguemos nuestro leñoso corcel -escribirá- para batallar contra una cantidad de fantasmas que aún acosan el lenguaje de la crítica de arte» [16]. Aunque, de las aventuras de Don Quijote quisiera rescatar sobre todo los momentos de lucidez del héroe. En este caso sospecha que Wölfflin

---

[9] *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, Barcelona, 1968, p. 70.

[10] «Si se necesitan etiquetas podemos hablar de estudios en contigüidad y en continuidad, aunque ni unos ni otros puedan mantenerse totalmente aparte de los otros. La investigación de continuidades puede conducirnos también a individuos que sobresalgan de la multitud anónima debido al impacto que causaron en las tradiciones, y el enfoque biográfico suscitará preguntas siempre renovadas acerca de convenciones culturales, sus orígenes y el tiempo de su validez» [*Ideales e ídolos*, p. 65.]

[11] La inversión de los objetivos del análisis historiográfico tiene para Gombrich habitualmente un sentido correctivo o curativo que no debe ser minusvalorado. Así, por ejemplo, frente a una visión del estilo como «síntoma» por el que se diagnostica una época, nuestro autor simpatiza con una interpretación «farmacológica» del estilo, según los efectos que pueden derivarse de los estilos artísticos sobre la vida humana. Véanse, a este respecto, «Four Theories of Artistic Expression», *Architectural Association Quarterly*, XII/4, 1980, pp. 14-19, y *Styles of Art and Styles of Life*, Londres, Royal Academy of Arts, 1991.

[12] *Norma y forma*, Madrid, 1984, p. 217. En este famoso artículo [*Norma y forma*, esp. pp. 209-211] hace ver que los pares de conceptos de Wölfflin no son tanto criterios formales objetivos cuanto polaridades utilizadas como principios de valor que sirven a la caracterización de una norma oculta, que es el ideal clásico de perfección.

[13] *El sentido de Orden*, p. 258.

[14] *Ibíd.*, p. 259.

[15] Aún así, como me hizo notar el propio Gombrich, Wölfflin no escribió *«Los» conceptos fundamentales*, sino *Conceptos fundamentales en la Historia del Arte*, que no deben ser tomados por parámetros únicos ni universales. El problema radicaría, en este sentido, en ceñir suficientemente el espacio de validez y el alcance de los *conceptos* de Wölfflin.

[16] *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, p. 11.

reconoce en los patrones morfológicos que describe más realidad de la que éstos sostienen, y que, dando por supuesto un paralelismo entre las tipologías formales, los modos de ver y la historia del espíritu, no sólo interpreta en términos psicológicos patrones convencionales, sino que diferencia mediante éstos fisonomías artísticas nacionales, fisonomías de época y hasta de raíz racial. Gombrich recuerda suficientes ejemplos que provienen, sobre todo, del libro de Wölfflin *Conceptos fundamentales en la Historia del Arte*.

Incluso para alguien que no se sienta perseguido ni amenazado por el espíritu de Hegel resulta plausible el sentido final de la crítica desatada por Gombrich. Ciertamente, Wölfflin, discípulo de Burckhardt, sobresalió enormemente en la diferenciación y descripción de los valores clásicos de la cultura, cosa que no es sino el estudio de las «continuidades». Sus reflexiones en este ámbito extemporáneo son muy fructíferas e instructivas, como lo demuestra en su libro de 1899, *El arte clásico*, donde los «valores eternos» de Wölfflin encuentran su expresión más sabia y más sólida. Ahora bien, el asunto se complica cuando busca explicación a algunas excepciones y, por ejemplo, pasa a «preguntar por la legitimidad del clasicismo entre nosotros (germanos, septentrionales)» [17]., y alude a la simbiosis entre los valores clásicos y el carácter nacional italiano, y pone en entredicho la objetividad del concepto de clasicismo que ha acuñado en la «idolatría»: «¿cómo puede explicarse -se pregunta Wölfflin- el hecho del «italianismo» en el Norte, si no es mediante el abandono de lo propio? No parece haber otro camino: el alemán, al venerar los valores italianos, renuncia a su Dios y se entrega a la idolatría. Pero, ¿cómo, si nuestro modo de ver Italia no era «italiano»? si sólo encontrábamos en el arte italiano lo que habíamos puesto[!]» [18].

Elucubraciones de tal extremo descubren en el historiador actual auténticos borrones de tinta en el trasfondo de muchas propuestas de Wölfflin. La vieja cuestión de los caracteres nacionales, que persistiría con arraigo en la Alemania de entreguerras, y que después, como obstinado tema de conversación, se convertiría, tristemente, en manjar de fanáticos y aderezo de oportunistas, es algo que ninguna persona con sentido común plantearía hoy en términos categóricos. Pensamos, desde luego, en una escuela alemana, pero no en un «sentimiento formal alemán», espectro que sólo existe entre la bruma de los libros decimonónicos. Y Gombrich reacciona, en efecto, ante esas tesis no tanto aturdido por sus dificultades científicas, sino, sobre todo, alarmado por las resonancias políticas de tales especulaciones.

Parece injusto, no obstante, centrar las críticas en reflexiones anticuadas y en esos asuntos escurridizos que no son precisamente los más representativos de la obra de Wölfflin. Desde luego que su fama grandiosa y su condición de cofundador de una disciplina científica se convierten en agravantes para Wölfflin, pues exigen a sus colegas ser menos condescendientes en sus opiniones que en otros casos y hacen idónea una severidad vigilante a la hora de hacer frente a sus tesis. Estas ya le fueron rebatidas contundentemente en vida desde la psicología experimental y desde la Escuela de Viena. Pero, insistimos, ni el «argumento antihegeliano», ni las reservas políticas que pueda mantener Gombrich, nos parecen argumentos suficientemente contundentes como para desbancar sin más al esforzado formalismo del historiador suizo.

Gombrich considera aún otros indicios de invalidez en las categorías formales de Wölfflin. Y hay uno muy firme que radica en una insuficiente diferenciación de los aspectos representacionales en la teoría del estilo de este autor. Esta es eminentemente morfológica. Como es sabido, hace uso de pares de conceptos tales como lo lineal y lo pictórico, superficie y profundidad, multiplicidad y unidad, etc., que sirven para describir los diversos modos de representación y guiar el estudio estilístico. «El punto más débil de su razonamiento es -asegura Gombrich- el referente a la relación de estos modos de representación con el aspecto objetivo de la realidad» [19]. No es que esa relación no esté adecuadamente perfilada, sino que, simplemente, no se plantea.

Esta llamada de atención es muy pertinente. Es resultado de una curiosa sospecha de Gombrich. La que le llevó a cerciorarse de que las categorías de Wölfflin sustituían mediante principios de orden el antiguo término crítico *composición*, y mediante principios de representación en contorno y profundidad el término *fidelidad a la naturaleza* [20]. Precisamente «composición» y «fidelidad a la naturaleza» constituyen las dos instancias fundamentales en el ideal plástico del clasicismo. La sensación de orden y la imitación correcta han de encontrar un equilibrio óptimo según las aspiraciones de la solución formal «clásica». Ambas instancias son estrictamente interdependientes: a mayor énfasis en los principios de orden, menor naturalismo, y a la inversa.

Las coordenadas de Wölfflin orientan la descripción formal sólo en función de la «norma clásica», y sólo según ésta se juzgan las soluciones en un plano técnico o morfológico. Sin embargo, no se depara en las cualidades de la representación o del estilo según prioridades que no respondan a tales valores normativos. Y así, especialmente, todo lo relacionado con la mímesis artística queda reducido a descripción de soluciones de objetivos que no tiene por qué plantearse universalmente el arte, sino sólo cuando se acepta o se discute la norma clásica. Las cualidades de la mímesis no se contemplan, o se constriñen bajo principios morfológicos, cuando, en realidad, el seguimiento de la mímesis se propone precisamente el conocer formas de relación entre el lenguaje artístico y las manifestaciones de la naturaleza sensible, que juegan con importantes móviles psicológicos. Y éstos, ciertamente, no pueden ser limitados a unas cuantas posibilidades tipológicas del estilo.

Gombrich desea que la historiografía artística deje, por así decir, de normalizar paradigmas, como pone de relieve a propósito de los análisis formales que no tienen en cuen-

---

[17] H. Wölfflin, *Reflexiones sobre la Historia del Arte*, Barcelona, 1988, p. 72.
[18] *Ibíd.*, p. 141.
[19] *Norma y forma*, p. 212.
[20] *Ibíd.*, p. 213.

ta el seguimiento puntual de la mímesis en relación a la empiria. Es más, lo que vale para un contexto no tiene por qué ser válido para cualquier otro. Los análisis para el conocimiento de los estilos no pueden orientarse como una ciencia normalizada. Gombrich -son sus palabras- estima «la existencia de la «ciencia normal», la aplicación de un paradigma existente y prefabricado, como una amenaza para la salud de nuestra búsqueda y nuestra investigación. Esta salud, como todos sabemos, se ha hecho de todas maneras un tanto precaria con el ascenso de lo que sólo cabe denominar «industria académica» [21]. Bien, si regresamos ahora al problema que comentábamos antes, el de la asociación de las características morfológicas con valores expresivos, podremos abordarlo con mayor propiedad. Para Wölfflin, efectivamente, «los estilos son expresión de la época» [22], y sus conceptos formales tratan de aprehender -son sus palabras- «los fundamentos psíquicos del cambio de estilo» [23].

Es sabido que Wölfflin pensaba en sus ocho pares de conceptos como instrumentos de descripción formal, pero, al mismo tiempo, no dejaba de utilizarlos como categorías inmanentes. Los refería al núcleo *fundamental* de la «forma interna», de modo que han de servir para denominar sentimientos formales y «leyes vivas de la forma» que connotan valores eternos de las artes visuales, preñados de valores intemporales del espíritu.

Cuando Gombrich observa que los «conceptos fundamentales» de Wölfflin se formulan al margen de la relación entre los recursos artísticos y la realidad sensible, el que esos principios formales hayan de ir asociados inmanentemente con valores expresivos se hace dudoso. Sobre todo por una razón, y es que no aparece modelo natural subjetivo u objetivo alguno. Wölfflin no está definiendo legítimamente «leyes vivas de la forma» y «sentimientos hacia la forma» que podamos tener por categorías universales, sino que se trata de principios que, repetimos, se derivan de una macroestructura normativa, el ideal plástico de la «terza maniera». Por tanto, si se establecen relaciones formales a partir de principios que definen una norma, aquellas no pueden ser sino posibilidades plásticas que se dan a partir de esa norma y que comunican, significan o expresan en función de la existencia de dicha norma y en relación a ella, pero no por sí mismas. Wölfflin convertía, al fin y al cabo, principios derivados en estereotipos formales significantes, mientras que la matriz de la que provenían quedaba innombrada, como si tuviera una existencia natural.

Este factor convierte la crítica «antihegeliana» que le hace Gombrich en relativamente inofensiva, pero también se refuerzan con ello otros problemas. La desdichada propuesta de una «Historia del Arte sin nombres» -extravagancia que tantas veces se criticó a Wölfflin, y que deslustra la idea de una Historia del Arte según *tareas* de Burckhardt [24] - revela hasta qué punto intuía esas categorías formales desprovistas de una fundamentación histórico-genética efectiva, esto es, desligadas de condiciones históricas individuales. Para Wölfflin, en principio, el problema del estilo afecta sólo a la dinámica inmanente de la forma, que él intuye como evolución predecible del arte. De ahí que Wölfflin tenga menos de intérprete de la historia que de teórico de una «vida particular del arte» con directrices intemporales, son las del ideal clásico.

El paulatino alejamiento del Wölfflin maduro de la historiografía de la cultura se produjo en la medida en que se entregaba a problemas inmanentes de la interpretación estética que le apremiaban. Y, cuando se aplicó a consolidar esquemas *fundamentales* para los modos de visión artística, éstos se quedaban huérfanos nada más nacer, pues se presentaban como valores preformados e independientes de condiciones históricas puntuales, por así decir, como valores sin periferia. Paradójicamente, la emancipación de la Historia del Arte de la Historia de la Cultura, tal y como la plantea Wölfflin en su búsqueda de «lo artístico del arte», le conduce a un inquietante reduccionismo de las categorías operativas de ésta.

Pero, no es este tipo de reduccionismo el que preocupa a Gombrich, ya que él, el enemigo de la filosofía de la historia, asume y valora precisamente esa hazaña de Wölfflin de haber buscado la vía de emancipación de la Historia del Arte con respecto a la Historia de la Cultura. El problema que acusa Gombrich sigue siendo el que los valores formales que Wölfflin categoriza se tengan por valores expresivos que corresponden inmanentemente a determinados órdenes plásticos.

Curiosamente, Gombrich recoge en su polémica contra Wölfflin la importantísima autocrítica que éste se hizo en un artículo de 1933, en el que revisaba el sentido de sus *conceptos fundamentales*. Gombrich coincide en buena medida con los términos del propio Wölfflin en este escrito, en el que indudablemente se inspira su crítica. Leemos en dicha revisión, por ejemplo, que él piensa que sus conceptos sólo pueden ser entendidos como formas de la expresión, pero que pueden utilizarse de diversas maneras en relación al sentimiento. «Lo que queremos mostrar -escribe Wölfflin- es que hay que determinar de manera *muy* general la medida expresiva de nuestros principios esquemáticos» [25]. «Hay que guardarse de una explicación demasiado específica» [26].

Es ese *in nuce* el argumento que va a emplear Gombrich contra el alcance que antes querían tener los conceptos de Wölfflin. Esa es la idea de la «falacia fisonómica» que arguye Gombrich, y que había inquietado también al historiador suizo: «El arte -llegó a escribir éste- no refleja distintas «atmósferas» de manera uniforme y natural, como los gestos en un rostro humano que reflejan las alteraciones del sentimiento» [27].

---

[21] *Ideales e ídolos*, p. 227.
[22] *Conceptos fundamentales en la Historia del Arte*, Madrid, 1985, p. 32.
[23] *Ibíd.*
[24] Sobre la evolución del pensamiento historiográfico de Wölfflin véase: M. LURZ, *Heinrich Wölfflin. Biographie einer Kunsttheorie*, Worms, 1981.
[25] *Reflexiones sobre la Historia del Arte*, p. 32.
[26] *Ibíd.*
[27] *Ibíd.*, p. 28.

5. FALACIA FISONOMICA

«Falacia fisonómica» como título para una teoría estilística es, con todo, un rótulo poco delicado y, sobre todo, poco benévolo. Excede los términos de una autocrítica y es propia de un fiscal muy avisado, como Gombrich. Es evidente que los escritos de Gombrich se nutren de numerosos recursos y criterios estéticos que le permiten confirmar el rango del arte clásico y sus valores; y en esas cuestiones Wölfflin destaca como una de sus fuentes más preciadas. Ahora bien, Gombrich hereda de su aprendizaje en la Escuela de Viena un interés muy marcado por el arte no clásico y el estudio interdisciplinar, y todo hace que amplíe extraordinariamente los métodos comparativos de Wölfflin. Pero, es sobre todo su defensa de una psicología de la percepción actualizada lo que le insta a socavar los planteamientos de Wölfflin. Esto no ha de ser muy difícil, teniendo en cuenta que la psicología es una ciencia que ha conocido un desarrollo vertiginoso en nuestro siglo.

Pensemos que entre los maestros de Wölfflin se encuentran W. Dilthey y J. Volkelt. Con ellos se inició a las relaciones de la hermenéutica y la psicología de la *Einfühlung* (empatía). Más tarde se servirá también de los planteamientos de Robert Vischer y de Adolf von Hildebrand. Y, en efecto, el desarrollo autónomo de los problemas artísticos que propone Wölfflin mantendrá siempre tácitamente su punto de partida en la psicología de la percepción. Ahora bien, al desligarlas de las relaciones socio-históricas y biográficas de la cultura, lo mismo que de la trabazón psico-física del conocimiento estético, las enseñanzas de sus mayores pierden calado y objetividad psicológica. Desprovista de compromisos con la relatividad empírica de la historia, su historia autónoma de los problemas artísticos podrá ser sospechosa de fraude, puesto que no hay otros apoyos que le den firmeza. Entre sus parejas de conceptos y la psicología de la empatía existía para Wölfflin una relación que nunca explicó ni fundamentó, pero sospechamos que tampoco le estaba permitido hacerlo en el marco de una analítica formal descontextualizada.

Esas fisuras hacen más sencillo para Gombrich el asedio del baluarte formalista. De todos modos, él, que no es dado a la psicología en su forma historicista, prefiere rivalizar en una lucha cuerpo a cuerpo con las armas de un mejor psicólogo de la percepción. Y cuando tilda al formalismo wölffliniano de «falacia fisonómica» se complace en interpretar un papel similar al del ilustrado Lichtenberg polemizando contra Lavater, o en identificarse con el experimentalismo de Hogarth, cuando éste criticaba la teoría fisonómica en boga en el siglo XVIII. Recordemos lo que nos dice en sus páginas «Sobre la percepción fisiognómica» de *Meditaciones sobre un caballo de juguete*. Recoge ahí las burlas de Lichtenberg sobre el planteamiento fisonomista de Lavater. Y todo ello para «discutir la validez y los límites del planteamiento fisiognómico» [28], especialmente en lo que afecta a la interpretación histórico-artística.

El teólogo J. Ch. Lavater es el artífice de un método fisonómico, que hizo época, que interpretaba los caracteres de las personas según la forma de la silueta de sus cabezas. Prácticamente, según su concepto, el carácter era transferido por la forma. Gombrich asocia a ésta la posición de los historiadores que interpretan estilos y formas artísticos como si estos, por sus rasgos «fisonómicos», comunicaran significados precisos. Tal sería, por ejemplo, la posición de Wölfflin al pensar en un carácter expresivo inherente a las diversas morfologías de las manifestaciones artísticas.

La crítica de Gombrich es transparente: no se puede confundir la expresión con los códigos de una comunicación ordenada. La expresividad *inmediata* de las formas proviene de su capacidad para provocar reacciones fisonómicas, y lo que hacen estas últimas es proyectar un carácter o un sentido sobre el objeto. La expresión depende del objeto, y a su vez es producto de reacciones intrasensoriales imprecisas con las que respondemos a las formas. Denotamos imprecisión semántica en esas reacciones porque se moldean sobre un trasfondo psicológico muy amplio. La capacidad de sacar sentido «caracteriológico» a formas dadas es, en principio, propia de nuestra psicología en su nivel regresivo -apunta Gombrich-, no en un nivel cognitivo, y no implica la comprensión o el saber sobre el objeto. Se basa en reacciones primarias a estímulos visuales «biológicamente significantes» [29], y, en cualquier caso, esa proyección psicológica de significados sobre formas se da en «estados de responsibidad de nuestra mente» que son muy importantes en la experiencia estética, aunque no los únicos determinantes. Cuando se trata de desarrollar una caracteriología de las formas basada en respuestas inmediatas y con pretensión de inmanencia, existe para Gombrich un peligro evidente de falseamiento de las cualidades expresivas de manifestaciones concretas, porque estas se definen desde un nivel demasiado general, demasiado abstracto, y hasta demasiado absoluto. Gombrich, insistimos, no disimula su sospecha de que esas respuestas psicológicas se hallen muy ligadas al nivel regresivo de nuestras disposiciones psíquicas, desde el que no se pueden explicar las bases de una comunicación ordenada.

La «falacia fisonómica» consiste en establecer relaciones objetivas y necesarias entre categorías formales y expresión sin necesidad de un contexto comunicativo que vaya más allá de la referencia a respuestas psicológicas. Gombrich, refiriéndose a problemas relacionados con el «nivel regresivo» de la conciencia estética primeva, advierte: «Sería un peligroso error equiparar la «imagen conceptual», tal como se usa en los estilos históricos, con esa imagen mínima de fundamento psicológico» [30]. Es ese un planteamiento al que hay que sobreponerse, y Gombrich insta al estudio de «una válida teoría de la articulación [plástica] que haga justicia no sólo al carácter expresivo de sus elementos, sino también al misterio de la forma ordenada» [31]. La cualidad de una obra de arte no puede reducirse sencillamente a experiencia esté-

---

[28] *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, p. 67.
[29] *Ibíd.*, p. 16.
[30] *Ibíd.*, p. 20.
[31] *Ibíd.*, p.76.

tica, sino que es también un espacio semántico susceptible de ser analizado.

¿Entonces nos participa Gombrich el sinsentido de que el lenguaje artístico carece de formas expresivas? No, desde luego. Lo que enfatiza es que las formas expresivas no están prefijadas en los rasgos estilísticos. Las caracterizaciones de las constantes formales de Wölfflin pueden traducirse a hipótesis psicológicas. Según Wölfflin las respuestas empáticas que provocan unos u otros rasgos estilísticos deberían ser automáticas y vinculantes, y, sobre todo, denotarían formas expresivas inherentes a estos. Pero, para Gombrich la percepción fisonómica es un proceso de tanteo que oscila entre la apreciación de la semejanza con algún tipo de patrones dominantes para el sujeto, y la percepción de desviaciones con respecto a estos parámetros. Lo que nos permite leer la expresión no son las constantes formales, sino las alteraciones en relación a determinadas matrices con las que estamos familiarizados. En *La máscara y la cara* nos muestra Gombrich que la expresión no radica en la presentación de un «carácter», sino en la manifestación de emociones, que alteran los rasgos estables [32].

No debe sorprendernos este parangón de la interpretación del estilo con la caracterización fisonómica. La crítica de Gombrich a las consecuencias de la teoría wölffliniana del estilo se basa precisamente en que observa una distinción entre patrones formales dominantes e inflexiones expresivas que se articulan en un amplio espacio semántico establecido por aquellos. A juicio de Gombrich es inadecuado transcribir tales rasgos estables en términos expresivos. La expresión no es propia de la «macroestructura» de un estilo, sino posibilidad de cada realización concreta.

Esa es una razón importante de su crítica a la teoría de Wölfflin. Podemos juzgar la expresión en el momento en el que reconocemos una inflexión concreta dentro de un *organon* estilístico, que marca expectativas, un espacio semántico, pero que no constituye, por así decir, una grafología parlante. La expresión «no es inmediata, sino dependiente de convenciones» [33]. Y Gombrich define el estilo como «un conjunto de convenciones que resulta de tensiones complejas» [34]. Las convenciones son parámetros que establecen una escala de relación para valorar las manifestaciones concretas. El historiador Joaquín Lorda ha acertado a encontrar una paráfrasis adecuada de la idea de estilo que maneja Gombrich: «un conjunto complejo de probabilidades, que los artistas aprenden a utilizar desde dentro» [35]. Los estilos son horizontes regulares de expectativas, el marco de expectativas formales y mentales, que sufren desviaciones, alteraciones, modificaciones. En éstas precisamente busca el lenguaje artístico sus posibilidades expresivas y establece relaciones formales, sentidos, dentro del sentido formal puesto en juego. Son los medios los que descubren al artista sus posibilidades expresivas.

La expresión, que, como indicábamos, está ligada a las previsiones y las respuestas del sujeto ante la imagen, depende de lo que Gombrich denomina relaciones intrasensoriales o equivalencias sinestéticas. Pero, advierte: «el problema de las equivalencias sinestéticas dejará de parecer embarazosamente arbitrario y subjetivo si también allí fijamos la atención no en el parecido de los elementos, sino en las relaciones estructurales dentro de una escala o matriz» [36]. Y añade algo sobre la importancia de la lingüística como modelo a observar en el estudio las matrices o relaciones estructuradas que determinan las expectativas de los estilos: «Fue Roman Jakobson quien me hizo notar que la sinestesia afecta a las relaciones únicamente» [37].

El profesor Gombrich, de la misma crítica que realiza a Wölfflin, aprende que el sentido que se asocia a determinados rasgos formales se da dentro de un marco de probabilidades establecido por ciertas normas y que condiciona nuestras reacciones a la expresión. Colige que todo *organon* estilístico, como convenciones que marcan expectativas, tiene un «nivel propio de normalidad», con el que sería necesario familiarizarse para percibir la intención del desplazamiento de cualquier componente en juego en un sentido o en otro. La propuesta de Gombrich para entender los campos semánticos de las imágenes artísticas no está tan alejada de la idea del estilo de Alois Riegl, ese horizonte típico «por medio del cual se nos hace en efecto capaces de disfrutar lo específico, peculiar, insólito de un estilo, con todo el encanto que cualquier alteración suele provocar en él» [38].

Todas las obras son excepciones, desviaciones en relación a ciertos postulados de «normalidad» que pueden transcribirse en una serie de categorías que hacen de aquéllas conjuntos de decisiones entre alternativas. Es este el punto en el que adquiere importancia el problema de la mímesis. Gombrich liga íntimamente la expresión a la representación. Ambas dependen del contexto normativo, de las «relaciones estructurales» vigentes. Sólo en función del conocimiento de las expectativas de las relaciones que se manejan, en su «nivel propio de normalidad», podemos juzgar el sentido de la representación: atenderemos a las equivalencias visuales según dichas expectativas, y entenderemos la representación como expresión [39].

Podríamos ir algo más allá en las propuestas de Gombrich. El conocimiento artístico está sometido necesariamente a un sentido de orden que viene determinado por las expectativas formales de cada estilo. Al mismo tiempo, el orden formal ha de permitir que se desarrollen nuestras disposicio-

---

[32] AA.VV., *Arte, percepción y realidad*, Barcelona, 1983, pp.15-67. [También en *La imagen y el ojo*, Madrid, 1987, pp. 99-127.]
[33] *Arte e ilusión*, p. 322.
[34] *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, p. 20.
[35] *Gombrich: una teoría del arte*, Barcelona, 1991, p. 299.
[36] *Arte e ilusión*, p. 319.
[37] *Ibíd.*
[38] «Eine neue Kunstgeschichte», *Gesammelte Aufsätze*, Augsburgo/ Viena, Filser, 1929, p. 44.
[39] Recordamos, entre otras, una ocasión en la que Gombrich, escudándose en su anglofilia, remite al tema del estilo no como elemento que haya que considerar en sí mismo, sino como problema de la imitación, que es lo que le preocupa. Cfr. «A Primitive Simplicity. «Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Styl» in englischer Sicht», AA.VV., *Kunst um 1800 und die Folgen*, Múnich, 1988, pp. 95-97.

nes, digamos, biológicas, que tienen igualmente un sentido de orden que les es inherente. Las convenciones se articulan siempre en los límites que imponen las formas de comprensión que nos son necesarias. Las propiedades de nuestras disposiciones son las que el lenguaje artístico ha de evocar o, al menos, de ellas, de nuestras propiedades psicofísicas, ha de obtener respuesta. El conocimiento artístico se articula sobre la relación entre la orientación de los medios de expresión, esto es, el lenguaje formal que se desarrolla, y la orientación de nuestra psicología, esto es, su disposición a visualizar con la gramática propuesta. Gombrich, como intérprete, desearía contar con «una gramática transformacional de las formas [sic.], o sea, de un conjunto de reglas que nos permita remitir las diferentes estructuras equivalentes a una estructura profunda común, como se ha propuesto en el análisis del lenguaje natural» [40].

Esas «estructuras profundas», si, a modo de sucedáneos, se proyectaran, por ejemplo, como órdenes formales tipificados, nunca podrán tratarse en términos de creatividad, sino como órdenes que preceden a ésta, los que orientan y articulan la creatividad, como la boca lo hace con la sonrisa.

Estos asuntos son cuestiones abiertas. Pero, al referirme a ellos parafraseo consideraciones profilácticas de este historiador eminente que ha abordado con humor la pregunta por los estereotipos en el estudio de la tradición artística, y ha hecho ver que esta cuestión conduce a muy diversas realidades que se engarzan, y que no son del todo ajenas a las constantes de nuestra constitución biomolecular, en la que radica la virtual objetividad del conocimiento artístico. Kant, a quien antes nos referíamos, tenía, como cualquier otro, su sistema nervioso.

---

[40] *Arte, percepción y realidad*, p. 48.

La comunicación visual a través del arte (El placer del reconocimiento)

Aurora Fernández Polanco
Universidad Complutense. Facultad de BB. Artes. Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.) Vol. IV, 1992.

RESUMEN

Las imágenes de nuestra cultura visual cotidiana están teñidas de «artisticidad», pobladas de alusiones y tomas de citas que provienen de la Alta cultura. Esto hace que experimentemos habitualmente el «placer del reconocimiento». Ningún autor como Gombrich ha insistido tanto en lo que él denomina «caso de reconocimiento invertido», no de la realidad en un cuadro, sino de un cuadro en la realidad.

Hoy que buena parte de la realidad está construida por imágenes y que los artistas han enriquecido notablemente nuestro «patrimonio visual» debemos preguntarnos, desde nuestro «hábito crónico de contemplar», cuales son las condiciones de nuestra mirada, los nuevos modos de ver. Señalar la importancia del «dejá vu» en la comunicación publicitaria sabiéndola discurso contaminado y contaminante.

SUMMARY

The images of our everyday visual culture are tainted by an «artiness», full of allusions and borrowings of «visual quotations» from High culture.

This means that we frequently experience a «pleasure in recognition» not that of reality in a painting, but rather of a painting in reality.

These days, when a good dead of reality consists of images and when artists have noticeably enriched our «visual heritage» we should ask ourselves, from our «chronic habit of contemplation», what the nature of our sight is, and what the new ways of seeing are. We should point out the importance of «dejá vu» in the language of publicity, knowing that it is a contaminated and contaminating discourse.

Tuvieron que coincidir dos acontecimientos para que mi interés por el *Gombrichiano* «Descubrimiento visual por el arte» llegara a convertirse casi en una obsesión. El primero de ellos el Seminario que organiza el Departamento de Arte Contemporáneo de la Universidad Complutense sobre la obra del profesor Gombrich. El segundo las conversaciones mantenidas con los alumnos de Doctorado en torno al tema: «Apropiación de la imagen artística por la publicidad». Leíamos en la imagen publicitaria (o en general en la imagen de comunicación visual considerada *no artística*) escenarios, gestos, iconos, posturas, luces, rasgos, procedimientos que convocaban en nuestra memoria cientos de imágenes de la historia del arte. Fue entonces cuando acudí a la obra de Gombrich buscando la confirmación de algo intuido desde siempre. Quién no ha dicho alguna vez: ¡Hopper! al entrar en un café inhóspito y deshabitado, quién no ha pensado en el cielo en términos *magrittianos*, ni ha sentido el extrañamiento de De Chirico en alguna plaza, las extensiones inquietantes de Tanguy, las brumas de Turner... Este ejercicio de reconocimiento puede convertirse en una práctica obsesiva cuando hay una *voluntad* de comprobar que «*la naturaleza imita al arte*». Basta rodearse de personas con la suficiente *deformación profesional* para que al recoger las fotos de una excursión por el Pirineo se haya creado, casi sin querer, un pequeño *museo imaginario*: Richard Long, Walter De María, Robert Smithson y Tapies, Chillida, Barceló, Richard Serra... [1]

---

[1] «Rafael Solbes y Manolo Valdés me han hablado a veces del poder que tiene la buena pintura de influir de una manera muy física, muy óptica en la visión del mundo. Se trata de una experiencia corriente. Al salir de la luz neutra y del espacio silencioso del museo o sala de exposi

A todo el interesado en lo que él denomina **caso de reconocimiento invertido** -no de la realidad en un cuadro sino de un **cuadro** en la **realidad**- Gombrich le proporciona la posibilidad de aventurarse en el desentrañamiento de aspectos que nos hablan de la plasticidad de nuestra experiencia visual; a ser conscientes de que lo que vemos *«no es simplemente algo dado sino que es producto de nuestras experiencias pasadas y nuestras expectativas futuras»*. Y a valorar *«el crecimiento de perceptividad que nos proporcionan las imágenes creadas por el arte (...) el influjo que tiene la representación pictórica en nuestra imagen del mundo, cómo se enriquecen nuestros conocimientos mediante las percepciones no naturales, las creadas por el hombre»*.

Por todo ello ya no nos estremece tanto, como a Aristóteles y a sus contemporáneos, reconocer el mundo en *«el artificio»*, el poder decir *«eso es tal cosa»*, sino que *«obtenemos el placer que deriva del reconocimiento cuando la situación se invierte y exclamamos de pronto ante una escena real: «Esto es un fulano, un Whistler quizá o un Pisarro». Ellos han estado capacitados para crear en sus lienzos imágenes reconocibles del mundo visible y nosotros reconocemos sus imágenes en la naturaleza»* [2].

En ***Arte e Ilusión*** ya señala Gombrich que cuando se dice que *«las imágenes nos enseñan a ver, se trata de una simplificación disculpable, pero es verdad que las imágenes pueden enseñarnos a reconocer y especificar un efecto visual y emotivo que siempre ha estado presente en nuestra experiencia. La búsqueda de estos efectos es mucho más antigua que la ciencia de la psicología. Se llama Historia del Arte»*. Más adelante comenta cómo los impresionistas habían enseñado al público a *«explorar una inesperada alternativa»* y así *«los artistas convencieron tan enteramente a los aficionados que se popularizó la broma de que «la naturaleza imita al arte». Como dijo Oscar Wilde no había niebla en Londres hasta que Whistler la pintara»* [3].

Pero él quiere dejar claro que los estilos del pasado no reflejan literalmente el *modo como los artistas veían el mundo* y que el pintor *no ve necesariamente más que el lego, solamente enriquece nuestra experiencia*. Por ello en la conferencia que dicta en Texas en 1965 -»El descubrimiento visual por el arte»- está interesado en precisar y especificar lo que ocurre *cuando se dice que el artista nos enseña a ver* y así poder reducir la importancia que se le atribuye en este *proceso de descubrimiento*. Porque el pintor, *como el caricaturista, puede enseñarnos un código nuevo de reconocimiento, pero no puede enseñarnos a ver. (...) al reconocer esos cuadros en la naturaleza adquirimos conocimientos sobre la complejidad de la visión como tal.*

Esa función del arte, la de los descubrimientos visuales, no se limita a la «pintura representacional».

Considera que se puede avanzar en el estudio de los descubrimientos visuales *«si hacemos una distinción entre el cambio de interés y el cambio de percepción»*. Sabemos que es el contexto *el que transforma la experiencia* y también que *el interés provoca el reconocimiento*. Por ello será el cambio de interés el que nos lleva a observar cosas que no habíamos observado antes [4].

«Evidentemente -continúa- *el arte es con frecuencia fuente de intereses nuevos de ese tipo. Algunos artistas contemporáneos, como Rauschenberg, han quedado fascinados por las formas y texturas de los muros deteriorados de las calles, con carteles desgarrados, manchas y pegotes de humedad. Aunque Rauschenberg me desagrada, me percato con desazón de que, desde que vi sus cuadros contemplo los muros de ese tipo de una forma distinta. Quizá si su exposición me hubiera desagradado menos, el recuerdo se habría borrado más rápidamente, pues, la participación emocional, positiva e incluso negativa, ciertamente favorece la retención y el reconocimiento.*

Sin embargo tiendo a pensar que esta experiencia de percatarse de cosas porque los artistas han llamado la atención sobre los motivos aún difiere de los descubrimientos visuales, al menos en cierta medida».

Para aclarar esta afirmación pone otro ejemplo. Nos cuenta la sorpresa que experimentó ante un descubrimiento de esta clase: el del reconocimiento de un dibujo de Lawrence Gowing en las baldosas del suelo de la cocina, al llevar un vaso de agua a la mesa. Acababa de contemplar **con interés** un cuadro de Godwing y ese interés es el que había provocado el reconocimiento del cuadro en el suelo de la cocina. Antes había llevado muchos cuadros y nunca se había «percatado». *Ciertamente*, dice, *«tenía que haber visto esta pauta antes, si por «ver» entendemos que los estímulos tienen que haber llegado a mi teína y al cortex visual»*.

Insiste en que entre el ejemplo de Rauschenberg y este último *sólo hay una diferencia de matiz*. En el segundo ejemplo, cuando experimentó *la emoción y la excitación del reconocimiento*, resalta la importancia del *«efecto de aislamiento del contexto, aislamiento que puede romper fácilmente la familiaridad y transformar así la experiencia»*. Por tanto el camino que conduce a la experiencia del descubrimiento visual nos lleva del interés al aislamiento. Y esta experiencia queda definida como aquella *«en la que se invierte la relación normal de reconocimiento y recuerdo, de manera que reconocemos genuinamente efectos pictóricos en el mundo que nos rodea, no ya visiones familiares del mundo en los cuadros»*.

En cualquier caso y, atendiendo a uno u a otro ejemplo, lo que interesa destacar es la variedad y riqueza del mundo de la experiencia visual y cómo *«el arte puede codi-*

---

ciones y volver de nuevo a la vida de la calle, los rostros de los encorvados viandantes se nos antojan dibujados por Gross, o las nubes redondeadas se obstinan en quedarse, macizas y pesadas, suspendidas como por milagro igual que en las telas de Leger (...) no abrigo ninguna duda sobre el hecho de que todo aquello que veo en las sombras, las caras o las nubes, son, en definitiva, cualidades pictóricas, "artificios"». Tomás Llorens: «Pensar y mirar» en Catálogo exposición del Equipo Crónica: *Los viajes. Crónica de transición*. Madrid, 1981, pp. 30-31.

[2] Las citas son de E. H. GOMBRICH: *La imagen y el ojo*, Madrid, Alianza, 1987, p. 14 y 28 y *Arte e Ilusión*, Madrid, G.Gili, 1979, p. 163.

[3] E. H. GOMBRICH: *Arte e Ilusión*, op, cit, p. 201 y 282.

[4] La citada conferencia de Texas está publicada en *La imagen y el ojo*. Los párrafos reproducidos pertenecen a las páginas 28, 29 y 32.

ficar correctamente la realidad y sin embargo no hay motivos para temer que los artistas tengan algún día que dejar de revelarnos nuevas facetas de esta experiencia inagotable» [5].

¿DONDE ESTA LA REALIDAD?

Pero ¿cuál es la realidad ahora para nosotros? ¿A qué realidad aludimos? Desde la crisis de la representación debemos contar con que «*la realidad constituida por el conjunto de todas las cosas es conocida por las imágenes pictóricas, en y a través de ellas, de tal manera que esas imágenes constituyen parte de la realidad misma*»[6]. La historia de lo que va de siglo es la de la paulatina, pero avasalladora, apropiación de la realidad por las imágenes: todo se va recubriendo de imágenes que se asientan en un substrato que al mismo tiempo están conformando.

El propio Gombrich señala ya en ***Arte e Ilusión***: «*nunca se ha dado antes una época como la nuestra en la que la imagen visual fuera tan barata, en todos los sentidos de la palabra*» [7]. «*Las imágenes nos rodean y nos asaltan*» dice. La sensibilidad de Gombrich ha sabido captar el problema en sus justos términos. El fruto de la sociedad posindustrial y masmediática del capitalismo tardío es la saturación, la apoteosis visual. Se problematiza la relación entre la realidad y su representación, abundan las representaciones sin referentes, los mensajes vacíos, la pura fluctuación de signos. Desde ***La sociedad del espectáculo*** de Guy Debord se viene insistiendo en esa realidad de segunda mano reducida a lo visual (el acento puesto en la apariencia, en la copia, en la imagen y no en el original ni en la realidad). Sobre ello insiste Rosalind Krauss: «*Una gran parte de los escritos del posestructuralismo* -dice- *con su comprensión de lo real como, simplemente el efecto de un parecido simulado, sigue el ataque de Nietzsche al platonismo, en el que insistía que no hay salida de esa caverna, salvo hacia otra más profunda aún, más laberíntica. Estamos rodeados, se aduce, no por la realidad, sino por el efecto de realidad, producto de la simulación y de los signos*». También Baudrillard ha sido de los que más han contribuido en insistir en la idea de que «*se ha creado una hiperrealidad que nos sumerge en el mundo del simulacro*» y, del mismo modo que vivimos una materialización burocrática de lo social, una materialización tecnológica de lo sexual, una materialización mediática y publicitaria de lo político, tenemos una materialización semiótica del arte y de la cultura entera como «oficialización de todo en términos de signos y de circulación de signos» [8].

En el catálogo de la exposición ***Image World. Art and Media Culture*** (1989) nos dicen que el americano medio soporta al día 1600 anuncios publicitarios. Hay 260.000 vallas en el país, 11.556 revistas gráficas se ponen a la venta cada día, 21.689 cines, 27.000 videoclubs y 162 millones de televisores funcionan una media de siete horas diarias 927 canales y 64% de las casas con video, así como 41 millones de fotografías se hacen diariamente. No se debe desatender el hecho de la cantidad de imágenes que absorbe el espectador medio occidental y tampoco dejar de tener en cuenta el tiempo de ocupación perceptiva. Esto nos demuestra que nos enfrentamos a una realidad ya no *representada* sino *dada en imagen* [9], imagen que sirve para *significar* y que, además, va conformando una realidad «*otra*», construida por imágenes. Si hiciésemos una topografía de la densidad de imágenes nos daríamos cuenta de que nuestro mundo óptico está construido por imágenes. Esta **artificialidad**, de hecho, se convierte en una constante aceptada ya que empleamos con toda normalidad la frase «huida hacia parajes naturales» que consideramos una excepción.

Si el artista ha jugado siempre con los datos que extraía de ese «*mundo ahí*» [10] quizá no hayan cambiado tanto los procedimientos cuanto los datos. Puede que «*el mundo ahí*» no sea ya «*lo que aparece ante nosotros*» sino lo que «*parece*», topos mediático, sin límites, sin fronteras.

La imagen además de ser ella misma, se multiplica, se manipula, se parodia, se interviene, se falsea. Todo, los iconos manipulados, los soportes, los formatos, las texturas, sirven para redefinir las condiciones en las que una imagen se llegar a **dar a ver**. Esto también va conformando la realidad.

El artista (entendiendo como artista «**el creador de artificio**») ya no está «*vinculado a la cadena del arte*» (Lorrain, Constable...). Gombrich comenta cómo esta cadena «*se escindió en eslabones sueltos cuando se rompió el consenso en torno a los objetivos y las funciones de la creación de imágenes en nuestra cultura*»[11].

Ahora seguimos mirando una imagen y viendo en ella algo que sabemos gracias a una anterior percepción. Pero

---

[5] *Ibidem*, pp. 33, 36 y 38. Aunque a lo largo del artículo utilice la expresión: los artistas nos enseñan a ver quiero especificar que no doy a la frase el mismo sentido que D.H. Kahnweiler. Este, y refiriéndose a la pintura cubista, considera que lo que aceptamos como realidad cambiante a través de las épocas no son más que los cambios de los artistas que «imponen su visión en nosotros». Esto se lo ha criticado Gombrich quien admite que el artista puede hacer que nos fijemos en determinados aspectos de la realidad, pero no «enseñarnos a ver» en el sentido físico, biológico. Seguimos viendo como lo haría un primitivo. No estamos sometidos, según Gombrich, «*a los dictados de los artistas y a su maestro: el todopoderoso espíritu de la época*». Vid: GOMBRICH: *Topics of our Time*. Londres, Phaidon, 1991, pp. 139 y ss. Agradezco a Tonia Raquejo la sugerencia.

[6] Valeriano BOZAL: «Fin de Siglo: notas para una teoría de la época» en *La Balsa de la Medusa* nº 1, 1987, p. 21.

[7] Debe referirse a Mc Luhan cuando señala: «*No es de extrañar que se haya dicho que estamos entrando en una época histórica en que la imagen se impondrá a la palabra escrita*». Vid *La imagen y el ojo*, op, cit, p. 129.

[8] Habla de la cultura dominante como reproducción museográfica de la realidad, como resimulación y reprografía estética de todas las formas que nos rodean. Lo que denomina «el grado Xerox della cultura». Vid *La sparizione dell arte*. Milán, 1988, pp. 20 y 21.

[9] Vid: J. MITRY: *La semiología en tela de juicio (cine y lenguaje)*. Madrid, Akal, 1990, p. 5.

[10] «*La percepción en cuanto tal, dice Gombrich, según se ha dicho, tiene un carácter de sujeto-predicado. Ver es ver «algo ahí»*». Vid: *Arte e Ilusión*, op, cit, p.228.

[11] E. H. GOMBRICH: *La imagen y el ojo*, op, cit, p. 225.

varían constantemente las condiciones de la mirada, ésta se transforma por las circunstancias del entorno, por la reproductibilidad, por la frecuencia, por la simultaneidad, por la persistencia.

De esta forma cambia la recepción de la creación artística, hasta entonces instalada en lo único, y se empieza a experimentar distorsionada tras segundos y terceras lecturas debidas, normalmente, a la intercesión de *los medios* [12].

Gombrich dice que mientras el pintor examina el paisaje, ante él nunca hubo una imagen única sino «*una infinita sucesión de innumerables imágenes*» [13].

¿Qué ocurre ahora que, como dice Geldhahler, «*nuestros primeros datos visuales suelen ser de segunda mano*»? ¿No sería entonces lógico que el arte se hiciera a partir de eso que vemos? ¿Qué pasa cuando el artista Pop coloca el espejo para hacer su obra? El resultado es nuestro ambiente artificial: expuesto en vitrina. Y no se puede decir que en el Pop no haya un consenso, una relación muy estrecha con la realidad; pero es una realidad manipulada por los medios, insisten, entonces, en la visión caleidoscópica y evidencian nuestra indefensión ante lo que supone la condena a verse reflejado en las imágenes que nos rodean y que acaban conformándonos [14].

Gombrich cita a Gibson y comenta cómo «*a comienzos de la segunda guerra mundial el problema teórico de la percepción del espacio se convirtió, casi de la noche a la mañana, en un problema práctico*» y, por ello, buena parte de los trabajos de Gibson, «*iban encaminados a aportar datos para la solución de este problema*». Ahora, en este caos perceptual, también los problemas logísticos se plantean de modo diferente. Como señala P. Virilio, «*es necesario el desarrollo de simuladores cada vez más performativos para los futuros adeptos del vuelo supersónico: cúpula de proyección de ocho metros de diámetro, geoda para un solo hombre, la más perfeccionada entre ellas presentará pronto una imagen continua en un campo de visión de caso 300 estando el casco del piloto provisto de un sistema óptico como prolongación de la retina (...) la proyección de las imágenes de la batalla aérea se efectuará directamente en los globos oculares del piloto, gracias al uso de un casco provisto de fibras ópticas*» [15].

Las artes plásticas y la cultura de la imagen en general constituyen las pantallas donde la sociedad se proyecta. Hoy se vive una estetización generalizada más allá del museo y de las salas de arte en las tiendas de moda, los locales nocturnos. El juego de reenvíos se tienen así mismo como referencia. Este juego cada vez es más importante ya que en él se configura la imágen ambiental, pérdida conjunta de la pantalla y la mirada. Miramos y somos conscientes de que somos mirados. Aunque la operación de mirar se debilita y se va sustituyendo por un ver pasivo. El ambiente sustituye a los comportamientos. Ya no es preciso un lugar definido, un ambiente integrado, los locales vacíos pero con enormes pantallas y las personas convertidas ellas mismas en su ambiente, su razón de ser es precisamente «ser para el ambiente». El ambiente es el recorrido de la visibilidad biunívoca, biyectiva. Ello unido a una concepción del espacio también distinta, un espacio que como apuntó en su momento Francastel está «*regido por las dimensiones polisensoriales de nuestras experiencias íntimas*». Por ello la figuración del espacio ya no es óptica en el sentido euclidiano del término, sino psicofisiológica: «*nuestro cuerpo entero está implicado en esa experiencia física del espacio*» [16].

CONTEMPLAR

Ante este estado de cosas qué sentido tiene ahora la frase de Gibson recogida por Gombrich: «*El campo visual es el resultado del hábito crónico del hombre civilizado de ver el mundo como si fuera un cuadro*». ¿Cuál es la *vedutta* hoy? Quedémonos simplemente con esa idea de el *hábito crónico de ver*, de **contemplar**. Si el artista nos enseña a ver debemos comenzar preocupándonos por nuestra tradición de *contempladores*, por la propia noción de contemplación, por el espacio donde se contempla, cómo influye el lugar de la exploración y la experiencia y las condiciones en las que se produce la recepción de toda obra. Una visita, un paseo de mirones, de contempladores de arte por una Documenta o una Bienal nos invita a preguntarnos acerca de la mirada, de nuestras relaciones con la obra : más allá de la vista, la participación de otros sentidos, no tocar y la invitación a tocar, la prohibición, el recorrido, el cuerpo que se pasea, la percepción que no funciona únicamente sobre lo visible sino, más ampliamente, sobre lo sensible [17].

Lo que en el reino animal actúa como mecanismo impulsor de «movimientos» instintivos despierta en nosotros un éxtasis estético pasivo. Aquél «arrebato» o estupor al que alude Gehlen («Sobre algunas categorías del comportamiento liberal, en particular de lo estético» (1950) que a menudo

---

[12] «*La rapidez, la variedad y la inmediatez visual de estas imágenes (...) la rápida difusión y réplica, es aún más evidente en la posición de las bellas artes en el nuevo continuum. El cambio a través de modos tan variados modifica tanto las formas como los contenidos y la nueva imagen no puede ser juzgada ya según los cánones primitivos (...) los distintos estilos y subestilos tienen una circulación inmediata, una aceptación inmediata y un «uso» inmediato, en los que su propio «Feed back» influye directamente sobre su evolución*». John Mc Hale: «*El partenón plástico*» en: Gillo DORFLES: *El Kitsch, antología del mal gusto*. Barcelona, Lumen, 1973, p. 108.

[13] GOMBRICH: *Arte e Ilusión*, op, cit, p. 70.

[14] Por ejemplo en la obra de Richar Prince, en sus trabajos con la imagen publicitaria, se aprecia perfectamente hasta qué punto la representación de la realidad sustituye a la realidad. La alienación del referente, la desvinculación.

[15] La referencia a Gibson se haya en *Arte e Ilusión*, op, cit, p. 289.
La cita de P. VIRILIO: «El último vehículo» en *Videoculturas de fin de siglo*. Madrid, `Cátedra, 1990, p. 44.

[16] P. FRANCASTEL: *Pintura y Sociedad*, Madrid, Cátedra, 1984, p. 141.

[17] Las relaciones que se establecen entre ese ver activo (mirar), que es un ver fuerte, y un mostrar fuerte, que es exhibir, la exhibición del objeto visto por el sujeto del ver, los dos entran en «*la elaboración del discurso espectacular» la insistencia del exhibirse, la relación visual en la que domina este mostrarse fuerte corresponde a «todo lo que se denomina habitualmente espectacular en el mundo que nos rodea*». KUYPER y POPPE: «Voir, regarder» *Communications*, nº 34, 1981; en S. ZUNZUNEGUI: *Metamorfosis de la mirada*, Sevilla, Alfar, 1990.

acompaña a la visión de la belleza, se configura, de hecho, como un detenerse, como una pausa, una no acción, todas las características de lo que la civilización occidental ha llamado **contemplación**) [18]. Si el artista nos enseña a ver, es nuestra cualidad de **mirones**, de contempladores, la que nos permite ejercitarnos en ese aprendizaje visual. Hay un aula para el aprendizaje. Sólo aquél que ha contemplado siguiendo el ritual, en el silencio de las salas, en la mirada aurática del catálogo de lujo, de la revista de prestigio (aulas todas ellas, con o sin muros) luego, al salir, al bullicio del «ver sin más», podrá experimentar el *«reconocimiento invertido»* y sentir el *«placer del reconocimiento»*.

Casi nadie niega hoy que es la Institución Arte la que impone los criterios de valor de una obra, la que define y defiende la cualidad artística. Acaba de tener lugar el «gran espectáculo ferial» de Arte en Madrid: Arco. Lugar de celebración de un ritual por el que transita una mirada que comprende a veces un mirar activo, otras un ver pasivo pero que es consciente de que asiste a un espectáculo en el que se va a producir un instructivo viaje iniciático por los complicados mecanismos de la visibilidad moderna. Va a realizar un acto de fe, a comulgar con lo que no comprende. Pero será un aleccionador aprendizaje visual. A partir de entonces, por la circulación veloz de esas imágenes y por su persistencia -siempre los medios interviniendo- se irán constituyendo en el lugar de la normalidad visual de una época determinada [19].

Subir por las escaleras del Centro Pompidou y **ver** lo que se deja atrás. Pero dado a ver, señalado como **lo que se deja atrás** (es un edificio pensado para ello; el artista, en este caso el arquitecto, es el que da a ver, el que señala, marca, encuadra, limita, precisa): Arte y vida. Se penetra en el mundo del arte y se deja atrás la vida. Se entra en el mundo de los *creadores de fantasmas, de sueños para los que están despiertos* y queda ahí el mundo de la mera apariencia. Mera en tanto que menos perjudicial, menos engañosa. Al salir -y ese es Gombrich, eso es lo que Gombrich nos ha posibilitado comprender- se entiende la frase de Bellori: la guerra de Troya no se libró por una Helena de carne y hueso, sino por la **estatua** de Helena.

El placer del reconocimiento, la atención a lo de dentro, y a la memoria y al recuerdo. Lo que hemos visto, lo que acabamos de ver, lo que vamos a ver. Ver es haber visto. El artista nos enseña a ver. Todo Gombrich.

El espectador identifica la experiencia del artista, que es el primer espectador, y así la incorpora como parte de su mirar. Artista y espectador comparten las mismas capacidades perceptuales, según Gombrich. Lo que ocurre es que hoy interesa tener en cuenta que incorporamos como parte de nuestro mirar la experiencia de todos aquellos que producen el caos perceptual o la polución visual. Y necesitamos precisar cómo es nuestro equipamiento visual, cómo estamos equipados, habituados perceptualmente [20].

¿QUÉ VEMOS EN ESE PASEO?

Desde lo que podemos denominar *«el estallido de la representación»* el patrimonio visual que poseemos es inabarcable. La liberación de los significantes, la muerte de la frase, la apoteosis del objeto. Todo ello se constituye en paradigmas visuales, maneras aprendidas, modos de ver, guías de la percepción.

El siglo XX en su *«furor fonemático»* [21], hay que entenderlo desde cada una de sus unidades significativas. Entre algunas de ellas:

- Punto, línea y superficie, liberados tras el proceso del análisis. El suprematismo como el punto de no retorno del análisis. La mirada tautológica del minimal (Ves lo que ves).

- El gesto, el brochazo, el trazo (los tenemos congelados en su unicidad, aislados con una pulcritud admirable -tanto de significante como de significado- en los «Brushstokes» de Roy Lichtenstein). *«Los hábitos y equipos mentales que hemos adquirido al aprender a leer las representaciones* - dice Gombrich- *los suprimimos cuando hemos aprendido - el artista nos ha enseñado- a ver las pinceladas como rastros de gestos»* [22]. También podríamos incluir en este apartado la propia liberación de los materiales que quieren significase así mismos, la presencia de la materia que se presenta con un deseo de *«contarse»* a sí misma: arena, madera, yeso, detritus...

- Los **objetos**

Del gesto *Duchampiano* hemos heredado la posibilidad de que, por decisión, cualquier objeto del mundo puede ser considerado estético, museable, artístico, digno de llamar a

---

[18] El sentido de la obra permanecerá siempre incomprensible si no se aclara el significado de aquella necesidad en virtud de la cual el ser humano en virtud de los productos de uno de sus sentidos (la vista) compromete las propias energías con el fin de crear un mundo puramente visible, desarrollando progresivamente los frutos de la propia actividad perceptiva y perfeccionando de un modo único las complejas construcciones que forman el contenido de la percepción visual». Vid: Piero PALMERO: «Notas sobre la visibilidad. La interpretación pictórica como desafío hermenéutico» en *Kalias* nº 6. Oct, 1991.

[19] *«El arte ya no está sólo en la pura materialidad de los objetos». «Mais aussi dans la «montre» au sens ou Baudelaire employait encore ce terme pour parter des vitrines et des étalages de marchandises dans les magasins. Cette scéne n'est plus le public, l'ensemble des amateurs, appréciant et jugeant selon leur gout, mais une scéne médiatique»*. C. BESSON «Art Worlds et Res publicita» en *Catálogo Art&Pub*, París, 1990, p. 482.

[20] Por ejemplo la exposición celebrada precisamente en el Centro Pompidou, *«Les inmateriaux»*, presentada como el paradigma de la nueva sensibilidad cultural: *«la tecnociencia injertándose en todos los campos de la actividad humana altera el contenido del saber establecido, reformula el marco de nuestra experiencia de las cosas, pone en crisis los valores comúnmente admitidos por nuestra cultura»*, París, 1985.

[21] Vid: Marcello Walter BRUNO: *«Necrológica por la civilización de las imágenes»*, en *Videoculturas*...op, cit, p. 157.

[22] Durante los años 80 ha sido exhaustivo el empleo de esos rastros de gestos en comunicación visual. Son entendidos como ecos de la expresividad, de la gestualidad compulsiva del artista. No es extraño que estos procedimientos rentabilizados en exceso en carteles y anuncios coincidieran no sólo con la «vuelta a la pintura-pintura, sino con el prestigio del Arte en exceso propiciado por «exposiciones-espectáculo» y ferias de Arte.

la mirada contemplativa. Así se borran las fronteras entre lo banal y lo valioso. Este objeto que, por decisión, se ha convertido en un objeto acreedor de una mirada distinta, provoca cambios perceptivos pues, a partir de él, se producirán llamadas de atención sobre los objetos cotidianos [23].

¿Y si lo de Duchamp no fue una burla, un acto negativo, sino un acto generoso para con la historia de los goces perceptivos? Todo es digno de ser mirado; lo que se da a ver hay que recibirlo como digno de ser mirado, lo que se expone se debe contemplar. A partir del urinario se comprende a Cragg, a Arman, a partir de Arman un paseo por el extrarradio de un «conaisseur» que se encuentra un basurero es un encuentro con la *cultura del desperdicio.*

El artista nos está enseñando a ver... Y en este sentido Gombrich también valora esta cultura del desperdicio. Dice: *«al hacernos advertir la sorprendente variedad que nuestros medios urbanos ofrecen a nuestros sentidos de la visión y el tacto, obras así pueden alegar que hacen por nosotros lo mismo que la pintura de paisajes hizo por los «conaisseurs» del XVIII, a los cuales prepara para que conocieran lo pintoresco de las bellezas naturales (...) si este juego tiene alguna función en nuestra sociedad, será, tal vez, que nos ayuda a humanizar las intrincadas y feas formas con que nos rodea la civilización industrial. Aprendemos incluso a ver alambres retorcidos o compleja maquinaria como producto de la acción humana. Se nos* ***adiestra a una nueva clasificación visual.*** *Los desiertos de ciudad y campo se transforman en trampas para pájaros. El hacer resulta en comparar»* [24].

Gombrich sabe que el artista del Siglo XX quiere crear cosas, que no se trata de «nuevos métodos de representar la realidad» cuando de nuevas posibilidades de jugar con las formas. Sabe que *«el acento se carga* -dice- *en creación y en cosas»*. El artista «**quiere sentir que ha hecho algo que no poseía existencia anterior**» [25]. Aquí es donde me pregunto por el silencio en torno a Duchamp, en torno a la «elección como procedimiento». El gesto de Duchamp lo obvia y lo desestima. En ***Arte e Ilusión*** reconoce a algunos artistas que *«han consagrado una renovadora atención al objet trouvé, al guijarro o al pedazo de madera abandonado por el mar que sugiere una extraña presencia»*. Pero precisamente el acento que pone en la «**extraña presencia**» está lejos de la «**normalidad**» de la pala de nieve o el botellero. Y sin embargo, cuando se refiere a Malraux considera que el museo *«transforma las imágenes en arte al establecer una nueva categoría, un nuevo principio de clasificación que origina una colocación mental distinta»* [26].

Y decía que echaba de menos a Duchamp porque no se entiende el artista que nos enseña a ver sin admitir a aquél que elige y que además elige un objeto (en la muerte de la frase, de la narración, los objetos son palabras: botellero, urinario, pala...) Y sobre todo porque desde 1914 la Historia del Arte se llena de objetos. Objetos que se repiten y se acumulan, objetos en serie, objetos destrozados, manipulados, rechazados y rescatados. Objetos solos pero con una presencia tan avasalladora que no parecen necesitar al sujeto. Nuestra mirada de «contempladores de arte» también se ha habituado al objeto [27].

Quiero destacar la importancia de la influencia que tienen nuestros hábitos de contemplación en la percepción de las imágenes. Hoy nos hemos acostumbrado a las distorsiones, al ruido visual, al collage, montajes, ensamblaje. Después del análisis el paso siguiente es el de la síntesis. Y en ello llevamos ocupados durante todo el siglo: en sucesivas desagregaciones y reagregaciones, en descomposiciones y recomposiciones, en desmenuzamientos y reagrupamientos. De todo ello lo que me interesa en este momento son los **procedimientos** que hacen posible el proceso y la reconversión, la lectura, los modos en los que ese proceso se *deja ver.*

El empleo del *Collage*, del fotomontaje, del ensambaje (quizá debiéramos incluir la *distorsión* expresionista también) nos enseñan a ver la realidad no como «una realidad distorsionada» sino como *«una realidad otra»*. Son modos de **construir la realidad** a los que acabamos por acomodarnos. Salen de la esfera de lo meramente artístico y se constituyen en instrumentos de lectura en la comunicación visual cotidiana.

El *Collage* supone un aprendizaje, supone saber relacionar unos con otros los fragmentos de visión que se nos ofrecen. Fragmentos de la realidad que no han sido elaborados por el artista sino que pre-existían, No se persigue ningún ilusionismo puesto que *queda rota la unidad de la obra como todo elaborado* [28]. El fotomontaje también representó un nuevo y drástico corte con el espacio tradicional renacentista. Con él se crea una nueva entidad visual y con ello un nuevo lenguaje no sólo artístico sino también cultural y político (Rodchenko, Heartfield, etc., consideran que a partir del fotomontaje se podría intervenir la realidad, en la realidad, incluso convocar una nueva realidad, comunicar nuevas realidades).

---

[23] Me pregunto con Gombrich y también con Wolheim (Véase la entrevista a este último en *Revista de Occidente* nº 117, Feb. 1991) si se pueden contemplar los ready-made de Duchamp *«cayendo en esa especie de reverie budista ante su obra». Distinto es la atención prestada a la obra de Mc Collum o Cage «a esos objetos mínimos pensados para suscitar una atención creciente». Para Wolheim lo que ocurre es que «hay una larga tradición en la cual el significado es transmitido fundamentalmente a través de la experiencia visual que ciertos objetos suscitan en ciertos espectadores, espectadores que sintonizan especialmente con las intenciones con que ese objeto fue producido»*

[24] E. H. GOMBRICH: *Arte e Ilusión*, op, cit, p. 252. El subrayado es mío.

[25] E. H. GOMBRICH: «Historia del Arte», p. 461 y 467.

[26] E. H. GOMBRICH: Arte e Ilusión, pp. 173 y 111. La ejemplificación que hace Gombrich tomando como referencia «la caja en forma de cangrejo de Riccio de la Kress Collection» ¿Se puede atribuir al urinario o al botellero?

[27] A partir del Pop los préstamos entre Alta y Baja Cultura tienen al objeto como intermediario. ¿Qué diferencia hay entre el bote de Sopa Campbell y el frasco de Chanel? La conocida imagen en los anuncios de este último en contrapicado, casi como una presencia de rascacielos. En el primero hallamos la ausencia de retórica como elemento de extrañeza y en el segundo la retórica como fundamento para su rotunda presencia.

[28] Vid: P. BURGER: *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1987, p. 140.

Y por supuesto el cine contribuye enormemente a cambiar los hábitos perceptivos. Pensemos en el montaje, el cambio de plano de una película, saber que representa una discontinuidad temporal en el rodaje que entre la filmación y la proyección, además, hay una operación que se llama montaje, que la cámara no se desplaza desaforadamente desde los desiertos a las terrazas de Motmartre. Hoy todo esto es tan trivial que resulta injustificable su planteamiento, por obvio. Pero «*los espectadores de las primeras películas con punto de vista variable protestaron contra la violencia visual e intelectual que representaba esa variabilidad*».

El ojo acomoda. Para quien ha estado en una sala dos horas viendo a Eisenstein, para quien simplemente lo lleva viendo con asiduidad, lo tiene «aprehendido»...Dice Godard que la tradición revolucionaria de su montaje sincopado se halla hoy en los anuncios publicitarios. Hoy vemos ese anuncio en casa con la misma naturalidad y compartiendo con él los mismos códigos que el erudito inglés del XIX que vuelve de pasear por la campiña y, al llegar a casa, contempla un cuadrito de Constable. Simplemente ha cambiado la campiña inglesa, o, mejor dicho, está ahí, pero ahora hay otras posibilidades de paseo [29].

Gombrich lo ha definido muy bien: «*Lo que llamamos cultura o civilización se basa en la capacidad del hombre para ser hacedor, para inventar usos inesperados, para crear sustitutivos artificiales*» [30].En realidad a lo único que hay que esperar es a que esos nuevos operadores se asimilen y se difundan. Luego, inevitablemente, se vulgarizan una vez aprendidos los nuevos modos de ver, una vez que el público aprenda a acomodarse a ellos.

Hay también una larga tradición en la historia del arte del Siglo XX -quizá inaugurada por la **intervención** de Duchamp en *La Gioconda*- tradición que se aparta de la mera apropiación analógica y se orienta hacia la manipulación, la intervención en el icono, la simulación y la ironía. Se trata de poner en relación la obra no con algo «real», exterior a ella, sino que a través de su campo semántico y de la propia tradición del lenguaje de la Historia del Arte, se busca una relación de las obras entre sí (pensemos en Duchamp y Jim Dine y *sus* palas de nieve o en Duchamp y R. Grober y sus «Urinals»). Ciertos autores -es el caso de Leger y su «*Gioconda de las llaves*» no están interesados en el valor intrínseco de la pintura, sino «*en su persistencia icónica en la memoria estética*». Esto nos lleva a una mirada que experimenta en cierto modo la «*juissance*» barthesiana (el placer consiste en que el propio espectador puede alterar la cita), una mirada acostumbrada a que las obras hayan sido como el resto de La Gioconda: «*usato, sfigurato, pasticciato, pervertito, trasposto*» [31].

Con esta «*conciencia memoriosa*» (Benedetti), con la conciencia del «*dejá vu*» nos acercamos al discurso publicitario; sabiendo, además, que es un discurso contaminado y contaminante [32]. En él nos preguntamos cómo se nos da a ver, por los modos de ver, por los procedimientos visuales, buscamos códigos de reconocimiento con los que sentirnos familiarizados.

Cuando en el Curso de Doctorado preguntaba a los alumnos -mostrando un anuncio de cigarrillos Stuyvesant- qué veían (¡se trataba de que me contestaran: a Switters!) ellos aludían al hecho de que nuestro reconocimiento se debía a nuestro «*equipo mental*» de historiadores de arte, a nuestra colocación mental, «*interacción entre expectativa y observación*»: nuestras actitudes y expectativas que influyen en nuestras percepciones y que nos predisponen a ver «*un Switters*» en el citado anuncio. Yo insistía e intentaba legitimarme en las palabras de Gombrich: «*Si miramos atentamente reaccionando obedientemente con nuestra proyección...* una serie de anuncios (quizá el creativo publicitario también ha leído a Gombrich (!) y sabe que «*toda comunicación consiste en «hacer concesiones al conocimiento del destinatario»*) nos acaba pasando como a Gombrich frente al cuadro de Steinberg en «*The Passport*» que «*el proceso de proyección adiestrada «nos lleve a ver a Van Gogh en términos de Steinberg*».

Esto es lo que me interesa al tratar del proceso de apropiación que la Publicidad realiza con el Arte. Y no hablo tanto de iconos (poner a vender cepillos de dientes a la Gioconda) cuanto las manipulaciones, distorsiones, contrafacciones...O, por otra parte, lo que podríamos denominar evocaciones por determinados rasgos de estilos (estilemas), colores, tipos, gestos [33]. Y, por supuesto, los procedimientos. Si el artista nos enseña a ver y la comunicación visual cotidiana lo rentabiliza, si el papel del espectador es proyectivo y el ojo no es inocente, esto se debería tener en cuenta cuando vemos que el diseñador de carteles, el creativo de publicidad lo rentabiliza. Gombrich se queja de que pese a «*algunos experimentos esperanzadores aún queda una infortunada grieta» entre lo que se llama arte aplicado o comercial que rodea nuestra vida cotidiana y el arte puro de las exposiciones y galerías que tantos de nosotros*

---

[29] «Además de la iconografía propia de cada grupo sociocultural productor o consumidor de imágenes en lo que se supone una aceptación general en las modalidades de representación o en los procesos de reconocimiento, los hábitos visuales de localización y de construcción de formas y figuras y de representación, incluso del propio espacio. En todo ello a lo que se ha tendido siempre para que el desciframiento visual tienda a ser ordinario y natural, recurrir a la analogía. Pero hubo un momento en que lo extraordinario y conflictivo irrumpió en el mundo de la visualidad y se dispuso a contribuir a su propia construcción». J. AUMONT: *La imagen*. Barcelona, Paidós, 190, p. 178.

[30] E. H. GOMBRICH: *Arte e Ilusión*, op. cit, p. 98.

[31] Vid Sylvie BEGUIN: «Un sorriso célebre» en *Veramente falso*. Mondadori, Milano, 1991. Ha llegado un momento en el que el juego de citas, el orden citacional, que se realiza en un segundo y tercer grado: la cita de la cita, la intervención en la cita, etc., lo que según Baudrillard se trata a fin de cuentas de *una forma patológica del fin del arte*. BAUDRILLARD, op. cit. p. 20.

[32] La publicidad como principio de producción y circulación de signos accede a una posición dominante: «la visibilité étend partout son impératif». Vid Christian BESSON, op. cit, p. 479.

[33] D. Aicher (autor del logotipo de los Juegos Olímpicos de Munich), dice estar radicalmente en contra de la moda de «saquear» a Kandinsky, realizar con él una auténtica labor de pillaje con fines gráficos y publicitarios (pequeños triángulos y círculos, llamativos colores primarios). Piensa que las tendencias decorativas de Kandinsky le predisponen al abuso que se hace de sus elementos de composición. Vid: *L' ecole d'Ulm: textes et manifestes*, París, Ed. du Centre Pompidou, 1988.

encuentra tan difícil de comprender. En otra parte señala: «formas y esquemas de color iniciadas hace cuarenta años por los más locos de los rebeldes ultramodernos en pintura se han convertido en mercancías corrientes del arte comercial; y cuando las encontramos en los carteles, en las portadas de las revistas o en los tejidos nos parecen completamente normales. Incluso podría decirse que el arte moderno ha encontrado una nueva función sirviendo como terreno de experimentación a nuevos modos de combinar formas y modelos» [34].

Gombrich se refiere a las investigaciones de Arnheim, el estudio de la imagen visual desde el enfoque de la Gestalt. Considera a Arnheim «demasiado propenso a vindicar los experimentos del arte del Siglo XX». *El hecho de que sabemos que épocas diferentes han tenido distintos criterios de parecido le lleva a esperar que «**otro desplazamiento del nivel de la realidad artística** hará que las obras de Picasso, Braque o Klee **se parezcan exactamente a las cosas que representan**. Si lleva razón* -sigue refiriéndose a Arnheim-, *en el año 2000 los catálogos de artículos en venta en los grandes almacenes representarán las mandolinas, los jarrones, o las máquinas titilantes en ese nuevo nivel de realidad»* [35].

Pensemos en la campaña de «alimentos de España»; las paráfrasis cubistas son comprendidas, *leídas* por el «gran público» con naturalidad, con *normalidad*. No se trata, insisto, de nuevas maneras de ver la realidad, sino de nuevas costumbres o hábitos visuales que penetran en nuestra cotidianeidad y llegan desde el mundo del Arte.

---

[34] GOMBRICH: *Historia del Arte*, op, cit, p. 474 y 484.
[35] GOMBRICH: *Arte e Ilusión*, op, cit, p. 37.

El sentido de la historicidad en música. España *versus* Europa

Begoña Lolo
Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.) Vol. IV, 1992.

RESUMEN

Los condicionantes intrínsecos del arte musical determinaron su conservación y transmisión, e impidieron, tal y como se analiza a continuación, la formación de su propia conciencia histórica. La tardía aparición del sentido de la historicidad, en comparación con las restantes artes, determinó el posterior desarrollo de esta ciencia que en la práctica no adquirirá entidad hasta el último tercio del siglo XVIII.

Por su parte, el desarrollo de la historiografía en España no se produciría hasta principios del siglo XIX, gracias a la obra del teórico José de Teixidor y Barceló que publicaría en 1804 su ***Discurso Universal sobre la Música,*** *dejando en estado manuscrito la obra* ***Historia de la Música Española,*** *fuente de la que se servirían la mayor parte de los historiadores más relevantes del siglo XIX. La localización de una nueva copia de este manuscrito, considerablemente más extensa y elaborada que las hasta ahora conocidas, plantea una revisión general sobre el fenómeno historiográfico en España.*

SUMMARY

The inherent factors of music art defined its preservation and transmission and they didn´t allow to develop its own historic conscience. This late progress of historicity sense if we compare with the remaining arts, will define the further development of this science, which in practice will not become mature before the last third of XVIII century.

However the progress of historiography in Spain was not effective until the beginning of XIX century, thanks to the works of the theoretic and musician José de Teixidor y Barceló, who published in 1804 his «Discurso Universal de la Música» while the work «Historia de la Música Española» remained as a manuscript. This last one was the source for a main part of the Spanish more relevant historians from the XIX century. The localisation of a new copy of this manuscript, clearly more extensive and elaborate than the ones already known, outlines an overall revision of the historiographic phenomena in Spain.

La aparición del sentido de la historicidad es lamentablemente tardío en la música si su comparación se establece con las otras artes, es decir, pintura, escultura, arquitectura o literatura-poesía. Las razones de este retraso en su incorporación al fenómeno general de la historiografía han sido todavía escasamente estudiadas, especialmente si el tema se circunscribe a la música española.

Frente al destino histórico de las otras artes accesibles en museos, bibliotecas o en los lugares para los que expresamente fueron creadas, la obra musical se nos presenta como un arte cerrado, inaccesible y especialmente incomprensible para aquellos que no han sido iniciados en la transcripción de su lenguaje a unos parámetros de acceso directo. Pero inclusive

(*) La síntesis correspondiente al análisis de la figura y obra de José de Teixidor y Barceló recoge en parte mi comunicación «La obra teórica de José de Teixidor y Barceló y el asentamiento de la historiografía musical en España» presentada en el congreso *Mediterranean Musical Cultures and their ramifications*. 15th Congress of the International Musicological Society, Madrid, abril 1992.

en estos casos, la utilización y conocimiento del soporte escrito, llamado partitura, resulta insuficiente y limitado ya que pocos, muy pocos, son los que realmente han desarrollado el denominado «oído interno», que de una forma aproximada permite el conocimiento mental del fenómeno sonoro.

En comparación con las demás artes estáticas, a excepción de la poesía, la música se desarrolla en el ámbito de la temporalidad, condicionada y limitada su existencia sonora al acto de la ejecución, cesa cuando ésta finaliza. La necesidad del intérprete como vehículo mediador entre el creador-compositor y el público diferencia significativamente a la música de las otras manifestaciones artísticas, cuya accesibilidad y comprensión resultan directas.

Estos condicionantes intrínsecos marcarían en el pasado la precaria existencia del arte musical, determinaron su provisionalidad, perjudicando su conservación y transmisión e impidieron, tal y como a continuación vamos a analizar, la formación de su propia conciencia histórica.

ANALISIS HISTORICO

Mientras que el resto de las artes ha conservado un rico patrimonio que se remonta a la antigüedad, nuestro patrimonio y conocimiento de la música antigua es todavía muy precario. La práctica inexistencia de una grafía que permitiese dejar constancia por escrito de la obra musical y el ejercicio fundamental de su transmisión a través de la oralidad, ha incidido en la ausencia de repertorio y por tanto en el desconocimiento real que sobre buena parte de la música anterior al siglo VIII, tenemos en la actualidad. El proceso de reconstrucción, más bien arqueológico que histórico, se ha tenido que basar en fuentes indirectas, recopilando buena parte de la información en las obras de carácter teórico-filosófico.

¿Cómo era realmente la música que utilizaban en sus ceremonias religiosas los egipcios, sirios o fenicios? ¿Qué géneros o formas caracterizaban la música que acompañaba buena parte de los actos sociales y políticos más relevantes del mundo greco-romano? Estos y otros muchos interrogantes que debemos plantearnos permanecen aún sin respuesta.

Algún tipo de escritura cuneiforme, en Siria, nos informa sobre la utilización de determinados instrumentos de percusión y nos acerca a estructuras rítmicas aún muy elementales. La grafía alfabética del mundo griego nos permite comprobar que su estado de evolución era muy superior al resto de las culturas circundantes, no obstante el escaso repertorio conservado y lo dudoso de su correcta interpretación le confieren ante todo un carácter testimonial. Las representaciones pictóricas, escultóricas y miniadas del mundo antiguo y medieval nos suministran una valiosa información sobre la utilización de la música y su repertorio organológico, pero difícilmente pueden concedernos el conocimiento de la sonoridad y por tanto del nivel de desarrollo, estructura y formas del lenguaje sonoro.

La aparición de la grafía musical no supuso inicialmente, tal y como pudiera pensarse, la solución del problema de la transmisión ya que las primeras notaciones antiguas medievales (s. VI): galaicanas, ambrosianas, visigodo-mozárabes, etc., permanecen aún sin ser descifradas y las tardomedievales y renacentistas, en comparación con las modernas, resultan demasiado incompletas e imperfectas para poder ser utilizadas con garantías absolutas como elemento de reconstrucción. La elaboración de un lenguaje musical universalmente aceptado, que permitiera la interpretación y lectura de una obra por personas ajenas al entorno sociocultural en el cual había sido creada, necesitó siglos de elaboración. Su posterior comprensión y estudio sólo ha sido posible recientemente gracias a la utilización de técnicas paleográficas y aplicable a la música, fundamentalmente, de los últimos cinco siglos.

A este proceso histórico hay que añadir la limitada vida de buena parte de la producción musical, pensada y creada para una ocasión concreta, la difícil reconstrucción que todavía plantean buena parte de los instrumentos de la época medieval y renacentista, o la tardía necesidad de codificar y agrupar en *códices* (música litúrgico-religiosa) o en *chansonniers* (música profana) las obras de música que se iban produciendo. Estos condicionantes incidieron decisivamente en la voluntad de historiar del músico, sin embargo no son razones suficientes que justifiquen no sólo la tardía aparición de la historiografía musical, sino sobre todo la escasa presencia de estudios de carácter científico sobre buena parte del mundo musical antiguo, que no empezarán ha surgir hasta el siglo XIX.

Debemos plantearnos que otras han sido las razones que han incidido en la ausencia de conciencia de nuestro propio sentido de la historicidad en música y que entiendo pueden ser las siguientes:

Por un lado la música dentro de las artes ha ocupado siempre un lugar aislado, por la dificultad de comprensión de su lenguaje, e inferior por su carácter efímero y por ejercer, en opinión de E. Fubini, una función artística marginal prácticamente hasta la época barroca [1]. La música servía de acompañamiento a la poesía, o de «música de fondo» en determinados actos sociales como banquetes, tertulias o representaciones teatrales. La música fue utilizada por la iglesia como vehículo de transmisión de una nueva doctrina, ejerciendo un papel estético subordinado durante toda la época medieval, volviéndose a recurrir a este sistema de difusión ideológica durante el proceso de colonización del Nuevo Mundo ya en los siglos XVI y XVII.

Por otra parte el carácter manual de su ejecución y su dependencia y ligazón siempre de un texto, religioso o profano, determinaron su ausencia de intelectualidad. Los propios teóricos de la música se consideraban en un «status superior» en relación con los instrumentistas, ya que mientras éstos ejercían el arte con las «manos», los primeros elaboraban las teorías y recreaban y fijaban las nuevas técnicas de composición con el «intellecto».

---

[1] Enrico FUBINI: «Storicità della Musica: Storia della Musica e Storia dell´Arte». Actas del Congreso *Didattica della Storia della Musica*, Firenze, 29 noviembre-1 diciembre 1985, pp. 23-30.

A estas razones habría que añadir la ausencia de autoría individual que pesa sobre la práctica totalidad de la música medieval y que confieren al arte de este período carácter de colectividad, anonimato que se mantendría en menor medida durante el renacimiento, pero que indudablemente incidió en que fuese escasamente relevante iniciar los estudios de carácter histórico-biográfico, postergándolos hasta mediados del siglo XVIII, a diferencia de lo que sucedería, por ejemplo, en la historia del arte.

La especificidad del tratamiento social que se otorgó a la música, determinó la propia marginalidad del músico que gozaría de una escasa consideración social hasta muy entrado el siglo XVIII [2]. Dependiente siempre de un patrón, iglesia-monarquía-nobleza, que le garantizase una subsistencia decorosa, tuvo que esperar a que la música evolucionase técnicamente lo suficiente como para independizarse del texto, ya en el período barroco, para que el nivel de abstracción que cualificará a la música instrumental permitiera a ese arte el reconocimiento general de su intelectualidad.

Hasta entonces qué necesidad había de historiar un arte que se movía siempre en los límites de lo efímero por su propio carácter y de lo marginal por el papel social que le había sido adjudicado. La música era una manifestación artística en continuo estado de mutación que se adaptaba siempre a los medios disponibles. Era frecuente suprimir y sustituir instrumentos o voces e inclusive reducir la participación de alguno de ellos según la habilidad técnica del o los intérpretes. Era corriente representar las óperas empezando por el segundo o tercer acto según el gusto del público dominante, alterando por completo el sentido de la acción dramática. La improvisación en mayor o menor medida era una práctica habitual que permitía al intérprete la incorporación de fragmentos de nueva creación en una ausencia total de respeto hacia la obra original. La música se recreaba así misma en cada nueva ejecución. Se comprenderá que el resultado sonoro era escasamente coincidente con la idea original del artista, pero es que realmente todavía éste no había asumido la función de creador y por tanto de generador de obras definidas e inmutables [3]. Estos condicionantes hacían que resultase escasamente factible la aplicación de una metodología y poco interesante la reflexión histórica.

El concepto de derechos de autor será un fenómeno especialmente tardío dentro del proceso musical. Era muy frecuente todavía en el barroco español que el músico reclamase la propiedad de la obra en base a que él había corrido con los gastos del material utilizado para su realización [4]. Argumento al que recurrirán en múltiples ocasiones sus herederos en los pleitos planteados por herencia. En ningún caso se reclamaba el derecho a la propiedad intelectual, ¿quizás la música todavía no era considerada una manifestación inteligente por los propios artistas?.

La costosa independencia del arte musical que empezó a dejarse sentir tímidamente a finales del siglo XVII con la gran eclosión técnica de las formas propiamente instrumentales: sonata, suite, concerto, etc., apoyada por el fuerte crecimiento de los talleres de construcción de instrumentos, la ópera y por la demanda social, permitió al músico la posibilidad de crear obras fuera de los límites del encargo patronal y ejercer su actividad, en el siguiente siglo, a través de los conciertos públicos, rompiendo la situación de dependencia establecida y adquiriendo una mayor libertad creativa.

Es a partir de este momento cuando el músico adquiere conciencia de su arte y de la necesidad de dejar constancia escrita de su propia historia, iniciando tímidamente su incorporación al movimiento historiográfico en el siglo XVIII. Hasta entonces sólo se había preocupado por analizar y estudiar los fenómenos propios de la teoría musical olvidando su capacidad para elaborar historia.

EL MOVIMIENTO HISTORIOGRAFICO: EUROPA-ESPAÑA

No hay unidad de criterios entre los historiadores sobre cuál debe ser considerada como la primera historia de la música de carácter universal. Mientras que para Fubini [5] sólo existe una concepción moderna en las obras de Hawkins *A General History of the Science and Practic of Music* (1771) [6] y Burney *A General History of Music* (1776) [7] motivadas por la corriente empirista, para buena parte de las escuelas centroeuropeas hay otros precedentes que deben ser tenidos en cuenta [8].

---

[2] Henry RAYNOR: *A Social History of Music. From the Middle Ages to Beethoven*. London, 1972. Trad. al español H. Alsina Thevenet, Madrid, 1986. Aún cuando el proceso de liberación del músico se inició durante el renacimiento, su independencia artística no se produciría hasta el siglo XVIII.

[3] Durante todo el período renacentista e inclusive buena parte del barroco era frecuente la identificación de intérprete con la de compositor.

[4] El problema de los derechos de autor para el período anterior al siglo XIX ha sido escasamente estudiado. Véase una primera aproximación para el caso español en Begoña LOLO: «Consideraciones en torno al legado musical de Sebastián Durón después de su exilio a Francia (1706-1712)». *Revista Española de Musicología*, XV, 1992, (en prensa).

[5] Enrico FUBINI: *La estética musical del siglo XVIII a nuestros días*, Barcelona, 1971 y *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid, 1988.

[6] John HAWKINS: *A General History of the Science and Practic of Music*, 5 vols. Londres, 1771; 2ª ed.- póstuma con anotaciones del autor, London, 1875. Reed. Facs., Austria, Akademische, 1969.

[7] Charles BURNEY: *A General History of Music from the Earliest Ages to the Present Period (1789)*, 4 vols. Londres, 1776-1789. Ed. crítica F. Mercer, New York, Dover Publications, 1957.

[8] Hans Heinrich EGGEBRECHT: *«Historiography». The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 8. London, 1980. Resaltar que en ningún momento se hace referencia a obras históricas españolas.

W. Allen [9] considera que mucho antes de finales del siglo XVIII, en 1600 y 1615 podemos establecer la existencia de historias de la música, reduciendo así la diferencia de tiempo con la considerada tradicionalmente primera historia del arte escrita por Vasari en 1550.

Para Allen las obras de Calvisius *De origine et progressu Musices* (1600) y la de Praetorius *Syntagma Musicum* (1615) que dedican ya una parte importante al estudio de la historia musical, deben ser consideradas como las primeras dentro del fenómeno historiográfico. Sin desestimar esta opinión no es menos cierto que estas obras se encuentran fuertemente atadas a las creencias míticas (origen de la música, quien fue su inventor, etc.), carecen de la metodología histórica necesaria así como de una cronología correcta y sobre todo se observa un desconocimiento general del pasado musical que permitiese asentar las bases para una correcta interpretación de los fenómenos.

Podemos decir, no obstante, que estas deficiencias señaladas son aplicables a buena parte de las obras escritas a principios del siglo XVIII, por autores como Printz *Historische Beschereibung der edlen Sin-gud Klingkunst* (1690) [10], Bontempi *Historia Musica* (1695) [11] y Bonnet-Bourdelot *Histoire de la Musique et de ses effets* (1715) [12] cuyo mérito hay que buscarlo más en el hecho de que instauran este tipo de estudios en sus respectivos países que en la apertura de una vía firme en el campo de la historiografía. Como particularidad destacar que abandonarán el latín como idioma oficial de toda la tratadística teórica anterior, para pasar a utilizar sus lenguas nacionales, francés, alemán, italiano. postura que será mantenida por toda la historiografía posterior [13].

Entre estas obras de finales del siglo XVII y principios del XVIII y las historias de Hawkins y Burney podemos citar un sinnúmero de opúsculos y obras de pequeño formato que hacen habitualmente referencia a algún aspecto concreto de la historia, como las publicaciones de Raguenet [14] y Le Cerf de la Vieville [15] que estudian el fenómeno operístico en Francia e Italia y su dispar concepción sobre el carácter imitativo de la naturaleza [16]. Para pasar ya a otro tipo de obras de una mayor elaboración y extensión como las de Gerbert (1774) [17] o la *Storia Musica* del padre Martini (1757-1781) [18], que merecen destacarse por la gran cantidad de documentación que aportarían [19].

Frente a este panorama se entenderá que la afirmación de Fubini, expuesta al principio, recobre sentido y que hoy por hoy las historias de Burney y Hawkins sean consideradas como las piedras angulares de todo el fenómeno historiográfico, aún cuando simbolizan dos concepciones dispares de la historia de la música que marcarán el desarrollo posterior de esta ciencia. Mientras que Burney asienta su historia en el concepto progresista de la civilización, inspirándose en los principios empiristas y estableciendo sus juicios en base al propio gusto musical, Hawkins permanece fiel a una teoría racionalista que mantiene un orden establecido y fijado por unas leyes generales y universales de las que no se encuentra exenta la música. Burney concederá una escasa atención a la música de la antigüedad fijando el interés en su época, en contraposición Hawkins dedicará la mayor parte de su obra al estudio de la música antigua evitando emitir juicios sobre la música contemporánea. Burney analiza ante todo el presente y mira hacia el futuro, Hawkins prefiere concentrarse en el pasado [20].

Por encima de los diferentes enfoques conviene puntualizar que la historia de Burney tiene un carácter más científico que todas las precedentes, ya que se plantea la necesidad de utilizar una metodología. Para ello no dudará en viajar y recorrer toda Europa en busca de las obras y autores más significativos, en consonancia con el valor que adjudica a la música en la introducción de su obra *The Present State of Music in France and Italy* (1771), donde llega a decir que la alta estimación que tiene la música en Italia demuestra *«que sus habitantes son ahora generalmente más civilizados y refinados de lo que han sido en cualquier otro periodo en la historia del pensamiento»* [21]. Entiende el arte musical como algo básico dentro de la civilización y de la cultu-

---

[9] Warren Dwight ALLEN: *Philosophies of Music History. A study of general Histories of Music 1600-1960*. New York, 1962. No hace ninguna mención a la historiografía española.

[10] Wolfgang PRINTZ: *Historische Beschreibung der edlen Sin-gund Klingkunst*. Dresde, 1690.

[11] G.A. BONTEMPI: *Historia Musica*. Perugia, 1695. Reed. Facs., Genève, Minkoff, 1975.

[12] J. BONNET: *Histoire de la Musique et de ses effets*. París, Jean Cochart -Etienne Ganeau- Jacques Quillau, 1715. Reed. Facs., Genève, Slatkine, 1969. Véase el prefacio en el que argumenta que el acceso a unas memorias sobre la historia de la música de su tío el abad Bourdelot, fueron la fuente inicial de su obra.

[13] Oliver STRUNK: *Source Readings in Music History*, 5 vols. London-Bonston, 1981. Síntesis de los escritos sobre música más representativos desde la antigüedad hasta el siglo XX, resulta, no obstante, muy insuficiente para el caso de la música española ya que sólo recoge el tratado de Juan BERMUDO: *Declaración de instrumentos musicales*. Juan de León, Ossuna, 1549.

[14] François RAGUENET: *Parallèle des Italienes et des Français en ce qui regarde la musique et les opéras*. Paris, 1702. Reed. Facs., Genève, Minkoff, 1976.

[15] LE CERF DE LA VIEVILLE: *Comparaison de la Musique Italienne et de la Musique Française*, 3 vols. Bruxelles, Chez François Fopps, 1705. Reed. Facs., Genève, Minkoff, 1972. Contiene una historia de la música en la segunda parte.

[16] Son obras muy parciales, pero que sin embargo suponen el inicio de ese estado de controversia y querella que caracterizará al siglo XVIII en música. Consúltese FUBINI: *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid, 1988, pp. 179-183.

[17] Martín GERBERT: *De Cantu et Musica sacra*. San Blasianis, 1774. A pesar de lo avanzado del siglo esta obra se encuentra escrita en latín.

[18] P. MARTINI: *Storia della Musica*, 3 vols. Bolonia, Imp. Lelio Dalla Volpe, 1757, 1770, 1781.

[19] H. ANGLES - J. SUBIRA: *Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid*, 3 vols. Barcelona, 1946, 1949, 1951. Un ejemplar original de la obra de Gerbert y de Martini se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid.

[20] Enrico FUBINI: *Les philosophes et la musique*. París, 1883. Para un análisis comparado de ambas historias consúltense las obras citadas en nota 5.

[21] Charles Burney: *The present state of music in France and Italy*. London, Printed for T. Bechet & Co. Strand, 1773. Reed. Facs., New York. AMS Press, 1976, p. 3 y *The present state of music in Germany, the Netherlands and United Provinces*. London, 1773.

STORIA
DELLA MUSICA
TOMO PRIMO
ALLA SACRA REALE CATTOLICA
MAESTÀ
MARIA BARBARA
INFANTA DI PORTOGALLO, REGINA
DELLE SPAGNE ec. ec. ec.
Umiliato, e dedicato
DA FR. GIAMBATISTA MARTINI DE' MINORI CONVENTUALI
Accademico nell' Inſtituto delle Scienze, e Filarmonico.
IN BOLOGNA MDCCLVII.
Per Lelio dalla Volpe Impreſſore dell' Inſtituto delle Scienze.
Con licenza de' Superiori.

Fig. 1. Fr. Giambatista Martini, ***Storia della Musica****. (Bolonia, 1757).*

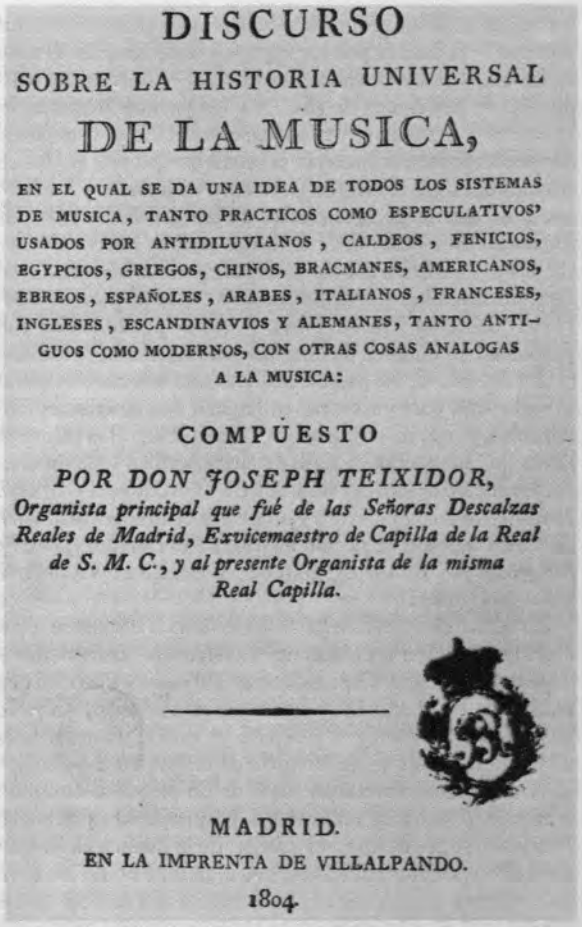

DISCURSO
SOBRE LA HISTORIA UNIVERSAL
DE LA MUSICA,
EN EL QUAL SE DA UNA IDEA DE TODOS LOS SISTEMAS DE MUSICA, TANTO PRACTICOS COMO ESPECULATIVOS, USADOS POR ANTIDILUVIANOS, CALDEOS, FENICIOS, EGYPCIOS, GRIEGOS, CHINOS, BRACMANES, AMERICANOS, EBREOS, ESPAÑOLES, ARABES, ITALIANOS, FRANCESES, INGLESES, ESCANDINAVIOS Y ALEMANES, TANTO ANTIGUOS COMO MODERNOS, CON OTRAS COSAS ANALOGAS A LA MUSICA:
COMPUESTO
POR DON JOSEPH TEIXIDOR,
Organista principal que fué de las Señoras Descalzas Reales de Madrid, Exvicemaestro de Capilla de la Real de S. M. C., y al presente Organista de la misma Real Capilla.
MADRID.
EN LA IMPRENTA DE VILLALPANDO.
1804.

Fig. 2. Joseph Teixidor, ***Discurso Universal de la Música****. (Madrid, 1804).*

ra humana, inseparable del resto de las manifestaciones políticas, religiosas y artísticas [22].

La obra de estos autores se vería continuada por la publicación de la *Allgemeine Geschichte der Music* del profesor Forkel en 1788 [23], que inicia el camino de la historiografía romántica y por otra serie de escritos de carácter crítico que permitirían el desarrollo de esta ciencia en el siguiente siglo [24].

Si la aparición de la historiografía musical en Europa es un fenómeno tardío, la incorporación de España a este movimiento se presenta aún con más retraso. Apenas existen trabajos sobre el estado de la cuestión que nos permitan tener una visión de conjunto, a excepción del excelente artículo de A. Martín Moreno *Hilarión Eslava polemista: la polémica en torno a la historia de la música española* [25] del año 1978. Desde entonces poco o nada se ha escrito sobre el tema [26].

En el siglo XVIII múltiples son las obras aparecidas en España que sin ser específicamente historias reflejarán en

---

[22] Para un análisis comparativo de la obra de Burney *The present state of music in France and Italy*, específicamente para el viaje a Italia consúltese Roman ROLLAND: *Voyage musical au pays du passé*. París, 1919. Trad. al español R. J. Carman, Buenos Aires, 1955.

[23] Forkel relanzará la vía biografística en la música al escribir la primera obra de estas características que se conoce sobre la vida de J.S. Bach, continuando la línea iniciada por John MAINWARING en *Memoirs of the Life of the late G.F. Handel*. London, 1760.

[24] Consúltese el artículo de Hans Heinrich EGGEBRECHT del *New Grove*. Ver nota 8.

[25] Antonio MARTIN MORENO: «Hilarión Eslava polemista: La polémica en torno a la historia de la música española». *Monografía de Hilarión Eslava*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1978, pp. 265-306.

[26] El análisis del desarrollo de la historiografía en España en torno a la figura de José de Teixidor y Barceló recoge en parte la comunicación presentada por la autora «La obra teórica de José de Teixidor y Barceló (1750-1804) y el asentamiento de la historiografía musical en España», en el congreso *Mediterranean Musical Cultures and their ramifications. 15th Congress of the International Musicological Society*, Madrid abril 1992.

buena parte de los prólogos y capítulos de algunos tratados teóricos [27] el interés por los aspectos históricos. Es el caso de las obras ya conocidas de un F. Valls [28], A. Ventura Roel del Río [29], Rodríguez de Hita [30], y los jesuitas Requeno [31], Eximeno [32], Arteaga [33] y el abate Andrés [34]. Esta lista puede ser parcialmente ampliada por la obra *Principios de la Música* (finales del siglo XVIII) de D. Isidoro Castañeda y Parés [35], socio de mérito de la sociedad de amigos de Sevilla, las *Memorias de la Historia de la Música* de Fray Juan de Cuenca (h. 1788) [36], hoy en día sin localizar, y el manuscrito *Libro de Constituciones y ordenanzas de la Real Capilla de S.M.* (1791) del tenor Vicente Pérez [37]. No se puede hablar con propiedad en ninguna de ellas de una historia de la música.

En opinión de A. Martín Moreno será necesario esperar al siglo XIX para encontrar en España una auténtica preocupación por la historiografía [38]. Sin embargo las primeras obras que inauguran el siglo se circunscriben todavía conceptualmente dentro del siglo XVIII, es el caso del *Discurso Histórico acerca del origen y progresos de la Ciencia Música* de J.M. Calderón de la Barca (1801) o el *Origen, épocas y progresos del Teatro Español* de M. García de Villanueva y Hugalde (1802) [39].

Es dentro de este contexto histórico donde adquieren especial significación las obras del vicemaestro, compositor y organista de la Real Capilla José de Teixidor y Barceló, que publicaría en el año 1804 su *Discurso Universal sobre la Historia de la Música* [40] y dejaría en estado manuscrito la denominada hasta ahora *Historia de la Música Española*.

Ambas obras formaban parte de un proyecto conjunto compuesto por tres volúmenes. El primero, es decir su *Discurso*, se centraría en el análisis de la música en la antigüedad en pueblos tan remotos en el tiempo como los fenicios, caldeos o egipcios, llegando inclusive a dedicar varios capítulos al estudio de pueblos tan escasamente conocidos como los chinos, persas o hebreos. El segundo volumen sobre el que no tenemos ninguna referencia cierta sobre si en realidad llegó a ser escrito, analizaría la música de los antiguos españoles, así como la de los provenzales, italianos, franceses y alemanes, entre otros, hasta los inicios del siglo XV, para finalizar en el tercer volumen con el estudio de la música española de los siglos XV y XVI, resaltando la supremacía de ésta frente a la de otros países, reconociendo, no obstante, que a partir del siglo XVI eran muy loables los progresos introducidos en este arte por los italianos, franceses e ingleses frente a la decadencia de la música española.

Este detallado plan de trabajo viene expresado en el prólogo de su *Discurso*. Las razones que le han animado a iniciar tan importante empresa son las mismas que marcarán todo el movimiento historiográfico posterior y que pueden resumirse en primer lugar en la imperiosa necesidad colectiva de reivindicar un lugar más significativo para la música española, ya que como él mismo indica «*tanto los italianos como los franceses apenas hacen mención de la música española*» [41] en sus obras. La segunda razón tiene un marcado carácter nacionalista y se centra en la especial dotación y afición del pueblo español hacia la música y en el agravio infringido por los otros pueblos al negar su reconocimiento, siendo necesario una rectificación.

Teixidor basará su trabajo en el estudio de la obra de Bonnet, Bontempi, Martini, así como en una obra anónima francesa titulada *Essay sur la Musique*, ya que en su época sólo se conocían las historias francesas e italianas y aún éstas «*son raras en nuestras bibliotecas*» [42]. Afirmación a la que debemos conceder credibilidad si tenemos en cuenta que las fuentes hoy en día catalogadas por el R.I.S.M. evidencian la ausencia total de obras historiográficas de autores ingleses y alemanes conservadas en España [43].

---

[27] Para el estudio de la tratadística del siglo XVIII consúltese Francisco José León Tello: *La Teoría Española de la Música en los siglos XVII y XVIII*. Madrid, 1973.

[28] Francisco Valls: *Mapa Armónico Universal*. Ms. fechado en 1742. Analiza la historia del villancico y de la ópera.

[29] Antonio Ventura Roel del Río: *Institución Harmónica, o doctrina musical theorica y practica*. Madrid, Herederos de la Vda. de Juan García Infanzón, 1748.

[30] Antonio Rodriguez de Hita: *Diapasón Instructivo. Consonancias, Músicas y Morales*. Madrid, Imp. de la Vda. de Juan Muñoz, 1757.

[31] V. Requeno: *Saggi sul ritasbilimento dell'arte armonica de Greci e Romani cantori*, 2 vols. Parma, 1798.

[32] Antonio Eximeno: *Dell'origine e delle regole della musica*. Bolonia, 1783. Reed. preparada por Fco. Otero. Madrid, 1978.

[33] Esteban de Arteaga: *Le rivoluzione del teatro musicale italiano*. Bolonia, Imp. di Carlo Trenti, 1783.

[34] Andres Abate: *Carta sobre la música de los árabes*. Parma, 1787 y *Origen, progresos y estado actual de toda literatura*. Parma, 1782-1798.

[35] Isidoro Castañeda y Pares: *Principios de la Música*. Ms. conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid de finales del siglo XVIII, según la clasificación de Francisco Aguilar Piñal: *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, vol. 2. Madrid, 1983.

[36] Fray Juan de Cuenca: *Memorias de la Historia de la Música*. Madrid, h. 1788, recogido en la obra de B. Justel: *El monje escurialense Juan de Cuenca. (Estudioso y cortesano, helenista y arabista)*. Cádiz, 1987. Consúltese la correspondencia de Campomanes en J. Cejudo Lopez: *Catálogo del Archivo de Campomanes (Fondos Carmen Dorado y Rafael Gasset)*. Madrid, 1975.

[37] Vicente Pérez: *Libro de Constituciones y ordenanzas de la Real Capilla de S.M.* Madrid, 1791. Ms. conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid.

[38] Antonio Martín Moreno: *Op., cit.*, en nota 25, p. 268.

[39] *Ibidem*. Consúltese para el estudio de la historiografía en el siglo XIX, polémica Eslava-Soriano Fuertes.

[40] José Teixidor: *Discurso sobre la Historia Universal de la Música*. Madrid, Imp. Villalpando, 1804.

[41] *Ibid.* pp. 3s.

[42] *Ibid.*, p. 3. Múltiples serán las obras que utilizaría Teixidor en la elaboración de su historia tales como Zarlino, Meobio, Baini, Arteaga, Eximeno, Lampillas, Ventura Roel del Río, Marqués de Ureña, etc., sin embargo no son consideradas como historias de la música por nuestro autor.

[43] R.I.S.M.: *Repertoire International des Sources Musicales*, vol. 8. París, 1972. Se conservan en la actualidad en España un ejemplar original del Bontempi y otro del Bonnet en la Biblioteca de Cataluña y en la Biblioteca Nacional respectivamente; tres ejemplares del Martini, uno en la Biblioteca Nacional, otro en la Biblioteca de Cataluña y un tercero incompleto (sólo el primer volumen) en la Fundación Lázaro Galdiano. Sin catalogar por el R.I.S.M. Se encuentra en el archivo del monasterio de El Escorial el primer volumen de la Storia Musica del padre Martini.

¿Por qué no llegaban estas obras? Desconocemos las razones de tan grave ausencia de información, pero de ella deducimos que España en el siglo XVIII se mantuvo al margen del movimiento historiográfico. El sentimiento de inferioridad generalizado frente a la música europea y la persecución de que eran objeto las músicas foráneas, especialmente la italiana [44], expresado soterrada o abiertamente en algunos de los escritos a los que hemos hecho referencia, entorpecieron el desarrollo natural de esta ciencia. La ausencia de una justa valoración de nuestra propia identidad musical incidió en nuestra voluntad de historiar y relegó a los músicos españoles a la producción de tratados teóricos o de opúsculos controvertidos que mantenían la tradición ya establecida. Qué necesidad había de reflejar nuestra propia decadencia, (en opinión de la época) frente al esplendor del siglo de oro español del que sí era consciente el músico del XVIII.

La *Historia de la Música Española* de Teixidor, manuscrito que quedó sin publicar, era conocido por la utilización posterior que del mismo realizaron buena parte de los historiadores más significativos del siglo XIX, Soriano Fuertes [45], Eslava, Saldoni, Fétis, etc.. Sólo se conocía una copia de 73 páginas muy inconexas conservada en el legado Barbieri de la Biblioteca Nacional y otros dos manuscritos muy fragmentados en la Biblioteca Arus de Barcelona. Recientemente he localizado otra copia en la Biblioteca del Monasterio del Escorial de 425 páginas de texto con 16 páginas, al final, de ejemplos musicales que presenta un corpus compacto lo que permite una lectura cronológica desde el principio hasta el final [46].

Esta nueva documentación exige una revisión de los criterios hasta ahora mantenidos. En primer lugar nos encontramos con una obra que por primera vez refleja la historia de la música española, aspecto hasta entonces poco conocido, que utiliza una correcta metodología al distribuir los contenidos ajustándose al análisis de la música por reinados finalizando en los últimos años del reinado de Fernando VI, primeros de Carlos III. Desde un punto de vista conceptual se adapta al esquema de Burney al dar una mayor importancia a la música de su época, estableciendo juicios sobre autores y obras de acuerdo con el criterio de su propio gusto. Nos permite comprobar el grado de desarrollo de la música española y el conocimiento que de los autores más importantes europeos: Mozart, Haydn, Gluck, Lully se tenía entonces en España. Adolece del defecto común a la historiografía del XVIII, su desconocimiento histórico del pasado musical, utilizando la información oral y testimonial como base científica de sus afirmaciones.

Sin embargo la voluntad de magnificar las excelencias de la música española para resarcirse del agravio infringido, según indica en el prólogo de su *Discurso,* llevarían a Teixidor a utilizar en ocasiones los argumentos más insospechados carentes de todo rigor histórico. Este acrecentado patrioterismo, que ha sido el argumento en el que se han basado la mayor parte de sus retractores presagia, no obstante, lo que será posteriormente el movimiento de carácter nacionalista.

El valor de esta obra no sólo radica en su aspecto testimonial sino ante todo en que inaugura con solidez el movimiento historiográfico en España, trascendiendo el ámbito de lo accidental para pasar a la elaboración premeditada de un proyecto que superaría con creces los medios de que disponía. Un siglo después el propio Pedrell en la *Revista Musical Catalana* (1990) consideraría que a pesar de la valía de la empresa, el trabajo resultaba inabarcable, estimando todavía precipitado la elaboración de este tipo de obras ante la carencia documental existente [47].

Tradicionalmente se ha venido considerando a autores como un Eslava, quizás un Soriano Fuertes o un Saldoni, sobre todo un Barbieri y un Pedrell, en el siglo XIX, como los únicos artífices de la iniciación del movimiento historiográfico y recuperación de la historia de la música española, despreciándose por falta de rigor científico y en realidad por desconocimiento la obra de Teixidor. A la vista de este nuevo aporte documental creemos que se impone una revisión, no sólo sobre la figura de este músico, sino ante todo sobre el fenómeno historiográfico en España, de cuya tardía incorporación al movimiento europeo se ha resentido la música española y por extensión la hispanoamericana, hasta el presente siglo.

---

[44] Para un análisis en torno a la polémica italianismo-música española, véase Antonio MARTIN MORENO: *El Padre Feijoo y las ideologías musicales del XVIII en España*. Orense, 1976.

[45] Mariano SORIANO FUERTES: *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año de 1850*. 4 vols. Barcelona, 1856-1860. Buena parte de la documentación de esta obra está sacada del manuscrito autógrafo de Teixidor.

[46] En preparación la edición crítica por la autora del presente artículo.

[47] Felipe PEDRELL: «Musics vel terra: Joseph de Teixidor y Barceló». *Revista Musical Catalana*, Barcelona, 1909, pp. 45-52; 87-92.

Normas para la presentación de originales

Los trabajos se enviarán a la redacción del **Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte** (Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Autónoma de Madrid, Ciudad Universitaria de Canto Blanco. 28049 Madrid. Tlf.: 397 46 11).

El **texto** de los trabajos deberá redactarse correctamente y 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 la que el autor crea conveniente y su interés será estimado por el Consejo de Redacción. En página de portada irá el título, autor, profesión y lugar de trabajo perfectamente indicado con su dirección postal. También se indicará si el trabajo fue presentado a algún congreso o recibió algún tipo de subvención.

A continuación se añadirán resúmenes en español y en inglés que, a ser posible distinga: motivaciones, estado de la cuestión, idea general, metodología y conclusiones. Será de extensión aproximada de 250 palabras.

Las **notas** serán presentadas a continuación del texto. Las **citas bibliográficas** se someterán a la normativa internacional ISO-UNESCO, escribiendo apellidos en mayúsculas, subrayando los títulos de los libros y revistas, y entrecomillando los artículos o capítulos de obras colectivas, cuidando no falte ningún dato imprescindible. Se presentarán **dos copias del texto.**

Las **figuras** (cuadros, gráficos, mapas, figuras...) deberán se originales y se presentarán preferentemente en papel vegetal. Las **fotografías** que aparezcan en el texto es preferible que sean en blanco y negro, en formato mínimo 13 × 18, nítidas y bien contrastadas. El Consejo de Redacción admitirá también **diapositivas** y **transparencias** en color, reservándose **en todos los casos** la no publicación de las que estime sin calidad suficiente. Todas irán numeradas y en hoja aparte se hará constar una relación numerada correlativamente, con los pies correspondientes haciendo constar en ellos, si se estima conveniente: autor, obra, edificio, lugar y fecha.

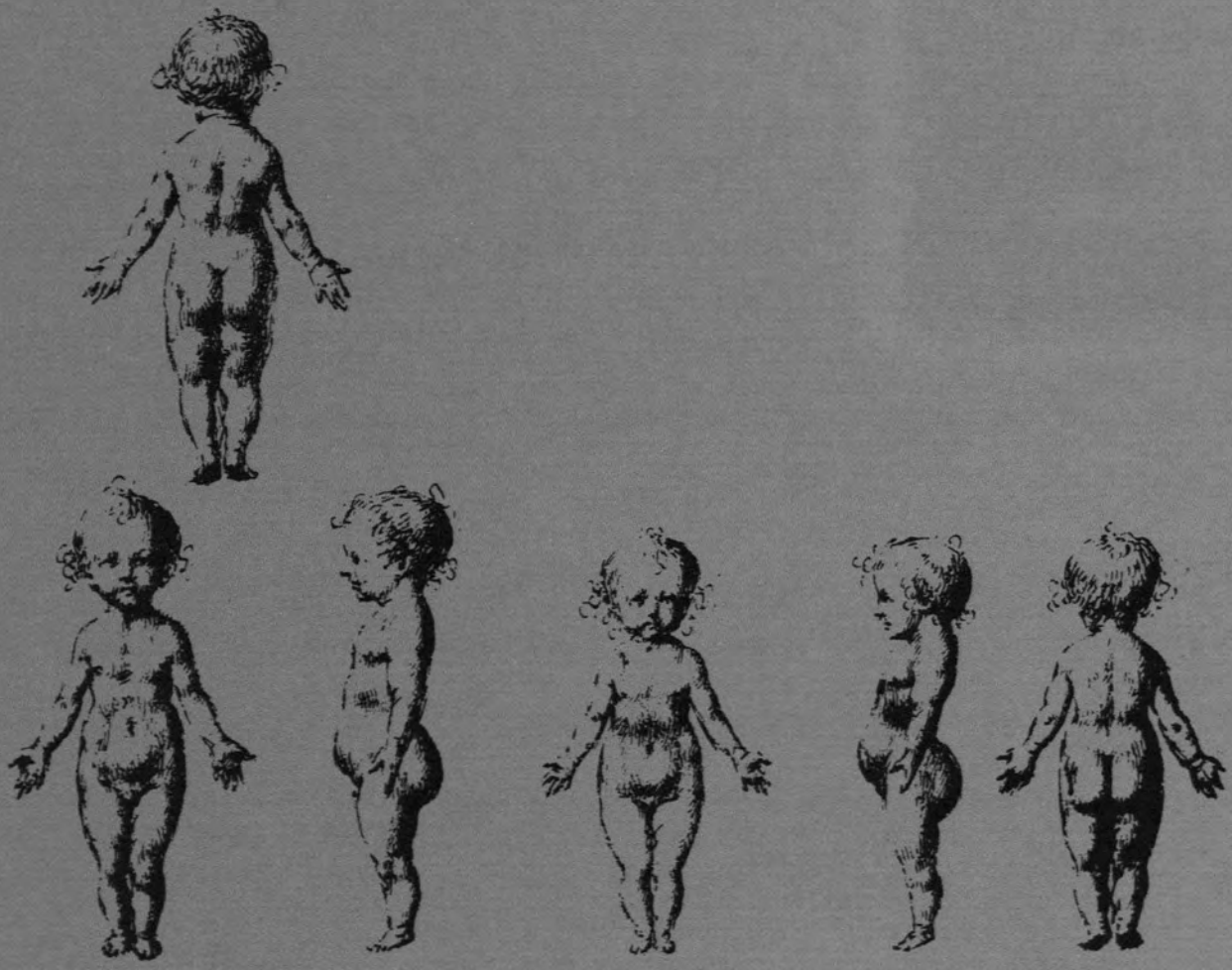
Los originales que no se adapten a estas normas se devolverán a su autor para que los modifique. Los trabajos aceptados para su publicación aparecerán antes de dos años y los no aceptados se remitirán a su autor.

Durante la corrección de las **pruebas de imprenta** no se admitirán variaciones significativas ni adiciones al texto. Los autores deberán corregir el trabajo en un plazo máximo de siete días a partir de la entrega.

Los autores recibirán gratuitamente 25 **separatas** de su artículo y un ejemplar del volumen en el que se publique.

Sugerencias para la realización de los trabajos entregados en diskettes:

1) Los originales entregados en diskette deberán estar realizados en programas estandar (Microsoft Word, WordPerfect o WordStar).
2) 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.
3) Para mayor seguridad, los autores deberían entregar dos copias de cada fichero en el mismo diskette.
4) 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.



UAM

UNIVERSIDAD AUTONOMA

DE MADRID