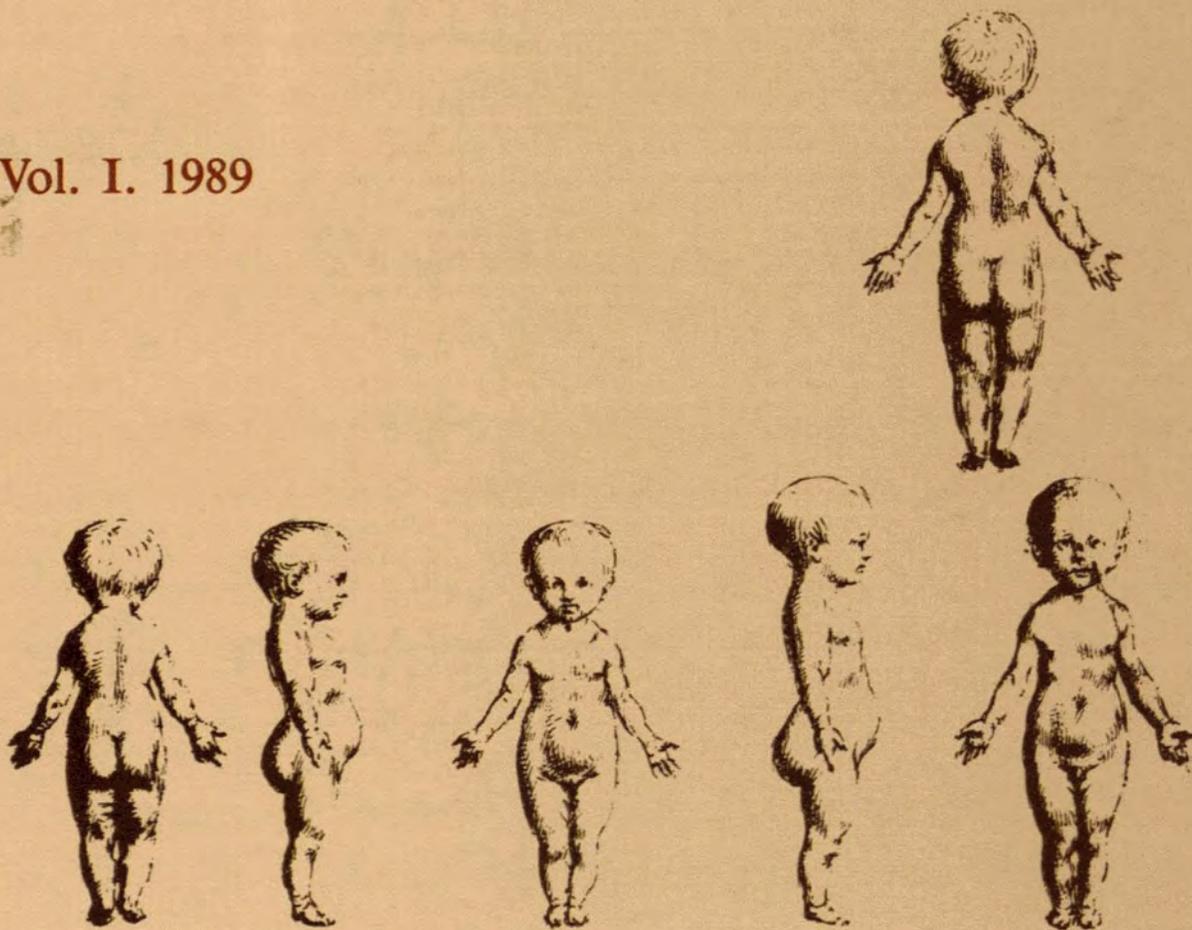


ANUARIO

del Departamento de Historia y Teoría del

ARTE

Vol. I. 1989



ANUARIO

del Departamento de Historia y Teoría del

ARTE

Vol. I, 1989

CONSEJO DE REDACCION

Dr. D. Isidro G. Bango Torviso (Director del Departamento)
Dr. D. Ismael Gutiérrez Pastor (Subdirector)
Dra. D.^a María Luisa Martín Ansón
Dr. D. Fernando Collar de Cáceres
Dr. D. José R. Buendía Muñoz
Dra. D.^a Rocío de la Villa Ardura
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

Dep. Legal: M-30918-1989

Imprime I. G. CARO, S. L. 28031 Madrid

SUMARIO

	<u>Págs.</u>
Presentación	5
Aspectos iconográficos del tímpano de Anzano (Huesca) , por Marisa Melero Moneo..	7
La supervivencia de una vieja estructura románica en la Baja Edad Media: La Iglesia conventual de La Cabrera (Madrid) , por Concepción Abad Castro y Marta Cuadrado Sánchez	19
Tino de Camaino y el Maestro de Santa Cecilia. Sobre la posible identificación sienesa de un anónimo «Giottesco» , por Rosa Alcoy.....	33
Así, no: A propósito de una intervención en Santa María la Real de Nájera , por José Gabriel Moya Valgañón	69
Aspectos económicos y administrativos en las fábricas de las catedrales españolas durante el siglo XVI , por Alfonso Rodríguez G. de Ceballos	79
Contribución al estudio de la cantería en Navarra. Algo sobre el siglo XVI , por Africa Bermejo	87
Un retablo con la marca de taller de los Penicaud en el Instituto Valencia de D. Juan , por M. ^a Luisa Martín Ansón.....	91
Gillis Coingnet y otros pintores flamencos del siglo XVI en un retablo de Santa María de la Redonda de Logroño , por Jacobo Ollero Butler	97
Oro y tejidos en los fondos pictóricos del Renacimiento Español , por Ana Avila	103
La presencia de la «Grazia» en la estética del Renacimiento , por Rocío de la Villa Ardura	117
Aportación al estudio de las exequias reales en Hispanoamérica. La influencia sevillana en algunos túmulos limeños y mejicanos , por Adita Allo Manero	121
Retratos de Luis González Velázquez , por Ismael Gutiérrez Pastor	139
Goya y el gusto ilustrado , por Valeriano Bozal	147
Las artes de la madera en el Madrid de Carlos III y la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País: El proyecto de unificación gremial de 1780 , por Angel López Castán	155
Notas sobre la identidad (sobre Max Ernst) , por Fernando Castro Flórez	173
Bibliografía básica de arquitectura moderna española , por Angel Urrutia Núñez	177
Síntesis histórica del Departamento de Historia y Teoría del Arte , por Gema Palomo..	205

PRESENTACION

Este Anuario nace con la intención de convertirse en un instrumento útil a los dos colectivos que forman nuestro Departamento, profesores y alumnos. Pretendemos abordar la investigación sobre Historia y Teoría del Arte a la vez que deseamos crear una importante sección de planteamientos crítico-teóricos sobre temas básicos del Arte Hispánico.

Lógicamente la revista estará dedicada con prioridad a la publicación de las investigaciones de los miembros de este departamento, sin embargo también deseamos ofrecerla a cuantos investigadores nos envíen sus originales y estos sean aceptados por el Consejo de Redacción.

La sección de «estados de la cuestión», que aparecerá a partir del segundo número (1990), tendrá como finalidad servir de orientación a cuantos estén en curso de especialización, o a especialistas en otras materias. Será misión del consejo de redacción encargar todos los años a tres o cuatro investigadores de reconocido prestigio la elaboración de estos trabajos. Para el próximo número han aceptado nuestra invitación los doctores Yarza, Navascués y Calvo, comprometiéndose a colaborar con los siguientes temas:

J. Yarza Luaces, «Miniatura románica española».

P. Navascués Palacios, «Arquitectura del XIX».

F. Calvo Serraller, «Artes figurativas del XX».

Esta publicación ha sido sufragada con parte de la «Ayuda a la investigación» del curso 1988-1989.

*Isidro G. Bango Torviso
Director del Departamento*

Aspectos iconográficos del tímpano de Anzano (Huesca)

Marisa Melero Moneo.

Universidad Autónoma de Barcelona

ANOTACIONES SOBRE EL TEMA DE LA «VIRGO LACTANS»

En el Catálogo Monumental de Huesca, realizado en 1942 por R. del Arco¹, se incluye la iglesia perteneciente al término municipal de Esquedas, cuya portada nos disponemos a estudiar. El autor habla de los restos de dos iglesias románicas en lo que él llama granja o castillo de Anzano y que, como indica, son los únicos vestigios que se conservan del pueblo medieval del mismo nombre. Se dice que de las dos iglesias, una fué realizada en el siglo XII y la otra en la primera mitad del XIII, sin embargo, no nos da el nombre o dedicación de estas iglesias, de las cuales nosotros estudiaremos la más tardía, cuya portada se encuentra actualmente en el Museo Marés de Barcelona. R. del Arco apunta también algo que puede comprobarse en las fotografías antiguas (conservadas en el Archivo Mas de Barcelona). Se trata del hecho de que el tímpano que perteneció a la iglesia del siglo XIII fué trasladado durante un tiempo a la iglesia del siglo XII de la misma localidad. En cuanto a la portada que nos ocupa, es decir, de la correspondiente a la iglesia del siglo XIII, este autor hace una somera descripción y dice que en su tímpano está representada la Virgen sedente entre cuatro ángeles. Añade que la portada es de tipo lemosino y que ha perdido los fustes de sus columnas.

Posteriormente, en 1970 y 1979 se incluye esta portada en los catálogos del Museo Marés². En ambos se indica que procede de la destruida iglesia de Anzano (cerca de Esquedas), en la provincia de Huesca, y que posee una decoración de tipo geométrico en las arquivoltas que responde al modelo de la Seu Vella de Lleida. En cuanto a la iconografía, se recoge la idea de R. del Arco, indicando que se ha representado a la Virgen con el Niño entre ángeles y se establece la cronología en el siglo XIII, en el caso del Catálogo de 1970, y a fines del siglo XII y principios del XIII en el de 1979.

En 1987 esta portada es nuevamente tratada, aunque de forma somera, en una obra de C. Enriquez de Salamanca dirigida al excursionista de las tierras de Huesca³. En este caso, se indica el modo de llegar a los restos «in situ» de la iglesia y se dice que de los dos edificios conservados en el mismo término, la puerta situada actualmente en el Museo Marés perteneció al edificio del siglo XII.

El vano en cuestión se sitúa en un paño rectangular del muro, ligeramente saliente respecto al resto del edificio, que está enmarcado por sendas columnas y que parece desempeñar función de fachada. En la parte alta de ésta, justo encima del arco guardalluvias, se extiende horizontalmente un motivo decorativo vegetal, formado por róleos, que completa y limita en la parte alta la decoración de la portada. La puerta, propiamente dicha, está descrita por un arco de medio punto en el cual se encajó un tímpano rodeado por cuatro arquivoltas que descansan, a ambos lados, en sendas columnas. Cada una de estas arquivoltas está integrada por diversos motivos decorativos perfectamente diferenciados e individualizados. Como ya se ha indicado, en los catálogos del Museo Marés realizados en 1970 y 1979 se relaciona esta puerta con la escuela derivada de la Seu Vella de Lleida. Ello nos parece bastante posible en cuanto a la decoración de las arquivoltas y composición general de la portada. De hecho, todos los motivos decorativos que se realizaron en las arquivoltas de la Puerta de Anzano están también en la Porta dels Fillols de la Seu Vella de Lleida (róleos con palmetas y hojas en la tercera arquivolta; arquillos sobre una moldura cilíndrica en la cuarta arquivolta; puntas de diamante en la quinta arquivolta; o piezas triangulares cuyo dorso plano está decorado por motivos vegetales); en la iglesia de Sant Martí de

¹ DEL ARCO Y GARAY, R.: *Catálogo Monumental de España. Huesca*. Madrid, 1942, p. 157, figs. 284-285.

² *Guía del Museo Marés*. Barcelona, 1970, p. 12, n.º 31 y *Museu Frederic Marés i Deuleyoi*, Barcelona, 1979, p. 27, n.º 964.

³ ENRIQUEZ DE SALAMANCA, C.: *Rutas del Románico en la provincia de Huesca*. Madrid, 1987 (edición del autor), p. 172.

Lleida; o en Agramunt. Además, hay coincidencias más puntuales, respecto a motivos decorativos determinados (también presentes en las obras indicadas) con otros conjuntos catalanes de la misma provincia, como la puerta de la Iglesia de Castelló de Farfanya o la puerta de la iglesia del castillo de Cubells.

Los capiteles de las columnas que soportan las arquivoltas tienen forma troncocónica invertida y poseen decoración vegetal muy degenerada, así como un cimacio corrido en el que se realizaron róleos y entrelazos de tallos y hojas. La decoración de los capiteles está distribuida en tres pisos e integrada por esquemáticas e irreales hojas de acanto y, en algunos casos, pequeñas palmetas entre los acantos. Además, entre los vegetales se realizó un dibujo, que sirve de fondo, a base de líneas cruzadas que describen rombos en cuyo interior hay pequeños puntos. Son capiteles de una calidad realmente baja, en los que, a pesar del gran volumen que se dió a los acantos (especialmente a los inferiores), la talla es muy plana y poco precisa, dando la impresión de una gran rigidez, antinaturalismo y pesadez. Todo ello, no responde a una voluntad de forma, sino, más bien, a una considerable deficiencia técnica y a la poca habilidad y maestría del taller que los realizó. Se da idea de una caricatura del acanto debida a la degeneración del modelo, a un elevado formulismo y, en definitiva, motivada por el trabajo estereotipado de un taller rural de escasa calidad. Es un tipo de capitel frecuente en el siglo XIII y que puede encontrarse, con todas las diferencias que se quiera, tanto en cuanto a los resultados como en relación a la calidad, en la misma puerta «dels Fillols» de Lleida. Las jambas también han sido decoradas con motivos vegetales y geométricos, que nos sirven para evidenciar la riqueza decorativa de esta portada.

El conjunto se completa con un tímpano, objeto de nuestro estudio, que pensamos está entre lo más interesante de esta portada⁴ por motivos iconográficos. Desde el punto de vista formal, es claro que el artífice o taller que realizó este tímpano no tenía mucha calidad técnica ni inspiración artística. Su obra implica una escasa

sensibilidad estética, una mala copia de algún modelo muy desfigurado, realizada con escasos recursos técnicos. El plegado es totalmente irreal, tanto en su composición y realización como en su distribución, poseyendo un escaso modelado y una tosquedad sorprendente. Las figuras son rígidas, como si hubiesen sido paralizadas en un momento determinado de la acción, y la desproporción es elevada, tanto dentro de las propias figuras (cabezas grandes en relación al resto del cuerpo; manos enormes; etc.) como en cuanto a la relación establecida entre unas y otras (María de un tamaño colosal en relación al resto; figuras laterales más pequeñas que los ángeles; etc.).

Desde el punto de vista iconográfico el tímpano está centrado por una figura de María entronizada y flanqueada por un ángel a cada lado. En los extremos hay dos figuras sentadas, un hombre a la izquierda (según el espectador) y una mujer a la derecha⁵. El deplorable estado de conservación ha dificultado a los diferentes autores que han tratado esta portada la identificación del tema, definido hasta el momento de forma ambigua. En este sentido, no se ha conservado ningún rostro y han desaparecido partes importantes de las figuras, así como elementos muebles que integraban originalmente la escena. La identificación temática, realizada por R. del Arco y seguida en los Catálogos del Museo Marés de 1970 y 1976, supone, como ya se ha indicado, que en este tímpano se representó a la Virgen rodeada de cuatro ángeles. Es evidente que el mal estado de conservación dificulta la identificación temática de este tímpano, pero, a pesar de ello, creemos que se puede realizar una mayor aproximación iconográfica, una identificación más concreta. Así, por un lado, la figura central no está rodeada por cuatro ángeles sino por dos ángeles de pie y dos personajes (uno masculino y otro femenino) sentados. La identificación de la figura central con María nos parece correcta pero tenemos que añadir que no se trata de una figura cualquiera de María sino de una figura entronizada⁷ y coronada⁸, que es cubierta por una especie de Ciborium, hoy casi desaparecido, soportado por

⁴ Es una portada muy mal conservada y relativamente recompuesta ya que, gracias a las fotografías antiguas, como las publicadas por R. del Arco o las conservadas en el Archivo Mas de Barcelona (que datan de 1917), puede comprobarse que han sido rehechos todos los fustes y basas de las columnas de las jambas, así como los dos capiteles externos de las jambas derechas (según el espectador) o una parte de los motivos decorativos de las arquivoltas y de las jambas.

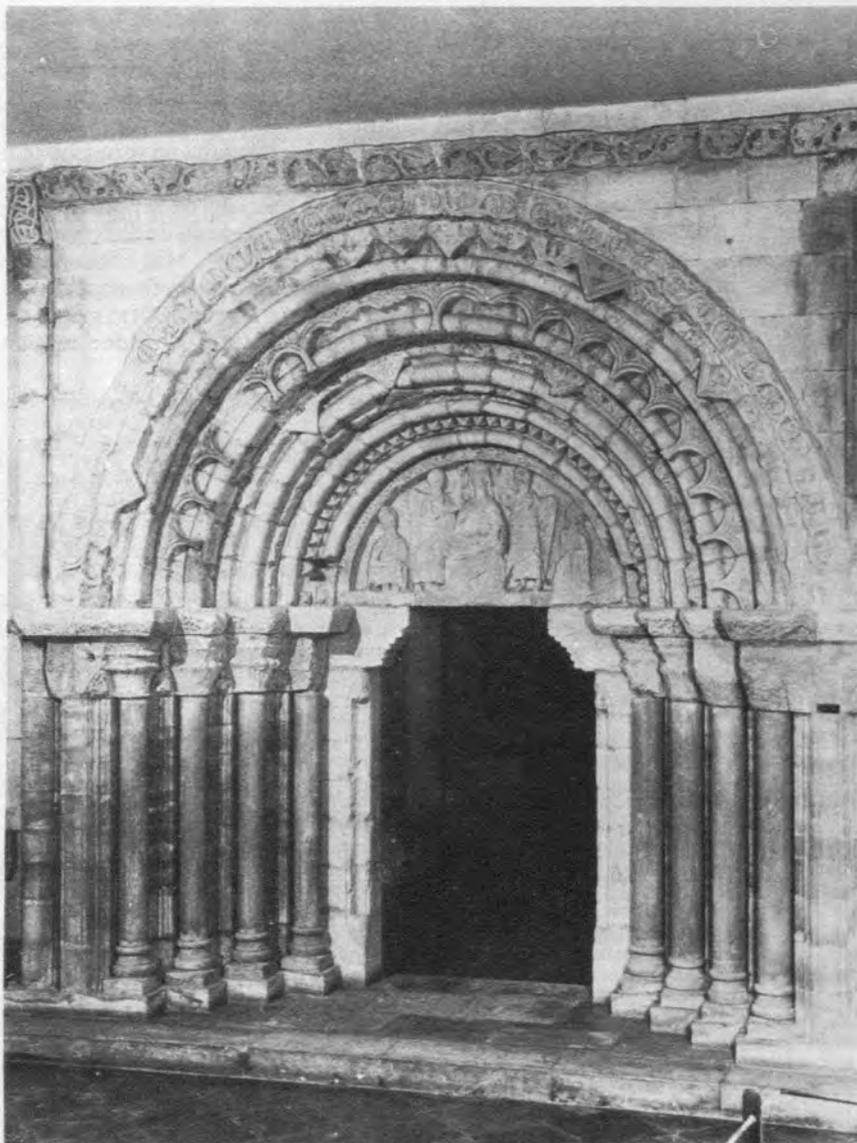
⁵ El fondo de toda la escena está formado por un dibujo integrado por líneas que se cruzan determinando rombos y un pequeño orificio de trépano en el centro de cada uno de los espacios romboidales, motivo que, como ya hemos indicado, aparece también en los capiteles de las jambas. Todo ello es rodeado por un róleo de palmetas realizadas con una talla muy plana.

⁶ DEL ARCO Y GARAY, R.: *Catálogo...* Op. cit. pp. 284-285. Sobre los catálogos indicados ver nota 2 de nuestro estudio.

⁷ FRANCASTEL, G.: (*Le droit au trône. Un problème de prééminence dans l'art chrétien d'occident du IV^{ème} au XII^{ème} siècle*, Paris 1973, pp. 53-54) indica que las primeras imágenes de María sentada, con el Niño en sus rodillas, proceden de los cementerios cristianos y de los sarcófagos esculpidos del primer arte cristiano. Pero, no cree que estas imágenes sean imágenes entronizadas sino, más bien, que siguen el modelo de alguna divinidad maternal pagana, que no estaba necesariamente entronizada, y entre las cuales puede citarse la que está amamantando a un niño.

THEREL, M. L.: (*A l'origine du décor du portail occidental de Notre-Dame de Senlis: Le triomphe de la Vierge-église. Sources historiques, littéraires et iconographiques*, Paris 1984, p. 100-101) se refiere también a distintas obras del siglo V que debían tener una imagen de María con el Niño en el ábside (zona de la iglesia para la cual cree se creó esta solemne y rígida iconografía). La autora piensa que el nacimiento de esta imagen pudo estar determinado por la proclamación oficial de la maternidad divina de María, realizada en el Concilio de Efeso (año 431). Sin embargo, no cree que fuese creada por los artistas cristianos para indicar la suprema dignidad de María, sino que procede de un esquema antiguo con el cual se había representado a divinidades maternas paganas, gracias a que dicho esquema debió ser fácilmente entendido por la mentalidad de la época.

⁸ THEREL, M. L.: (*A l'origine...* Op. cit. pp. 212 y ss.) se refiere a una de las primeras imágenes de María coronada, la localizada en el muro que bordea el ábside central de Santa María-Antigua, realizada en el siglo VI. En ella se ha representado a María coronada



dos ángeles. Los restos de este Ciborium pueden apreciarse en la parte alta del centro del tímpano y también nos habla de él la posición de las manos y brazos de los ángeles, posición que hoy resulta un tanto rara precisamente porque falta el objeto soportado.

Pero, además, lo que hace más rara e interesante la iconografía de este tímpano es otro aspecto que relaciona esta figura de María con un tema concreto: la Virgen de la leche. Aunque si se observa el tímpano desde el suelo es difícil de identificar este tema, la contemplación des-

con el Niño sobre sus rodillas, siendo venerada como reina por dos ángeles que se inclinan a ambos lados de su trono. La misma autora indica que las primeras alusiones textuales a María reina son del siglo V, después del Concilio de Efeso, de la aparición de las primeras fiestas de la Virgen y de que el cristianismo pasase a religión oficial, siendo Cristo, como consecuencia, rey de reyes, y su madre, por ello, reina. En fin, tanto en el tímpano de Anzano como en numerosas imágenes de María, la corona es signo de realeza por el hecho de ser Madre de Dios.

Sobre el tema de María coronada ver también LAWRENCE, M.: «María Regina» en *Art Bulletin* 7 (1924-1925), pp. 150-161; G. A. WELLEN *Theotokos*, Utrecht, Antwerpen 1961; o K. WESSEL «Regina Coeli» en *Forschungen und Fortschritte* 32 (1958), pp. 11-16, entre otros.

de una escalera que permita acercarse al tímpano disipa todo tipo de dudas y permite observar los restos de la figura del Niño, situados sobre la falda de María con disposición horizontal. Esta horizontal se eleva (por la parte derecha del espectador) en la zona donde debía estar la cabeza del Niño, zona que hoy está especialmente destruida. Finalmente, en el lado izquierdo del torso de María (derecho del espectador), puede observarse el inicio de una forma redondeada⁹ que corresponde, indudablemente, al pecho descubierto de la Virgen. En definitiva, esta imagen representa una acción concreta: el momento en que María está amamantando al Niño. Este es un tema poco frecuente en la escultura románica y del

primer gótico, a pesar de que empezará a popularizarse pronto, especialmente a partir de la pintura gótica relacionada con la nueva mística franciscana.

No sólo es un tema algo raro en la escultura de tradición románica¹⁰, sino que también es un tema sobre el que la historiografía no se ha puesto de acuerdo. Un grupo de autores supone que la imagen de María amamantando al Niño puede proceder, desde el punto de vista compositivo-formal, de diversas diosas-madres de la iconografía clásica¹¹. Más concretamente, se ha pensado que podía ser una cristianización del tema de Isis amamantando a Horus¹². Otro grupo de autores no cree en los antecedentes clásicos de este tema y pretende un ori-

⁹ Esta forma redondeada está truncada casi a partir de su base.

¹⁰ Podemos citar algunos ejemplos más o menos próximos en el espacio y el tiempo como lo son el tímpano de la iglesia de Santa María de Pla de la Cabra (Tarragona), en cuyo dintel aparece una Virgen entronizada y amamantando al Niño, dentro de una mandorla sostenida por dos ángeles. Esta puerta es fechada por F. ESPAÑOL y BERTRÁN («El Mestre del frontal de Santa Tecla i l'escultura románica tardana a la Catalunya Nova» en *Quaderns d'Estudis Medievalls* 23-25 (1988), págs. 81-103, especialmente pp. 90-92 y figs. 9, 10, 13) en el segundo cuarto del siglo XIII y, por tanto, anterior a los dos ejemplos que M. Trens (ver nota 15) supone como los más antiguos de la península. La autora cita como paralelo temático de la Virgen de la Leche la puerta central de San Rufino de Asís, a la izquierda de cuyo tímpano podemos observar también este tema.

Volviendo a Pla de Santa María, a la derecha (según el espectador) de la figura de María lactante hay una figura masculina, con vara y un libro, que la autora identifica con un profeta, dato especialmente significativo y que utilizaremos posteriormente. En la obra citada (págs. 92-95 y fig. 17) F. Español nos indica otro ejemplo catalán de nuestro tema, se trata de una clave de bóveda perteneciente a la sala capitular del monasterio de Poblet. Esta clave es datada por la autora hacia 1250 y englobada en el mismo ambiente estilístico que el tímpano de Pla de la Cabra.

Respecto al paralelo indicado de San Rufino de Asís puede verse A. PRANDI *Ombrie romane Sainte-Marie de la Pierre-qui-vire* 1980, fig. 134. En este caso, la figura de María lactante está situada a la derecha de una maiestas de Cristo (izquierda del espectador). Dicha Maiestas está colocada dentro de una mandorla totalmente circular que ocupa el centro del tímpano y la figura de María está sentada sobre un trono similar al de Aquél. A la izquierda de Cristo (derecha del espectador) hay una figura masculina de pie que A. Prandi identifica con San Rufino. El mismo autor fecha este tímpano en el siglo XII.

¹¹ TRAMOYERES BLANCO, L.: («La Virgen de la leche en el arte» en *Museum* III (1913), p. 79-118, piensa que la imagen de la Virgen de la leche está inspirada en obras griegas que representan diosas madres relacionadas con la tradición mitológica de Juno alimentando a Hércules, que cree es una derivación lejana de la diosa egipcia Isis (Sebek-nit) amamantando a Horus. Como ejemplos o casos concretos de imágenes clásicas que pudieron determinar el tema de la Virgen de la Leche cita una placa de espejo romano conservada en el Museo de Trieste y procedente de Aquileia, en la cual se representó a Hércules siendo amamantado por Juno; los numerosos barros de Tanagra y la Cirenaica, en los que se presenta una mujer amamantando a un niño; la pintura del griego Parrasios, conocida por descripciones literarias; y la pintura romana de las paredes de la Farnesina (Sala XXXII del Museo de las Termas de Roma), donde el autor indica que se representó a Baco siendo amamantado por una mujer.

Cita como primer ejemplo cristiano las pinturas murales de la capilla de los griegos de las catacumbas de Priscila en Roma, fechadas en el siglo II d. C. En este caso el autor ve muy claro, por el aspecto de matrona romana otorgado a María, que el pintor se inspirase en alguna de las diosas madres paganas, que en dicho momento debían ser tan populares. Se indica también que este tema no será frecuente en el arte cristiano primitivo ni en el bizantino y que su reaparición en la escultura románica se realizó a través de los marfiles carolingios, como puede comprobarse en las tapas de un evangelario procedente de Metz y conservado en la Biblioteca Nacional de París, que, sin embargo, es de época ottoniana y ha sido fechado por algunos autores en el siglo X. Además, también nos habla de una descripción literaria del tema a cargo de Teodulfo, español que fue obispo de Burdeos muy influyente en la Corte de Carlomagno. Finalmente, indica que el resurgimiento y popularización del tema a partir del arte trecentista se debió a la concepción poética que sobre María como Madre de Dios, introdujo San Bernardo y propagó el cister.

No obstante, como veremos más adelante, creemos que la relación que el autor establece entre este tema de la Virgen de la Leche y los escritos de San Bernardo se debe más bien a un tema posterior en el que San Bernardo aparecía bebiendo la leche con la que María estaba alimentando al Niño.

¹² De esta opinión es C. CECHELLI (*Mater Christi*, Roma 1950, concretamente el epigrafe titulado *Virgo lactans*, en las pp. 250-251 del vol I), quien, aunque indica que la deidad lactante no fue exclusiva de Egipto (pudiéndose encontrar en diversas partes del mundo antiguo), hace notar la prevalencia de la figura isíaca en el mundo antiguo y el hecho de que será el arte copto donde esta tipología iconográfica se seguirá de cerca. Ello persuade al autor de que fue Egipto el centro más importante de difusión de este tema.

Respecto a los precedentes paganos, el autor incluye (en la p. 249 del vol. I) un dibujo que copia una estela funeraria procedente de Dschakur, sobre el cual explica una confusión iconográfica que puede ser bastante significativa en cuanto al origen de nuestro tema. Indica que inicialmente había sido interpretada por Ebers como una imagen de la Virgen, pero, posteriormente Schmidt la identificó como Isis amamantando a Horus en presencia de un orante. En definitiva, C. Cecchelli parece indicarnos no sólo que el origen de la Virgen de la Leche parece estar en las representaciones de Isis amamantando a Horus, sino que posiblemente la recuperación o asimilación cristiana de esta iconografía pudo darse a través del Egipto copto, indicando que uno de los más bellos ejemplos es la Madonna de Saqqarah, del siglo VI. Como obras posteriores que siguen esta tradición iconográfica cita también el manuscrito copto del British Museum (or. 6782, fol. 4) fechado a fines del siglo IX y principios del X, además de aludir a otro manuscrito de tradición copta conservado en la colección Morgan.

En la nota 487 el autor nos da abundante bibliografía sobre deidades paganas lactantes. Sin querer introducirnos en la iconografía de Isis amamantando a Horus, nosotros sólo citaremos una de las obras que la tratan: V. Trantamtiñ *Isis Lactans*, Leiden 1973. En el mismo sentido, sólo a título de ejemplo significativo entre la gran cantidad de los conservados, citamos una imagen de Isis amamantando a Horus mostrada recientemente en Madrid y Barcelona con motivo de la exposición *Nofret-La Bella. La mujer en el Antiguo Egipto*, Madrid-Barcelona 1986, Sala de Exposiciones de la Fundación Caixa de Pensions. Para esta imagen ver concretamente las pp. 40-41 del catálogo.

gen cristiano, a partir de textos concretos o de imágenes orientales. Entre estos últimos podemos citar a L. de Saralegui¹³, M. Vloberg¹⁴ o M. Trens¹⁵.

A nosotros nos parece bastante factible que el tema de la Virgen de la Leche proceda, desde el punto de vista compositivo-formal, de las primitivas representaciones de la diosa Isis amamantando a Horus, suficientemente difundidas por todo el mundo antiguo occidental y especialmente arraigadas en Egipto. También creemos que

pudo ser el Egipto copto el lugar de origen y punto de difusión del tema cristianizado, a pesar de ciertas obras que, en este sentido, aparecen como excepciones. Este es el caso de la pintura de las catacumbas de Priscila, en las que puede seguirse una tradición romana en la cual ya había incidido la iconografía egipcia de Isis. Por otro lado, pensamos que la recuperación cristiana del primitivo tema pagano sigue una de las vías indicadas por E. Panofsky¹⁶. Es decir, que ha utilizado un motivo clási-

En cuanto al arte bizantino C. Cecchelli indica, como ejemplo temprano, la Panagia Galaktotrophousa del monasterio Chilandari del Monte Athos. Entre los ejemplos del arte occidental se indica la tapa de marfil de época otomana, de la Biblioteca Nacional de París, que ya había sido mencionada por L. Tramoyeres como de tradición carolingia, y los ya numerosos y más tardíos ejemplos de «Madonna allattante» italianos, ligados, según el autor, a los franciscanos. Sobre estos últimos ver N. BALDORIA «La Madonna allattante» en *Atti del R. Istit. Veneto di Sc. Lett. Arti, Serie IV*, tomo VI, Venezia 1888, p. 777 y ss.

LASAREFF, V.: («Studies in the iconography of the Virgin» en *The Art Bulletin* XX, 1 (1938), pp. 26-65, especialmente 27-36) distingue dos orígenes diferentes del tema, uno primitivo-cristiano, de tradición helenística y con carácter de escena de género, y otro egipcio, de tradición isíaca, cuya difusión se realizó a partir del Egipto copto y que se impuso tanto en Bizancio como en el Occidente. El autor da un extenso catálogo de obras que poseen esta iconografía, a partir de las Catacumbas de Priscilla, tanto en lo copto como en lo bizantino y occidental (sobre el cual remitimos a las pp. 30 y ss.). En este catálogo llama la atención que no se haya citado ninguna obra hispana. Parece que uno de los intereses esenciales de V. Lasareff es demostrar la existencia de este tema en el arte bizantino por tradición propia, derivada de las fuentes indicadas (cristianas primitivas o coptas), frente a la teoría de otros autores que niegan dicha presencia y hacen derivar los ejemplos tardíos bizantinos de la influencia de la pintura italiana.

Una opinión similar, aunque con diferencia de matices, es expresada por RÉAU, L. (*Iconographie de l'art Chrétien. Iconographie de la Bible. II Nouveau Testament*, Paris, 1957, pp. 96-97), quien habla del origen isíaco del tema y su temprana utilización, ya cristianizada, en las catacumbas de Priscila (siglo II d.C.) y en un fresco copto de Baouit.

¹³ Al contrario que otros autores L. DE SARALEGUI («La Virgen de la leche. Subsidia iconográfica» en *Archivo Español de Arte Valencia-no XIV* (1928), pp. 85-98) indica que no cree que exista ninguna conexión entre la imagen de la Virgen de la Leche y las diosas-madres lactantes del arte griego o romano. Piensa que la fórmula del tema cristiano en cuestión procede del arte oriental monástico, que humaniza la figura de la Virgen destacando ciertos aspectos como la ternura materna. Cree que la llegada de este tema al occidente medieval se realizó por la vía de los marfiles y miniaturas carolingios y su perfeccionamiento y desarrollo fué consecuencia de los sermones de San Bernardo; de la predicación franciscana; y, especialmente, de las *Meditaciones* atribuidas a San Buenaventura, así como de otros escritos representativos de la mística de los siglos XIII y XIV. Pero, nos indica que según M. PEDRIZET (*La Vierge de Misericorde*, Paris 1908, pp. 237 y ss.) el origen de este tema no está en San Bernardo, sino en Bernardo de Chartres (muerto en 1156), autor del himno «De Laudibus Beatae Mariae Virginis».

Supone que las representaciones más tempranas en la península ibérica fueron «la tosca escultura de Rebollet (siglo XIII) o la pila románica de San Félix de Játiva» (ver pp. 86-87 del estudio citado).

¹⁴ VLOBERG, M.: *La Vierge et l'enfant dans l'art français*, Grenoble 1939, vol 1, pp. 68 y ss. El autor piensa que este tema surge en los albores del arte cristiano, concretamente en un fresco de las catacumbas de Priscila en Roma (siglo II), donde existe una inspiración oriental que es similar a la que puede rastrearse en los Evangelios Apócrifos, de los que puede proceder. Esta hipótesis está en parte confirmada, según el autor, por el hecho de que este tema reaparece en los frescos coptos de Baouit, donde se ha comprobado que otros temas también proceden de los Apócrifos.

Como ejemplo posterior del tema, Vloberg cita el mosaico de la fachada de Santa María in Transtévère, que, a diferencia del caso de las catacumbas, posee (según el autor) una inspiración helenística, mientras que su tema pudo ser determinado por el Papa Inocencio III. Indica también algunos ejemplos del tema en la escultura románica, así, el dintel de un tímpano procedente de Anzy-le-Duc y conservado en el Museo del Hiéron de Paray-le-Monial (fig. de la p. 68) o la talla en madera de Aix-en-Provence conocida como Notre Dame de la Seds o de Siège y diversos ejemplos góticos de los siglos XIII y XIV, tanto en las artes bidimensionales como en escultura, destacándose entre ellos el caso de la vidriera de la Catedral de Chartres (Fig. en p. 87) del siglo XIII.

¹⁵ TRENS, M. (*María. Iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid 1946, pp. 34 y ss.) recoge también, como ejemplo más primitivo, el de las catacumbas de Priscila, donde reconoce a la Virgen amamantando al Niño, en presencia del profeta Isaías. Este autor supone que el tema de la Virgen de la Leche encontró su fórmula definitiva en el arte bizantino de los siglos XI y XII, citando como ejemplo significativo la imagen de la Panagia Galaktotrophousa del monasterio Chilandari del Monte Athos, aunque, como indica, hubo ejemplos anteriores, así el relieve en mármil fechado en el siglo X y conservado en la Biblioteca Nacional de París (que ya hemos citado en notas anteriores). Este relieve (cubierta de un libro) es otomano, lo cual, inválida la hipótesis de M. Trens sobre el origen bizantino de nuestro tema y sobre la cronología de su formación, que sitúa en torno a los siglos XI y XII.

Al pasar a los ejemplos hispanos M. Trens da como ejemplar catalán más antiguo una miniatura de la Carta de Fundación de la Cofradía de la Virgen María y Santo Domingo de la iglesia de Tárrega (Lleida), concedida por el obispo Ramón de Vich y conservada en el Archivo de la Corona de Aragón, que el autor fecha en el año 1269. Esta imagen es reproducida en la fig. 277 de la obra citada. Otros ejemplos indicados por el autor son el frontal aragonés de Belesa (conservado en el Museo de Arte de Cataluña), fechado por M. Trens en el siglo XIII y reproducido en su fig. 278. Como ya hemos visto, tampoco aquí podemos estar de acuerdo con este autor ya que hay otros ejemplos hispanos anteriores.

Además, M. Trens piensa que la «Virgen de la leche» pudo haber derivado de la devoción al «Reposo de la Virgen» en la «Huída a Egipto», tema, según el autor, importado de Palestina por los peregrinos y cruzados e incorporado posteriormente a la Virgen de la Humildad. En este punto pensamos que M. Trens puede tener cierta razón, ya que, hay un grupo «extraño» de representaciones románicas en las que la escena de la «Huída a Egipto» presenta a María, sobre el asno en el que viaja, pero con la particularidad de que está amamantando al Niño. Dos ejemplos de esto son los capiteles de la Huída a Egipto de la Iglesia de la Magdalena de Tudela (Navarra) y del claustro de Santa María de l'Estany (Barcelona).

¹⁶ «Iconografía e Iconología: Introducción al estudio del arte del Renacimiento» en *El Significado en las artes visuales*, Madrid 1980 (primera ed. 1955), pp. 45-75.

co pero no un tema clásico, o, lo que es lo mismo, al esquema formal clásico se ha incorporado un significado cristiano, método muy habitual en la recuperación medieval de formas antiguas. Sin embargo, como indica Panofsky, éste es uno de los casos en los que la recuperación formal ha podido ser facilitada gracias a la afinidad temática, a una cierta similitud entre la diosa lactante que alimenta a su hijo, también dios, y la Virgen lactante, Madre de Dios. En definitiva, la maternidad divina permite a María participar o disfrutar de ciertos aspectos de la divinidad de Cristo. No obstante, esta similitud temática no implica la asunción del tema clásico-pagano sino que la asimilación formal ha pasado por la cristianización del tema, es decir, por la sustitución de una figura representativa del paganismo por una figura representativa no sólo del cristianismo sino de uno de los hechos capitales de esta religión: la humanidad de Cristo, que, a su vez, implica la unión de la humanidad y divinidad en una misma persona. Por todo ello, la figura de María, aún no participando personalmente de la divinidad podía perfectamente sustituir a una divinidad pagana, sin variar esencialmente el significado último de la escena, pero, eso sí, cambiando el sentido, eliminando lo prohibido y sustituyéndolo por lo canónico, por lo permitido.

Seguramente, como tantas otras veces, debió haber otro componente que jugó un papel importante a la hora de la asimilación formal. Se trata de la difusión y popularidad de la imagen de la diosa-madre entre una población que estaba dejando de ser pagana sólo a duras penas. Ante problemas de este tipo, la iglesia conquistadora de nuevo público vió pronto que era más factible (desde el punto de vista doctrinal) reconvertir la imagen de la diosa-madre en la virgen-madre, que luchar y desterrar dicha figura o concepto religioso. Por otra parte, es cierto, como hemos indicado, que la diferencia de concepto entre ambas figuras no era demasiado acusada. Una vez que la iglesia asumía de algún modo el concep-

to de diosa-lactante, asimilado a María-lactante, también era más fácil y, en cierto modo, bastante lógico, que se reutilizase el motivo formal antiguo para las representaciones nuevas de la madre de Dios.

Ello nos plantea el problema de los textos, por un lado, tenemos que seguir dando la razón a E. Panofsky cuando supone que el divorcio entre formas y temas clásicos propio de la Edad Media se debe a que las fuentes fueron distintas. Es decir, que las similitudes formales implican una cierta derivación de motivos formales clásicos y las similitudes de conceptos o temas llevan consigo un olvido de las formas clásicas¹⁷. Por otro lado, hay diversos autores que suponen que la fuente u origen de este tema está en determinados textos cristianos, rechazando su conexión formal con el motivo clásico de Isis-lactante o, de forma más general, de las diosas-lactantes. Ya hemos indicado que somos partidarios del origen formal antiguo¹⁸, pero también es cierto que este esquema formal debió necesitar el soporte textual que lo legitimase, especialmente teniendo en cuenta sus orígenes. Es en este aspecto donde pensamos tuvieron un papel capital, como fuente del tema, diferentes textos. En este sentido y desde el punto de vista del inicio del tema cristianizado hemos de citar los Evangelios Apócrifos¹⁹. Seguramente fueron estos textos los que fundamentaron o dieron pie, desde el punto de vista literario, a las primeras representaciones del tema, tanto a la de las catacumbas de Priscila como, quizá, a los distintos ejemplos de origen copto. En este último caso, el tema iconográfico de la Virgen de la Leche pudo estar reforzado indirectamente por ciertos problemas que sufrió la iglesia. Nos referimos, por ejemplo, a la herejía de Nestorio, quien negaba la maternidad divina de María, que fué proclamada solemnemente en el Concilio de Efeso (del año 431). Poco antes de este concilio San Cirilo de Alejandría (siglo V) envía una carta a los monjes de Egipto para prevenirles de la herejía de Nestorio²⁰. Quizá esta herejía y la prevención contra ella determinó, en el

¹⁷ PANOFSKY, E.: «Iconografía e Iconología...», Op. citg. pp. 59-62 y ss. En este interesante artículo Panofsky nos indica varias de las vías por las que se perpetuó la tradición textual clásica en la Edad Media cristiana y, a la vez, las causas por las que dichos textos clásicos se fueron desvirtuando, contaminando y, en definitiva, haciéndose admisibles y asumibles por la mentalidad cristiana gracias a las moralizaciones.

¹⁸ Este origen antiguo puede explicar el resurgimiento del tema, en el Occidente medieval, a partir de lo carolingio.

¹⁹ En el «Protoevangelio de Santiago» (cap. XIX, punto 2) al narrarse el nacimiento de Cristo se dice:

«...Y esta luz disminuyó poco a poco, hasta que el niño apareció, y tomó el pecho de su madre María. Y la partera exclamó: Gran día es hoy para mí, porque he visto un espectáculo nuevo.»

Citado según *Los Evangelios apócrifos*, Ed. de E. González Blanco, Madrid 1934, vol. I, p. 341.

En el «Evangelio árabe de la infancia» (III, 1) encontramos:

«...Y el niño, a quien María había envuelto en pañales, mamaba la leche de su madre. Y, cuando ésta acabó de darle el pecho, lo depositó en el pesebre que en la caverna había». (Vol. II, p. 43 de la ed. citada).

Igualmente en el «Evangelio Armenio de la Infancia» (IX, 2):

«Y, por otro lado, aparecía una luz centelleante, que estaba puesta sobre el pesebre del establo. Y el niño tomó el pecho de su madre, y abrevó en él leche, después de lo cual volvió a su sitio, y se sentó...» (Ed. citada. vol. II, p. 121).

En el caso del «Evangelio Armenio de la Infancia» el autor también nos indica que María amamantaba al Niño en el relato de la llegada de los Magos:

«...Venerable anciano, infórmanos con exactitud, manifestándonos dónde se encuentra el niño recién nacido. José con el dedo, les mostró de lejos la caverna. Y María dió de mamar a su hijo, y volvió a ponerle en el pesebre del establo...» (Vol. II, p. 130 de la ed. citada).

Es interesante que ninguno de los cuatro Evangelios Canónicos diga nada sobre el tema.

²⁰ En esta carta se dice:

«...Me asombra que haya gente que se haga esta pregunta: ¿debe o no debe llamarse a la Virgen María Madre de Dios? Pues si Nuestro Señor Jesucristo es Dios, ¿Cómo la Virgen, que le ha puesto en el mundo no va a ser Madre de Dios?...»

Este texto está citado según el P. REGAMAY, *Los mejores textos sobre la Virgen María*, Madrid 1972 (Ed. francesa de 1942), pp. 85-86.



campo de las artes plásticas, un mayor interés en la representación de temas que subrayasen la maternidad de María, la cual implicaba a la vez el tema de las dos naturalezas de Cristo, porque Cristo era Dios y hombre. En este caso, el esquema formal de Isis amamantando a Horus, especialmente frecuente en Egipto, pudo servir, después de un cambio de contenido que lo adecuase a su nuevo uso, para reafirmar, de forma evidente, la figura de la Virgen como Madre de Dios. Hay que admitir que la escena estaba bien buscada, ya que era especialmente gráfica en lo que a la maternidad se refiere.

Además, hubo diversos textos, en distintos momentos de la Edad Media, que parece como si renovasen el contenido de la escena y que pueden coincidir o antece-

der a momentos en los que el tema fué más frecuente. Parece como si los textos consiguiesen la renovación y reutilización de este esquema formal, en general poco usado (antes de la eclosión que realizó en época gótica) y que en ocasiones da la impresión de estar casi olvidado. Así, hay algunos textos de la iglesia oriental que pudieron sustentar o facilitar la representación de este tema en el arte bizantino. Son textos que parecen poner de relieve la humanidad y divinidad de Cristo, siendo la lactancia la forma en que suele hacerse patente la vertiente humana de Jesús²¹.

Los ejemplos de este tema de época carolingia y otomana pensamos que pueden justificarse por la voluntad general de la época de recuperación de la antigüedad, tan-

²¹ Basilio de Seleucia, que murió el año 459 fue para el P. Regamey (*Los mejores textos...* Op. cit., pp. 120-122) la fuente de los versos algo posteriores de Romano el Cantor. El texto concreto en el que Romano el Cantor pudo inspirarse es el siguiente:

«...¿Como os llamaré? le decía Ella. ¿Hombre?, pero vuestra concepción es divina. ¿Dios?, pero Vos estáis revestido de nuestra carne. ¿Que haré por Vos? ¿Voy a alimentaros con mi leche o a glorificaros? ¿Os voy a rodear de cuidados como una madre o a adoraros como una sierva? ¿Besaros como un hijo o rogaros como a mi Dios? ¿Debo daros leche o incienso? ¡Qué misterio innarrable! ¡El cielo os sirve de trono y Vos reposais en mis brazos! Sois por entero de los habitantes de la tierra y no habéis privado al cielo de vuestra presencia...».

Romano el Cantor, judío convertido que fué diácono de Beyruth y sacerdote de la iglesia de Kuros en Bizancio, en época de Anastasio I (491-518), escribió versos en honor de María entre los cuales están los siguientes:

«María avanzaba llevándole en sus brazos; ella se preguntaba, como siendo madre, había quedado virgen, al saber su alumbramiento

to en cuanto a los aspectos formales como a los textuales²², pero no podemos pasar por alto un himno dedicado a María («O gloriosa Domina») y atribuido a Venancio Fortunato (que murió en el año 600) donde se dice:

«O gloriosa Dama, elevada sobre los astros, que de vuestro seno santificado amamantásteis providencialmente a vuestro Creador. Lo que la triste Eva nos quitó, vos nos lo devolvéis por vuestra santa fecundidad; Vos sois la vía que hace entrar al cielo a los que lloran Vos sois la puerta del gran Rey, la brillante entrada de la luz Aplauda a la vida dada por la Virgen, o pueblo redimido. Gloria a Vos, Señor, que habéis nacido de la Virgen, así como del Padre y del Espíritu Santo, por los siglos de los siglos²³».

En cuanto a momentos posteriores, la iglesia occidental también proporcionó textos que pudieron servir de soporte literario a un tema ya existente, soporte que se pudo utilizar para fortalecer y recordar su significado doctrinal inicial. Respecto a los ejemplos románicos y

del primer gótico, se ha dicho que este tema debía proceder de los textos de San Bernardo, quien se tiene por cantor de María²⁴. L. Tramoyeres, aunque no piensa que los textos de San Bernardo hayan determinado el nacimiento de un tema iconográfico que cree procedente de la iconografía clásica, si admite que fueron los escritos de este santo los que justificaron y determinaron la proliferación del tema en la pintura italiana trecentista y, en general, en todo tipo de artes figurativas a partir del siglo XII²⁵. También M.L. Thérél parece relacionar a San Bernardo con esta iconografía al suponer que el caso de Santa María en Transtevere, en cuya fachada hay un mosaico que presenta a la Virgen lactante, estuvo indirectamente determinado por el santo²⁶. A parte del texto concreto de San Bernardo que pertenece al primer sermón de la Asunción, ya citado por M.L. Thérél, podemos añadir otros textos en los que San Bernardo hace alusión directa al acto de lactancia de Cristo, así en la Segunda Homilía sobre la Virgen, al hablar de una serie de propiedades opuestas del Niño-Dios, el Santo dice:

por encima de la naturaleza, asombrada. Ella se turbaba, y se decía a sí misma: «¿Que nombre ponerte, Hijo mío! Pues tú estás por encima de los hombres. Tú, que conservas mi virginidad. ¿Te llamaré hombre perfecto? Pero yo sé tu concepción divina. Si te llamo Dios estoy maravillada, al verte en todo semejante a mí. Tú eres como todos los hombres. ¿Qué es mejor: darte de mamar o cantarte un himno?...».

Otro texto, atribuido a San Juan Damasceno (675-749), que abunda en los mismos intereses de los dos citados y en el cual se realizó un retrato de María, dice:

«...vuestro seno será la morada del que ningún lugar puede contener. *Vuestra leche alimentará a Dios*, en el pequeño Jesús. Vos sois la puerta de Dios, deslumbrante de una perpetua virginidad, vuestras manos llevarán a Dios, y vuestras rodillas serán para Él, un trono más sublime que el de los querubines...».

Los tres textos son citados según la recopilación realizada por el P. REGAMEY (*Los mejores textos...* Op. cit. pp. 120-122; 114-115; y 132-135) y el subrayado es nuestro, para destacar la alusión concreta a la lactancia de Cristo. Por otro lado, mientras que los dos primeros textos evidencian y contraponen perfectamente las dos naturalezas de Cristo, el tercero resalta esencialmente la divinidad de Jesús.

²² A este último aspecto o recuperación de textos puede aludir la descripción de una obra antigua con características similares a nuestro tema, es decir, con una mujer amamantando a un niño, realizada por Teodulfo en un encargo que él hizo a un escultor de su época. Sobre ello ver L. Tramoyeres Blanco «La Virgen de la leche...», Op. cit. p. 82.

²³ Citado según P. Regamey (*Le plus beaux textes sur la Vierge Marie*, Paris 1946, p. 108) con traducción del francés a nuestro cargo. Para la versión francesa vease la propia obra del P. Regamey o M. L. Thérél (*A l'origine...* Op. cit. p. 202) que la toma del religioso indicado. Es importante destacar, como indica el P. Regamey, que este himno fué adoptado por la iglesia para los Laudes del oficio de la Virgen.

²⁴ En cuanto a otros posibles orígenes RÉAU, L. (*Iconographie...* Op. cit. p. 96) indica que el amamantamiento de Cristo está atestiguado por la liturgia de Navidad (responso de la Octava de Navidad).

Pedro Damián también habla del tema pero introduce un matiz diferente al habitual en los textos sobre la lactancia de Cristo ya que él la relaciona no tanto con la idea de las dos naturalezas de Cristo: divina y humana, sino con la idea del sacrificio Eucarístico. En un texto suyo sobre la Eucaristía y María, nos dice:

«...Pues este cuerpo de Cristo que ella engendró y llevó en su seno, que envolvió en pañales, que alimentó con su leche con una solicitud materna, es el mismo Cuerpo que recibimos en el altar...»

Texto citado según REGAMEY. (*Los mejores...* Op. cit. p. 155), quien indica que Pedro Damián nace en 1007 y es cardenal-arzobispo de Ostia en 1057, muriendo en 1072, después de haber sido el alma de la reforma de la iglesia junto a Hildebrando. Este matiz eucarístico nos hace pensar que este texto no debió estar detrás de las representaciones de la Virgen de la Leche, que, como veremos más adelante, parecen tener un significado diferente.

²⁵ TRAMOYERES BLANCO, L. «La Virgen de la leche...» Op. cit. p. 83. El autor piensa además, que especialmente en la pintura ternurista del gótico italiano, pudieron influir también «Las Meditaciones sobre la vida de Cristo», escritas por algún franciscano del siglo XIII y atribuidas a San Buenaventura. Cita también algún texto posterior, concretamente las *Coplas de Nacimiento* del poeta castellano FRAY AMBROSIO MONTESINO, del siglo XV.

Nos parece factible que las representaciones intimistas de este tema, muy abundantes a partir del XIII, estuviesen influidas por la literatura ternurista relacionada con la mística franciscana.

²⁶ THÉREL, M. L.: *A l'origine...* Op. cit. pp. 74-75 y 199-202. La autora hace notar la dificultad de datación del mosaico de la fachada, es decir, del mosaico que posee el tema de la Virgen amamantando al Niño e indica que algunos autores han supuesto que era del siglo XIII mientras que OAKESNOTT, W. (*The mosaics of Rome from the third to the fourteenth centuries*, Greenwich 1967, p. 244 y ss.) cree que la parte central de este mosaico, por tanto, justo el tema de la lactancia del Niño, pertenece hacia 1190 y el resto de las figuras piensa que corresponden a los retoques realizados por Cavallini a fines del siglo XIII y principios del XIV.

Respecto al papel de San Bernardo en el programa de Santa María in Transtevere la autora no cree que lo dictase de modo directo sino a través de la relación que el santo tuvo con los dos papas promotores de la renovación de la antigua basílica marial: Inocencio II y Eugenio III (antiguo monje de Clairveaux e hijo espiritual de San Bernardo, que estuvo cerca de aquél en su pontificado.) Para reflejar el pensamiento del santo abad, THÉREL, M. L. cita algunos fragmentos de sus sermones de la Asunción. Así del primer sermón de la Asunción, en el que el santo dice:

«Bienheureux les baisers que sa Mère recevait de Jésus à la mamelle quand elle l'amusait sur son sein virginal. Mais plus heureux encore

«... Verás, en fin, a Dios mamando y alimentando a los ángeles; llorando y consolando a los miserables ²⁷...»

Este texto puede ser significativo en cuanto a la escena de la Virgen de la Leche, pero creemos que también lo es en cuanto a la reafirmación de las dos naturalezas de Cristo, porque en él se dan parejas de propiedades que son opuestas por estar vinculadas a naturalezas distintas, concretamente a la humana y a la divina.

También en la Homilía Tercera sobre la Virgen se hace referencia a la lactancia de Cristo:

«... Y tú a la verdad, ¡Oh Virgen!, darás a luz un párvulo, criarás un párvulo, darás de mamar a un párvulo; pero al verle párvulo, contéplate grande ²⁸...»

En fin, seguramente los textos de San Bernardo pudieron tener algo que ver en la reutilización y popularización del tema a partir del siglo XII, pero no hay que olvidar que el tema es anterior y también hay escritos anteriores que pudieron actuar como soporte literario y canónico de éste. A esto hay que añadir el hecho de que San Bernardo bebe en fuentes antiguas, no aportando, en muchos casos, novedades, sino retomando escritos de sus antecesores. En este sentido es interesante un himno de San Efrén dirigido a la Virgen María, que nos viene a decir lo mismo que, como hemos visto, nos decía San Bernardo en su segunda homilía sobre la Virgen:

«... La Virgen María da al mundo a su Hijo quedando virgen, amamanta al que alimenta a las naciones, y en su casto regazo sostiene al que sostiene el universo. Ella es virgen y es madre,... Que en María se alegre el anciano Adán, herido por la serpiente. María da a Adán una descendencia que le permite aplastar a la serpiente maldita, y le sana de su herida mortal ²⁹...»

Creemos que este texto es significativo en cuanto a la reutilización de los textos antiguos por San Bernardo, al menos, en cuanto a la recuperación de determinadas ideas que al santo le interesaba destacar. Así, encontramos en este himno una dualidad muy similar a la que utiliza San Bernardo para resaltar las dos naturalezas de Cristo y la idea de la restitución de Adán por la Encarnación, que, a su vez, supone la restitución de Eva y da paso a la contraposición Eva-Ave, es decir, Eva-María, también presente en los textos de San Bernardo y supuesto punto de partida de la restauración de la mujer en la Edad Media ³⁰.

Las numerosas representaciones góticas del tema de la Virgen de la Leche, que tantas veces se han relacionado con la mística franciscana ³¹, respiran un ambiente similar a un texto atribuido a San Alberto Magno, en el que sin abandonarse la alusión a la naturaleza divina de Cristo se pone el acento esencialmente en lo humano del Niño, destacándose el aspecto ternurista de la relación Madre-Hijo:

ceux qu'elle reçoit des lèvres de Celui qui est assis à la droite du Père aujourd'hui qu'elle monte sur le trône de gloire en chantant l'épithalame: Que mon bien-aimé me donne un baiser de ses lèvres».

El fragmento está citado según Thérél, M. L. (*A l'origine...*, op. cit. p. 200), pero puede verse este mismo texto en una traducción de las obras de San Bernardo al Castellano, concretamente la realizada por el Reverendo Padre Gregorio Díez Ramos, editada por la Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid 1953, Primer sermón de la Asunción, punto 4, p. 704.

Es cierto que este texto de San Bernardo conecta el mosaico del ábside con el de la fachada, pero también es cierto que hay textos anteriores que se refieren a la lactancia del Niño Dios. Precisamente, la conexión entre los temas mariológicos del ábside y la fachada representa para M. L. Thérél una pequeña summa sobre la Mariología y la Eclesiología del siglo XII, summa al estilo de la época y que es muy lógica si aceptamos que los propulsores del programa general fueron los Papas Inocencio II y Eugenio III.

²⁷ SAN BERNARDO: *Obras completas*, ed. castellana del Padre Gregorio Díez Ramos, Op. cit. Homilía Segunda sobre la Virgen punto 9, p. 197.

²⁸ SAN BERNARDO: *Obras completas*, Op. cit. Homilía 3, punto 13, p. 215.

²⁹ Texto citado según la traducción y recopilación de textos realizada por el P. REGAMEY (*Los mejores...* Op. cit. pp. 74-75. El autor de esta recopilación indica que San Efrén nació el año 306 en Nisibil (Mesopotamia) y que en el 363 se retiró a Edesa, donde murió en el 373, después de haber escrito en sirio millares de versos sobre la virgen, entre los que está el himno citado.

³⁰ Precisamente, la recuperación del valor moral de la mujer ha localizado en el siglo XII y se ha hecho derivar de los textos de SAN BERNARDO referidos a la restauración de Eva gracias a la maternidad divina de María. Al respecto, es interesante un fragmento de la Homilía Segunda sobre la Virgen (punto 3 p. 193 de la ed. castellana citada) del santo:

«... Pero, alégrese Eva, principalmente, pues de ella nació el mal, y su oprobio pasó a todas las mujeres. Porque ya está cerca el tiempo en que se quitará el oprobio, ni tendrá ya de qué quejarse contra la mujer el hombre; el cual, pretendiendo excusarse imprudentemente a sí mismo, no dudó acusarla cruelmente diciendo: *La mujer que me diste me dió del fruto del árbol, y comí* (Gen. 3, 12). Así, corre, Eva, a María, corre a tu Hija, ella responderá por tí, quitará tu oprobio, dará satisfacción a su Padre por su Madre; pues ha dispuesto Dios que, ya que el hombre no cayó sino por una mujer, tampoco sea levantado sino por una mujer...»

No vamos a entrar en el problema de la consideración de la mujer, esencialmente negativa hasta el siglo XII y que poco a poco va siendo mejorada, tanto en el arte como en la literatura y en la actitud de la sociedad hacia ella. En todo caso, el cambio de actitud es notorio a fines del siglo XII y principios del XIII, atribuyéndose también, en muchas ocasiones, a la literatura y poesía caballeresca. En este cambio de actitud debió tener un papel importante la revitalización del culto a María, precisamente en función de su calidad de mujer y madre. En este sentido, es interesante que no sea San Bernardo el primero en destacar el papel de María en la salvación de la humanidad, por su participación en la Encarnación redentora, y, consecuentemente, de la mujer, como descendiente directa de Eva redimida. Como hemos visto más arriba, la idea de la caída por medio de Eva y la salvación por María está también indicada en el *O gloriosa Domina*, atribuido a Venancio Fortunato (muerto el año 600). Sobre la valoración de la mujer en la Edad Media hay un abundante bibliografía. Aquí tan sólo citaremos una obra reciente en la cual se encontrarán suficientes citas bibliográficas y se podrán resolver distintos aspectos sobre el tema. Se trata de la obra de M. WADE LABARGE *La mujer en la Edad Media*, Madrid 1988.

³¹ Y que nosotros no trataremos por suponer un enfoque del tema que creemos diferente al que corresponde al timpano de Anzano y a los otros ejemplos anteriores o contemporáneos de esta obra. La diferencia que vemos no es tanto desde el punto de vista de esquema compositivo, sino más bien en cuanto al significado o aspectos iconológicos.

«... Pensad, os ruego, en esto: una joven, Virgen y Madre a la vez, tenía en su seno virginal a su propio Hijo, y sabía que era Dios y Hombre; y El con sus tiernas manos, abrazaba el pecho sagrado de la Virgen, y Ella con sus bienaventurados brazos envolvía el pequeño cuerpo de su Hijo; El bebiendo, levantaba los ojos con bondad hacia el rostro de su Madre, y Ella, inclinando su santa cabeza, miraba con devoción a los ojos de su Hijo³²...»

Desde el punto de vista del significado creemos que, como hemos ido viendo a lo largo de los distintos textos que hacían referencia a la lactancia del Cristo, el tema debe llevar implícita una reafirmación de las dos naturalezas de Jesús³³. En este sentido, pensamos que en las obras que presentan esta escena hasta fines del siglo XII o principios del XIII (concretamente en todas en las que todavía no ha triunfado la nueva mentalidad ternurista gótica), la figura de María no está por derecho propio sino en función de su Hijo³⁴. Creemos que ello queda claro si admitimos que su significación está en función de las dos naturalezas de Jesús³⁵. Por otro lado, pensamos que las obras tardías que poseen este tema (fechadas a partir del siglo XIII y ligadas con la mística ternurista franciscana) tienen ligeras diferencias de significado, determinadas precisamente por el interés puesto en destacar los aspectos emotivos de la escena, en definitiva, la ternura de la relación Madre-Hijo. En estos casos, la figura de María gana en importancia y se coloca a un nivel de igualdad frente al Niño, igualdad que hasta el momento nunca había tenido. Ello inclina la balanza hacia los aspectos humanos y cotidianos de la escena, más que a la dualidad de las naturalezas del Hijo de Dios.

En el caso del tímpano de Anzano y desde el punto de vista del significado estamos todavía en el grupo de obras en las que mediante el tema de la «Virgen de la Le-

che» se intentan resaltar las dos Naturalezas de Cristo, pero antes de continuar con ello nos hemos de referir al resto de las figuras que integran este tímpano. Como ya hemos indicado, la escena central de María con el Niño está rodeada por dos ángeles que primitivamente debían soportar un baldaquino o ciborium que cubría a María, al estilo de lo que ocurre en el tímpano lateral derecho (según el espectador) de la Puerta Real de Notre-Dame de Chartres; en un tímpano procedente de Carrières-Saint-Denis (hoy en el Museo del Louvre); en la Puerta Norte de Saint-Etienne de Bourges; en la Puerta lateral derecha de la fachada Oeste de Notre-Dame de París; o en la Puerta derecha del transepto Norte de la catedral de Reims. El significado de Encarnación indicado para algunas de estas obras (Chartres, París, etc.), mediante la alusión a la Maternidad divina, también puede implicar un resalte de las Naturalezas de Cristo que está en el mismo ambiente significante que la escena de la lactancia, aunque, en esta última, parecen tenerse más en cuenta ciertos aspectos humanos que quizá quedan algo descuidados, sólo figurados por aspectos simbólicos, en las imágenes francesas indicadas³⁶. En el caso de Anzano se podría suponer que las figuras de ángeles y el Ciborium que cubre y dignifica a María son el complemento divino a los aspectos humanos de la lactancia. Por tanto, tanto los ángeles como el citado baldaquino complementan y refuerzan la significación sobre las dos naturalezas de Cristo, ya indicada para el grupo de María amamantando al Niño.

En los extremos del tímpano de Anzano se realizaron aún otras dos figuras (ambas sentadas, debido seguramente a la curvatura del arco): una figura femenina a la derecha del espectador y otra masculina a la izquierda³⁷. R. del Arco, según hemos dicho, las había identi-

³² Citado según REGAMEY, P.: (*Los mejores...* Op. cit. p. 216). La cronología dada por este autor a San Alberto Magno es 1206-1280.

³³ En el caso concreto de Santa María de Transtévère, M. L. THÉREL (*A l'origine...* Op. cit. p. 201) dice que la imagen de María amamantando al Niño pone el acento sobre la maternidad de la Virgen, como fenómeno que inicia la historia de la salud. Piensa, además, que esta imagen está conectada, en cuanto a significado, con la imagen del ábside del mismo edificio que presenta a María entronizada junto a su Hijo, recibiendo ambos los honores de los fieles.

Pensamos que esta significación no contradice la idea de las dos naturalezas de Cristo, ya que el acento sobre la maternidad de María implica igualmente un resalte de los aspectos humanos del nacimiento de Cristo. Por otro lado, como el Nacimiento supone el inicio de la historia de la redención, debida a Cristo-Dios, la maternidad de María también posee un cierto aspecto divino.

³⁴ Algo similar supone P. SCH. GOLD (*The Lady and the Virgin. Image, attitude and experience in twelfth-century France*, Chicago University Press 1985, pp. 49-50) para la figura de la Virgen con el Niño del tímpano derecho (según el espectador); de la Fachada Real de Chartres. La autora dice que la figura de María está pensada tan sólo como portadora del Niño, el cual es centro de la composición y con el cual su Madre forma una unidad. Se trata realmente, se indica, de una imagen de María como «Sedes Sapientiae» muy propia del siglo XII.

³⁵ Por tanto, estas obras tienen un cierto resabio románico a nivel de significación.

El significado base de esta escena en torno a las Naturalezas de Cristo no impide que haya otros aspectos significantes, en las obras concretas que la poseen, derivados de las particularidades iconográficas de cada una de ellas.

³⁶ Sobre el caso de Chartres, P. SCH. GOLD (*The lady...* Op. cit. pp. 49-50) piensa que la Virgen con el Niño indicada posee un mensaje teológico de Encarnación que enfatiza la naturaleza humana de Cristo, tema muy de acuerdo con el interés del siglo XII en este sentido. También se indica que la abundancia de la Virgen con el Niño en el Primer arte cristiano podría deberse al mismo problema, es decir, al caso de las controversias sobre las naturalezas de Cristo.

A los ejemplos citados de imágenes de María con el Niño bajo baldaquino pueden añadirse otros, en los que el significado presenta matices diferentes según el contexto. Es el caso del tímpano izquierdo (del espectador) de la fachada Oeste de la catedral de Leona, o el tímpano de la Adoración de los Magos de la Puerta Oeste de la iglesia parroquial de Germigny-L'Exempt.

Igualmente encontramos una imagen de María con el Niño bajo baldaquino en el tímpano de la puerta del Obispo de la catedral de Zamora, sobre la cual puede verse RUIZ MALDONADO, M.: «Dos obras maestras del románico de transición: (La portada del Obispo y el sepulcro de la Magdalena)» en *Studia Zamorensia*, Universidad de Salamanca, Colegio Universitario de Zamora 1988, pp. 33-59 y fig. 4.

³⁷ Desde el punto de vista compositivo estas dos figuras en los extremos del tímpano están en la línea de numerosos tímpanos hispanos de fines del siglo XII y principios del XIII. A ellos ya nos referimos en MELERO MONEO, M.^a L.: «Estudio iconográfico de la portada

ficado como ángeles, identificación que creemos puede rechazarse sin ningún problema tanto por comparación con las dos figuras de ángeles que flanquean a María como por sí mismas, ya que no tienen ningún elemento de los atribuidos a los seres angélicos. El personaje de la izquierda, parece un hombre de cierta edad, con un gorro similar al que suele ser característico de la figura de San José en la escena de la Natividad o similares. Su presencia en la representación de la lactancia no ha de ser extraña, ya que él está presente, según algunos apócrifos³⁸, en el momento en que María, después de haber nacido el Niño, le amamanta y lo cubre con pañales. Pero, esta identificación puede ser cuestionable si tenemos en cuenta la figura femenina con la que hace «pendant» al otro lado del tímpano. En este caso se trata de una figura femenina, que también está sentada y como el supuesto San José parece estar en actitud de contemplación. La identificación no es fácil, dado el estado en que se encuentran ambas figuras y dado que San José habitualmente suele formar pareja con María. Sin embargo, si tenemos en cuenta los relatos apócrifos citados más arriba, hubo una mujer que llegó, junto a José, a la gruta donde María acababa de parir y en la cual estaba amamantando al Niño. Se trata, en unos casos, de la partera que José fué a buscar para ayudar al parto y que llegó

un poco tarde. En otros, concretamente en el «Evangelio Armenio de la Infancia», de Eva, que llega al lugar donde Cristo se hizo hombre para presenciar con sus propios ojos la causa de su salvación³⁹. Es decir, en principio podrían identificarse las dos figuras laterales con San José y la partera o con San José y Eva. En este caso, la justificación de la figura de San José puede ser la de testificar el acontecimiento del Nacimiento de Cristo hombre, mostrado por el acto del amamantamiento, mientras que la figura de Eva nos certifica el nacimiento de Cristo Dios, que es la única vía por la que ella y toda la humanidad han podido ser salvados⁴⁰. En el caso de que identificásemos la figura femenina con la partera que José trae al lugar del nacimiento, el significado general no variaría demasiado, ya que la partera significa el testimonio de la virginidad de María, por tanto, el testimonio de un nacimiento obrado por vía del Espíritu Santo, lo cual implica la divinidad de Cristo.

También existe la posibilidad de identificar estas dos figuras con un profeta y una sibila, en cuanto que ambos profetizaron sobre la maternidad divina de María, maternidad que supone la admisión de las naturalezas divina y humana para el Mesías, el esperado⁴¹. Creemos que cualquiera de las dos identificaciones se mantiene dentro del área de significación indicada para el te-

de los pies de Santa María Magdalena de Tudela (Navarra)» en *Príncipe de Viana 173* (1984), pp. 463-483, especialmente en la nota 68 y *La escultura románica de Tudela y su continuación*, Tesis de Doctorado dirigida por J. Yarza y presentada en la Universidad Autónoma de Barcelona, Bellaterra 1988, vol. II., pp. 470-471 (en prensa). Ahora y sólo a título de ejemplo citaremos los tímpanos de San Nicolás y Santa Magdalena de Tudela (Navarra); San Miguel de Estella (Navarra); Santo Domingo de Soria; Moradillo de Sedano (Burgos); etc. Dado que estas figuras laterales suelen estar, desde el punto de vista iconográfico, en función del tema central del tímpano, sólo podemos establecer una conexión con los tímpanos citados desde el punto de vista compositivo-formal, ya que la iconografía difiere en cada caso y, especialmente, en el caso de Anzano, en cuyo tímpano no se realizó, como en la mayoría de los indicados, una teofanía sino un tema marial, a pesar de que el significado último incida en la figura de Cristo.

³⁸ En todos los apócrifos que hacen referencia al momento en que María amamanta al Niño (indicados en la nota 17) se alude a San José como personaje presente en los acontecimientos, aunque un poco al margen por estar ocupado en la tarea de localizar a la partera.

³⁹ Capítulo VIII, 9-11 y IX, 2. En estos fragmentos entre otras cosas encontramos:

«Mirando más lejos, José vio a una mujer, que venía de la montaña... Y, mientras caminaban, José preguntó a la mujer: Te agradeceré me des tu nombre. Y la mujer repuso: ¿Por qué quieres saber mi nombre? Yo soy Eva, la primera madre de todos los nacidos, y he venido a ver con mis propios ojos mi redención, que acaba de realizarse. Y, al oír esto, José se asombró de los prodigios de que venía siendo testigo...» (*Los evangelios apócrifos...* Op. cit. vol. II, p. 120).

Aquí encontramos una posible fuente para los distintos textos que posteriormente han tratado el tema de la redención de Eva y, a partir de ella, han contrapuesto las figuras de Eva y María.

⁴⁰ En realidad la figura de San José también testifica sobre la divinidad del nacimiento, ya que el sabe, mejor que nadie, que no es obra carnal sino (según le indicó en ángel de Dios) divina.

⁴¹ En cuanto a la figura de profeta hay otros ejemplos. La Epifanía de la Biblia de Burgos posee un personaje masculino que J. YARZA («Las miniaturas de la Biblia de Burgos» en *Archivo Español de Arte* XLII (1969), pp. 185-203, especialmente las pp. 192-193) identificó, no con San José, sino con un profeta.

En la puerta de Santa María de Covet (Lleida) hay una Virgen con el Niño que posee un significado de redención, porque lleva implícita la idea de Encarnación, y junto a ella se sitúa una figura masculina que también fue identificada por YARZA, J.: («Aproximación estilística e iconográfica a la portada de Santa María de Covet (Lleida)» en *Formas artísticas de lo imaginario*, Barcelona 1987 (1983), pp. 213-214) con un profeta, quizá Isaías, ya que él había profetizado sobre el parto de una Virgen. El autor, en este último trabajo, cita otros ejemplos que presentan un profeta junto a una imagen de María con el Niño: el *Breviarium plenarium*, manuscrito italiano de mediados del siglo XII, donde el profeta es Isaías; el tímpano francés de Donzy-le-Pré (Nièvre), donde la Virgen no sólo está acompañada por el profeta Isaías sino también por un ángel turiferario y, además, cubierta por un ciborium. Esta última obra, como indica el autor, es algo tardía, teniendo cierta relación con la portada Real de Chartres. Finalmente, ya hemos indicado que, en Pla de Santa María, junto a una «Virgo Lactans» hay una figura masculina de características más o menos similares a la que nos ocupa y que dicha figura ha sido identificada por ESPAÑOL, F. («El mestre...» Op. cit. pp. 81-103) con un profeta.

Respecto a la figura de la sibila existe un ejemplo, según THÉREL, M. L. («Una image de la sibylle sur l'arc triomphal de Sainte-Marie-Majeure à Rome? en *Cahiers Archéologiques* XII (1962) pp. 153-171, especialmente 160 y 170-171), en la Epifanía del mosaico del arco triunfal de Santa María la Mayor de Roma. La autora justifica la identificación en función de la credibilidad que todavía tenía esta figura pagana, pero cristianizada, en el siglo V. La significación de esta escena también explica su presencia en el conjunto, ya que, como indica THÉREL, M. L. alude a la fe de los gentiles ante el trono de Cristo, significado inherente a la Epifanía. Además tiene sentido en la explicación más global del conjunto, en función de la soberanía universal de Cristo y el triunfo de la iglesia. Otros ejemplos de esta figura aparecen también en los conjuntos de Baouit o Saqqarah y en ellos su presencia está justificada por la especial veneración que los monjes de Egipto sintieron por la sibila a la que denominaron profetisa y, según indica THÉREL, M. L. («Una

ma de la lactancia, es decir, de una reafirmación o resalte de las dos naturalezas de Cristo, resalte al cual contribuirían todos los elementos iconográficos de este tímpano. Pero, quizá el valor simbólico del tema y la existencia de otros conjuntos (con un sentido último similar) en los que se han identificado las figuras de un profeta o, en otros casos, una sibila haga más factible esta última identificación⁴².

Finalmente, queremos indicar que la puerta de Anzano, tanto por sus aspectos formales y relaciones que, en este sentido, se han establecido con la denominada Escuela de Lleida, como por los mismos aspectos iconográficos e iconológicos puede situarse en una fecha tardía pero en la que todavía quedan elementos procedentes de la tradición románica, una época en la que aún no se ha generalizado, en obras secundarias y provincianas, como la que nos ocupa, la nueva mística con tendencia a la humanización de los personajes y acontecimientos celestiales. La escasa calidad técnica del artifi-

ce o taller que realizó esta puerta nos hace pensar que no debía ser, como ya hemos indicado más arriba, un taller que realizase innovaciones formales o iconográficas sino que dicho taller debió utilizar fórmulas bastante conocidas. En definitiva, creemos que esta puerta puede fecharse en la segunda mitad del siglo XIII, un momento en que tanto las posibles influencias de aspectos compositivos y decorativos procedentes de la Escuela de Lleida; como la distribución de figuras y composición del tímpano al estilo de un gran número de casos hispanos de fines del XII y principios del XIII; o el tema iconográfico elegido y el matiz románico que éste tiene, ya no son novedad sino, al contrario, implican cierta inercia en la utilización de fórmulas románicas que, en numerosos centros artísticos, hace tiempo que han sido sustituidas por las nuevas fórmulas góticas, por el gótico francés del siglo XIII. Creemos que esta inercia y fecha tardía es bastante explicable en una obra de la calidad técnica tan escasa⁴³.

image...» Op. cit. p. 170), «Notre Mére la Sibylle». En ambas obras, la sibila aparece entre una serie de personificaciones de virtudes en busto que, según A. GRABAR (*Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique*, París 1946, vol. II pp. 300-301), están en función del tema de la Virgen con el Niño que decora el nicho central. La imagen de la sibila, igual que las distintas virtudes, se refieren a María, aunque, como indica Grabar, también podría implicar alguna alusión a la iglesia de Egipto.

Según la propia THÉREL, M. L. («Una image...» Op. cit. pp. 170-171) la presencia de la sibila en occidente es bastante posterior. Aparece en la liturgia junto a David, concretamente en el «Dies Irae», datado en el siglo XIII, donde está en relación a sus profecías sobre el Juicio Final. Sin embargo, nos parece más interesante para nuestro caso su aparición en otro texto (atribuido a San Bernardo, pero de origen más antiguo) relacionado con la liturgia dominicana de las fiestas de Navidad y la Epifanía. En dicha obra la sibila sirve para testificar la concepción virginal de María y el misterio de la Encarnación. El texto indicado y sus posibles fuentes puede encontrarse en CLEMENT, F.: *Carmina e poesis christianis excepta*, París 1867, p. 455. En el mismo sentido podemos citar la participación de la sibila, junto a Virgilio, en el drama de los «profetas», en el cual, ambos personajes intentan convencer a los judíos sobre la naturaleza de Cristo. Sobre este drama (que se representó en Saint-Martial de Limoges desde la segunda mitad del siglo XII y posteriormente en la catedral de Laon) y sobre las influencias que pudo tener en la iconografía ver E. MÂLE (*L'art religieux du XIII^e siècle en France*, París 1922, pp. 141 y ss. y *L'art religieux du XIII^e siècle en France*, París 1902, p. 149 y ss.). En cuanto a las representaciones artísticas de la sibila en Occidente, THÉREL, M. L. indica que una de las representaciones más antiguas es la que aparece en la portada derecha (según el espectador) de la catedral de Laon, de principios del siglo XIII, cuya iconografía está basada en un sermón de HONORIUS AUGUSTODUNENSIS sobre la Anunciación de la Virgen, en el cual se intenta demostrar, mediante imágenes tipológicas, la virginidad de María en la concepción de Cristo.

En definitiva, parece que la sibila pudo utilizarse, en contextos relacionados con la maternidad de María, para resaltar el aspecto divino del acontecimiento, es decir, como ocurría en el drama de los profetas, para justificar la naturaleza de Cristo.

⁴² En cuanto a la viabilidad de la significación indicada creemos que puede responder a dos posibilidades. Por un lado, era un dogma suficientemente importante de la religión cristiana como para ser motivo de reflexión de una obra religiosa. Por otro lado, aún no dándose problemas monofisitas concretos, el fantasma del monofisismo planeó durante mucho tiempo sobre la iglesia hispana, a partir de los problemas que antaño se habían producido con el adopcionismo y que, en último extremo, determinaron la sustitución de la liturgia hispana por la romana.

En este sentido, podemos recordar el caso de los tímpanos de la fachada de Platerías, los cuales, a partir de una iconografía diferente, también han sido relacionados, por J. AZCÁRATE («La portada de Platerías y el programa iconográfico de la Catedral de Santiago» en *Archivo Español de Arte* (1963), p. 1-20), con las dos naturalezas de Cristo.

⁴³ Desde el punto de vista temático podemos recordar, de modo general, que las distintas obras francesas citadas como paralelo iconográfico del motivo de María cubierta por un baldaquino están fechadas entre mediados del siglo XII y la primera mitad del XIII, correspondiente la mayoría de ellas a la segunda mitad del siglo XII. Por otro lado, uno de los paralelos iconográficos indicados del tema de la Virgen de la Leche era Santa María de Pla de la Cabra y esta portada ha sido fechada, como hemos visto, en el segundo cuarto del siglo XIII. Sobre ello ver la nota 10.

La supervivencia de una vieja estructura románica en la Baja Edad Media: La Iglesia conventual de La Cabrera (Madrid)

Concepción Abad Castro
Marta Cuadrado Sánchez
Universidad Autónoma de Madrid

Ubicado en plena sierra de la Cabrera, en el término municipal del mismo nombre, a unos 60 kms. de Madrid, el convento de San Julián y San Antonio, prácticamente desconocido, se nos muestra hoy como uno de los ejemplos más curiosos e interesantes de la arquitectura religiosa medieval del entorno madrileño.

1. SINTESIS HISTORICA

La evolución histórica del cenobio, algo confusa debido a la ausencia de referencias determinantes, presenta, sin embargo, dos momentos claramente definidos. Una primera etapa fundacional, seguramente a cargo de monjes benedictinos, y una segunda ocupación por parte de los frailes franciscanos. Desafortunadamente, los datos documentales que poseemos nos dan cierta información del segundo momento, pero prácticamente ninguna del primero¹. Veamos las noticias que se desprenden de las fuentes conservadas.

a) Etapa Benedictina

El analista de la Orden Franciscana, Lucas Waddingo, al hablarnos de los orígenes del convento, dice textualmente: «Hoc anno (1400) initium accepit Conventus sancti Antonii a Capraria in provincia Castellae, inter asperos niveosque montes, X.M.P. ab oppido Buitrago, mille dumstaxat ab oppido Caprariae, vulgo Cabrera, ubi prius extiterat aedicula sancto Juliano sacra; qua de causa modo sub sancti Juliani nomine, modo sub sancti Antonii, cui novum domicilium a se constructum Frates dicatum voluerunt, solet audire»².

Del mismo modo, en la relación que sobre San Antonio de la Cabrera realiza fray Francisco Gonzaga, leemos: «...circa annum Domini 1400, sicuti ex Eugenianna quadam Bulla, data in huius loci eiusque accolarum favorem, anno Domini 1435, quae adhuc exstat, facile adocemur, suis usibus minus compe sed satis religiose adaptantes occuparunt. Quia vero beato patri Antonio a fratribus dicatum axstitit, et antiquum eremitorium divo Juliano sacratum fuerat, binomium evasit»³.

¹ Resulta extraño que en ninguna de las fuentes benedictinas se mencione el convento o iglesia de San Julián. Se ha consultado: YEPES: *Crónica de la Orden de San Benito*, Valladolid, 1609; LINAGE CONDE, A.: *los orígenes del monacato benedictino en la Península Ibérica*, León, 1973. Del mismo modo, teniendo en cuenta el influjo segoviano que, a todos los niveles, sufre el territorio madrileño, se ha examinado la obra de COLMENARES, D.: *Historia de la insigne ciudad de Segovia*, Segovia, 1969. En ninguno de estos estudios, ni en otros de carácter general, se menciona el convento. Sin embargo, sabemos que la presencia benedictina en el territorio madrileño es un hecho, sobre todo a partir del nombramiento de don Bernardo, abad de Sahagún, como arzobispo de Toledo en 1086. Del mismo modo, conocemos la existencia de diversos monasterios en lugares muy próximos a La Cabrera; así, por ejemplo, en Buitrago se documenta desde 1119 el monasterio de San Audito, ocupado por canónigos regulares de San Agustín, monasterio que en 1204 pasó a la Orden de Santiago; o el monasterio de San Félix, documentado desde fines del siglo, ubicado en Guadalupe; de igual cronología son Santa María de la Nava o San Pedro de Saelices, éste último en Colmenar Viejo; en Talamanca del Jarama existió otro monasterio bajo la advocación de la Beata Mariana, documentado desde 1187, y que parece depender del monasterio de la Vid.

Así, nuestro pequeño templo de San Julián, quizá por su reducido tamaño e importancia histórica no aparece citado entre las fundaciones benedictinas. Probablemente se tratará de un edificio levantado por un poco numeroso grupo de monjes provenientes de un monasterio mayor —quizá el Paular o el propio Silos, centros que tenían dependencias próximas en los siglos XII y XIII—. No podemos afirmar que se tratara de una granja propiamente dicha, pero sí de un centro de semejante utilidad.

² *Annales Minorum*, IX, 241-242 (309-310), n. XXXIX (cit. por OMAECHEVARRIA, I.: «San Antonio de la Cabrera», *Archivo Iberoamericano*, núm. 62 (1956), p. 53.

³ *De origine seraphicae religionis franciscanae eiusque progressibus*, III, parte, pp. 620-622 (cit. OMAECHEVARRIA, I.: op. cit., pp. 52-53).

Por su parte, el cronista de la Orden franciscana, fray Lope de Salazar y Salinas, dice textualmente: «Este convento es de los primeros que se fundaron en la Observancia, y el segundo después de la Salceda. Su fundación fue año de 1400. *Antiguamente se llamaba San Iulian de la Cabrera*, y aora se llama San Antonio de la Cabrera, porque su sitio aunque esta en tierra y jurisdicción de Segovia, por estar cerca de una aldea que se llama la Cabrera para diferenciarle de otras hermitas y monasterios q(ue) avria de San Antonio, y de San Iulia(n)»⁴.

Hasta aquí las únicas referencias que poseemos, como hemos tenido ocasión de constatar, no son coetáneas de la primera etapa del cenobio, sino pertenecientes a un segundo momento histórico del mismo, relativo a la instalación franciscana. De estas noticias se desprende que antes de la ocupación franciscana, existía ya una fábrica anterior. No sabemos la fecha exacta de su fundación; sí, sin embargo, que estaba bajo la advocación de San Julián, nombre que los frailes menores respetaron añadiendo el de San Antonio.

b) *Etapas franciscanas*

Sobre esta nueva fase de la historia del convento poseemos datos algo más fiables. ¿Cuándo y quién fundó el convento franciscano de San Antonio? La mayoría de los cronistas de la orden —como ya hemos visto— coinciden en señalar que la instalación franciscana en el antiguo monasterio benedictino se llevó a cabo en torno al año 1400⁵, pasando a denominarse eremitorio de San Antonio y San Julián. Al parecer, según refieren igualmente los estudiosos de la Orden, tal fundación la llevó a cabo Pedro de Villacreces, figura relevante de la historia de la Orden, maestro en teología y punto del que irradian los principales focos de la Reforma franciscana durante los siglos XV y XVI⁶.

Llegados a este punto, conviene que expliquemos brevemente el significado que el movimiento reformista tuvo en el seno de la Orden franciscana, para entender mejor la trascendencia histórica del convento que nos ocupa.

La relajación a que había llegado la Orden de los frailes menores durante los siglos XIV y XV determinó la escisión en el seno de la misma de dos grupos claramente diferenciados. Uno de tendencia más radical (observantes), que guardaron con toda severidad la pobreza prescrita por San Francisco; otro (claustrales o conventuales), partidarios de un menor rigorismo. El movimien-

to se expandió con gran rapidez por toda la Península Ibérica⁷.

Dentro de los movimientos reformistas más radicales que surgen en España en el siglo XIV, tenemos que situar el iniciado por Pedro Villacreces, a quien ya nos hemos referido como posible fundador del convento de la Cabrera⁸. El objetivo último de estos reformadores era, desde el punto de vista ideológico, imponer a sus seguidores un ideal de austeridad, apartándose del mundo y, aumentando las horas de oración y penitencia; en el aspecto material, dejaron a un lado los grandes conventos bien organizados, propios de los conventuales, para optar por los pequeños eremitorios.

Es precisamente en este contexto donde hay que situar la fundación del convento de San Antonio y San Julián. Conviene, pues, que insistamos en el papel que desempeñaron los eremitorios ya que van a constituir un capítulo interesante de la Orden, siendo además los focos donde con más intimidad y hondura se va a reflejar la primitiva espiritualidad franciscana.

Al parecer, estos eremitorios tuvieron su origen en Italia, pasando posteriormente a Francia y más tarde a España donde radicarón con más fuerza y pujanza, tanto en número como en importancia, yendo su fundación paralela a los distintos focos de la reforma⁹. La denominación de eremitorios vino del deseo de conferir a estos focos un nombre o apelativo común de humildad, en contraposición a los grandes edificios conventuales. Precisamente sobre este punto, el padre Salazar, al hablarlos de los orígenes del monasterio de la Cabrera, dice textualmente: «En algunos privilegios de los Reyes que esta casa tiene, la no(m)bran la hermita, o hermitorio de San Iulan, o de San Antonio. Para lo cual es de saber, que en los principios de la Orden, y también cuando se comenzó la reformación de la Observancia, los monasterios que se fundaban eran tan pequeños, que las iglesias eran como las hermitas, y las celdas en que habitaban los religiosos, eran muy pequeñas; y procuraban que fuesen en tierras solitarias y apartadas, porque los que moraban en estos monasterios no trataban de otra cosa mas que orar y contemplar y hazer penitencia. De ay venía que estos monasterios comunmente los llamaban hermitas o hermitorios. Y como esta casa era en esta forma, donde los religiosos auian fundado en un sitio tan aspero y fragosos como es el desta casa, llamose mucho tiempo el hermitorio de San Iulan, o de San Antonio»¹⁰.

⁴ *Crónica y Historia de la Fundación y proceso de la provincia de Castilla, de la Orden del bienaventurado padre San Francisco*, Madrid, 1612, p. 241, cap. VII.

⁵ OMAECHEVARRIA, I. considera que la fundación efectiva del mismo no se llevó a cabo hasta el 25 de abril de 1413, a raíz de la bula de Benedicto XIII «*Justis Patentium*» («San Antonio de la Cabrera...», op. cit., p. 145).

⁶ Véase, OMAECHEVARRIA, I.: «San Antonio...», op. cit., pp. 130-136, y DE LEJARZA, M. y URIBE, A.: «Introducción a los orígenes de la Observancia en España. Las Reformas de los siglos XIV y XV», *Archivo Iberoamericano*, XVII, (1957), especialmente, pp. 175-339.

⁷ Consultése fundamentalmente: BELTRÁN DE HEREDIA, V.: *Historia de la Reforma en la Provincia de España (1450-1550)*, Roma, 1939; *Introducción a los orígenes de la Observancia en España. Las Reformas de los siglos XIV y XV*, Madrid, 1958 (por los redactores del *Archivo Iberoamericano*); DE LEJARZA, F. y URIBE, A.: «Introducción a los orígenes de la Observancia en España...», op. cit., pp. 5-945; GARCIA ORO, J.: *Cisneros y la Reforma del clero español en tiempo de los Reyes Católicos*, Madrid, 1971.

⁸ Fundó además los conventos de la Aguilera (entre 1403 y 1404) y el del Abrojo (en 1415) I. OMAECHEVARRIA, op. cit., pp. 142-143).

⁹ DE LEJARZA, F. y URIBE, A.: «Introducción a los orígenes de la Observancia en España. Las Reformas de los siglos XIV y XV» op. cit., pág. 171.

¹⁰ DE SALAZAR, L. y SALINAS: *Crónica y Historia de la Fundación...* op. cit., p. 241. cp. VII.

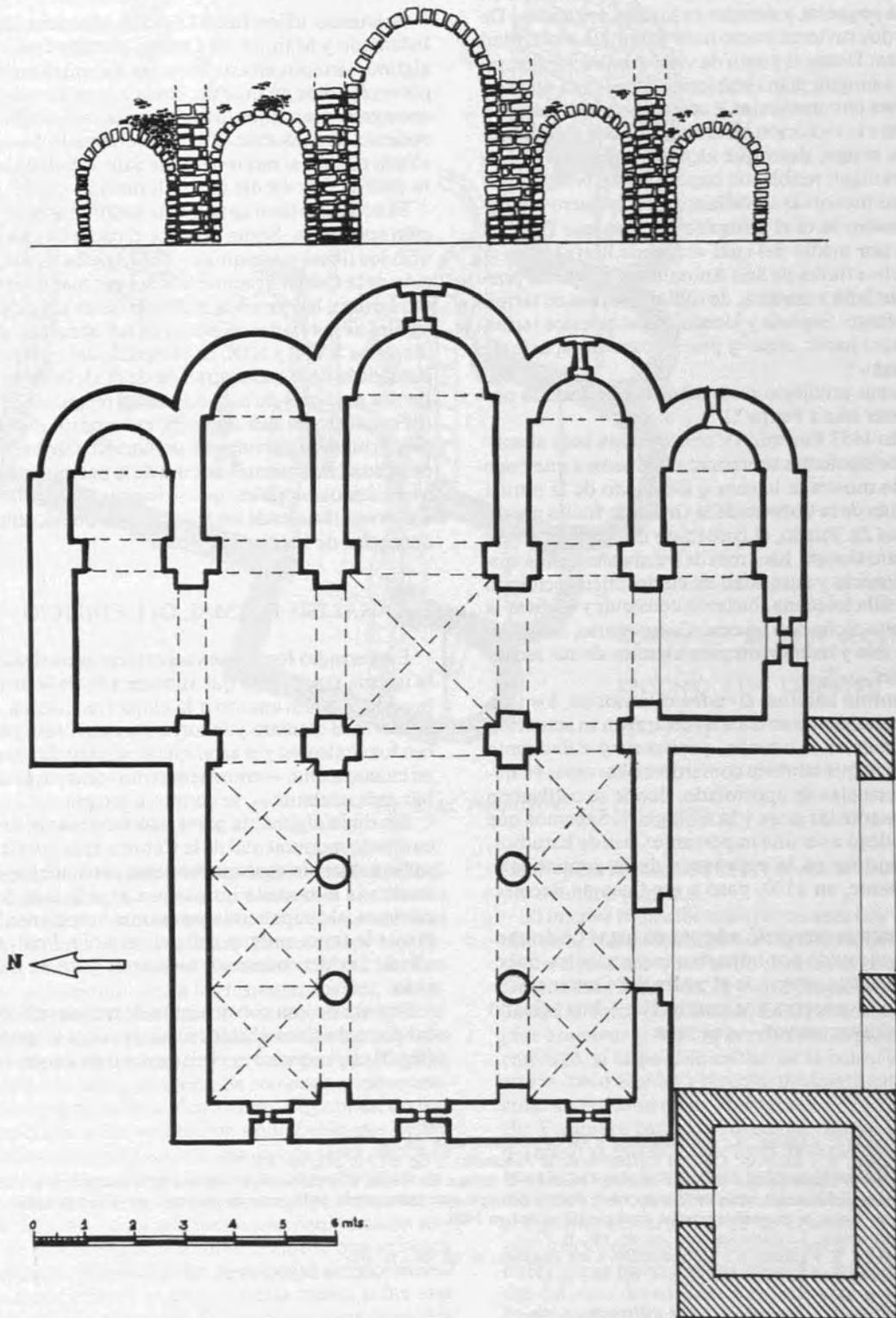


Fig. 1. San Julián y San Antonio (La Cabrera-Madrid). Planta de la iglesia y corte de los arcos triunfales.

En cuanto al aspecto material, estos eremitorios solían establecerse en un edificio ya preexistente —tal es el caso del convento que nos ocupa— con preferencia en una ermita pequeña, y siempre en lugares apartados. De ahí que todos tuvieran como nota común la austeridad y la pobreza. Desde el punto de vista arquitectónico, no obedecen a ningún plan establecido, pues cada uno respondía a las circunstancias y costumbres del país¹¹.

Respecto a la evolución histórica posterior del convento que nos ocupa, decir que alcanzó rápidamente una gran prosperidad, recibiendo importantes privilegios por parte de los monarcas castellanos. Del primero que tenemos constancia es el otorgado por Enrique III en el año 1447, por medio del cual «concede lize(n)cia para que los dichos frailes de San Antonio de la Cabrera pueda(n) cortar leña y madera, de roble y enzinas en término de Buytrago, Segovia y Uceda; y que en estos términos pueda(n) pacer, caçar y pescar, esto en espacio de cinco leguas»¹².

Este mismo privilegio sería después confirmado por sus sucesores hasta Felipe II¹³.

En el año 1453 Eugenio IV concede una bula al convento en los siguientes términos: «En razón a que poco nos ha sido mostrada la casa o Convento de la ermita de San Julián de la Cabrera de la Orden de frailes menores, diócesis de Toledo, el contenido de la solicitud era lo que en otro tiempo, hace más de treinta años, ellos mismos con licencia y autoridad de cierto oficial, estando vacante la silla toledana, hicieron construir y edificar la casa o ermita dicha con Iglesia, Campanario, etc... oficinas para uso y habitación para algunos de sus redendos menores...»¹⁴.

Según norma habitual en estos eremitorios, los frailes menores residentes en ellos no centraban su actuación exclusivamente en la oración, penitencia y aislamiento absoluto, sino que también convirtieron sus casas en importantes escuelas de apostolado, donde se cultivaban preferentemente las artes y la teología¹⁵. Sabemos que la Cabrera llegó a ser una importante Casa de Estudios, especializándose en la enseñanza de la gramática¹⁶. Posteriormente, en 1570, pasó a ser Casa de Recolectión¹⁷.

El convento se convirtió además en lugar de descanso muy frecuentado por importantes personajes. Sabemos que en él fue enterrado el padre del Cardenal Cisneros, y aún se conserva una inscripción —hoy peldaño de acceso al altar mayor— que reza:

HIC (¿POTUCRUM?) RESURRECTIONEM SPECTAT PRAECLARI SIMI CARDINALIS TOLETANI FRANCISCI XIMENEZ DE CISNEROS PATER NOMINE ALONSO XIMENEZ DE CISNEROS.

Asimismo, «Don Iñigo López de Mendoza, duque del Infantado y Marqués de Cenete, gustaba tanto de estar algunos tiempos en esta casa, les dio muchas limosnas, proveyéndolos de muchas cosas... y en su muerte dejó encargado a sus hijos lo hiciesen así...»¹⁸. Incluso en un codicilo de su testamento dejó ordenado lo siguiente: «Ytem mando al monesterio de Sant Julian de la Cabrera para la fábrica del tres mill mrs»¹⁹.

El convento tuvo igualmente una importante irradiación apostólica. Según nos dice el padre Omaechevarría «En los libros parroquiales de la Iglesia de la Concepción de la Cabrera y aún en los lugares más distantes, como Lozoya, hay pruebas múltiples de las actividades pastorales de los frailes recoletos de la Cabrera. Todavía en los siglos XVIII y XIX, en el espacio de cincuenta años, antes de la final exclaustación de 1835, he podido recoger los nombres de más de treinta religiosos diferentes del convento de San Antonio, extramuros de esta villa, que firman las partidas de defunción y de bautismo ya en calidad de tenientes de cura de la parroquia, ya como suplentes ocasionales, que se hacen cargo de las necesidades espirituales de los feligreses del pueblo durante las ausencias de los curas propios»²⁰.

2. ANALISIS FORMAL DEL EDIFICIO

Este estudio formal se va a centrar exclusivamente en la iglesia, único resto que subsiste aún de la instalación benedictina. En cuanto a la etapa franciscana, sólo se conserva el claustro y la torre. De aquél sólo permanecen los cimientos y el arranque de alguno de sus arcos²¹; en cuanto a ésta, —como tendremos ocasión de comprobar más adelante—, se conserva íntegra.

Sin duda alguna, la parte más interesante de todo el conjunto monumental de la Cabrera es la *iglesia*. Como ya hemos tenido ocasión de reseñar con anterioridad, fue levantada durante la instalación benedictina; los franciscanos, al ocupar estas posesiones, respetaron íntegramente la traza antigua del viejo templo, limitándose a añadir las dependencias necesarias para su forma de vida.

Se trata de una construcción de tres naves, crucero y cabecera de cinco ábsides semicirculares y escalonados (fig. 1). *La cabecera* es el elemento más llamativo de to-

¹¹ DE LEJARZA, F. y URIBE, A.: «Introducción a los orígenes...», op. cit., p. 172.

¹² DE SALAZAR, F. y SALINAS: *Crónica y Historia de la Fundación...*, op. cit., p. 243, cp. VII.

¹³ En el párrafo citado encontramos sin embargo un error de fechas. En efecto, si el privilegio se dio seis años después de tomar la casa, como dice textualmente, sería 1406 y no 1447. Podría pensarse que quiso poner 1407, pero en este caso no serían seis años después, sino siete, y esto es imposible porque Enrique III muere en 1406.

¹⁴ OMAECHEVARRIA, I.: «San Antonio...», op. cit., p. 17.

¹⁵ DE LEJARZA, F. y URIBE, A.: «Introducción a los orígenes...», op. cit., p. 172.

¹⁶ OMAECHEVARRIA, I.: «San Antonio...», op. cit., p. 157.

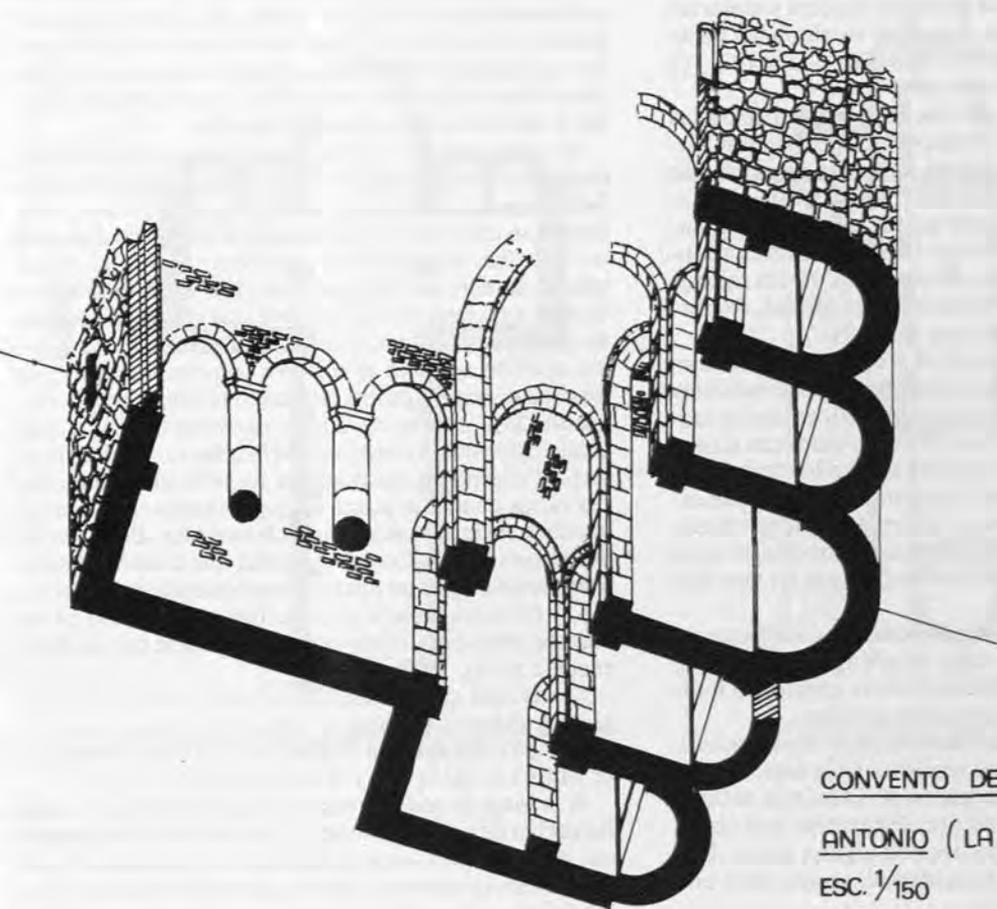
¹⁷ *Ibidem.*, p. 157.

¹⁸ DE SALAZAR, F. y SALINAS: *Crónica y Historia...*, op. cit.

¹⁹ Archivo Histórico Nacional, Sección Osuna, leg. 1762.

²⁰ OMAECHEVARRIA, I.: «San Antonio...» op. cit., pág. 158.

²¹ El claustro actual data de época moderna.



CONVENTO DE SAN JULIAN Y SAN
ANTONIO (LA CABRERA)
ESC. 1/150

Fig. 2. Id. Perspectiva.

do el edificio. Al exterior sólo es visible uno de los ábsides meridionales, (Lám. 1) el cual descubre una fábrica de mampostería bastante regular, formada por piedras calizas, algunas de ellas talladas. Precisamente este ábside es el único que conserva la ventana original; las otras cuatro, correspondientes a los restantes ábsides, han sido rehechas posteriormente e incluso hoy son inapreciables. Esta única ventana original presenta un pequeño vano de derrame interno, hoy cerrado por una vidriera de ornamentación geométrica. Se compone exteriormente por cuatro elementos, dos a modo de jambas, un tercero en el que se ha vaciado un semicírculo que define la forma superior del vano, y una última pieza colocada encima. Tal como vemos, esta ventana responde al esquema más sencillo de tipología románica, frecuente en los edificios de cronología temprana, pero también síntoma de una construcción rural, donde lo que se busca es la utilidad. Este único ábside visible al exterior muestra un recrecimiento en mampostería menor sobre una supuesta línea de imposta, formada por lajas de piedra colocadas de canto y salientes respecto al perfil del paramento. Este recrecimiento no se corresponde en el in-

terior, pues el cascarón de la bóveda se sitúa justo encima de dicha imposta.

El interior de la cabecera se encuentra hoy cubierto por pinturas, imitando ciclos iconográficos de edificios catalanes, pinturas que fueron realizadas en su día por el Dr. Jiménez Díaz (lám. 2 y s.s.) propietario de la finca donde se ubica el convento. Esta circunstancia nos impide examinar la factura interior de los paramentos. Sin embargo, sí es posible hablar de la cubrición: idéntica en sus cinco ábsides y resuelta mediante cañón semicircular en el tramo recto y bóveda de horno en el hemicírculo. En ambos casos las bóvedas arrancan directamente del muro ya que no existe línea de imposta alguna. Ambos elementos, hemicírculo y tramo, se separan por un codillo muy poco pronunciado (lám. 3). Es difícil precisar el material constructivo de las bóvedas, a causa de las pinturas mencionadas, pero podemos sospechar que se trate de una mampostería menuda, igual que las bóvedas del resto del edificio. Respecto al arco triunfal, está formado por sillares de pequeño tamaño y sección rectangular, constituyendo las jambas y el dovelaje radial del arco de medio punto (láms. 4 y 5). Estos arcos se pro-

longan hasta el suelo dando lugar a pilares de sección cruciforme realizados con el mismo sistema y material. Los cinco arcos triunfales aparecen escalonados en altura, igual que los ábsides lo hacen en planta (Fig. 1).

El crucero, a ras de los ábsides y saliente respecto a las naves en planta, se cubre con bóveda de cañón semicircular en los brazos y con arista muy plana en el tramo central (lám. 6). El material constructivo es mampostería menuda, con piezas más o menos regulares de tamaño y forma rectangular. Merece la pena señalar la abundancia de mortero entre los mampuestos. Arcos fajones de medio punto y los correspondientes torales, contrarrestan el empuje de la bóveda (lám. 7).

El acceso a *las naves* desde el crucero se realiza mediante arcos de medio punto, que apoyan sobre pilastras en los extremos y pilares de sección cruciforme en el centro (lám. 8). Todos los arcos están contruidos con el mismo sistema y material ya comentado en los triunfales. Las tres naves van cubiertas, la central con bóveda de cañón semicircular, sin fajones, y arrancando directamente del paramento, donde no existe línea de imposta, al igual que en la cabecera y crucero, mientras que las laterales llevan aristas (lám. 9).

Respecto a los pilares cruciformes que encabezan las naves, cabe señalar que el sillar donde apoyan los arcos, presenta mayor desarrollo que el resto, queriendo indicar el lugar del capitel o moldura ausentes.

Las naves se separan mediante arcos de medio punto, que apoyan sobre columnas semicirculares lisas, formadas por tambores, y que arrancan directamente del suelo, sin basa. El capitel presenta únicamente una cesta, en forma de zapata, sin decoración alguna (láms. 10 y 11). El último arco, el más occidental, apoya sobre una pilastra.

Los paramentos internos de las naves, enlucidos y pintados en las partes bajas, igual que la cabecera, muestra también un aparejo de mampostería menuda.

La puerta de acceso al templo se ubica en el lado meridional, no obstante, la entrada que hoy podemos observar no es la primitiva, aunque sí ocupa con seguridad el lugar de aquélla. Se trata de un vano de medio punto doblado, construido en sillería y cobijado por un pórtico añadido de época posterior²². Actualmente presenta un solo arco de amplia luz, resuelto en arco de medio punto y realizado en sillería; no obstante, el pórtico original debió de concebirse con al menos dos vanos de idéntica factura y amplitud, ya que todavía se conserva el arranque del segundo, cuya rosca presenta idéntica traza que el existente. Este arco que hoy contemplamos, fue destruido en sus tres cuartas partes y cegado el resto al edificarse la torre (lám. 12) que, evidentemente, debió de fabricarse con posterioridad al pórtico. Ahora bien, según este planteamiento, lo que resulta indudable es que este arco antes de su transformación excedería la longi-

tud del templo, es decir, el pilar occidental de dicho arco rebasaría el eje final de la iglesia. Ello nos permite sospechar que se tratara de una galería que rodeara el pórtico occidental del templo. Así pues, al construirse la torre se destruyó parte de este pórtico, con lo cual nos queda la incognita de su planta original.

En cuanto a la torre, observamos un cambio de factura entre el cuerpo bajo y el de campanas. Mientras el inferior muestra un paramento de sillares irregulares, más aún en su cara norte, el campanario, separado de aquél por una línea de imposta de perfil recto, se construyó con sillares de despiece regular (lám. 13). En el lado meridional, en el cuerpo bajo, se abre una ventana asaeterada de derrame interno; mientras que en el opuesto, es decir, al norte, se ubica el acceso a la torre, formado por un arco de medio punto fabricado también en sillería. La subida al interior de la torre se realiza mediante una escalera de caracol construida en ladrillo sin machón central. El cuerpo de campanas se resuelve mediante cuatro vanos de medio punto muy peraltados. El alero de la citada torre presenta una triple moldura sin elemento decorativo alguno. Conviene reseñar que la torre se adosa aproximadamente un metro al muro meridional del templo, y no existe enjarje constructivo entre ambos paramentos, sino que incluso puede observarse un pequeño espacio vacío.

Todas estas circunstancias nos hacen concluir de la siguiente manera: primero se construyó, lógicamente, el templo; a continuación se añadió el pórtico y finalmente, entre los siglos XV y XVI, se levantó la torre.

A la vista de todo lo expuesto, posiblemente lo más llamativo de este templo sean, por un lado, sus reducidas dimensiones —aproximadamente quince metros de eje mayor— y, por otro, la estructura de la cabecera, formada, como hemos visto, por cinco ábsides escalonados. Resulta extraño que sus constructores tomaran este modelo de cabecera, que generalmente se asocia a edificios de mayor entidad planimétrica, a la hora de levantar una iglesia de tan reducido tamaño, que debemos suponer sería utilizada exclusivamente por los pocos monjes que allí se instalaran. Esta circunstancia es precisamente lo que más dificulta la datación del templo.

Si analizamos el material y sistema constructivo, así como el predominio absoluto del medio punto para arcos y bóvedas, fácilmente podemos poner en relación nuestra construcción con los edificios levantados en Cataluña a lo largo del siglo XI. Recordemos que las realizaciones románicas catalanas de este momento, presentan un aparejo pequeño de aspecto muy desigual, abovedamiento de cañón en todo el edificio —sobre todo avanzado el siglo— y soportes, bien columnas o pilares, pero siempre sin capiteles, o reduciendo éstos a su mínima expresión²³. Posiblemente esta circunstancia, unida a la fuerte influencia que tuvo en Cataluña la cabecera compuesta por tres, cinco o siete ábsides, ha llevado a

²² Examinado el paramento occidental del crucero observamos que existe una yuxtaposición perfectamente delimitada entre el aparejo de aquél y el nuevo pórtico añadido, circunstancia ésta que nos obliga a pensar que el proyecto inicial del templo no incluía este pórtico.

²³ PUIG Y CADAVALCH, J.: *Le premier art roman*, París, 1928; Idem, y otros, *L'arquitectura románica a Catalunya*, Barcelona, 1911.

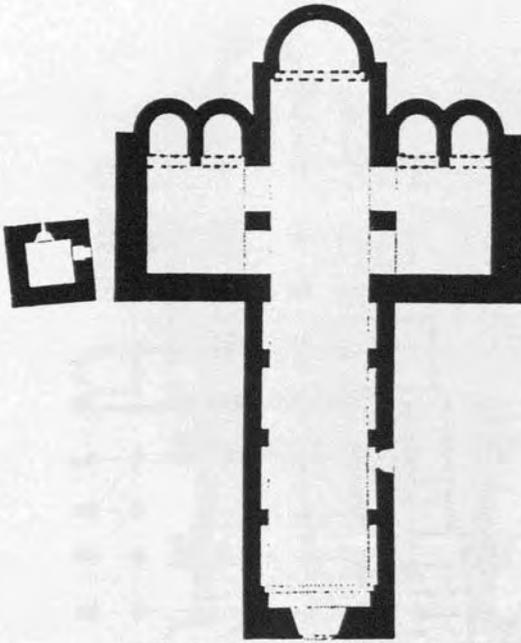


Fig. 3a. Catedral de Vic (según Puig i Cadafalch).

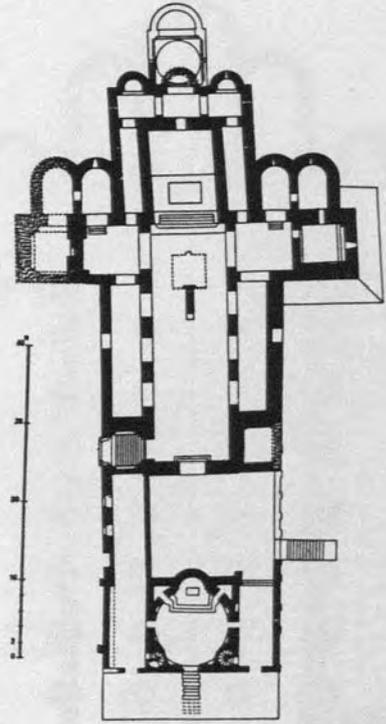


Fig. 3b. San Miguel de Cuixá (según Durliat).

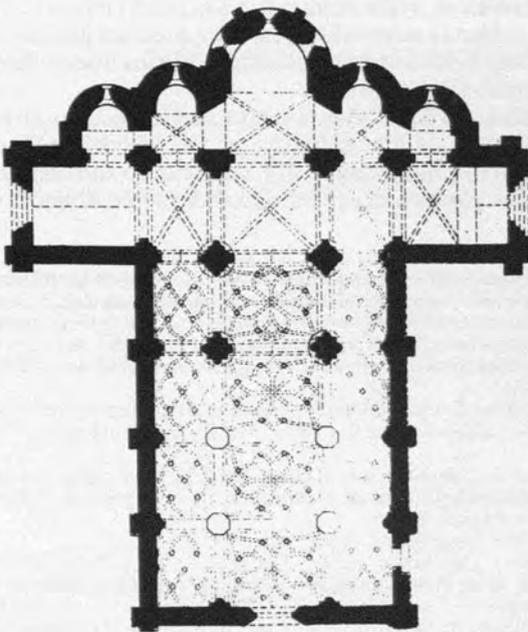


Fig. 4a. Santa María de Azoque. Benavente (según G. Ramos).

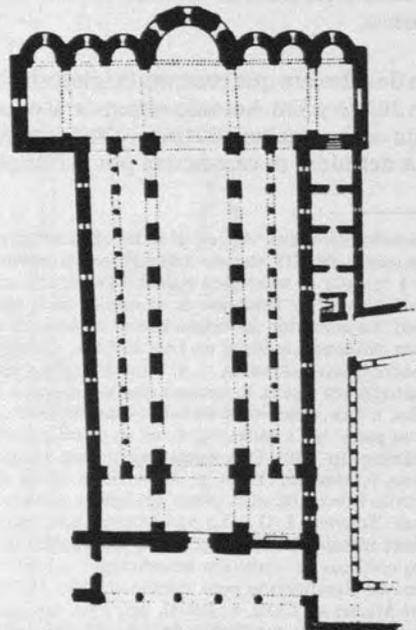


Fig. 4b. Santa María de Ripoll (J. Yarza).

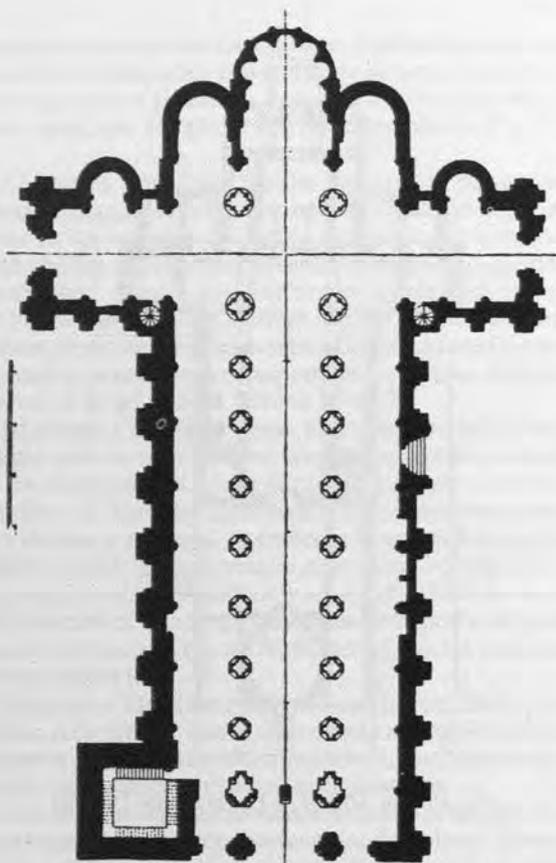


Fig. 5a. Catedral de Orense (según J. M. Pita).

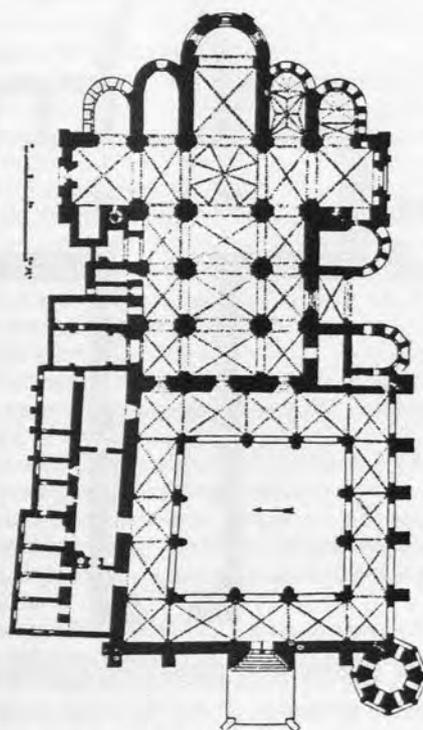


Fig. 5b. Catedral de Lérida (J. Yarza).

algunos autores a calificar nuestro templo como una obra de fines del siglo XI o comienzos del XII²⁴. Sin embargo, es necesario reflexionar sobre este punto con mayor detenimiento.

El tipo de cabecera que presenta la iglesia del convento de San Julián y San Antonio responde al esquema de la llamada «cabecera benedictina». Dicha cabecera, según se ha definido, se caracteriza por un amplio tran-

septo al que se abren diversos absidiolos, comunicados o no entre sí, y que acompañan a la capilla mayor²⁵. Pero, ¿cómo se materializan en la arquitectura peninsular y cómo evolucionan los posibles edificios que sirvieron de modelo al nuestro?

El origen de la llamada «cabecera benedictina» en España tiene un hito definitivo en San Miguel de Cuxá, (Fig. 3,b) consagrada en 974, veinticuatro años después de que pasara a depender directamente de Roma²⁶. El

²⁴ QUINTANO RIPOLLES, A. con el estilo característico de sus escritos nos dice: «/.../ en las postrimerías del siglo XI o en los primeros años mozos del XII, cuando todavía nuestra provincia no estaba libre de las últimas arremetidas árabes y se inicia la gran tarea de repoblar y rescatar su solar para el cristianismo, aparecen en La Cabrera —entonces unas cuantas casas pegadas a un castillejo los monjes benedictinos. /.../ Penétrase en el interior de la iglesia que es arquitectónicamente lo más interesante de todo el edificio, por su parte lateral. La impresión inmediata que se recibe es de encontrarnos en una cripta románica o en una de las iglesias ramirenses asturianas». («Una residencia señorial en La Cabrera», *Cisneros*, n.º 5, (1953), p. 41.

El padre OMAECHEVARRIA, I. al final del trabajo citado, dice: «Tuvo caracteres de una emocionante odisea el descubrimiento de la joya arquitectónica que es la antigua ermita románica del siglo XI, dedicada primeramente a San Julián y luego, en la instalación de los frailes, a San Antonio de Padua, («San Antonio...», op. cit., p. 42).

Por su parte de LA MORENA, A. en su *Catálogo Monumental de Madrid*, I, Colmenar viejo, Madrid, 1976, califica al convento como románico» (p. 239). Esta misma autora, en «Arquitectura gótica religiosa en la Diócesis de Madrid-Alcalá», *Cuadernos de Historia y Arte*, 6, Madrid, (1986), p. 34, fecha la iglesia del monasterio a fines del siglo XII.

²⁵ LEFEVRE-PONTALIS: «Les plans des églises romanes benédiclines», *Bulletin Monumental*, (1912), pp. 439-485.

²⁶ BANGO TORVISO, I. G.: «La part oriental dels temples de l'abatbisbe Oliba», *Quaderns d' Estudis Medievals*, (1986) p. 51 (en prensa). En este trabajo se realiza un minucioso estudio de San Miguel de Cuxá, desde el punto de vista documental y artístico, así como de otros edificios de «cabecera benedictina». La bibliografía sobre San Miguel de Cuxá es muy amplia; entresacaremos de ella, por ser de mayor significación para nuestro trabajo: P. PONSICH. «La grande histoire de Saint Michel de Cuxá au X siècle», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxá*, 6, (1975), pp. 7-40; una síntesis importante sobre los datos históricos del monasterio la ofrece M. DELCOR, «Problèmes posés par l'église de Saint-Michel de Cuxá, consacré en 974 et par les églises successives que l'ont précédée», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxá*, 6, (1975), p. 131; GAILLARD, G.: «Hypothèses sur le chevet de l'église de Saint-Michel de Cuxá», *Bulletin Hispanique*, (1934), pág. 257.

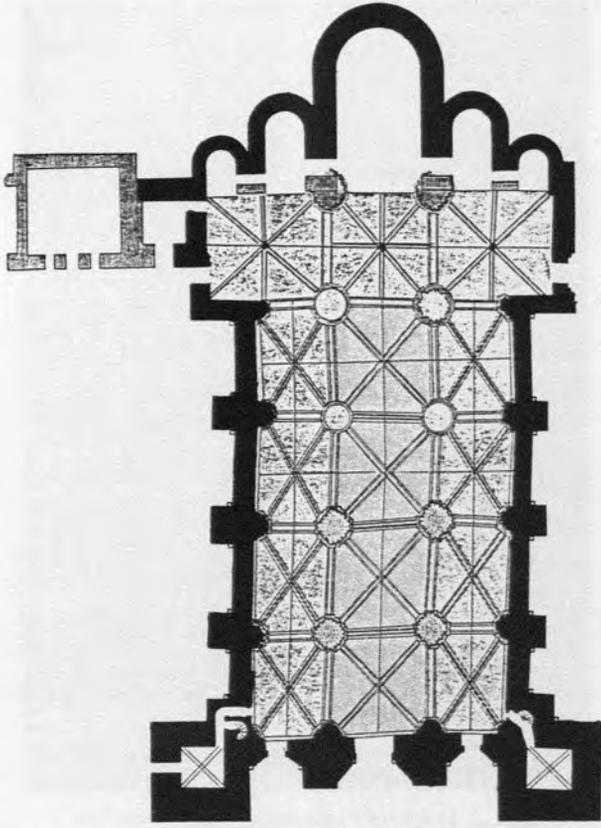


Fig. 6a. Catedral de Sigüenza (según M. C. Muñoz Párraga).

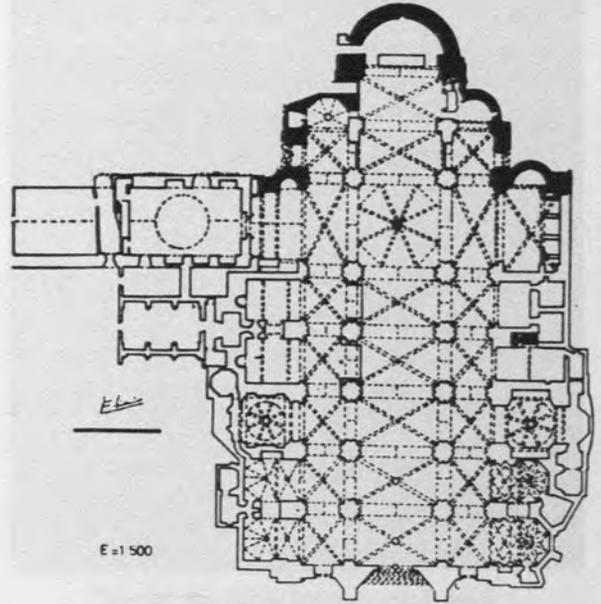


Fig. 6b. Catedral de Tarragona (según E. Liaño).

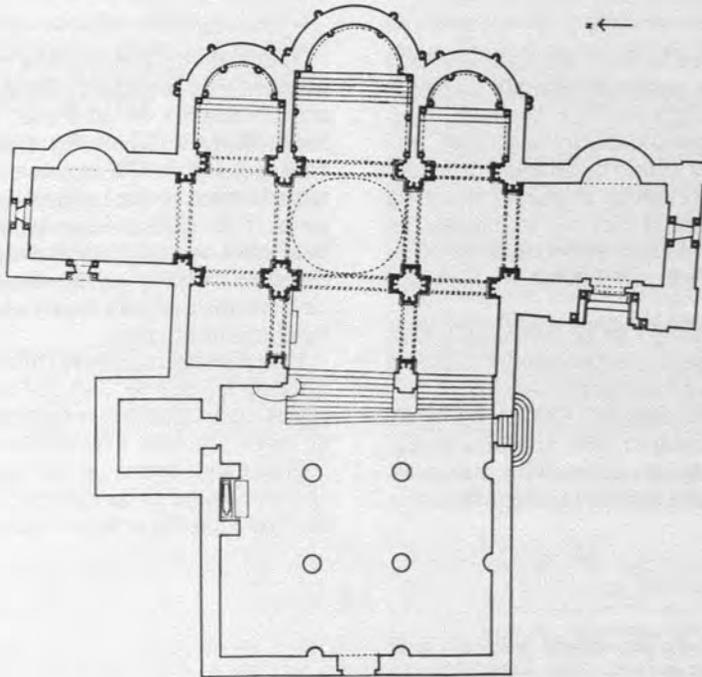


Fig. 7a. Santo Domingo de Silos: tercera ampliación de la Iglesia (según J. G. Bango).



Lám. 1. Exterior del ábside meridional.



Lám. 2. Interior de uno de los ábsides menores.

edificio que se consagra en la fecha reseñada presenta cruz latina, con tres naves, un ábside central y un par de ábsides semicirculares abiertos en cada brazo del transepto. Esta cabecera es la que construye el abad Garí, precursor de Oliba, autor este último de las transformaciones de cabeceras más importantes. Tengamos en cuenta que Garí procedía de Cluny, donde por las mismas fechas se estaba construyendo una nueva cabecera de similares características, obra que él debió ver al menos en sus partes bajas²⁷.

¿A qué obedece este cambio en las cabeceras? Además de la nueva liturgia, que requería un mayor número de altares, se deja sentir la proliferación de reliquias que es necesario venerar en los templos. Oliba, nombrado abad de Santa María de Ripoll en 1008, no parece ni mucho menos ajeno a este espíritu reformador, y se preocupa de reunir reliquias para inducir la concurrencia de fieles a los templos²⁸.

Siguiendo la línea iniciada en Cuxá, cincuenta años después, y de la mano de Oliba, se emprende una labor transformadora de cabeceras, como ilustra el caso de Santa María de Ripoll (Fig. 4,b). Allí se documenta una consagración en 977, momento en que al parecer, constaba de cinco naves, transepto y cinco ábsides²⁹. Años después, en 1020, se llevarían a cabo, bajo el abad Oliba, ciertas obras de transformación, siendo consagrada de nuevo en 1032, quizá —aspecto éste aún no lo suficientemente aclarado— con una estructura similar a la que hoy conocemos.

Una planimetría similar a la de Ripoll presentaría la catedral de Vic, (Fig. 3,a), aún casi desconocida para nosotros, constituyendo el siguiente eslabón en la cadena de construcciones y transformaciones³⁰.

Hasta aquí hemos venido hablando de la multiplicación de capillas en las cabeceras de los templos, capillas que son también el primer paso hacia las girolas. Pero

²⁷ BANGO TORVISO, I. G.: «La part oriental...» op. cit., p. 53.

²⁸ JUNYENT, E.: «La figure de l'abbé Oliba. Exquise biographique», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 3, (1972), p. 15.

²⁹ PUIG Y CADAFALLCH, y otros, *L'arquitectura románica a Catalunya*, op. cit., vol. II, p. 158.

³⁰ BARRAL, X.: *La catedral románica de Vic*, Barcelona, 1979.



Lám. 3. Abside principal.

estas capillas son generalmente de igual profundidad, es decir, no dispuestas en forma escalonada. Así pues, el siguiente paso en esta reflexión es preguntarnos cuáles y a qué cronología corresponden los edificios construidos con cinco ábsides escalonados, planta que, según algunos especialistas, parece ser la preferida por la Orden de San Benito ya entrado el siglo XII.

A este esquema responden cinco edificios, todos ellos de cronología centrada en el siglo XII. Comenzaremos citando la catedral de Orense (Fig. 5,a) cuya cabecera podría encuadrarse en el último tercio del siglo XII, puesto que, según indica Pita Andrade, la primera fase de la construcción abarcaría la década de 1160-1170, dedicándose su altar mayor a San Martín de Tours en 1188³¹.

Siguiendo el prototipo planimétrico de la catedral de Orense, se construye la iglesia de Santa María de Azogue en Benavente (Zamora) que, según Gómez Moreno, debió surgir bajo los auspicios de Fernando II



Lám. 4. Abside meridional y nave lateral.

(1157-1188), quedando incompleta hasta el reinado de Sancho IV (1284-1295)³².

El tercer ejemplo es la catedral de Tarragona (Fig. 6,b). El comienzo de las obras se sitúa en 1171, siendo posible encuadrar la construcción de la cabecera en los últimos años del siglo XII³³.

En 1193 se estipulan las condiciones de contrato para comenzar la catedral de Lérida, (Fig. 5,b) pero hasta 1203 no se coloca la primera piedra. Podemos suponer que la cabecera estuviera ya construida en 1220, fecha en la que fue enterrado en la catedral Pedro de Coma, contratista inicial de las obras. En este momento, al parecer, la obra llegaba hasta la puerta dels Fillols³⁴.

Finalmente, hemos de citar la catedral de Sigüenza (Fig. 6,a), cuya cabecera inicial, hoy desaparecida, puede constituir el ejemplo más temprano dentro de la tipología que venimos comentando. M.^a del Carmen Muñoz sitúa la construcción y alzado de la cabecera entre mediados del siglo XII y 1170³⁵.

³¹ PITA ANDRADE, J. M.: *La construcción de la catedral de Orense*, Santiago, 1954, pp. 36-37.

³² GÓMEZ MORENO, M.: *Catálogo monumental de España. Provincia de Zamora*, Madrid, 1927, vol. II, p. 260. Idéntica precisión cronológica encontramos en la obra de RAMOS DE CASTRO, G.: *El arte románico en la provincia de Zamora*, Zamora, 1977, p. 250.

³³ YARZA, J.: *Arte y arquitectura en España 500-1250*, Madrid 1979, p. 301; LLANO MARTÍNEZ, E.: *Contribución al estudio del gótico en Tarragona*, Tarragona, 1976; idem., *Arquitectura gótica en la provincia de Tarragona*, Barcelona, 1980.

³⁴ YARZA, J.: *Arte y arquitectura...*, op. cit., p. 302-303; LACOSTE, J.: *La cathédrale de Lérida: les débuts de la sculpture*, *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxá* (1975), pp. 275-298; Idem., «Découvertes dans la cathédrale romane de Lérida», *Bulletin Monumental*, (1974), pp. 231-234.

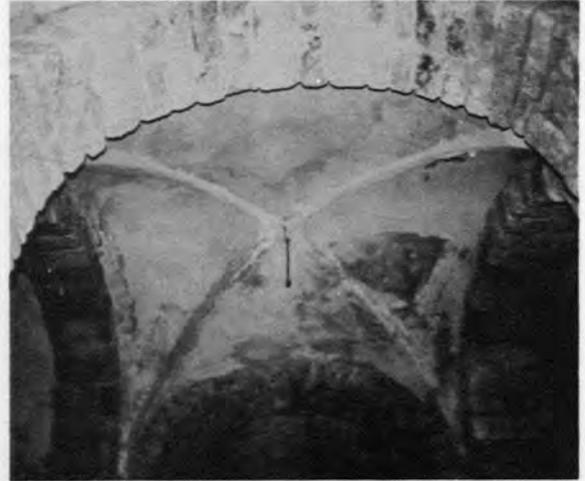
³⁵ MUÑOZ PARRAGA, M. C.: *La arquitectura medieval en la catedral de Sigüenza*, Madrid, 1987, pp. 167 y ss.



Lám. 5. Crucero. Brazo meridional.

Así, tras esta rápida visión de los posibles modelos en que hubo de inspirarse la iglesia de nuestro convento, contamos con dos opciones para concluir acerca de su cronología:

a) Si el material y sistema constructivo pueden poner en relación el edificio con las construcciones catalanas del siglo XI, la datación de nuestro templo no estaría muy alejada de esta fecha. Ciertos datos inclinarían a considerar como válida esta posibilidad. Por ejemplo, la simplificación de soportes —que ya hemos tenido ocasión de comentar anteriormente—; el tipo de aparejo de los muros —también analizado más arriba—; y la única ventana absidal existente en el templo, cuya factura, como ya dijimos, podría evocar los mismos modelos catalanes pero que, no obstante, puede relacionarse tam-



Lám. 6. Bóveda de arista del crucero.

bién con construcciones de tipo rural, lo que nos conduciría al llamado «románico de inercia» y, por tanto, al siglo XIII. Hacia esta misma cronología temprana apuntaría la propia advocación del templo —San Julián—, que, como es sabido, constituye una de las dedicaciones más antiguas entre los edificios benedictinos. En el siglo XI ya disponemos, como hemos visto, de edificios con cabeceras de cinco ábsides, pero éstos no se disponen de forma escalonada. Así pues,

b) habrá que esperar hasta mediados del siglo XII, e incluso al primer tercio del XIII, para encontrar iglesias con planimetrías similares a la nuestra, es decir, con tres naves, transepto y cabecera quintuple semicircular y escalonada, aunque lógicamente todos los ejemplos de estas características que hemos analizado, son edificios de mayores proporciones planimétricas.

A la vista de todo lo expuesto, nos inclinamos a encuadrar la iglesia del convento de San Julián en esta segunda cronología, y más concretamente dataríamos su construcción en el primer tercio del siglo XIII, fecha en la que, por otra parte, parecen también situarse los escasos restos de arquitectura románica existentes en la actual provincia de Madrid, enclavada históricamente, desde el punto de vista eclesiástico, en el arzobispado toledano³⁶.

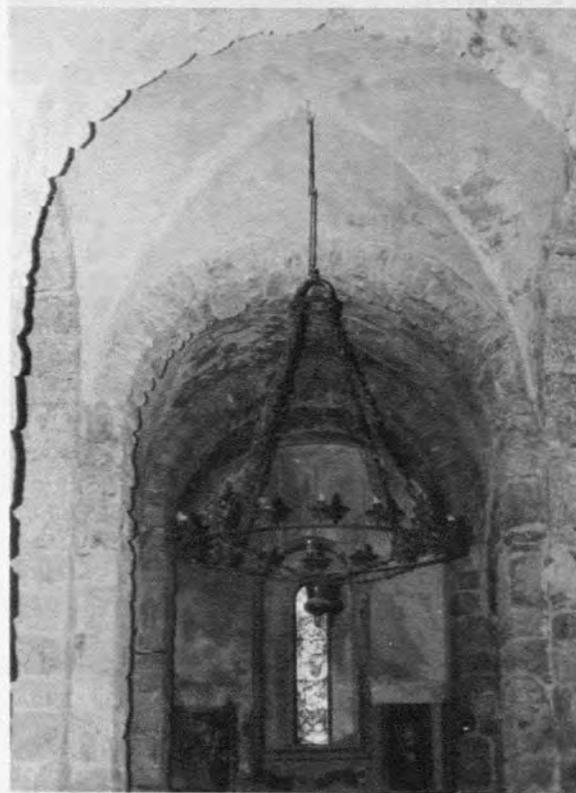
³⁶ Los dos ejemplos más significativos de arquitectura románica de la provincia de Madrid son el propio convento de San Julián de la Cabrera y la cabecera de la parroquia de San Juan Bautista de Talamanca de Jarama; a este respecto, véase: DE LA MORENA, A.: *Catálogo Monumental...*, op. cit., p. 237 y ss., donde se estudia con detalle el ábside de San Juan Bautista.



Lám. 7. Tramo central del crucero y naves.



Lám. 8. Pilar delantero y columnas de separación de naves.



Lám. 9. Bóveda de la nave meridional.



Lám. 10. Arquerías de las naves.



Lám. 11. Interior de la iglesia hacia la cabecera.



Lám. 12. Detalle del arco cegado del pórtico y cuerpo inferior de la torre.



Lám. 13. Torre, lado norte.

Tino de Camaino y el Maestro de la Santa Cecilia (Sobre la posible identificación sienesa de un anónimo «Giottesco»)*

Rosa Alcoy

Universidad Central de Barcelona

TINO DI CAMAINO DE SIENA

Sin lugar a dudas, Tino de Camaino (c. 1280-1337) es una de las personalidades más atractivas de la primera mitad del *Trecento*. Al hacer esta afirmación no pensamos sólo en él como en el mejor y más renombrado escultor sienés del siglo XIV sino que, en realidad, estamos cotejando ya algunas ideas de orden distinto que darán cuerpo a la hipótesis central de este trabajo. Una experiencia más amplia de lo tinesco nos situará ante una aportación compleja que abarca diversas manifestaciones artísticas y no únicamente la escultura. Es evidente que no queremos menospreciar ahora las cualidades de Tino como escultor, suficientemente subralladas por otros autores¹. Ahora bien, complementariamente nos interesa matizar su aportación en este campo, induciendo al lector a penetrar en otras coordenadas donde Tino reaparece, más o menos camuflado, por un bien o mal llevado anonimato. Configurado el ámbito para el estudio del Maestro gracias a sus significativa producción escultórica —obra que ha explicado su actividad casi por completo y de forma altamente exclusiva— nos detendremos en algunas pinturas que, sin intentar forzar los términos, nos recordarán algo más que vagamente la producción del sienés.

Para empezar deberemos observar que la aportación de Tino se ha limitado con frecuencia a la de un artista que, siendo «escultor» por encima de todo, hace incursiones escasamente definidas en otros territorios de la expresión plástica y en la arquitectura². Su faceta como arquitecto ha sido fácilmente aceptada, pues no se considera problemática, sino potencialmente acorde con una actividad preferente en la escultura, admisible según algunas de las reglas que fijan los vínculos entre ciertas especialidades artísticas, sin ser en ningún momento una excepción que sorprenda las normativas mejor establecidas. Sin embargo, cuando se trata de advertir sus conocimientos sobre la pintura, las posiciones variarán de modo notable. Desaparecen entonces las tesis que puedan acusar un cierto riesgo y se cierra el tema de un Tino «maestro del color» atendiendo a las instancias que hacen del arte del volumen tangible una manifestación «cromática», es decir, que no se encuentra desligada del manto pictórico en tanto nos planteemos la existencia de una escultura pintada.

No es necesario abandonar este nivel del análisis en la relación entre pintura y escultura. Más allá de este no es totalmente extraña la comunidad de soluciones entre pintura y escultura, tampoco los trasvases y asociacio-

Quisiera indicar que la primera redacción de este texto se remonta al año 1986. Posteriormente (Diciembre de 1988-Febrero de 1989) he podido revisar algunos aspectos de su redacción, ampliando también y actualizando en algunos puntos el aparato de notas.

¹ Vid. ENZO CARLI: *Tino di Camaino scultore*, Florencia, 1934; VALENTINER, W. R.: *Tino di Camaino: a sienese sculptor of the fourteenth Century*, París, 1935; OTTAVIO MORISANI: *Tino di Camaino a Napoli*, Nápoles, 1945, ID. «L'Arte a Napoli nell'età angioina» dins *Storia di Napoli*, vol. III, Florencia, 1969, pp. 620-32 y la voz *Tino di Camaino*, firmada por Ottavio MORISANI, de la *Enciclopedia Universale dell'Arte*, vol. XIII, cols. 934-937.

² Para las referencias a Tino di Camaino pintor y arquitecto vid., además de los textos monográficos citados: POPE-HENNESSY, JOHN: *Italian Gothic sculpture*, Londres 1955, pp. 17 i ss. y 185-186; FERDINANDO BOLOGNA y RAFFAELLO CAUSA, *Sculture ligne nella Campania*, Catálogo Nápoles, 1950, pp. 63-73. Pope-Hennessy sitúa el año de nacimiento entre 1280 y 1285 mientras que Frey retrasaba estas fechas hasta 1270-75 (vid. ENZO CARLI, *Tino...*, p. 91). Es un asunto que afecta a la cronología de las obras del maestro y que deberá parangonarse con las propuestas relativas a Giotto emplazado c. 1267-1337.

nes entre una y otra técnicas. Enzo Carli planteó el tema de interrelación sobre una pieza atribuida a Tino, el *altar de san Ranieri* (c. 1300-1306), hoy en el Museo Diocesano de Pisa, procedente de la capilla Ammannati del Camposanto. *Considerando anche la data, non si può non stupire delle novità iconografiche e stilistiche di questa pala, che sembra voler realizzare in scultura un'ancona dipinta di un tipo che a quell'epoca era ancora ben lungi dall'esistere*³. El texto de Carli es importante para el fin al que vamos a llevar nuestras primeras conclusiones, ya que tratando de una de las primeras muestras del arte de Tino (fig. 1), nos habla además del altar de san Ranieri como de una obra de excepción por su enlace con las tablas pintadas.

A pesar de la intervención de Carli, insistiremos en que únicamente se han efectuado alusiones vagas al ejercicio de Tino como pintor. En este sentido, se ha acordado la posibilidad, más que la «realidad», del trabajo del escultor siénés en la producción de pintura. En consecuencia, raramente se estudiará su posible intervención directa en obras que no sean las de la escultura. Ello no impide que sus producciones le hayan encadenado a las tendencias pictóricas más complejas e interesantes del período, definidas en su ciudad natal y a veces en la rival Florencia. El conocimiento de su contacto con los Lorenzetti permite vislumbrar algunas afinidades que complementan un compartido alcance de lo giottesco. El hecho tiene su trascendencia si nos planteamos la coordenada global de la personalidad de Tino, sin olvidar la vertiente pictórica. Portavoz de los pintores sieneses en otras zonas de Italia, no llega a descubrirse el mismo como pintor, condenado a traducirlo todo al terreno tangible e inmediato que dista de la ficción global del plano, aunque ensaye la aproximación a sus densidades de luz y textura, materializadas en el volumen escultórico.

Hay que acentuar la discontinuidad entre los datos que poseemos sobre un Tino di Camaino abierto a las experiencias del arte del color —datos no excesivos, hay que reconocerlo, pero no por ello menospreciables— y la imagen tinesca ofrecida por la investigación en torno a su escultura, porque aquí vamos a enfocar la cuestión de forma diversa, de manera que nos permitiremos cier-

tas «invenciones» novedosas. Estas serán relativas a una pintura estilísticamente afin a uno de los «grandes contemporáneos» de Giotto, Tino di Camaino. Pintura que nos lleva a la hipótesis central en que se fundan algunos análisis previamente realizados, los cuales cambiarán, al mismo tiempo que revisan el catálogo tinesco, la imagen de otro de esos grandes contemporáneos del florentino di Bondone. Nos referimos al llamado «Maestro de la santa Cecilia»⁴.

Pensando en el caso paradigmático de Giotto, según Ghiberti, «*dignissimo in tutta l'arte ancora nella statuaría*»⁵, por ser el caso central a partir del que se bordean otras actuaciones, ensayaremos la traslación a un Tino independizado del origen florentino, por más que fuese un buen conocedor de los trazados y maestría de la ciudad toscana. En realidad, frente a las técnicas artísticas que identifican y destacan la actividad preponderante de Giotto nuestro punto de vista debiera invertirse para abordar coherentemente la personalidad tiniana. Del «pintor» por excelencia que fue el florentino, capacitado para hablar en términos arquitectónicos o escultóricos si conviene, pasaríamos a la figura del escultor sienés que predica en términos pictóricos desde una escultura muy personal, que pintaría o trabajaría en empresas constructivas, esporádicamente.

Sin embargo, existen factores que no aparecerían bien perfilados si exponemos el tema de este modo, ya que, en realidad, la cuestión subyacente es bastante más compleja. No pretendemos clausurar sus implicaciones con referencias exclusivas a las personandades individualizadas de dos brillantes protagonistas del arte del Trecento, que abarcan diversos campos de realización artística, mejor o peor reivindicados por la correspondiente bibliografía. No desearíamos tampoco caer en la proposición mimética y lineal que nos sugiere una potencial trasposición entre los oficios básicos de ambos maestros —en el discurso que supondría la contrapartida de un Giotto-escultor en un Tino-pintor—, aunque el parangón que los une y separa sea tratado en términos relativos, «figurados», sobre todo en lo que a Giotto-escultor respecta. A este proceso hay que añadir otros datos, estilísticos y biográficos, que nos emplazarán en la fron-

³ Vid. ENZO CARLI: *Gli scultori senesi*, Milán, 1980, pp. 14-18. Para el altar de San Ranieri vid. Gert KREYTEMBERG, «Giovanni Pisano oder Tino di Camaino», *Jahrbuch der Berliner Museen*, 20, 1978, pp. 29-38, fig. 6. También remitimos al texto de Kreytemberg (figura 1) para el púlpito de Pistoia (c. 1298-1301), obra que podría avanzar la cronología de Tino, si admitimos su colaboración en la misma, de la mano de Giovanni Pisanno.

⁴ Nos apropiamos de la expresión utilizada por Osvald SIREN, en «A Great Contemporary of Giotto» I y II, *The Burlington Magazine*, XXV, 1919, pp. 229-236 y XXVI, 1920, pp. 4-11, artículo dedicado al Maestro de la santa Cecilia. Del mismo autor y sin dejar el tema: «The Buffalmacco hypothesis—Some additional remarks», *The Burlington Magazine*, XXVII, 1920, pp. 176-184 y «An altar-panel by the Cecilia Master», *The Burlington Magazine*, XLIV, 1924, pp. 271-278 (la atribución defendida en este último texto debe descartarse como obra inmediata a nuestro Maestro). Recordemos también el catálogo fundamental, aunque superado en la actualidad, de Richard OFFNER con Klara STEINWEG: *The School of the St. Cecilia Master, A Corpus of Florentine Painting*, vol. III, I, 1931; nueva edición revisada a cargo de Miklos BOSKOVITS y Mina GREGORI, Florencia, 1986.

⁵ Vid. BECK, James H.: «Masaccio Early Career as a Sculptor», *The Art Bulletin*, LIII, 1971, pp. 177-195, p. 179, n.º 3). Sobre Giotto escultor y arquitecto: Cesare GNUDI, «Su gli inizi di Giotto e i suoi rapporti col mondo», *Giotto e il suo tempo*, Atti del congresso internazionale per la celebrazione del VII centenario della nascita di Giotto, Assisi-Padova-Firenze, 1967, Roma, 1971, pp. 3-23, acerca de los contactos de Giotto con la escultura septentrional. También podemos señalar la existencia de una bibliografía específica sobre el asunto de Giotto arquitecto: GIOSEFFI, Decio: *Giotto Architetto*, 1963, tomamos la referencia de Angiola Maria Romanini, «Giotto e l'architettura gotica in Alta Italia», *Bollettino d'Arte*, n.º 3-4, 1965, pp. 160-180 que trabaja la doble perspectiva de arquitectura real y figurada integrada en los valores creativos de un nuevo concepto de espacialidad; CONTESSI, G.: *Architetti-pittori e pittori-architetti. Da Giotto all'eta contemporanea*, 1985 (non vid.).



Fig. 1
Retablo de la santa Cecilia, calle central (Galleria degli Uffizi, Florencia).



Fig. 2
Virgen con el Niño («Sedes Sapientiae»). (Museo Nazionale del Bargello, Florencia).



Fig. 3
Madonna delle Grazie (Oratorio de Santa Maria delle Grazie, Florencia).

tera, difícil de cruzar en ocasiones, que separa pintura y escultura. Más adelante, haremos el ensayo por superar esos obstáculos, intentando demostrar la base en que se apoya a la atribución de algunas pinturas al maestro escultor, en un marco de análisis entre «morelliano» y estilístico, pero que no pretende dar validez exclusiva a este tipo de enfoques.

El Pintor Tino de Camaino

La relación entre escultura y pintura, entre pintores y escultores ha despertado la atención desde antiguo. Sin embargo, en las últimas décadas el tema parece gozar de una renovada actualidad⁶. En algunos trabajos se amplían los ejercicios sobre el asunto cara al nuevo «Renacimiento», que pone punto final a la etapa medieval, muy propenso a fijar el camino que aquí nos ocupa (aunque exista un solo Miguel Angel en el fondo de la cuestión)⁷. Sea como sea, tenemos conciencia de la inversión de términos que se opera en la aproximación a nuestro maestro de principios del siglo XIV, pues no partimos del pintor de nombre conocido, a quien se atribuye obras de escultura más o menos dispersas, sino del escultor —si bien documentado también *pittore*— que hará suyo un catálogo coherente en el marco de la pintura. Por otro lado, se halla el problema de la fama de Tino di Camaino en ese segundo campo, el de la pintura, pues su renombre de pintor parece perderse por completo antes de llegar a nosotros, y ello a pesar de la primera noticia sobre su trabajo que no omite tal particularidad. Se trata de la inscripción fechada en 1312 que aparece en una pica bautismal destruida, perteneciente a la catedral de Pisa: *TINI SCULPTORIS - DE SENIS ARTE COLORIS*⁸. El texto de esta importante pieza, lamentablemente perdida, nos muestra a un Tino di Camaino «maestro colorista» de la ciudad de Siena. Si bien, no se califica al artista de pintor, al menos es importante saber que se le atribuye una formación cercana a las artes del color.

El Maestro de la Santa Cecilia

Entre los puntos que intentaremos profundizar en adelante cobrará relieve la dinámica que envuelve y nos descubre a Giotto, maestro de taller⁹, pero también a Giotto, organizador y aglutinante de artifices de primera línea, que no excluyen su buen hacer en el mundo del volumen tangible, ofertado en la escultura. En este sentido, lo que nos preguntaremos en adelante no es sólo si Tino di Camaino pudo ser uno de esos maestros afines a Giotto —Tino o el Maestro de la Santa Cecilia, para ser más precisos— sino que también interpelaremos la relación directa de Tino con el taller de Giotto y con otros artistas vinculados al *giottismo*. Creemos que estos matices gozan de cierta trascendencia en tanto que no se excluye la dinámica del taller, aunque justificar la igualación y nexos entre ambas personalidades (el Maestro de la Santa Cecilia y Tino di Camaino), separadas por la tradición historiográfica, sea en definitiva nuestro propósito actual.

En consecuencia, nos ocuparemos de la correspondencia existente entre distintas orientaciones técnicas, analizando la búsqueda de la ficción representativa que une las artes del Trecentos gracias a una suerte de molde común. Estas ficciones abocadas a la determinación volumétrica de las figuras en el espacio, sea este el del plano bidimensional de la pintura o el «envolvente» abierto que construye nuestra percepción del emplazamiento real del artificio escultórico, será uno de los leitmotiv que enlaza las mencionadas artes. Por otro lado, la identificación de estas orientaciones nos llevará al seguimiento que, en abstracto, repercute sobre la geografía italiana, amenizada de la mano de pintor y escultor, figuras fusionadas ahora en una única personalidad artística y, por tanto, en una trayectoria cohesionada del arte gótico italiano del siglo XIV, comprendido y estudiado desde uno de sus vértices más agudos y novedosos¹⁰. En adelante no pretenderemos resolver un amplio debate en

⁶ Citaremos algunos ensayos de interés en esta dirección que asumimos como propia. El caso de Maso di Banco quizá resulte uno de los más cercanos al sujeto de nuestro estudio, vid. W. R. VALENTINER, «Giovanni Balducci a Firenze e una scultura di Maso», *L'Arte*, XXXVIII, 1935, pp. 3-25 (véase la fig. 25, con la tabla de San Pablo de la col. Duveen Bros (Nueva York), atribuida a Maso; cf. OSVALD SIREN, «A Great...» I, pl. I, donde se concedía al Maestro de la Santa Cecilia. La calidad escultórica de la pieza justificará en nuestra perspectiva (existencia de un pintor-escultor), ambas atribuciones, por más divergentes que estas sean, cf. la crítica a las mismas en Emilio CEHI, «San Paolo e Adoranti» y «Giotto e il Maestro di Santa Cecilia», en *Giotto*, Milán, 1942, pp. 118-122. El análisis de la escuela pisana no produce, por otro lado, un total desencanto frente a la figura del san Pablo). Vid. Gert KREYTEMBERG, «The Sculpture of Maso di Banco», *The Burlington Magazine*, 1979 pp. 72-76, donde ya se tiene en cuenta (Kreytemberg) la impresión producida por Tino en Maso. Tampoco dejaríamos de lado otros ejemplos, lo sabido para Orcagna: VALENTINER, W. R.: «Orcagna and the Black Death of 1348» I, *Art Quarterly*, XII, 1949, p. 53 i ss.

⁷ En torno a la escultura de Masaccio: James H. Beck, «Masaccio Early...»

⁸ La transcripción en Peleo BACCI, «Il fonte battesimale di Tino di Camaino» *Rassegna d'Arte*, 1920, pp. 97-101, pp. 97-98 y Enzo CARLI, *Tino...*, p. 92. No abandonaremos aquí este planteamiento que de hecho nos perseguirá constantemente, pero dejaremos en suspenso algunas factibles respuestas con el fin de volver al mismo una vez controlada la dinámica en que se inscribe. Aparecido en 1986 cf. el estudio de Gert KREYTEMBERG, *Tino di Camaino* (Museo Nazionale del Bargello), Firenze, 1986, donde se tiene en cuenta la relación entre Tino y Simone Martini, pp. 28-29, 32-33 y 36. Asimismo se acepta el desarrollo de la obra de Tino concebida a veces desde el manifiesto de un espacio ilusorio inspirado por la pintura, que provoca «especiales efectos» en las formulaciones tangibles de la escultura.

⁹ Confrontense al menos, CECCHI, Emilio: *Giotto...*; GNUDI, Cesare: *Giotto*, Milán 1959; SALVINI, Roberto: *All the paintings of Giotto*, vols. I-II, Londres (ed. italiana, Milán, 1963); PREVITALI, Giovanni: *Giotto e la sua bottega*, Milán, 1967. BOLOGNA, Ferdinando: *Novità su Giotto*, Torino, 1969; Alastair SMART: *The Assisi problem and the art of the Giotto. A study of the legend of St. Francis in the upper church of San Francisco, Assisi*, Oxford, 1971 y recientemente BELLOSI, Luciano: *La pecora di Giotto*, Torino, 1985.

¹⁰ No se excluye por ello el papel del discípulo o del seguidor, del taller, antes al contrario el trayecto de Tino sólo emergerá nitidamente si se hace inteligible en la repercusión de sus obras. Subyacen temas como el del «Maestro de san Giovanni». ¿Hasta que punto se plantearía un caso paralelo al de Tino? (vid. Martín WEINBERGER, «The Master of s. Giovanni», *The Burlington Magazine*, LXX, 1937,



Fig. 4
Angel (Donación Loeser,
Palaz Vecchio, Florencia).



Fig. 5
Angel adorante (Fondazione Romano,
Museo del Santo Spirito, Florencia).



Fig. 6
Retablo de la santa Cecilia.
Detalle del bautizo de Tiburcio
(Galleria degli Uffizi, Florencia).

torno a las piezas autógrafas del sienés. La polémica nos llevaría demasiado lejos y nuestras conclusiones no resolverían ciertas ambigüedades que genera lo «tinesco». En realidad, se trata de apoyar la tesis de relación entre las artes del espacio sin infravalorar la tarea de conjunto, emprendida en una u otra área creativa, por un nuevo taller que encabezado por Tino pudo formarse a partir del tronco giottesco¹¹ *La bottega giottesca* entendida desde sus obras como «*prodotto di una ricerca collettiva*» será un aspecto en el que detenerse¹².

La historia del taller de Giotto, situados en el período postpaduano nos llevará de vuelta a Asís, atendiendo a un centro que deberemos visitar más adelante, y que ya había definido los quehaceres del florentino con antelación. Por otro lado, deberemos considerar la gran im-

portancia del interludio riminese, en las Marcas y la Emilia Romagna, en especial si vislumbramos las repercusiones que tendrá la creación de artificios manieristas para-giottescos. Formalizaciones originales y quizás «gotizantes», si entendemos bien esta cuestionable terminología, que pueden detectarse en el Maestro de la santa Cecilia y también en la formalización de una escuela romagnola de pintura cuando se replantea algunos de los particulares modismos del anónimo¹³.

Partiendo del enlace formal entre las obras del giottesco ceciliano y Tino di Camaino iniciáramos una relectura de las aportaciones y comentarios sobre el Maestro anónimo que toma su nombre de la pala de santa Cecilia conservada en los Uffizi de Florencia¹⁴. Entre los puntos esenciales para el conocimiento de la obra de es-

pp. 24-30). Es decir, la correspondencia con los murales y la pintura de forma simultánea y como derivación del grupo tiniano. Sin embargo, para un hipotético «Maestro de san Giovanni», la separación de personalidades no es aceptada por todos, cf. Giulia BRUNETTI, «Note sul soggiorno fiorentino di Tino», *Commentari*, 1952, pp. 97-107, figs. 2-3 y 5, que contradice la figura del Maestro creado por Weinberger, en favor de la autoría principal de Tino.

¹¹ BOLOGNA, Ferdinando: *Novità...*, p. 20 i ss.

¹² RASPI SERRA, Joselita: «Nuove ipotesi per le «Vele» di Assisi», *Commentari*, 1969, pp. 20-36, p. 33.

¹³ COLETTI, Luigi: *I Primitivi. I Padani*, vol. III, Novara, 1947, pp. VI y ss., tavs. 5, 10-15, 19-23, 26-29, 33-34.

¹⁴ La Pala de Santa Cecilia fue presentada en SINIBALDI, G. y BRUNETTI, G.: *Pittura Italiana del Duecento e Trecento*. Catálogo della Mostra Giottesca di Firenze del 1337, Florencia, 1943, n. 117, pp. 281-385, acompañada de un amplia cita bibliográfica (vid, también Raimond Van MARLE, «Giotto's assistants and immediate followers», en *The development of the Italian Schools of Painting*, XIX vols., Paris-La Haya, 1923-1938, vol. III, pp. 281 y ss.; COLETTI, Luigi: *I Primitivi. I senesi e i giotteschi*, II, Novara, 1946, pp. XXXIII-XXXV, en torno al Maestro ceciliano y su escuela). El estado más reciente de la cuestión se ciñe y versifica en buena parte de los estudios giottescos escritos a partir de la fecha; intentaremos corresponder al mismo en estas páginas, aunque sólo sea en lo fundamental.

te interesante maestro se encuentra el que hace de él un pintor florentino, si bien se trata de un florentino influenciado por las producciones de la escuela sienesa. Es sabido que se ha hablado de la influencia de Duccio¹⁵ e, incluso de la ascendencia que sobre él tuvieron Simone Martini y los hermanos Lorenzetti. Descubrimos, por tanto, que, a pesar de su florentinismo de nacimiento, nunca se ha descartado la ilación del ceciliano con el universo «aúlico» y preciosista de los maestros sieneses. Una de las comparaciones establecidas planteaba el valor equidistante que existía entre los binomios Giotto-Maestro de la Santa Cecilia y Duccio-Maestro de Citta Castello¹⁶, cuestión que abriría más de una interrogante si, desde nuestra nueva óptica, procedemos a la reconstrucción en clave tiniana del anónimo de los Uffizi y ensayamos al mismo tiempo de probar su pronto conocimiento de la creación de Duccio. Algunas comparaciones concretas pueden ser de gran utilidad. No nos detendremos demasiado en ellas pero recomendaremos a los que nos hayan seguido hasta aquí un análisis detenido del paisaje en Duccio, del sentido de progresión hacia el laberinto arquitectónico en su obra y de las escenas de banquete de las Bodas de Cana y la última Cena, por ejemplo, en el reverso de la Maestà ducciesca, todo ello para ser cotejado después con algunas de las escenas de las tablas de santa Cecilia y santa Margarita en Montici (Florenca), atribuidas a nuestro anónimo¹⁷.

Dado que las obras mejor significadas y «autónomas» del Maestro de la santa Cecilia se encontraban en Florenca, debió pensarse en las altas probabilidades de que el autor de las mismas fuera un florentino. Ello pudiera ser válido cuando la decisión no es mediatizada directamente a través de Giotto, o sea a través de una estricta dependencia del anónimo ceciliano de la escuela «florentina» de aquel, pero encontramos a faltar, en este debate, un análisis abierto a la actividad de otros obradores. A pesar de la preocupación, que sigue en aumento, por clarificar los intercambios entre las grandes figuras del 1300 italiano, para el caso entre Simone y Giotto o entre este y los Lorenzetti. Más allá de los citados, examinaremos la verosimilitud de un camino intermedio más, que comunicará las dos ciudades toscanas y que, entre otros artistas, el Maestro de la santa Cecilia, nos ayudará a recorrer. Para ello deberemos alterar la posición tradicional considerando sienés al Maestro ceciliano, y discípulo con ventaja cronológica sobre algunos de sus paisanos (pensamos en los Lorenzetti) en el versificar o traducir al «mayor» de los florentinos (Giotto). Simultáneamente, deberemos hacer memoria, una vez más sobre la personalidad de Tino.

En el trabajo pionero y ya antiguo de Osvald Siren, acerca del Maestro de la Santa Cecilia —«A great Contemporary...»— hay que tener presente que algunas atribuciones son descartadas en la actualidad sin dejar lugar a dudas, incluso del que sería su círculo de influencia más inmediato del citado maestro. Así una parte de las mismas pertenecerían al catálogo de Jacopo del Casentino: el retablo de san Miniato en la iglesia del santo en Florenca —por ser exactos—, mientras que otras piezas parecen sobrevolar un espacio indeterminado, en margen a las colaboraciones y derivaciones del área que Giotto pone en común y es conocido que hoy se habla incluso de una *koiné* giottesca.

Admitiendo la hegemonía Giotto y el papel del Maestro de la santa Cecilia dentro de la *koiné* giottesca, se procura al maestro la relación con la vecina Siena, matiz necesario para justificar su originalidad respecto del puro florentinismo¹⁸. Esto por una parte; por otra, su obra conecta normalmente con un importante extremo del giottismo relacionado con las Marcas y, en especial, con Rímíni, siempre a través de Asís. La corriente estilística que se difunde en esta zona adriática encuentra las vías de un lenguaje de tonos diferenciados, a pesar de las resonancias giottescas, que encajan bien con el parámetro que, en detrimento de la concepción exclusiva de Tino-escultor y ahora aludiendo también a la pintura, nos atravesemos a denominar tinesco¹⁹. Intentaremos sacar partido de estas precisiones.

A nuestro juicio, y volviendo al escultor de renombre, la biografía de Tino vendría a superponerse positivamente a los datos aceptados y al atractivo del Maestro de la Santa Cecilia. El hecho de haber nacido en Siena, hijo de Camaino di Crescentino di Diostisalvi, su identificación como escultor, pintor y arquitecto, la relación con Giotto y Pietro Lorenzetti en el plano directo, y con Duccio y Ambrogio en otros, de relieve tanto biográfico como estilístico cobrarían dobe sentido. En resumen, los contactos con la escuela sienesa de pintura, la respuesta original a Giovanni Pisano por un lado y por otro a la obra de Nicola y Arnolfo, el trabajo en la Toscana, pero también en Nápoles..., todo ello, no contradice lo que sabemos y suponemos acerca del autor de la tabla florentina de santa Cecilia. Sin embargo, menospreciar la incertidumbre que pesa sobre algunas de las variantes de esta relación sería peligroso. Por el contrario, es aconsejable tener en cuenta cualquier desajuste entre el programa tinesco y el catálogo aceptado para el Maestro ceciliano. No hay que temer que el conflicto destruya nuestra hipótesis a priori y que nuestras conclusiones resulten eliminadas en el juego sostenido entre las informa-

¹⁵ Sobre la relación del ceciliano con Duccio vid. pp. 236 y ss., de la primera parte del artículo de Siren (además cf. CARLI, ENZO: *Tino...*, pp. 74-75).

¹⁶ cf. VERTOVA, Luisa: «Un fragmento ducciesco», *Arte Illustrata*, 1969 pp. 38-47, p. 46).

¹⁷ CARLI, ENZO: *Duccio*, Milán Florenca 1952, lám. V, fig. 67, 102, 107, para la concepción del paisaje; lám. VI, figs. 69, 74, 77, para la progresión en el laberinto arquitectónico; lám. III, figs. 80 y 110, para las escenas de «banquete» (Bodas de Cana, Última Cena), a cotejar con la tabla de Cecilia y Margarita).

¹⁸ Vid. BELLOSI, Luciano: *La pecora di Giotto*, Torino, 1985, en especial «il ruolo del giovane Duccio», a partir de su revisión del contexto cimabuesco, del viejo Cimabue al joven Duccio y al jovencísimo Giotto, pp. 149-179, pp. 178-179.

¹⁹ Para Rímíni e incógnitas de la difusión en las Marcas vid. GIOSEFFI, Decio: «Lo svolgimento del linguaggio giottesco da Assisi a Padova; Il soggiorno riminese e la componente ravennate» *Arte Veneta*, XV, 1961, pp. 11-24. BELLOSI, Luciano: *La pecora...*, pp. 136 y ss., 155.



Fig. 7. Tumba de Arrigo VII. Detalle de la figura de Arrigo VII (Museo del Duomo de Pisa).



Fig. 8. San Francisco honrado por un hombre sencillo. Detalle. Asís. Basilica Superior de San Francisco.



Fig. 9. San Francisco honrado por un hombre sencillo. Detalle. Asís. Basilica Superior de San Francisco.



Fig. 10. Conjunto funerario del obispo Antonio Orso. Detalle de la figura de Orso (Duomo de Florencia).

ciones sobre ambos maestros, ya que si marginamos los problemas perderemos también una cierta posibilidad de hacer reversibles algunas de las tesis admitidas regularmente y que se contentan muchas veces con datos no excesivamente seguros.

Reorganizar este complejo panorama a partir de la relación entre Tino y el Maestro de la santa Cecilia, nos ayudará a reescribir pelemicamente algo de lo que fue el *Trecento* italiano, en relación con este maestro (o estos maestros), y por tanto, nos emplazará en el radio de acción en que sus obras se pronuncian. No renunciamos, como se deduce, a ese enriquecimiento. Más adelante, intentaremos contemporizar los pros y los contras del mismo, asumiendo algunas de las conclusiones que revierten de ahí para influir en el devenir general del arte trescentista, complicado en los desarrollos particulares que afectan a sus artífices concretos.

Señalemos ya ahora que tampoco la cronología «relativa» de «ambos» artistas se manifiesta incompatible y que, contrariamente, son muchas las coincidencias que nos lleva a registrar su actividad dentro de un mismo período. Este abraza las primeras décadas del siglo XIV en la Toscana y, más tarde se prolonga, por lo que sabemos de Tino de Camaino, en la Italia Meridional, a partir de los años veinte de la misma centuria.

Veremos lo que de los ciclos post-paduanos de Asís puede deducirse, si no como cerramiento de un asunto que se considera no pacificado, por no decir anclado en un dinámico estado de excepción permanente, si al menos como una apertura que sumar a sus muchos enigmas. El llamado «problema *assisiense*» que se proyecta en el fondo de muchas cuestiones no es ajeno a la nuestra. La importancia de sus ciclos justifica el rango que se le ha conferido en los estudios sobre el nuevo estilo italiano, su repercusión y trascendencia sobre la pintura. En consecuencia, si el Maestro de la santa Cecilia resulta ser una de las manos identificadas en la Basilica

Superior de San Francisco, en este mismo emplazamiento, descubrimos un primer interrogante que implica a la figura de Tino y a la cronología establecida para sus distintas etapas creativas, ciudadanas, en primer lugar, de Siena, Pisa y Florencia. Posteriormente, el «exilio» angevino del escultor cerraría la actividad toscana, actividad que lógicamente comprometerá las realizaciones umbras y cecilianas de san Francisco de Asís. De este modo, el paréntesis abierto en la Umbria, se convierte en una propuesta necesaria que deberemos situar en el marco de las periodizaciones ya admitidas y que debe anteceder a la llamada de Napolés. Llamada a la que Tino di Camaino dio cumplida respuesta.

GADDO GADDI Y BUFFALMACCO

Algunas hipótesis sobre la identidad del Maestro de la Santa Cecilia

Antes de continuar con la problemática de nuestra propuesta, debemos advertir la existencia de otras hipótesis de distinto cariz, pero dirigidas asimismo a la identificación del anónimo ceciliano (*Maestro della santa Cecilia*). No debemos dejarlas de lado. La figura de nuestro *ignoto* maestro se ha fundido con la de algunos autores que, a pesar de su resonancia en la documentación, y quizás de forma más decisiva en la literatura contemporánea e inmediatamente posterior carecían (y carecen quizás) de una imagen suficientemente reconocida. Boccaccio, Ghiberti o Vasari son algunas de las fuentes discutidas sobre la fama y privilegios que la propia época concediera a sus artistas. Resulta irritante desconocer a los nombrados cuando son justamente estos lo que ocupan las primeras filas y cuando, al mismo tiempo, son numerosos los anónimos no identificados. Buffalmacco, Gaddo Gaddi, Stefano, forman parte de este elenco problemático que debe resurgir del «Genio de los anó-

nimos»²⁰. Analizando las obras que pudieron dar la fama a estos artifices las piezas y composiciones conservadas ofrecen a veces varias alternativas. En el caso del Maestro de la santa Cecilia relucirán las atribuciones a Gaddo Gaddi²¹, a Buonamico Buffalmacco o a «Maestro Stefano» (Stefano fiorentino)²².

Antes de revisar estas aportaciones, advertiremos que no tenemos conocimiento de que se haya planteado nunca la posibilidad de que el «Maestro de la santa Cecilia» fuera un gran escultor, a diferencia de lo que ocurre, por ejemplo, con Maso di Banco o con el mismo Giotto. Con todo, no podemos olvidar un ensayo reciente en este sentido. Se trata de un trabajo de Alessandro Parronchi²³ donde se atribuye una escultura de madera al anónimo ceciliano. Ahora bien, a nuestro juicio, la atribución de Parronchi se apoya sobre bases estilísticas poco verosímiles. En cualquier caso, no se afirma con certeza que Tino fuese artífice «distinto», es decir distinguido, en ambas artes, pintura y escultura, manteniendo un mismo o semejante nivel cualitativo en ambas técnicas. Enzo Carli presupone en su monografía sobre Tino que el cultivo de la faceta pictórica fue uno de los atractivos de su período de juventud. Este enjuiciamiento podría defenderse al menos, gracias a la inscripción ya citada de 1312 («TINI SCULPTORIIS-DE SENIS ARTE COLORIS»²⁴). Sin embargo, deberíamos advertir también que el artífice será calificado en documentos como *Magistro o Magistris* de Siena, sin puntualizar un marco de actividad restringido a la escultura, a pesar de que bien sabemos que también fue tratado de *marmorario y magistro lapidum*.

Por otra parte, la personalidad artística del Maestro de la santa Cecilia no queda garantizada en los esfuerzos de identificación a que aludíamos, de tal forma que estos no nos obligan a dar el tema por clausurado. La primera razón estriba en la ambigüedad de los términos que permiten la adscripción de unas obras a uno u otro autor, en una panorámica en que los «desconocidos de altura», son numerosos, en mayor grado todavía, cuando nos aventuramos en las peligrosas proximidades del taller de Giotto, indagando sobre sus «colaboradores» o sobre aquel en persona.

Los frescos de la capilla Spini de Badia en Settimo, eje de otras atribuciones a Buonamico Buffalmacco, se hallan en mal estado y son un obstáculo claro a las precisiones sobre la identidad de este famoso maestro florentino. El tema de Buonamico ha sido revisado, y desde



Fig. 11. Retablo de la Santa Cecilia. Detalle del banquete de bodas de Cecilia y Valeriano (Galleria degli Uffizi, Florencia);



Fig. 12. Sepulcro de María de Valois. Frontal del sarcófago (Santa Chiara de Nápoles).

la contribución de Bellosi sus pinturas pueden conectarse con la órbita del arte pisano y con los murales del Triunfo de la Muerte en el Camposanto²⁵. Si se admitió el contacto del conjunto de Badia con las creaciones del Maestro de la santa Cecilia, ahora podríamos advertir que la correspondencia tal vez sea indirecta, pero no por

²⁰ Vid. nota 115 i 122.

²¹ BEITTI FAVI, Mónica: «Gaddo Gaddi: un'ipotesi», *Arte Cristiana*, n. 694, LXXI, 1983, pp. 49-52.

²² Vid. sobre la identidad con Buffalmacco: VENTURI: *Storia dell'Arte italiana. La pittura nel Trecento*, vol. V, Milán 1907, p. 290; OSVALD SIREN, «A Great...», II, p. 4 y ss.; ID., «The Buffalmacco...», que reproduce los frescos de Badia di Settimo; OFFNER, Richard: «A Great Madonna by the St. Cecilia Master», *The Burlington Magazine*, L, 1927, pp. 91-104. Se dice que Buonamico Buffalmacco iría por dos veces a Asís. Para Stefano y otras alusiones a Buffalmacco vid. nota 25.

²³ Vid. nota 73.

²⁴ Vid. VALENTINER: *Tino...*, pp. 41 y 156, not. 12... MORISANI, Ottavio: *Tino di Camaino a Napoli*, Nápoles, 1945, pp. 104 y 113.

²⁵ BELLOSI, Luciano: *Buonamico Buffalmacco e il trionfo della Morte*, Torino, 1974. Cf. Eugenio G. CAMPANI, «Newly discovered frescoes in Sta. Maria Novella», *The Burlington Magazine*, XLVII, 1925, pp. 191-192. La atribución a Buffalmacco de los frescos de Badia toma a Ghiberti como punto de referencia. Para el caso de Stefano Fiorentino vid. W. SUIDA, «Einige florentinische Maler aus der Zeit des Uebergangs von Duecento ins Trecento, II: Der Cäcilienaltar der Uffizien», *Jahrbuch der Königlichen preussischen Kunstsammlung*, 1905, pp. 104-106 (cit. G. Sinibaldi y G. Brunetti, *Pittura Italiana del Duecento e Trecento*, p. 385 y Monica Bietti Favi, «Gaddo Gaddi...», p. 52, not. 31) quien le atribuye el fresco de santo Tomás en la segunda luneta del claustro de santa María la Novella.

ello inexistente. En conclusión, cabría preguntarse por la incidencia de los trabajos pisanos de Tino di Camaino. Pisa fue una ciudad donde el maestro trabajó, al menos a partir de 1311. Recordemos a través de la historiografía más divulgada la polémica dependencia e independencia del sienés respecto a Giovanni Pisano. Mientras algunos suponían a Tino discípulo de Giovanni, otras han registrado la singularidad de ambos, no exenta de relación, pero concebida siempre desde dos trayectorias distintas en que cualquier «intercambio es creativo». En todo caso, los rasgos de unión entre uno y otro se advierten a lo lejos, en la imposibilidad de la primera instancia, que distingue a dos caracteres muy marcados²⁶. Aún teniendo en cuenta estos matices, la situación de Tino frente a las escuelas pisanas continúa siendo un aspecto de máximo interés.

En la ciudad de Arno desde el año 1311, y plausiblemente conocedor más antiguo del ambiente pisano, Tino es nombrado director de las obras de la catedral de Pisa en 1315, siendo elegido para llevar a cabo la tumba del emperador Enrique VII. Si Buonamico es el «Maestro del Triunfo de la Muerte»²⁷ y hay que explicar los rasgos de la pintura pisana como elaboración autónoma, oscilando con frecuencia hacia Siena²⁸, el papel de un artífice en formación, y al mismo tiempo, dotado por un singular, temprana y constante plenitud estilística, como pueda ser Tino di Camaino, pintor y escultor, añade una nueva coordenada que no debería marginarse a priori.

En cuanto a lo que sabemos sobre el padre de Tino, llamado Camaino di Crescentino, su intervención como promotor de la experiencia giottesca pudo ser realmente decisiva, cara a la formación de su hijo²⁹. Garzelli ha vinculado la maestría sienesa opuesta a Giovanni Pisano y contemporánea a tino a una serie de relieves que pudieron preparar el camino del segundo. Relacionados

con el gusto por el ritmo narrativo de Duccio llegan a asociarse, si bien de forma incierta, con el padre de nuestro artífice, quien a la vez jugaría un rol determinante en el encauzamiento e interés por el programa de Giotto, que enlaza asimismo con el estilo de los relieves³⁰.

Es evidente que invertimos la interpretación más difundida sobre el Maestro de la santa Cecilia, ya que sustituimos la idea de un florentino interesado por Siena, por la de un sienés que versiona también según enseñanzas de la escuela de Giotto y que, en definitiva, se integra temporalmente en las directrices de los talleres pisanos y florentinos. A todo esto, hay que insistir en las oscilaciones de la pintura pisana en función de Siena y, siguiendo el orden inverso, también en lo que atañe a las dependencias de Siena respecto de la escuela de escultores pisanos. Como primera obra conocida de Tino, Carli, sitúa el arquitrabe figurado que decora la puerta principal de la catedral de Siena. Su ejecución tensada en lo pictórico sería un buen pronóstico para la ejecución de otros bajorelieves pero el giovannismo de la pieza es evidente. Dejando atrás el paréntesis pisano y de vuelta a Siena, a fines de la segunda década, las pautas del estilo debían hallarse consolidadas. Tino se convierte en director de las obras del Duomo, ahora en su ciudad natal. Tal vez es el mejor momento para recuperar el contacto con la órbita florentina, con la cual probablemente estuvo siempre relacionado, gracias a la actividad paterna. Se ha hablado de un primer período florentino³².

Al buscar el porqué de ciertos enlaces no se trata de dar la razón a todos, evidentemente, sino de hacer comprensibles algunas conexiones estilísticas que no resultan por completo gratuitas y que potencialmente explicarían también facetas de otro orden. Atenderemos, por tanto, a varias realidades que confluyen en una misma época, de la que, a pesar de los fragmentos de historia conservados, hemos perdido el detalle. Para hacer de es-

²⁶ La relación de Giovanni PISANO con SIENA es nítida, basta recordar su intervención como Maestro de las obras de Duomo, 1284-1294 (John POPE-HENNESSY, voz Giovanni Pisano, en *Enciclopedia Universale dell'Arte*, vol. VI, cols 239-246). En enlace de Tino con el pisano es significativo pero no decisivo para comprender el estilo del sienés. En síntesis ésta es la opinión más difundida vid. MORISANI, Ottavio: *Tino di Camaino...*, pp. 14-25 y 98-99; Gert KREYTENBERG, «Fragments of an altar of St. Bartholomew by Tino di Camaino in Pisa Cathedral», *The Burlington Magazine*, 1982, pp. 349-353, Martín WEINBERGER, «Giovanni Pisano», *The Burlington Magazine*, LXX, 1937, pp. 54-60 (para la *Madonna di Arrigo VII*), donde se apuntan correspondencias entre ambos. En general, prescindiremos de las tesis de Iginio Benvenuto SUPINO, «Tino di Camaino», *Archivio Storico dell'Arte*, 1895, pp. 177-187; ID. «Giovanni Pisano», *Archivio storico dell'Arte*, 1895, pp. 43-69, que critica la personalidad del sienés como *imitatore* de Giovanni Pisano, lo cual había de producir un mal resultado, forzosamente, porque Giovanni es calificado a priori de «inimitable». Acerca de la relación de Giovanni con Duccio vid. CARLI, Enzo: *Duccio*, Milan/Florenza, 1952.

²⁷ Vid. BELLOSI, Luciano: *Buonamico Buffalmacco...* las primeras sugerencias que no despertaron al tema de los contactos entre pintura y escultura en la escena pisana pueden rastrearse en ROSA ALCOV, «El Mestre de l'escrivà dels Usatges de Lleida i la cultura pisana del primer trescents» (1985), *Quaderns d'Estudis Medievals*, n.º 23-24, 1988, pp. 120-141, lugar en que nos servimos del estudio del profesor Bellósi y ampliamos la cita bibliográfica. Para la inserción de la escultura italiana en lo catalán con particular componente tinesca, vid. ALCOV, ROSA y BESERAN, Pere: «Cascalls i les escoles de la Italia Meridional a Catalunya: L'Escultura del Trescents» (1986), (en prensa). Ponemos entre paréntesis el año de entrega de los artículos.

²⁸ Sobre la formación sienesa de Tino, mejor todavía que la monografía de Enzo CARLI resultará el posterior del autor, «Contributi a Tino di Camaino», en *Sculture del Duomo di Siena (Giovanni Pisano, Tino di Camaino, Giovanni d'Agostino)*, Torino, 1941, pp. 23-31.

²⁹ Antje KOSERGARTEN, «Beitrag zur Siensischen Reliefkunst des Trecento», en *Mitt. des Kunsthist. Institutes in Florenz*, XII, Heft III-IV, dic. 1966 y «Eine Siensische Darstellung der Muttergottes aus dem frühen Trecento», en *Jahrbuch der Berliner Museen*, VIII, 1966, pp. 96-118.

³⁰ Véase además ANNAROSA GARZELLI, «Scultura del Trecento a Siena e Fuori Siena», *Critica d'Arte* 1968, pp. 55-65, p. 65 y pp 58-60.

³¹ CARLI, E.: *Tino...*, pp. 4-22.

³² BRUNETTI, Giulia: «Note sul soggiorno fiorentino...», pp. 101-102.

tas lagunas la cuestión primordial será conveniente precisar varios recorridos de manera que nuestro análisis no pueda romperse en mil pedazos, en el intento de limitarlo a encuadres exclusivos. Nuestra investigación será productiva en tanto nos permita especular sobre diversas «realidades» a un mismo tiempo. Si se admite el nexo entre Buonamico y los murales de Badia y se nos devuelve, después, a territorio pisano, no sorprenderá que pensemos en el campo de acción de un Tino que trabaja en la ciudad de los Pisano. Tampoco que aprovechemos, por otro lado, la coordenada que se refiere al «Maestro de la santa Cecilia», en tanto pudo llegar a ser identificado con Buonamico Buffalmacco (es claro que nuestro propósito no sería identificar al ceciliano con el Maestro del Triunfo de la Muerte, según L. Bellosi).

Atendiendo a estas equivalencias podremos resolver las relaciones entre el Maestro del Triunfo pisano y el Maestro de la santa Cecilia como parentesco entre la *maniera* de Buffalmacco y la *maniera* de Tino di Camaino. Advertiremos explícitamente que no defendemos semejanzas demasiado estrictas en este punto, ni siquiera en los términos de una «escuela» directa. Nos parece oportuno considerar más bien una comunidad de principios, cierta interrelación general, que se proyecta después dentro de cada trayecto original.

Estos planteamientos ayudarán a justificar desde un ángulo diverso nuestra propia visión del tema. Al menos seremos conscientes de que la hipótesis inicial, que equipara a Buffalmacco y al Maestro de santa Cecilia, puede ser productiva. Observemos en la escena pisana una de las atrevidas creaciones del Maestro del Triunfo de la Muerte. *Il giardino dell'Amore*, por ejemplo. Analicemos en él la construcción del volumen en el plano y la misma textura volumétrica de las figuras. A nuestro parecer, pensar en la escultura y en Tino di Camaino, en particular, no es una arbitrariedad. Tampoco sería inútil releer los murales en función de la hipótesis central que defendemos, no para identificar las pinturas del Camposanto como obra de Tino, sino para sopesar el valor del escultor en su faceta de pintor relevante, una vez emplazado en el contexto pisano como «Maestro de la santa Cecilia». El nexo entre Buonamico Buffalmacco (Maestro del Triunfo) y Tino di Camaino (Maestro de la santa Cecilia), resultaría tanto más atrayente. Los efectos que se aprecian «esenciales» al escultor no distan del sistema familiar al Maestro del Camposanto. Algunas observaciones de Enzo Carli al respecto nos sugieren la posibilidad del enlace entre las pinturas y los módulos tinescos de bloque compacto y corporeidad acusada en las figuras, comprometidas asimismo con el gusto por una voluntad *designativa*, capacitados para intinar las relaciones entre distintos medios expresivos.

Sabemos que hay que discurrir sobre el Maestro del Triunfo de la Muerte, después de hacerlo sobre la escuela de escultura que marca las cotas más altas de la aportación pisana al *Trecento* y después de hacerlo sobre Giotto. Indudablemente, Tino di Camaino sería en este panorama un sujeto de enriquecimiento de modelos e ideas plásticas, no un absoluto. Sin embargo, y aun teniendo esto muy en cuenta, sugeriremos la comparación del friso de figuras sentadas que de frente o en la sinceridad del perfil nos hacen pensar en la volumetría expansiva que caracteriza al sienés, centrados en la obra del Camposanto pisano, en el mencionado «jardín del Amor». Al lado de estas figuras veáanse las esculturas tinasas, la *Sedes Sapientiae del Museo* Nacional de Florencia o las estatuas del obispo Antonio Orso de Arrigo VII, pero con mayor detenimiento la afinidad con las resultantes de los trabajos napolitanos de Tino. Por otro lado, también compararíamos la figura hinchada de la escena pisana de los tres vivos y los tres muertos con algunas efigies típicamente tinescas. Esto, sin omitir la forma muy especial de engarce entre el tronco de los personajes de anchas espaldas y su cabeza a veces menuda y la pertenencia de todos ellos a ese período de disfrute, feliz, que Luciano Bellosi describió por su *belleza opulenta*. Según este autor son coparticipes, con el pintor del Triunfo, en la representación del «*bello grasso*», artistas como Nicola Pisano, Arnolfo, Tino di Camaino, los Lorenzetti y Simone Martini³³. Por qué no añadir al listado el Maestro de la santa Cecilia (fig. 6, 15, 16, 45, 62 y 68, entre otras).

La pintura del Camposanto reaviva el significado que pudiéramos dar a una obra tinesca y ceciliana al tiempo, a la que asirse dentro del marco artístico de la ciudad de Pisa, más todavía cuando este ámbito se abre al ejercicio pictórico de las Marcas y la Emilia-Romagna. Cualquier conclusión exigirá, sin duda un estudio más pausado del problema, que ahora no podemos resolver. No obstante, debemos preguntarnos aquí si la crucifixión del Camposanto³⁴, muy dañada, no refleja quizás la estancia pisana de Tino di Camaino, siendo algunas de sus figuras la consecuencia de una evolución que, desde el Asís ceciliano —analicé el grupo de mujeres en *La confesión de la resucitada* (fig. 9)—, nos da la pauta de un Maestro consagrado como muralista, conocedor de una peculiar formulación sienesa del arte giottesco. Deberemos estudiar además los nexos que existen entre esta composición y el Maestro del crucifijo de Montefalco³⁵.

Ya Millard Meiss tuvo presente al llamado «Maestro de san Francisco» —que Alastair Smart considera alumno del Maestro de Cecilia y las historias que a él se asocian en la Basilica Superior³⁶, o más concretamente, la

³³ BELLOSI, Luciano: *Buonamico Buffalmacco...*, pp. 6 y ss.

³⁴ vid. BUCCI, Mario: «Un «San Michele Arcangelo» di Francesco Traini nel Museo Nazionale di Pisa» y Roberto Longhi, «Qualche altro appunto sul Traini e suo seguito», *Paragone*, 1962, pp. 40-43 y 43-47, figs. 37-47.

³⁵ COLETTI, Luigi: *I Primitivi, I Padani...*, fig. 48, p. XXVI y Matteo MARANGONI, «La crocifissione del Camposanto di Pisa», *L'Arte*, II, 1931, pp. 3-24, otorgada a un maestro *romagnolo*.

³⁶ VAN MARLE, R.: «Giotto's...», figs. 163-164; Alastair SMART, «The santa Cecilia...», I, figs. 26 y 35; Giovanni PREVITALI, *Giotto...*, figs. 71, 73 y 74.

escena del *llanto de las clarisas* de Asís, al buscar los orígenes de la *maniera* del Traini, a quien atribuyó, por otro lado, el conjunto del Camposanto. Por otro lado, Francesco Traini resulta no ser ajeno, en opinión de Meiss, a unos antecedentes escultóricos que influirán en su obra y que convergen en la persona de Giovanni Pisano. Sin embargo, ¿no convergen todavía mejor en Tino?

Si bien hasta aquí hemos tenido en cuenta el universo pisano-florentino, no olvidaríamos en este punto el lugar de nacimiento de Tino, es decir Siena. Concretamente, la coyuntura lorenzettiana es otra entre las variables pictóricas que afectan a nuestro tema pisano y que será, en este sentido, realmente digna la definición, aunque no haya que dejar de lado artistas como el Maestro delle Vele o el Maestro de Figline. De estos últimos hay que hablar en contacto con Tino di Camaino, artífice de la tumba del emperador Arrigo VII del Duomo de Pisa o del conjunto sepulcral de María de Hungría en Donna-regina (Nápoles). Al mismo tiempo no debieramos omitir tampoco los datos, aun hipotéticos, de un componente propiamente pictórico en lo «tinesco». Aconsejaríamos de esta suerte la comparación entre las agrupaciones y sistemas de inclusión de la figura en el espacio en las admitidas composiciones cecilianas de Asís y en las tablas florentinas de los Uffizi i Montici a la vista de los murales pisanos a que anteriormente aludíamos³⁷.

El tramado entorno al florentino Gaddo Gaddi y su identificación con el Maestro de la Santa Cecilia, quizás no resulte tan productivo como el que derivaba de los contactos del ceciliano con la escuela de pintura pisana, fueran o no pisanos todos sus artífices. Sin embargo, la dependencia de Tino del área florentina y de Florencia misma, no se encuentra injustificada y es una nueva componente en nuestro estudio. En primer lugar, aludiríamos a una etapa de formación que nos plantea el problema de su aprendizaje al menos a dos niveles, pues si no cabe disociar a Tino de la fundamental Pisa —tenemos en mente la importancia de su escultura en el

panorama de las escuelas trescentistas— además hay que contar con la tradición familiar que incide en la obra Tino. Se ha comentado el interés de su padre, Camaino di Crescentino, *capomaestro* del Duomo de Siena (c. 1300 - 1337), por las realizaciones giottescas³⁸. Aspecto que a buen seguro será fundamental para una correcta interpretación en la que debemos dar viabilidad a nuestras hipótesis e integrar tanto lo sienés como lo florentino³⁹. Se trata de adentrarnos en el camino señalado por la escultura sienesa a partir de las canteras del Duomo. Los maestros activos en este marco se interesaron por el desarrollo del relieve narrativo de forma que podría decirse que actúan en paralelo con la pintura contemporánea⁴⁰. Este parámetro aparece como alternativa a la fuerza expresiva y desgarrada de Giovanni Pisano. Los sieneses adoptan por ley el volumen en su plenitud, emplazándolo sobre fondos que potencian una imagen clara del mismo, de tal forma que sus obras llegarán a ganar consistencia a partir de una componente *protogiottesca*. Entre los escultores exponentes de esta tendencia que delata su complicidad con la pintura se citan Gano di Fazio, Goro di Gregorio, Agostino di Giovanni (en el último la principal sugestión parece ser la martiniana) y, realcemos su presencia dentro del grupo, también Tino di Camaino⁴¹.

Nuevamente, por tanto, se añaden fuentes paralelas que profundizan la dinámica de relación existente entre artes diversas. Esta intercomunicación incidirá sin duda en el avance del sistema figurativo del siglo XIV⁴². Dentro de tal dinámica, la escultura pisana tiene un fundado protagonismo que revierte además sobre las escuelas locales de pintura, incluso cuando el intercambio se vale asimismo de la mediación de autores foráneos y de otras escuelas. La pintura sienesa, situada en el platillo contrario de nuestro discurso, dulcificaría a los rasgos estrictamente florentino-pisanos y jugaría a favor de una línea pictórica mejor impuesta en el detalle, amante de una elegancia amanerada que aflora en Tino o en las tablas cecilianas y que tiene mucho de aristocrática⁴³.

³⁷ Millar MEISS: «The problem of Francesco Traini», *The Art Bulletin*, XV, 1933, pp. 97-173, figs. 59 y 60. (Vid. más arriba not. 26 para la relación de Giovanni con Tino). En una perspectiva distinta vid. Rosa ALCOY, «Una propuesta de relación texto-imagen: «las madres de los santos inocentes» y la iconografía de la pasión en la pintura italiana del siglo XIV», *D'Art*, n. 11, Març. 1985, pp. 133-159, nots. 15, 36 y 83, con una posible interpretación del coro femenino que comparece al pie de la cruz pisana.

³⁸ Advertiremos que sólo gozamos de una noticia indirecta de los trabajos llevados a cabo por Antje Kosegarten, («Beitrag zur sienesischen Reliefskunst des Trecento», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XII, 1966, pp. 207-224), quien señala el interés de Camaino de Crescentino, padre de Tino, por las realizaciones de la pintura giottesca.

³⁹ Vid. otras referencias a esta conexión en el interesante trabajo de Roberto BARTALINI acerca de «Goro di Gregorio y la tumba del guirista Guglielmo di Ciliano», *Prospettiva*, n.º 41, Aprile, 1985, pp. 21-38, p. 31, not. 47 en particular. Bartalini revisa aquí la cronología del sepulcro que el autor atribuye a Goro en lo fundamental, teniendo en cuenta un proceso de reutilización: ya no estamos ante un producto de la segunda mitad del siglo (c. 1374), sino ante una muestra que despunta sobre su tercera década. Destaquemos además las implicaciones de la pintura de Duccio en la afiliación revisada de la obra y la propia personalidad de Goro di Gregorio en el contexto sienés y toscano (vid. Enzo CARLI, *Goro di Gregorio*, Florencia, 1946).

⁴⁰ Vid. not. 20 de Roberto BARTALINI, «Goro di Gregorio...», p. 35.

⁴¹ MORISANI, Ottavio: *Tino di Camaino...*, pp. 37, 71, 74, no evita la mención de Simone Martini cuando se trata del último, siendo ahora Nápoles uno de los ejes del enlace.

⁴² Sobre el sistema de integración de las artes trescentistas quizás se haya sido poco sistemático. Da igual. Los datos conocidos son suficientes y en esta dirección solamente se echan en falta algunas conclusiones que, más o menos vacilantes, añadirían conciencia y conversación al diálogo con los datos y las sugerencias aisladas. Por otra parte véanse para Stefano FIORENTINO y Roberto LONGUI: *Giudizio sul Duecento e ricerche sul Trecento nell'Italia centrale*, Florencia, 1974, pp. 64-82 y PREVITALI, Giovanni: *Giotto...*, fig. 218 (murales de la Capilla del Podestà, Florencia).

⁴³ ANTAL, F.: *El mundo florentino y su ambiente social*, Madrid, 1963, pp. 194-196.



Fig. 13. Confesión de la mujer de Benevento. Detalle. Asís. Basilica Superior de San Francisco.

Fig. 14. Tumba de Arrigo VII. Detalle de la figura de un consejero (Museo del Duomo de Pisa).

Fig. 15. Tumba de Arrigo VII. Detalle de la figura de un consejero (Museo del Duomo de Pisa).

Volviendo a la identificación entre Gaddo Gaddi, padre de Taddeo Gaddi, y el Maestro de la santa Cecilia advertiremos que el tipo de solución a la incógnita que esconde el anónimo no nos parece fruto de una aproximación suficiente⁴⁴. Antes de emitir un juicio observaremos que los interrogantes acerca de la originalidad y particularidades estilísticas del Maestro de la santa Cecilia no permiten omitir en ningún caso su adscripción a un contexto y a un modo de pintar relacionado con la atmósfera inmediata a un giottismo modificado por lo sienés y por ciertas instancias del gótico francés que cuajan en la Italia de principios del XIV. El cambio de estilo, el salto por encima de la barrera que impone Giotto, supone un proceso que debe ser explicado. El preciosismo aristocrático que califica las obras de Tino (y del ceciliano) se separa ligeramente de las formulaciones que conocemos de la escuela giottesca que nos lleva hasta Taddeo Gaddi. En Taddeo se tratará de una pintura enmarcada dentro de un giottismo más autero, más «pu-

ro», es decir sin las afluencias decorativistas y expansivas estilizaciones del maestro ceciliano que, a nuestro parecer, pudo ser sienés y escultor. Y sin embargo, M. Bietti establece una vía de análisis distinta ya que, atendiendo a sus tesis, tendríamos en Gaddo Gaddi al oculto Maestro de la santa Cecilia. Si favorecemos o aceptamos esta última idea, habría que pensar también que la virtual escuela de Gaddo Gaddi cambiaría de consistencia con los primeros resultados creativos de su hijo Taddeo, más fiel a otro tipo de discurso giottesco que a las directrices que complacen a su padre Gaddo, en tanto sea considerado autor de la tabla dedicada a la santa Cecilia o de aquella otra de santa Margarita in Montici. El ceciliano que alternativamente no carecería de una escuela propia, como veremos en adelante, sería representante de una aventura plástica casi contemporánea a la de su hipotético hijo Taddeo, como mínimo enlazaría mejor con algunos de los problemas figurativos planteados por los sieneses que con el arte de sus precursores florentinos. No obstante, deberá entenderse que nos enfrentamos a un problema complejo. Por tanto, al mismo tiempo que intentamos defender las diferencias que los distinguen, estamos hilvanando algunos de los puntos de correspondencia efectiva que en realidad existen entre estos maestros. Maso, Taddeo Gaddi y el Maestro de la santa Cecilia, Tino di Camaino como escultor, por no pensar en otros maestros bien representados en la Basilica inferior de Asís, trabajaron bajo el signo de Giotto, pero no resultan tampoco ajenos los unos a los otros, en su dimensión particular, siendo válido y fructífero un cotejo de sus respectivas obras.

La atribución a Gaddo Gaddi de las pinturas cecilianas se fundamenta en lo que sabemos de una tabla que, debe advertirse, no es unánimemente aceptada como creación del Maestro de la santa Cecilia⁴⁵. Nos referimos al *San Pietro in cattedra* de la iglesia de santos Simón y Judas de Florencia. Esta pala tiene la importancia de hallarse datada en 1307. Sin embargo la pieza aislada debió completarse más tarde con otras pinturas; estas eran destinadas también al altar de la iglesia florentina y aparecían en dos «*braccioli*» —o elementos que debían sostener candelas votivas—. Bietti cree que estos elementos podían integrarse con la *Pala* en un conjunto unitario. La ejecución de los embraces se encargó a Pacino *cassettaio*, mientras que Gaddo fue el «*dipintore per la pittura detti braccioli*». Cuando se decide completar con estos elementos la escena del san Pedro de santos Simón y Judas, nos hallamos ya en Enero de 1328. Tino di Camaino trabaja por aquel entonces en Napolés. Por tanto, si la tabla fue obra del tinesco Maestro de la santa Cecilia y este se encontraba ausente desde hacia tiempo del territorio toscano, nada impediría acudir a otro artífice para concluir un trabajo cuya importancia parece secundaria o, en cualquier caso, no queda demasiado clara en la documentación. Qué fuese el «*célebre*» Gaddo Gaddi el elegido como responsable de concluir la tarea

⁴⁴ BIETTI FAVI, Monica: «Gaddo Gaddi...», pp. 50-51.

⁴⁵ La bibliografía acerca del San Pedro de Florencia coincide generalmente con la del Maestro de la Santa Cecilia. Véase además GARDNER, Julian: «The Stefaneschi altarpiece; A reconsideration», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXXVII, 1974, pp. 57-103, p. 100. Pl. 21c, utilizado como apunte cronológico para establecer la correlación de las hipótesis vertidas en torno al políptico.



Fig. 16. Retablo de santa Margarita in Montici. Detalle de la degollación de la santa (Montici, Florencia).



Fig. 17. Retablo de santa Margarita in Montici. Detalle de la degollación de la santa (Montici, Florencia).



Fig. 18. Virgen con el Niño («Sedes Sapientiae»). Detalle (Museo Nazionale del Bargello, Florencia).

Fig. 19. Angel y Obispo. Städtische Galerie Liebieghaus (Frankfurt), relacionadas con el conjunto funerario de Gastone della Torre (Florencia).

del 1307 en 1328, puede explicarse atendiendo a varias razones. Ahora bien, pensamos que no es necesario aplicar la argumentación de Bietti cuando considera la elección sorprendente a no ser que el autor de *san Pietro fiorentino* fuese el propio Gaddo Gaddi. La calidad de la pieza no permite preconcebir la autoría de sus complementos. Si la cuestión era ofrecer un marco adecuado a una obra principal de la iglesia florentina, justamente debería buscarse un artífice a la altura de las circunstancias, aunque este pintor no fuera el creador del san Pedro.

Por otro lado, la argumentación sobre dos autorías distintas puede tener una alternativa en la idea de un trabajo de escuela o al menos de tendencia. Podemos creer en una cierta proximidad de resultados entre el pintor de la tabla y el que recibe el nuevo encargo. Sin embargo, aun siendo distintos dos giottescos podrán sustituirse fácilmente, sobre todo si admitimos que el hipotético ceciliano pudo ser Tino di Camaino y subrayamos la dificultad del viaje a Florencia cuando este se encontraba relativamente lejos del marco toscano. El *restaurador* conveniente, casi veinte años después de realizada la tabla del 1307, parece ser que fue Gaddo Gaddi. Sin duda, la escasa trascendencia del trabajo nos obliga quitar importancia a la intervención de un maestro u otro en el mismo. El tipo de encargo considerado de poca envergadura, impediría que fuese el sienés residente en Campania el escogido y llamado para solucionar la cuestión, no ya por su categoría como artífice sino por la distancia y los trabajos angevinos que lo separaban de Florencia. Sería ilógico pensar en un viaje (o en varios viajes) para acordar la realización de las pinturas que debían decorar tan sólo diversos elementos destinados a sostener velas votivas, por más que dichos elementos fueran a acompañar al san Pedro pintado por el enigmático ceciliano. Sin embargo, tampoco sería adecuado ceder una obra de interés a un taller secundario o falto de

garantías, apartado de la moda en curso a cuyas formalizaciones había quedado prontamente adaptada la figura del apóstol de santos Simeón y Judas. Añádase a todo esto que realmente es muy poco lo que sabemos de Gaddo Gaddi y la organización de su taller florentino y resultará difícil atribuirle toda la obra del Maestro de la Santa Cecilia, excluyendo otras posibilidades.

TINO, ESCULTOR Y MAESTRO DEL COLOR

Dignissimo in tutta l'Arte, ancora nell'arte statuaria.

Es factible elegir una perspectiva distinta que enfrentar a las opciones de identificación que hemos reseñado hasta aquí. Así es que dejaremos el terreno de los artifices enfrascados en una especialidad única para estar en condiciones de abogar por aquellos que habían de alcanzar «dignidad» en «todas las artes» o en varias de ellas. El contacto entre apartados del arte que diferenciamos según el proceso técnico de los distintos patrones artísticos, sólo permite comprender el alcance que tuvo la integración trescentista de pintura y escultura, si nuestra visión se proyecta más allá de la idea primera de influencias mutuas o compartidas y llegamos a establecer hipótesis consistentes, acerca de la identificación creativa de algunas personalidades en ámbitos nucleares de la representación figurativa, se dé en el plano o sea la tridimensionalidad real su característica. En esta dirección, la entrada de Tino di Camaino en escena implica una cronología temprana que nos retrotrae a las décadas finales del siglo XIII para llevarnos hacia las mejores conclusiones del primer *Trecento*. El san Pedro del 1307 sería el primer punto de apoyo con que intentar formalizar una cronología del Maestro de la santa Cecilia, en activo ya a principios del XIV, sobreponiendo su problemática a la cronología de Tino.

Por ahora nos interesa sobrepasar este primer nivel y para ello es preciso responder a los interrogantes que se plantearán sobre la calidad de las obras pintadas por Tino di Camaino. Si no tomamos conciencia del problema del artifice que es «Maestro del color» la existencia concreta de una pintura tinesca no sorprenderá a nadie de forma suficiente e, incluso, podrá pasar desapercibida, confundida en el extenso campo de lo giotresco. Al no ser cuestionado su origen real sólo se insinúa, o se elude vagamente en otras circunstancias, a una posible intervención de Tino en el ámbito de lo bidimensional. Advertiremos que cuando la opción es mejor asumida se concede al escultor el papel de aficionado o prin-

cipiante de la pintura (incursiones del momento de juventud). Siempre se ha partido del profesional de la escultura, pero paradójicamente, del representante de una escultura pictórica (extra-escultórica) que convierte la pintura en un elemento subordinado e integrado en las nociones de la escultura⁴⁶. Romper con esta idea, con este pre-concepto que, fundado en la vía exclusiva de la escultura, perjudica la imagen de una pintura tiniana, sería uno de nuestros propósitos. Con el fin de desbrozar la vía de una nueva evaluación habra que emancipar a nuestro artifice de la dependencia que lo convierte en traductor al arte del volumen tangible de la escuela sienesa de pintura, es decir, en testigo de las firmas lorenzettianas. El problema inicial quizás se supere si conseguimos dar cuerpo a una imagen delatora de la repercusión de lo tinesco en otros campos. La pintura tiniana entrevista desde el estilo de la escultura de Tino, se nos ofrece en la pintura ceciliana. Según lo que llevamos expuesto y las imágenes deberán demostrar, el «Maestro de la santa Cecilia» complace esta expectativa, mejor que Pietro o Ambrogio, mejor sin duda que los seguidores de Duccio o que Giotto⁴⁷.

Sobre tumbas pintadas y complejos sepulcrales pintados, acerca de la pintura funeraria habría mucho que decir, desde luego. Incluso en base a la integración de las artes a que aludíamos. En el marco italiano sería preciso recordar el placer del mosaico junto a lo esculpido y la inmersión *cosmatesca* en el agradable mundo del color⁴⁸. Las tradiciones romanas y otros focos del bizantinismo serían plataformas destacadas en la raíz «trescentista» que engendra el siglo XIII; aun así preferimos restringir la ambición de generalizar todo en exceso y nos preguntaremos exclusivamente por la conjunción entre pintura mural y escultura dentro del siglo XIV y en el ámbito que de la Toscana nos conduce a Nápoles. La santa Croce florentina es un terreno atrayente donde se dilucula una tradición, que se hace pública en obras de Maso di Banco y Giovanni Balduccio⁴⁹, una tradición que se prolonga en los conjuntos de Tino y su escuela en Nápoles.

Las justificaciones de la familiaridad entre pintura y escultura tinianas, materia de este artículo⁵⁰, se apoyarán en paralelismos de carácter «formal» —de los que no hemos hallado referencias en el aparato bibliográfico utilizado— entre Tino y el anónimo pintor. Ahora bien también deberemos hacer encajar sus respectivas producciones en una misma coyuntura geográfica y cronológica, cuyas repercusiones generales pueden ser notables sobre todo en el momento de situar las producciones del Maestro de la santa Cecilia. Por supuesto, sabemos que nuestra idea, en principio intuición, hace vi-

⁴⁶ Vid. CARLI, ENZO: *Tino...*, p. 6.

⁴⁷ Véase el aparato gráfico de comparaciones y el texto más adelante.

⁴⁸ GARDNER, Julian: «Arnolfo di Cambio and Roman Tomb Design», *The Burlington Magazine*, vol. 115, 1973, III, pp. 420-438, con un recuerdo para las catacumbas pintadas.

⁴⁹ BUCCI, Mario: *La Basilica di Santa Croce*, Milán, 1965, figs. 24-26.

⁵⁰ El asunto que venimos tratando dentro de lo italiano se fundamenta también sobre nuestra visión de las artes catalanas «italianizadas» de la primera mitad del siglo XIV, cuestión que encajada en la relaciones entre la pintura y la escultura centra algunos de los capítulos de nuestra Tesis Doctoral: *La introducció i derivacions de l'italianisme a la pintura gòtica catalana: 1325-1350* (Barcelona, 1988).

*Fig. 20. Cabeza de una virtud.
Museo dell'Opera del Duomo.
Procedente de la puerta este
del batisterio de San Giovanni de
Florencia.*



*Fig. 21. Retablo de la santa Cecilia.
Detalle del banquete de boda
de santa Cecilia y Valeriano.
(Galleria degli Uffizi, Florencia).*

*Fig. 22. Retablo de la santa Cecilia.
Detalle del banquete de boda
de santa Cecilia y Valeriano.
(Galleria degli Uffizi, Florencia).*



*Fig. 23. Conjunto funerario
de Ricardo Petroni.
Detalle, cabeza de la Virgen
(Duomo de Siena).*

*Fig. 24. Tumba-altar
de san Rainiero.
Detalle, cabeza de la Virgen
(Museo del Duomo de Pisa).*



*Fig. 25. Confesión de la mujer
de Benevento. Detalle.
Asís. Basilica Superior
de San Francisco.*

rar más de un grado la escritura global de los trabajos de Tino, pero pensamos que, al mismo tiempo, explica las continuas observaciones sobre la calidad pictórica que reviste su escultura. Contrariamente, nuestro propósito conmueve y resuelve algunas de las particularidades que sorprendían en el desconocido pintor de Florencia.

En consecuencia, será imprescindible el apartado que resume los cambios de la nueva presentación que atañen a ambos artistas, cuando pasan a ser el mismo personaje. La bibliografía que trata de estos artifices para clarificar otros aspectos es muy amplia y, tal vez, se adivine en nuestro texto alguna ausencia involuntaria. Sin embargo, quede claro que nuestro trabajo intenta proyectarse sobre aquellas aportaciones que añaden elementos a nuestra demostración, sea negativa o positiva su repercusión sobre ella.

En primer lugar, insistiremos en nuestro esfuerzo por diluir los márgenes que separan pintura y escultura. Al convertirse, Tino en autor de altura equiparable en uno y otro campo, podrá explicarse la determinación plástica de sus trabajos esculturados. «*Opere delicatamente pittoriche*»⁵¹ que ya se habían manifestado en el desarrollo lúcido e incesante del *non finito* giovannesco, ahora se emancipan en una obra distinta y original que es la de Tino. Según Valentiner la relación con la pintura sienesa se generaba substancialmente a partir de Simone Martini y Pietro Lorenzetti. Pietro Toesca apunta a Ambrogio, esbozando una tesis que no es el único en respaldar⁵².

El quebranto del sistema espacial estático, previsible, y perfilado en todos los contornos, en pro de una figuración expresiva que impone límpidamente el deseo de un equilibrio interno, «habitado» más allá de la simplicidad de las compensaciones que exteriorizan simetrías demasiado evidentes, la expresión enfatizada y aunada a las rupturas del fuerte clarooscuro y la yuxtaposición de texturas, convertían la escultura de Giovanni Pisano es una de las ambiciones mejor consumadas dentro del interés plástico por el efecto pictórico, también en uno de los cauces explicativos del lenguaje de Tino. Sin dejar de ser entrevistado ahora como uno de los «antagonistas» de Giovanni Pisano, más que su seguidor, Tino di Camaino pudo colaborar con el maestro y comparte con

él el primado que implica ser la figura protagonista de su propia obra. La disputa por la «Madonna di Arrigo», entablada entre ambos, demostraría parte de lo que decimos, aunque a su vez el conflicto historiográfico por la atribución obstaculice la defensa de la estricta diferencia se separa a Tino de Giovanni, al menos en un momento dado. Sabemos que la diferencia entre ambos no es ficticia aunque las aproximaciones pueden acotarse sin dificultad.

Siguiendo uno de los análisis de Enzo Carli veremos como desde el *heroico impressionismo giovannesco*, determinado por las componentes de un arriesgado dramatismo expresivo, abierto en profundidad y superficie, hay que ceder paso a la monumentalidad del bloque cerrado, a la unidad del bloque, arquitecturado por el sienés, Tino di Camaino. Este se orienta hacia otro de los conceptos «góticos» de composición y encuentra sus orígenes en el perfilado dibujístico que lo separa de la escultura aislada en sí misma. La obra de Tino infunde a los materiales el equilibrio entre línea y volumen sea cual sea el terreno de sus movimientos. Como lo había hecho Giovanni, encuentra una alternativa válida a las influencias procedentes de la Europa septentrional. El Meridione italiano, en el que el sienés trabajó durante bastante tiempo, fue receptivo a las modalidades estilísticas más significativas del siglo XIV. Ello enlaza con las empresas angevinas que no fueron ajenas a un particular afrancesamiento pero que conforme avanza el siglo parece retraerse, encauzando positivamente las improntas más cercanas⁵³.

La producción de Tino proyecta una doble experiencia, que se descubre no sólo en los aspectos pictóricos de su escultura sino también a la luz de los «relieves» fingidos que estructuran y ordenan sus realizaciones pintadas (nos referimos a las pinturas cecilianas). Si bien el apartado destinado a la pintura puede ser el más desconocido, la vacilación ante las maestrías pictóricas de la época —hay que buscar en una generación anterior a la de Maso di Banco o Taddeo Gaddi— nos obliga a dar por acertado el parentesco del escultor con el tiniano Maestro de la santa Cecilia. Se trataría del «parente» pintor de Tino si no fuera admisible la estricta identificación. En realidad, al dar cauce al tema más descono-

⁵¹ TOESCA, Pietro: *Il Trecento*, Torino, 1971, pp. 258 i ss.

⁵² MORISANI, Ottavio: *Tino di Camaino...*, pp. 15-54. Sobre el atractivo pictórico de Tino vid. también RASPI SERRA, Joselita: *I Pisano e il Gotico*, Milán 1968, pp. 10-11.

⁵³ BERTAUX, E.: «Les artistes français au service des rois angevins de Naples», en *Gazette des Beaux Arts*, XXXIII, 1905, pp. 265-281 i XXXIV, pp. 89-114 i pp. 313-325; Raffaello CAUSA, Op. cit., pp. 63-66; Paola GIUSTI i Pierluigi Leone de CASTRIS, *Medioevo e produzione artistica di serie: smalti di Limoges e avori gotici in Campania*, Catálogo, Florencia, 1981. Al menos la presencia de otras escuelas en Nápoles se describe contando en sus ambientes con Pietro Cavallini, Giotto, Simone Martini, Maso di Banco (?), Bartolomeo da Camogli, Arnolfo di Cambio, Tino di Camaino, Goro di Gregorio, Giovanni Paccio Bertini da Firenze; Nino Pisano (?). No menos importantes son otras figuras anónimas; entre ellas se cuentan los colaboradores de Giotto, algunos de los maestros que destacan con personalidad propia en la basilica inferior de Asís, y probablemente, con autonomía en la organización del taller. Revisemos el programa de la Basilica inferior y destaquemos una de estas personalidades en el Maestro de la Biblia napolitana que conserva la Biblioteca Nacional de París, Ms. 9561. Más allá, quedarían los logros del Maestro delle Vele y el Maestro de Figline. Pero el asunto es ya materia de otros trabajos. Sea como sea, las cuestiones de un afrancesamiento italiano han sido tratadas con cierta frecuencia, es factible anotar varios trabajos de Cesare Gnudi al respecto, entre ellos «Il pulpito di Giovanni Pisano a Pistoia», en *Il Gotico a Pistoia nei suoi rapporti con l'Arte Gotica italiana*, Atti del 2.º Convegno Internazionale di Studi, Pistoia, 1966, pp. 165-179. Además, DANWALLACE, Robert: *L'influence de la France Gothique sur deux precursors de la Renaissance italienne. Nicola e Giovanni Pisano*, Ginebra, 1953 (non vid.) Citemos también el libro de Pier Luigi Leone de Castris, *Arte di corte nella Napoli angioina*, Florencia, 1986 (aparecido con posterioridad a la primera redacción de este estudio).

Fig. 26. Retablo de la Santa Cecilia.
Detalle del martirio de la
santa (Galleri degli Uffizi, Florencia).



Fig. 27. Cariátide. Städtische Galerie Liebieghaus
(Frankfurt),
relacionada con el conjunto funerario
de Gastone della Torre (Florencia).

Fig. 28. Retablo de la santa Cecilia.
Detalle del martirio de la
santa (Galleria degli Uffizi, Florencia).



Fig. 29. Angel-cariátide. Fundación Romano
(Florencia).

cido de una posible pintura tinesca⁵⁴ recordaremos la escena napolitana, en que el maestro sienés se nos aparece. Debemos reparar en las grandes pérdidas que ha sufrido el arte del color en esta zona, no sólo de por sí sino también en cuanto se refiere a la existencia de una escultura pintada o de una escultura que se realiza con vistas al manto cromático que debe recibir o, finalmente, de una escultura que comparte su espacio con el reservado a la pintura.

Al situarnos en la etapa final de la producción de Tino somos conscientes de lo arriesgado de nuestro análi-

sis, ya que la aportación de la pintura cecilianca en la Italia meridional es, en el mejor de los casos, dudosa. Al menos no se encuentra perfilada y, en el mismo sentido, resulta difícil concluir sobre la consistencia específica de una proyección pictórica tiniana, compañera del arte del volumen, en la Campania. Este hecho deberá matizarse atendiendo a esas grandes pérdidas de la pintura napolitana que afectaron globalmente a la pintura de los talleres de Giotto y, por tanto, a la obra de los grandes giottescos.

⁵⁴ En función de Tino y el arte del color: CARLI, Enzo: *Tino*, pp. 92-93 y 95. En la perspectiva de un cromatismo acentuado, de clasicismo y color motivos fundamentales en la escultura de Tino: MORISANI, Ottavio: *Tino di Camaino*, pp. 2 y ss.; MORISANI, Ottavio: «Tino a Cava de Tirreni», a la *Crítica d'Arte*, 1949, pp. 104-113, figs. 79-80 especialmente (Cf. CAUSA, Raffaello: «Presizazioni relative a la scultura del 300 a Napoli», en Ferdinando BOLOGNA, i Raffaello CAUSA, *Sculture ligne*, pp. 63-73, p. 69 quien diferencia de Tino, a aquel que bautiza como «Maestro de Cava»). ID. «Tre contributi per la scultura pisana a Napoli», en *Belle Arti*, vol. I n. 1, 1946, pp. 30-38, fig. 11). Además: DE RINALDIS, Aldo: «Una tomba napoletana del MCCCXXIII», en *Dedalo*, 1927-28, pp. 201-219, *Raffaele Mormone, Sculture trecentesche in S. Lorenzo Maggiore a Napoli*, Nápoles, 1973.

De la efigie a la figura

Iniciemos este nuevo apartado hablando de los modelos de la pintura. En especial de la consistencia particular de los patrones que se reflejan en ella y que muchas veces forman parte de la realidad artística de la época, en mayor medida, al menos, que de la realidad sin apelativos. El paso de la efigie escultórica a la figura representada ayuda a construir la trama de ciertas ilusiones volumétricas en múltiples experiencias plásticas del 1300. La vanguardia giottesca adquiere un nuevo perfil, desde el momento en que integramos a un escultor-pintor entre sus miembros más significados. De los trasvases Giotto-Arnolfo, Giotto-Giovanni Pisano⁵⁵ habría que sacar todas las consecuencias; por encima de los valores tangentes, deberíamos extraer las incidencias de un relato plástico común que se traduce de la pintura a la escultura, y viceversa, teniendo conciencia de esta traducción.

Al plantear este mismo tema de fondo en otro contexto citábamos ya el desciframiento de Adorno cuando se refiere a ese «alejamiento estético de la naturaleza» que se ve como «alejamiento que se mueve en dirección a ella»⁵⁶. Es el caso de buscar todavía desesperadamente, «ese punto de equilibrio donde se oculta la posibilidad de lo imposible». Se trata de plantear aquí una nueva unión de lo inunificable, basándonos en lo heterogéneo y esforzado del *tour de force* de algunos trescentistas, que es imposibilidad de la pintura en la escultura y contrariamente, pero que nos reservaba el secreto de un virtuosismo sin fatiga que crea la ilusión interferida de sus mutuas correspondencias. Que sin diluir la imposibilidad, la resuelve en el aprendizaje simultáneo de las dos artes, encuentro vivo entre ellas.

En este sentido, las contribuciones del *Trecento* se comprenden abiertamente, sin trabas, aunque sea considerando una zona privilegiada donde las producciones nacen de artistas capaces de persuadir tanto en las artes ilusionistas como en aquellas otras que se distinguen por la presencia primera del volumen tangible, que también son representaciones, evidentemente, pero ob-

jeto repleto y contundente a la vez, sin fisuras o vacíos que deba llenar nuestra percepción, al menos en lo que afecta a la tercera dimensión.

Los trayectos entre pintura y escultura serán de ida y vuelta. Cuando de unas partes a las otras se esboce la univocidad en la autoría, al mismo tiempo se emborrona el concepto de especialidad única, ya que conocemos al actuante capaz de sobreponerse a las distintas técnicas de forma interdisciplinar. Componer pintura gracias al alejamiento del natural que impone el modelo escultórico, no excluye la dimensión estética de acercamiento teórico a lo «real», pero si manifiesta una forma de desdoblamiento a partir del nuevo referente artístico, en una dimensión paradójica a la que ya hemos aludido. La ecuación podría superponerse además a otros modelos; por ejemplo los que causaron verdadero impacto a partir de la escultura clásica. El alejamiento estético de lo natural no está menos alejado de estos rodeos, aun cuando proyecta una coordenada que muchos han definido como «naturalista», nunca más lejos de nuestra perspectiva⁵⁷. Amparemonos, pues, nuevamente en las manos del artificio y la artificiosidad de las pinturas trescentistas y esperemos que el reclamo sobre la escultura relacionable con la escuela de Giotto tenga, si no muchas, algunas consecuencias.

Giotto y el Maestro de la santa Cecilia

La personalidad del Maestro de la santa Cecilia ha ejercido regularmente su poder para atraer la curiosidad de los analistas del Trecento. Sus trabajos se interfieren en uno de los períodos más decisivos y visitados del 1300 italiano, por no decir del Gótico en general. No acostumbran a faltar los asertos sobre su pintura cuando se plantea la problemática de los talleres giottescos o cuando se especula sobre los conjuntos de Asís. Su personalidad es imprescindible cuando se discute sobre las pinturas de la Basilica superior de san Francisco a las que ya hacíamos referencia anteriormente, por su enlace con los recorridos de aquellos talleres. La atribución al Maestro de la santa Cecilia de las últimas historias de la serie franciscana, de aquellas escenas más cercanas al presbiterio, no fue aceptada por todos⁵⁸. Ahora bien existe un cier-

⁵⁵ GIOTTO, siempre *spazioso* (vid. LONGHI, Roberto: «Giotto spazioso», *Paragone*, n. 31, 195, pp. 18-24) mantiene su comprensión en profundidad del fenómeno escultórico que traspone más allá de la escultura misma. Se halla a la orden del día la advertencia de su sensibilibilidad ante las obras de Arnolfo, Nicola y Giovanni Pisano; ahora nos preocuparía más bien la integración de un artifice «bilingüe» en su propia órbita creativa (cf. ROMANINI, Angiola Maria: «Gli occhi di Isacco. Classicismo e curiosità científica tra Arnolfo di Cambio e Giotto», *Arte Medievale*, serie II, a.1, 1987, nn. 1-2 pp. 1-44).

⁵⁶ ADORNO, Theodor: *Teoría Estética*, Madrid, 1980 (1970), p. 362; vid. ALCOY, Rosa: «La recepción de un modelo espacial «italogótico» en Cataluña: sobre su dinámica y alternativas en la pintura del primer y el segundo Trecento», *Actas del V.º Congreso español de Historia del Arte*, Sección «Originalidad, modelo y copia en el Arte Medieval Hispánico», (1984) Barcelona, 1987, not. 46. Sobre la multiplicidad, hecho preocupante en la obra de arte, ADORNO, Theodor: *Teoría...* pp. 142-144.

⁵⁷ Lo clásico como alejamiento estético del natural nos retiene en la rica coordenada de Asís. Vid. Emilio CECCHI: «Giotto e l'Antico», en *Giotto...*, pp. 15-16; PANOFSKY, Erwin: *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Madrid, 1975 (1960), especialmente pp. 175-235; MARKHAN TELPAZ, Anne: «Some antique motifs in Trecento Art», *The Art Bulletin*, XLVI, 1964, pp. 372-376. HANNO-WALTER KRUFF: «Giotto e l'Antico», en *Giotto e il suo tempo...*, pp. 169-175.

⁵⁸ Como veremos, las recusaciones de la obra y participación del Maestro de la santa Cecilia en Asís, han alcanzado difusión en la historiografía reciente, fecundando un panorama que parece oscilar periódicamente. Desde la pérdida de la total seguridad sobre la autoría giottesca, que niega la naturaleza de un Giotto omnipotente (vid. OOFFNER, Roberto: «Giotto, Non Giotto», *The Burlington Magazine*, LXXIV, 1939, pp. 259 y ss., LXXV, 1939, pp. 96 y ss.) se opta ahora, de nuevo, por el orden contrario, donde se superan contratiempos estilísticos, poniéndolos bajo auspicios de contingencias inmediatas a la idea de taller, frente al *Giotto in toto*.



Fig. 30. San Francisco honrado por un hombre sencillo. Asís. Basílica Superior de San Francisco.



Fig. 31. Curación del herido de Lérida. Asís. Basílica Superior de San Francisco.



Fig. 32. Liberación de Pedro el hereje. Asís. Basílica Superior de San Francisco.

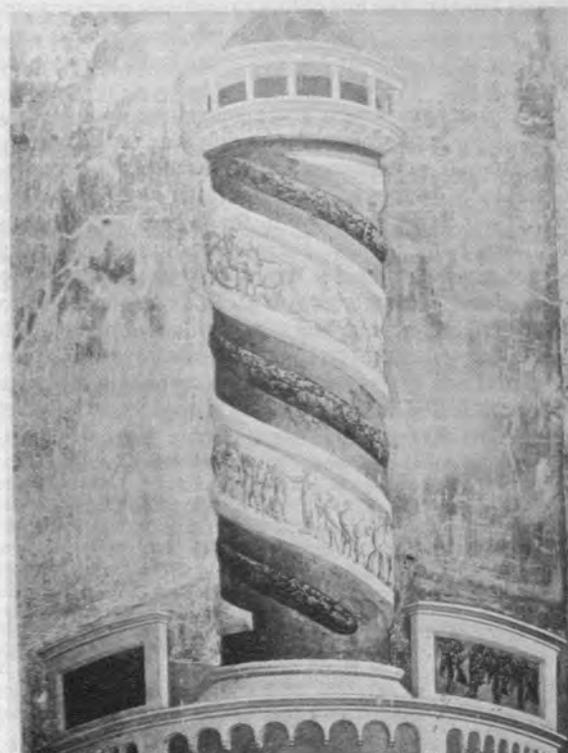


Fig. 33. Liberación de Pedro el hereje. Detalle. Asís. Basílica Superior de San Francisco.

to consenso al que nos uniremos y que considera obra de su mano las siguientes historias (o escenas) del ciclo; la *Confesión de la mujer de Benevento o confesión de la resucitada*, la *Curación del herido de Lerida* y la *liberación de Pedro de Asís*, pertenecientes al muro a nuestra izquierda, en el lado del Evangelio⁵⁹. Mas controvertida es la escena de *San Francisco honrado por un hombre sencillo*, primera de la serie, y sobre la que volveremos más tarde. Por el momento, indicaremos que, refrendando su intervención en la basílica de Asís, de innecesaria justificación para los que Bellosi denomina «separatistas», Alastair Smart establece inclusive el marco de las repercusiones de este intervalo ceciliano a Giotto en sentido estricto. Prescindiremos del *non Giotto* más global que otorga prosperidad historiográfica a artifices de nombre desconocido como creadores del programa completo. Alastair Smart escribe que la influencia del maestro ceciliano es discernible en el «Maestro de san Francisco», responsable, por citar uno de los episodios más divulgados del *Llanto de las clarisas*⁶⁰. También Colletti pensó como Smart en la operatividad de una «*cerchia del «Maestro della Santa Cecilia»*». Este autor afirma que nuestro autor pasó de la Umbria a Florencia (por nuestro lado añadimos un intermedio pisano), siendo Florencia la ciudad en que lograría la formación de un taller influyente. Coletti relaciona con la órbita del ceciliano a Pacino di Bonaguida y a Jacopo del Casentino, después al «Maestro de Figline».

La viabilidad de una escuela ceciliana en Asís sería objeto de nuevas discusiones. En cualquier caso, el encuadre de Tino en Asís nos obliga a mantener ciertas cautelas, ya que la dirección señalizada por Smart podría contradecir más tarde nuestra idea sobre la datación de los murales.

Como ya hemos visto, no se encuentran a faltar otras tesis, sobre la identificación nominal de este «oscuro» maestro que, sin embargo, deslumbró por su fuerte personalidad. Como gran contemporáneo de Giotto, el ceciliano se destaca no sólo entre los autores de contornos giottescos, sino incluso de la propia tiranía estilística del mayor representante del florentinismo, introduciendo efectos muy particulares que hacen de su obra, que no pretendemos perfecta, una suma verdaderamente original. Una producción que puede proyectarse, en definitiva, más allá de los «alumnados» sumisos a la figura indiscutible de Giotto. La conclusión de Smart sobre el círculo del Maestro de la santa Cecilia, o en principio,

sobre la trascendencia de su obra, no puede dejarse de lado, aun cuando por nuestra parte pensemos que la historia de la pintura «tinesca» y su repercusión se encuentran todavía en ciernes. Decidir acerca del «Maestro de San Francisco» en cierta forma puede esperar.

ACERCA DE UN MANIERISMO CECILIANO-TINESCO

Las coordenadas de formación de un estilo

No se nos ocultan las acusaciones que la crítica ha hecho a la pintura del Maestro de la santa Cecilia. Previtali se hizo eco de sus insuficiencias frente a Giotto, exponiendo sus ideas acerca de la incompreensión por parte de nuestro desconocido maestro del lenguaje que caracteriza al florentino. Pero, imaginemos que el recorrido del ceciliano tiene su principio en Siena y no en Florencia. Que, por consiguiente, —y sirva de descargo si es preciso— nuestro pintor debía atender a las enseñanzas y desarrollo de una tradición distinta. Admitamos a Duccio como origen, con sus propias exigencias en cuanto a la técnica y el gusto. Imaginemos también que, en una etapa previa a las primeras formalizaciones lorenzettianas, consigue sumarse al concierto giottesco e inaugurar una etapa de aproximación a éste después de su formación sienesa. El Maestro de la santa Cecilia se anticiparía entonces a Ambrogio y Pietro Lorenzetti, ejemplos por excelencia de la repercusión de Giotto *di Bondone* en la escuela sienesa (otros contactos tendrían efecto más puntual). Y no olvidemos la componente pisana. Pensemos por tanto en un emplazamiento del artifice entre dos incitaciones diversas que desgarran su producción situada entre los polos de dos lenguajes emparentados, pero de contextura divergente. Como mínimo, es fácil presuponer que las oscilaciones de una a otra escuela, de uno a otro contexto, matizarán el resultado final de una obra que no tiene un solo ascendente, sino varios, y cuya preocupación fundamental no parece haber sido la mimesis del registro más racionalista de la especulación giottesca. Veámos ahora en qué consiste su forma de expresión y la peculiaridad que hemos defendido insistentemente.

Los caracteres que denotan la presencia de nuestro «Maestro» se definen a menudo a partir de sus «tipos»

⁵⁹ Las especulaciones negativas, que hacen *tabula rasa* de la intervención del ceciliano en san Francisco de Asís, no siempre son tajantes. Con todo, las rectificaciones sobre su producción (vid. los textos citados de Previtali y Bellosi) no han sido parcas en cuanto a resultados, idas y venidas de piezas para un «*pitorre di poche opere certe*», según LONGHI, Roberto: «In traccia di alcuni anonimi trecentisti», *Paragone*, n.º 167, 1963, pp. 3-16. En consecuencia, el catálogo estricto y razonado se echa en falta, más todavía ante la opción bastante confusa que abren listos generales como el de Richard FREMANTLE: *Florentine Gothic Painters*, Londres, 1975, pp. 35-44 y a pesar de OOFFNER, Roberto: *The School of St. Cecilia*...

⁶⁰ Alastair SMART: «The St. Cecilia Master and his School at Assisi», I y II, *The Burlington Magazine*, vol. CII, 1960, pp. 405-413 y pp. 431-437. ID. «Reflections on the Art of Giotto», *Apollo*, LXXXI, 1965, pp. 257-263. Cf. PREVITALI, Giovanni: *Giotto...*, pp. 297 y ss.; PREVITALI, Giovanni: «il posible Memmo di Filippuccio», *Paragone*, 1962, II, pp. 3-11, pp. 9-10.

⁶¹ COLETTI, Luigi: *I Primitivi, I Senesi...*, pp. XXXIV-XXXV.

o personajes y en función de las relaciones de estos con el «paisaje» entendido en sentido lato. Figuras de elegantes proporciones, que armonizan el talle de canon alargado o ampuloso con cabezas de pequeño tamaño, aparecerán estilizadas hasta alcanzar el *manierismo* que fluye en dirección contraria a Giotto y en dirección que se disloca y penetra en la pintura como movimiento interno de los personajes. Si en Giotto es el espacio el que se muestra interiorizado, en «Tino» es el espacio del movimiento el que surge de la «construcción» del personaje. Se ha hablado del afán Gótico del anónimo, asumiendo así la radicación afrancesada del estilo que atiende particularmente a algunos ámbitos del italianismo (Siena y Nápoles), mientras que el principal taller florentino emerge como algo diverso que se resiste quizás al encuadre pautado de forma previa por la vecina Francia. Las contradicciones que se imponen a la terminología adoptada son evidentes; no nos perderemos ahora en su razonamiento. A pesar de ello, advertiremos que partimos de una comprensión distinta del concepto de Arte Gótico. Nuestra aplicación no depende del «nacimiento» del estilo, o de una de las formas peculiares del estilo⁶², sino del uso que hacemos a posteriori. En consecuencia, no nos parece conveniente discutir si el Maestro de la santa Cecilia es o no es más «gótico» que pueda serlo Giotto. En cualquier caso habremos de dejar constancia de su *maniera* específica y dentro de ésta de las particularidades que explican su *originalidad*, enclavada en la época y no en la utilización restringida de un término que sólo es orientación acotada a las exigencias globales de todo un periodo.

Por lo tanto, retornaremos a esas grandes figuras de menuda cabeza que se emplazan en ámbitos espaciales amplios, que evitan la limitación del movimiento, promueven el poderío explícito de los ejes con los que se dibujan los trayectos de la acción y se pueden establecer las direcciones entre los sujetos de la misma. No hay tregua estática en los bloques así definidos y el plano se inunda sinuosamente de compendios de espacio imbricado. Ahora bien, este proyecto se aplica sin pérdida de la dureza y la transparencia que dan solidez escultórica

a la ficción tridimensional y arquitectónica, potenciadora del «vacío» y del «lugar» que califican de efigies las figuras. Si existe una ilusión de fragmentos móviles en la escultura de Tino, también hay un conjunto acabado, esculpido, en las apariencias pintadas del maestro de la santa Cecilia. En consecuencia, prolongamos una realidad aprehensible que transcurre como intercambio productivo entre unas y otras obras, sobre un fondo común de percepciones análogas.

Normalmente integrado en la escuela florentina más próxima a Siena, el anónimo de los Uffizi es asimismo afiliado a las prerrogativas de un arte inclinado a la miniatura, o mejor dicho, a los efectos que se quieren propios de esta. La pasión por el movimiento pictórico bautizado de *Miniaturist tendency* incluye al ceciliano⁶³ y pretende explicar la última fase creativa de Giotto más o menos interferida por el taller y manifiesta en el Políptico Stefaneschi⁶⁴. El interés del Maestro del Políptico por el encuadre de los personajes dentro de fragmentos arquitectónicos espaciosos y de compleja estructura o por su situación en paisajes abiertos, de modo que los actores desconocen el dominio absoluto del plano, en favor preferente por una versión integrada de la figura y el lugar, implica un cambio en el orden de interés por la representación respecto de lo que había sido al giottismo de las primeras décadas del siglo. De la *nueva manera* definida también como *giottesca* ya no nacerán figuras de volumen revertido o con evidentes consecuencias especiales a su entorno, siempre encauzadas hacia una especialidad concentrada en esa misma figura a la que, así, se encontraba subordinada toda noción de lugar, sino que dentro de unos límites razonables este recorrido se ciñe a la aventura plástica que había tentado ya en Asís al Maestro de la santa Cecilia. Al mismo tiempo que se alcanza el «paisaje» se logra la independencia de las exigencias que primarán un cierto, y admirado, «monumentalismo». Por tanto, este efecto garantizado en Padova se diluye, aunque sea parcialmente, en la última fase que se admite para la obra atribuida a Giotto, pintor de la corte de Nápoles entre 1329 y 1333 en contacto con Tino⁶⁵.

⁶² En realidad el estilo no nace jamás, no habría que dar el porqué de ello. Las formas artísticas no son «increadas» cuando han tenido ocasión de ser vistas como tales y, por lo mismo, también sus contenidos se forjan sobre un *continuum* de significación a partir del cual creer en nacimientos absolutos tiene poco o ningún sentido. Por tanto, asimismo y de paso al terreno de lo general, defenderíamos la increencia en el antes y el después del estilo, en el pre y el proto del ismo. Apoyaríamos la idea de una creatividad productora de cambio, de aprendizaje y de cultura figurativa, múltiple..., que, sin embargo, no pasa por encima, ni cristaliza más allá de las obras concretas.

⁶³ Vid. el estado de la cuestión en Miklos BOSKOVITS y Mina GREGORI: *The Painters of the Miniaturist Tendency*, Florencia, 1984 (R. COFFNER y Klara STEINWEG, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting*, III, IX, Florencia, 1984, CIARDI DUPRE DEL POGETTO, María C.: *Il Maestro del Codice di San Giorgio e il Cardinale Jacopo Stefaneschi*, Florencia, 1981. Véase la referencia a la Pala de Cecilia —de cultura «romana», además de «assisana»— puesta en relación con Pucelle, en el libro de Ciardi Dupré, c. p. 101 y not. 241.

⁶⁴ La relación del Políptico STEFANESCHI (cf. GARDNER, Julián: «The Stefaneschi...»; CIARDI DUPRE, María C.: *Il Maestro...*, pp. 122 y ss.) con la obra del Maestro de la santa Cecilia puede ser tan sugestiva como la relación del Políptico con la fase florentina y napolitana de Tino. En la fase final del sienés citaremos la aportación de Cava: MORISANI, Ottavio: «Tino a Cava...» pp. 104-111, en que los valores ópticos se superponen a la consistencia real del material (ID., p. 107). Efecto que la pintura aprovecharía.

⁶⁵ OTTAVIO MORISANI: *Tino...*, pp. 103-104, not. 16, alude a la conexión iconográfica entre el San Francisco que recibe los estigmas, bajo relieve de la tumba de Catalina de Hungría, en San Lorenzo de Nápoles, obra de Tino a pesar de De Rinaldis, y el cuadro del mismo tema atribuido a Giotto en Asís (confrontado con la tabla del Louvre, a su vez, vid. Luciano Belloni, *La pecora...*, figs. 74-76, pp. 80-85). Morisani detecta en ambas obras un similar sentido del volumen. Sin embargo, la conveniencia del paralelo debiera matizarse ante la vecindad napolitana de la producción giottesca.

En la producción de este último, descubriríamos la conservación de un volumen expansivo que en sus más importantes prerrogativas exige la colisión de superficies y volumen en un único acorde. Las formas que adoptan sus figuraciones se tensan en un ir y venir de la figura a la efigie y de la efigie a la figura, dentro de un proceso que tampoco se abstiene de pertinentes evoluciones temporales.

En un texto reciente —ya citado— sobre Tino y las piezas que se le atribuyen en el Bargello florentino, Gert Kreytenberg incide en las correspondencias entre pintura y escultura. La conformación de una escuela sienesa de escultura no podía ser ajena a las aportaciones de los grandes pintores paisanos de Tino, claro está. Pero ahora es Simone Martini, y sabemos que antes fue Duccio, el que fija su turno para comparar sus obras con las piezas de la escultura contemporánea. El paralelo se afianza sobre figuraciones específicas. Santa Magdalena y santa Catalina representadas por Simone en la capilla de san Martín (Iglesia Inferior de san Francisco de Asís) conectan con las esculturas del Monumento Petroni y una estatua del ciclo de los apóstoles (Cripta de las estatuas del Duomo de Siena), hasta llevar a Kreytenberg al pensamiento de un Tino que «realiza» sus obras siguiendo o teniendo en cuenta, al menos, dibujos de Simone Martini.

La sugestión simoniana reaparece, según el estudioso alemán, más tarde en el marco del período florentino, cuando se analiza la sepultura de Orso. Aquí, como en el caso que afecta a los Lorenzetti, no negaremos el valor de estas correspondencias. Sin embargo, abriremos un interrogante que invierta el sentido de tal relación. Si la ascendencia de Duccio no es discutible, a nuestro entender, el parentesco del ceciliano —tino di Camaino— con los otros sieneses puede ser una cuestión a debate, debido a la prioridad de aquel sobre estos, a su antelación dentro de las formulaciones sienesas de lo giottesco. Como mínimo, hay que advertir la presencia de un artífice de Siena que trabaja ya en los primeros años del siglo, junto a los mejores de su época, si no lo hace desde fines del XIII.

La contribución de Tino, «casi pitórico» tiene consecuencias frente al «Maestro ceciliano». «Indice di una tendenza descrittiva e pittorica» en opinión de Carli⁶⁶, Tino nos trae a la memoria el «estilo de predela» que se extiende a derivaciones como son los relieves perdidos de santa Catalina (iglesia de santa Clara, Nápoles). Por otra parte, el estilo de predela tiene que ver con la lucidez narrativa de las tablas hagiográficas del «otro yo» del Maestro escultor. Pensamos tanto en los retablos dedicados a Cecilia y a Margarita⁶⁷ como en los frescos de Asís integrados en el ciclo de san Francisco (Basilica Superior).

Aunque fuese valorado como *arquitecto-escultor* a partir de la Tumba del Cardenal Petroni⁶⁸, realizada por él y su padre para el Duomo de Siena (1317-1318), Tino di Camaino se aficiona progresivamente a la composición tramada de arquitecturas en sus conjuntos sepulcrales, se destaca a menudo su voluntad proyectiva en este apartado. Es sobresaliente su *edificación* de las tumbas angevinas, si bien éstas son a veces objeto de ciertas polémicas. Recordemos su ambigua colaboración con el napolitano Gallardo Primario y el debate atribucionista en torno al tema. En este sentido, nos parece lícito advertir el interés demostrado por el diseño arquitectónico en los murales cecilianos de Asís y también en las tablas florentinas⁶⁹, lugares donde despuntan los efectos constructivos no exentos de una dimensión que alude a la escultura⁷⁰. Un interés que se insinúa al margen o sobrepuesto a los temas representados como experiencia que dibuja el espacio circundante y, en definitiva, revela el papel de una mentalidad selectiva que no desatiende las virtudes y virtualidad de otras artes, que señala su existencia simultánea más allá de la pintura, y se permite la cita, también cabe la cita imaginaria, de arquitectura y escultura.

Si iniciamos las comparaciones, podríamos incidir en algunos elementos aislados, como por ejemplo las columnas y columnatas que, respetando un peculiar clasicismo, Tino introduce en su producción pintada y esculpida, y que, sin embargo, alteran su canon según convenga dentro de un juego bastante libre que afianza los

⁶⁶ CARLI, Enzo: *Sculture del Duomo...*, pp. 23 y 25.

⁶⁷ Sobre el estilo de predela, que «inventaron los sieneses», y las transferencias de un dominio narrativo y cromático, típico de ellos vid. Enzo CARLI, *Goro...*, p. 21 (también Enzo CARLI, «Goro di Gregorio», *Il gotico a Siena. Miniature, pitture, oreficerie, oggetti d'arte* Catálogo, Florencia, 1982, pp. 198 i ss.), Anna Rosa GARZELLI, «Scultura del Trecento...», p. 59. Cabría integrar ahora la tendencia de algunas escenas de la tumba Tarlati de la catedral de Arezzo (cuyo proyecto se remite a Giotto, vid. COHN-GOERKE, «Scultori senesi del Trecento», I, *Rivista d'Arte*, XX, 1938, pp. 242-289) y la pila bautismal de la Pieve, pictórica en lo que a sus relieves respecta (vid. Annarosa GARZELLI, *Sculture toscane nel Dugento e nel Trecento*, Florencia, 1969, figs 108-9, 118-122 y 188-190).

⁶⁸ El juego que Tino pudo ofrecer en este conjunto adquiere perfiles no demasiado precisos, sobre todo si cotejamos los estilemas de la tumba Petroni con otras aportaciones suyas anteriores y posteriores. Sobre la figura del padre, Camaino di Crescentino vid. Enzo CARLI, «Le statue degli apostoli per il Duomo di Siena», *Antichità Viva*, n. 6, 1968, pp. 3-20.

⁶⁹ Después de los factores «esenciales» que fueron la línea y el color, *leit-motiv* incluso para la escultura si Siena es nuestro objetivo (vid. Werner, Cohn-Goerke, «Scultori senesi...», p. 243), la búsqueda en el plano arquitectónico fue un asunto de actualidad que sintetizó también la contribución sienesa de Duccio.

⁷⁰ Vid. ilustraciones en Joachim POESCHKE, *Die Kirche San Francesco in Assisi und ihre Wandmalereien*, Ed. Hirmer, Munich, 1986. La abertura sobre Asís puede ampliarse, dentro de los límites que impone su extensión; cf. WHITE, «The date of "the Legend of St-Francis" at Assisi», *The Burlington Magazine*, XCVIII, 1956, pp. 344-351; Cesare BRANDI, «Sulla cronologia degli affreschi della Chiesa Superiore di Assisi» y Alastair SMART, «Quasi tutta la parte di sotto» del Ghiberti e le attribuzioni del Vasari a Giotto degli affreschi d'Assisi», en *Giotto e il suo tempo...*, pp. 61-66 y 79-91. Millard MEISS, *Giotto and Assisi*, New York 1960 (non vid.), una reseña a cargo de Giovanni PREVITALI, en *Paragone*, XXII, 1971, pp. 34-56; ID «Studi recenti sulla Basilica di Assisi», *Arte Cristiana*, n. 697, LXXI, 1983, pp. 203-435.

ritmos verticales de sus efigies o asienta la composición, organizada o no en varios pisos. Puede darse el caso de su figuración combinada, sin que estas edificaciones sean estrictamente necesarias en la argumentación gráfica del episodio; por ejemplo en las predicaciones de Cecilia en la pala de los Uffizi donde el autor se diría perseguido por la plasmación de un espacio vacío, interno a la arquitectura, capaz de multiplicar sus laberintos y recorridos, ensayando al menos su despego del recurso a un decorado demasiado evidente, telón de fondo de la acción. La obsesión por una componente especial dirigida a conseguir la profundidad pictórica que penetra el plano, sea mejor o peor conseguida, se describe con insistencia a partir del Asís que califica al Maestro para evolucionar posteriormente, y desde nuestra óptica del problema, hacia las tablas de las santas.

Indicaremos con todo que este criterio cronológico contradice otras aportaciones al tema. Por ejemplo, la memoria del texto de Parronchi (1939) quien después de concluir sobre el nacimiento romano del maestro de la santa Cecilia, anónimo que cree cercano al Cavallini, y la génesis asimismo romana de los modelos utilizados en Umbria (parecer con el que evidentemente discrepamos) confirma la transición giottesca del mismo ceciliano, advertida en el episodio del *Homenaje de un hombre sencillo*. A partir de aquí Parronchi afirma la estrechísima dependencia ente esta escena (como mínimo las figuras en la representación general del *homenaje* son fruto admitido del anónimo) y las tablas de santa Cecilia y la de la Madonna de santa Margarita in Montici. Las últimas historias del ciclo franciscano serían entonces de realización ulterior no sólo al primer fresco, criterio con el cual podríamos incluso coincidir, sino también posteriores a los retablos florentinos, opinión contraria a la nuestra. Nuestro juicio puede conectarse con la discusión sobre la cronología de la capilla Peruzzi de santa Croce y las enseñanzas que, según Bologna, extrajo de ella el Maestro de la santa Cecilia, reflejadas en la tabla de Margarita de santa María in Montici. Con más razón estas enseñanzas deben buscarse en los grupos de la tabla de los Uffizi.

En los murales de Asís dominan los primeros términos mientras que en el panel de la santa que da sobre nombre a nuestro autor se busca un desciframiento que retrasa este plano inmediato o diluye su exigencia en una superestructura compleja que solamente se insinuaba en el ciclo umbro y que centraliza ahora las exigencias del relato en un único aspecto del mismo por cuadro pintado. No sucedía de este modo en la basílica de san Francisco, pues allí las escenas que no admiten discusión atribucionista, o la admiten de forma más secundaria que el *homenaje del hombre sencillo*, perfilan alusiones a va-

rios momentos o acciones en un mismo episodio. En ellas accedemos a los personajes de inmediato, sobre el choque con el primer término de la superficie, se hallarán anclados en su margen inferior.

El *Horror vacui* no es el tono dominante en estas pinturas cecilianas, no porque se prodiguen en la eliminación de elementos o se empeñen en la recreación del vacío, sino porque en la búsqueda de ese vacío envolvente liberan las imágenes y sus efigies que nunca vendrán determinadas por una fijación implacable al lugar, es decir sin salida virtual posible. El efecto se produce en altura, en confrontación con la zona superior de las escenas, o sea en el margen existente entre las figuras y este límite superior del cuadro. Ahí es donde el artífice consigue crear la idea de un vacío que a su vez se promueve entre los grupos de sus personajes como vacío central, que se encuentra justo en medio y que se encauza como producto de una atmósfera no tangible. En las tablas, Montici i Uffizi, a que nos venimos refiriendo esta experimentación con el espacio y el emplazamiento acentúa la conformación de un ambiente vacío que se torna envolvente, de forma más acabada que en las producciones umbras. En los dos casos puede tratarse de una atmósfera escultórica que quizás coincida con aquel «*valore extra-pittorico che ci impressiona*», índice apreciado en el artículo de A. Parronchi sobre de la actividad del Maestro de santa Cecilia.

Nuevamente frente al escultor, Tino di Camaino, recordaremos la fusión del tema del *putto* en las columnas torneadas que se le atribuyen, ya que esta inmersión del niño en el soporte hizo remarcar a Naoki Dan⁷¹, los acordes pictóricos del conjunto. Ottavio Morisani había adelantado la componente cromática de la *opera* napolitana del sienés incidiendo incluso en la absorción de elementos locales que hacían suyo el gusto pictórico y luminoso del maestro. A la trama policroma de la escultura se añade el fresco, el intervalo de pintura mural, como ya había complacido que se interfiriera en el volumen la sugestión compositiva de los mosaicos. Sin embargo, el esfuerzo del crítico por caracterizar los planteamiento del escultor superan este nivel y es factible utilizarlos en pro de nuestra argumentación. Es el mismo Morisani quien asevera: «*Ma in tutto questo, la scultura rimane ipotetica, talvolta calata quasi per forza nella pietra, sicché vi sta fuor d'agio, forma e non linguaggio e si sforza per mezzo del chiaroscuro, accentato come un dialetto, a risvegliare emozione coloristiche, che l'artista, inavvertito della sconcordanza tra emozione e mezzo espressivo, traduce in rudezze che spesso grasantano il grossolano; talaltra disciolta nella ricerca coloristica, che ne ottunde il senso plastico col tender, per ogni mezzo in suo possesso, al piano unico*»⁷².

⁷¹ Naoki DAN: «Tino di Camaino: Le colonne tortili di Pisa e di Londra», en *Prospettiva*, n. 20, 1980, pp. 16-22, pp. 20-22. Del mismo vid. *Omaggio al VII Centenario della nascita di Tino di Camaino. La Madonna di Torino e la Carità Bardini: opere pisane di Tino*, Florencia, 1981. Naoki DAN insiste en la componente pictórica y las sugerencias del nonfinito tinesco en otras oportunidades vid., por ejemplo: «Su un capolavoro tinesco del Museo del Bargello», *Michelangelo*, 1976-1977, pp. 19-2; «Ricostruzione della tomba di Arrigo VII di Tino di Camaino», *Michelangelo*, VI, 1977, pp. 24-37, nota 26.

⁷² MORISANI, Ottavio: *Tino di Camaino...*, p. 8.

El interés de Tino di Camaino por el plano único no es igual al desprecio por la tridimensionalidad⁷³. Observaciones como las de Paccagnini no pueden utilizarse si no es con diversos matices. Aceptaríamos que la escultura tinesca venga determinada por una frontalidad dominante, que no había condicionado a Giovanni Pisano, y que, en este sentido, se manifiesta asimismo la observancia pictórica de su terminología gráfica. Ahora bien, llegar a esta conclusión no comporta abocar la aportación tinesca en el desinterés por los efectos de volumen que resultan ser, por otro lado, efectos a la moda y de primerísima actualidad, en las artes de la superficie trescentistas. La penetración del plano comprendía una coordenada de experimentación y ficción múltiple. En consecuencia, descalificaríamos una argumentación que juega a la correspondencia equívoca entre desinterés por la tercera dimensión y actividad pictórica.

La observancia de un único punto de vista tampoco puede admitirse en su escultura, ni siquiera cuando nuestra intención es superponer afinidades entre las artes en el mayor grado posible. Aunque no sea muy adecuado girar en torno a las piezas de Tino, concebidas para la visión frontal, como no tiene sentido plantearse el giro «en torno» a la pintura (sí lo tendría el simple desplazamiento) la valoración del volumen y su comunidad con el lugar es una variante que permanece en dialéctica con nuestra percepción, sus sujetos y objetos no han de morir unívocamente en nuestro espacio, o en un espacio requerido de forma distinta al nuestro.

Parece necesario hacer hincapié en el recurso a la arquitectura, que evoca las dependencias de Tino de Crescentino di Diostisalvi, su padre, en tanto nos permitimos hablar de elementos tinescos en las obras cesilianas, atraídas por las ideaciones de la ficción espacial que construye y edifica paisajes artificiales y naturales, decorados perfectos para el bloque de la figura, por más que la anécdota o la verosimilitud «realistas» sean un factor secundario. Las tablas y murales conectan con este progresivo interés de Tino, interés que a veces se quiere napolitano, por el enlace entre los aspectos particulares en un complejo orgánico, síntesis y proyección fascinadas por la idea de conjunto en los Panteones reales de los reyes de Nápoles. El arte de la arquitectura, relegada como apéndice documentado en algunas monografías de Tino, pero sin contrapartida real a que atender actualmente, no fue un terreno prohibido a las actuaciones del sienés. Desde 1325 y hasta 1338 se conocen noticias donde aparece como constructor. Su fase napolitana lo

introduce en empresas como el monasterio de san Martino, el arsenal de Nápoles o los trabajos para el puente del Castelnuovo⁷⁴. Que su pintura refleje esta preocupación por el proyecto edilicio no tiene nada extraño.

La actividad en el Castelnuovo de Nápoles pone a nuestra disposición una de las informaciones más penetrantes en cuanto a la valía de Tino. Facilita asimismo noticias muy importantes sobre la medida que alcanzaron sus contactos con la pintura de la época. «*La perizia delle pitture della cappella in Castenuovo doveva eseguirsi «cum notitia et conscientia magistri Tini de Senis»*»⁷⁵. Interpretamos que los murales de la capilla del Castelnuovo se realizarían con la supervisión del escultor. Recordemos que la importancia del dato aislado se añade la verificación de que entre los restos conservados en la fortificación napolitana se han entrevisto al menos las intervenciones de Maso di Banco, Taddeo Gaddi y los maestros del Políptico Washington Horne - Châalis, todos ellos grandes colaboradores de Giotto⁷⁶.

La intervención de Maso en Nápoles había sido estudiada anteriormente por Mario Salmi. Las aportaciones italianas del Norte se suman a una tradición local campana. El efecto no debe reducir las deudas contraídas con Tino y el arte de ascendencia toscana a pesar del «pantinismo» que se cierne como peligro que habrá que border.

Planteamientos cercanos a autores como Negri Arnoldi —veáse más adelante la nota 77— desmienten en parte la repercusión de Tino entre las coordenadas básicas de formación de las escuelas meridionales. Sus implicaciones en este foco confluyen una vez más con el trayecto giottesco. En consecuencia, si pensamos en la escuela sienesa a la hora de abordar los factores que cristalizan en la creación de una escuela meridional de escultura, deberemos replantear el tema también en la órbita de la pintura, estableciendo una interpretación que sujetaría algunas de sus componentes a la producción toscana. En este sentido, es necesario advertir que Tino di Camaino fue capaz de entrometarse en la evolución del arte trescentista en su globalidad. Debemos reconocer su papel importante en este desarrollo que viaja a través de los reinos de Italia. Por otra parte, el riesgo de definir un único registro para la particularidad del trabajo de este escultor en la capital campana es claro. Así, queremos insistir en una idea múltiple que amplía la entrega tinesca desde una renovación napolitana que se describe en los sepulcros angevinos. Se hace escuela o se rompe con

⁷³ Así es claro que no aceptaríamos por entero interpretaciones como la siguiente: «Il disinteresse di Tino per la terza dimensione e confermato anche da una osservazione tecnica: la parte posteriore del blocco che egli scolpì e sempre frontale, legata ad un unico punto di vista come la pittura. Intorno alle sculture di Tino non si può girare...Il suo problema formale non trova sviluppo entro la iniziale impostazione tridimensionale del blocco da scolpire, che è per lui come una grossa tavola di cui egli sfrutta solo il piano di superficie...» (entresacamos la cita de Giovanni PACCAGNINI, «note sullo stile tardo di Giovanni Pisano», *Belle Arti*, ns. 5-6, 1948, pp. 246-259).

⁷⁴ MORISANI, Ottavio: *Tino di Camaino...*, pp. 123-125.

⁷⁵ IDEM., p. 125; CAUSA, Raffaello: «Precisioni relative...», p. 67. Notemos que la intervención de Tino en el Castelnuovo no dejó de formularse como hipótesis admisible vid. G. DE BLASIS, «Le case dei principi angioini in Castelnuovo», *Archivio st. per le prov. nap.*, XI (1886) y XII (1887), cit. por Morisani, ID. pp. 124-125.

⁷⁶ Vid. BOLOGNA, Ferdinando: «La bottega di Giotto tra la cappella Bardi e Napoli» en *Novità...*, pp. 90-98. ID., «I napoletani di fronte a Giotto», en *I pittori alla Corte Angioina di Napoli, 1266-1414 e un riesame dell'arte nell'età fridericana*, Roma, 1969, pp. 235-286.



Fig. 34. Caridad Bardini. Detalle. Museo Bardini (Florenia).



Fig. 35. Retablo de la santa Cecilia. Detalle de la prédica de santa Cecilia ante Valeriano y su hermano Tiburcio. (Galleria degli Uffizi, Florenia).



Fig. 36. Conjunto funerario del obispo Antonio Orso. Figura de Orso (Duomo de Florenia).

ésta, pero internamente, desde dentro de ella misma, no como factor exógeno a las realizaciones de la ciudad, sino de forma adherente e imbricada con ellas.

Sin embargo, el tema no debiera dejarse aquí, porque todavía nos queda en reserva el problema explícito de la pintura. Revisar el escenario napolitano con el deseo de ver a Tino pintor será un proyecto futuro. En este momento somos conscientes de una realidad inacabada que exige un mayor esfuerzo para reconstruir su imagen. El examen detenido de las pérdidas sufridas por la pintura napolitana ayudará a comprender los obstáculos a que nos enfrentamos ya que aquéllas comportan la disolución de buena parte del caminar giottesco, que se difumina tras las desapariciones totales, o apariciones enmascaradas, de la pintura original. Recordemos los frescos que ornaban el sepulcro del rey Roberto en la santa Clara napolitana, perdidos globalmente, y recurramos a los restos de pintura en algunos fragmentos y esculturas conservados en la capital campana y atribuibles a un Tino-pintor y escultor—; pensemos por tanto en la importancia de todo ello y en el encargo mixtilíneo que suponían las obras destinadas a los sepulcros angevinos⁷⁷.

⁷⁷ GRADARA, Costanza: «Isolamento del sepolcro di Re Roberto d'Angio. scoperta di affreschi e restauri nella chiesa di S. Chiara di Napoli», *Bollettino d'Arte*, XI, 1917, pp. 97-104, con mención de fragmentos de pintura conservados en santa Clara. Vid., además la referencia a la Virgen con el Niño en tondo en MORISANI, Ottavio: *Tino di Camaino...*, pp. 90-91, not. 11; JOVINO, Giustino: *La Chiesa e il chiostro maiolicato di santa Chiara in Napoli*, Nápolés, 1983, p. 91, que fue atribuido a Giotto y se sitúa c. 1330. Ahora bien, Joveno remarca la ascendencia sienesa del fragmento y desde aquí podríamos preguntarnos por los «colaboradores» de Giotto y un maestro sienés, bautizado «Maestro de la santa Cecilia». Vid. Ottavio MORISANI, «L' intervento di Giotto», en *L'arte di Napoli nell'età angioina (Storia di Napoli, III)*, Florenia, 1969, pp. 634-654.

Cronología y situación de las obras cecilianas.

La entrada en escena de las cronologías relativas del conjunto de las obras relacionadas con nuestros dos sujetos, no puede esperar más. Especialmente cuando ya nos hemos planteado el cotejo de las obras tinianas pintadas y esculpidas. Sin embargo, hay que advertir de entrada que si bien el trayecto de Tino de Camaino parece reseguirse sin demasiados problemas, no resulta nada sencillo rehacer la biografía de periplo de pintor a partir de la discusión bibliográfica sobre el Maestro de la santa Cecilia.

Recapitemos sobre lo más esencial. Tino di Camaino, nacido en Siena en torno al penúltimo decenio del siglo XIII, se formaría artísticamente en relación con su padre y Giovanni Pisano en el espacio dejado por las obras del Duomo, en plena actividad constructiva y «decorativa». De los años finales del siglo a 1306, se concibe una primera etapa de formación que tiene lugar junto a los maestros citados⁷⁸. Por nuestra parte, añadiremos que si los incentivos de la escultura parecen suficientes, en lo que a la pintura respecta debemos situarnos ante creaciones que, inmediatas también al Duomo, corresponden al magisterio de Duccio di Buoninsegna. Si bien la *Pala o Maestá del Duomo*, obra maestra de la escuela que obligadamente hubiese atraído la atención de Tino y, en definitiva, de ese Maestro de la santa Cecilia que tiende a los sienés, nos lleva c. 1308-1311, otras obras «menores» la anteceden y certifican la actividad de Duccio en Siena cuando seguramente el «escultor» se encontraba todavía en la ciudad.

El san Pedro en cátedra de 1307 debe casar con las corrientes florentinas; sin embargo, la intrahistoria de la pieza no puede aislarse de los orígenes sieneses que de-

fendemos para su maestro. En este sentido, podemos compararla con un conjunto que se diría más «arcaico», más bizantino, en términos relativos, y que se sitúa en el círculo de Guido de Siena⁷⁹. El trono del apóstol deberá emparentarse con otros productos no exentos de relación con los anónimos duciescos⁸⁰, aunque Giotto no deba desaparecer nunca de escena y sea necesario remitirse asimismo a los Lorenzetti⁸¹.

Tino, que a menudo une su concepción artística a los logros de Pietro y Ambrogio Lorenzetti⁸², se convierte de esta suerte en co-partícipe de su pintura, desde una práctica que es en él bilingüe, y que se genera en el contexto de formación y aprendizaje de todos ellos. En otra ocasión habrá que aclarar cuáles fueron las verdaderas correspondencias entre Tino di Camaino y los Lorenzetti antes de concluir sobre el sentido que tomaría la influencia entre el maestro escultor y los dos hermanos. Como advertíamos, la impronta de Giotto en el arte tinesco también deberá examinarse, pero el margen de su explicación deriva hacia otros y complejos parámetros. Los Vicios y Virtudes de la Arena padovana son ese inmejorable recurso expresivo que evidencia sin reservas las dependencias del mundo esculpido giottesco⁸³.

La idea de una formación romana de los maestros de la escuela florentina no goza en la actualidad de un apoyo unánime y sus primeros adeptos, entre los que se contaba Offner, han dado paso últimamente a nuevas explicaciones que descubren las raíces creativas de los ciclos franciscanos en las confluencias *cimabuescas* y *assisiates*. Sin embargo, su incidencia, ulterior si se desea al nacimiento del nuevo estilo en la Italia Meridional, es una base importante para el arte de esta zona. Giotto y su taller, Tino, por otra parte, se integran en las disyuntivas del sur italiano. Aunque de momento permaneceremos todavía en el área toscana, dado que la documentación conocida acerca del de Camaino nos remite de Siena a Pisa y de vuelta a la ciudad natal, para llevarnos des-

⁷⁸ VALENTINER, W. R.: «Observations on Siene and Pisan Trecento Sculpture», *The Art Bulletin*, 1927, pp. 117-220; COHN GOERKE, Werner: «Sculptori senesi...», pp. 242-289. Para la relación entre Tino di Camaino y Goro di Gregorio vid. CARLI, Enzo: *Goro...*, p. 35; Carli concluye sobre el conocimiento de la producción tinesca por parte de goro, pues lo cree necesario en un análisis de sus respectivas obras. Goro, sin ser discípulo de Tino, permanecerá afín a las directrices de una escuela sienesa.

⁷⁹ VERTOVA, Luisa: «Un frammento...», p. 47, fig. 15.

⁸⁰ COLETTI, Luigi: *I Primitive, I senesi...*, figs. 12 y 13, James STUBBLEBINE, *Duccio di Buoninsegna and His School*, II Plates, Princeton, 1979, figs. 163, 218.

⁸¹ Cf. el trono ideado por Pietro en COLETTI, Giulio: *I Primitivi. I senesi...*, fig. 18, en la Madonna de los Uffizi.

⁸² El «estilo de predela» alcanzaría su clasicismo en la pintura sienesa de Duccio, los Lorenzetti y Simone. El paralelo en la florentina se mantiene sobre la *Miniaturist Tendency* y no hay que olvidar tampoco el recorrido de la escultura que no exime de una inteligencia similar de la narración. De derivación tinesca citabamos los relieves de santa Clara vid. para ellos: Stanislao FRASCETTI: «Dei bassorilievi rappresentanti la leggenda di santa Caterina in santa Chiara di Napoli», en *L'Arte*, 1898, pp. 245-55. Aldo de RINALDIS, *Santa Chiara...*, pp. 180-194. En cuanto a la pala del Duomo de Siena, obra magna de Duccio, la cronología es objeto de diversas propuestas. Cf. CHASTEL, André: «Le retable dans la rue (1285-1315)», en *Chronique de la peinture italienne a la Renaissance 1280-1580*, Friburgo, 1983, pp. 30-47, P. 4, en torno a la verosimilitud de un contrato anterior al documento de 1308. Sobre la relación de Tino con Pietro y Ambrogio vid., la monografía pionera de CARLI, Enzo: *Tino...*, pp. 74-75, también PACCAGNINI, Giovanni: «Note sullo stile tardo...», p. 258. Carli analiza el sistema de superposición de los planos en Tino que confiere a estos el mismo sentido constructivo y efecto de masa que tienen en Ambrogio Lorenzetti, (Sobre el texto pictórico de los Lorenzetti en el taller de Duccio son conocidas y discutidas las tesis de James Stubblebine).

⁸³ Vid. nota 88. Hay que atender además a la vía que supera las metáforas que abogan por Giotto escultor, antes que nada, incluso cuando pinta. Por ejemplo en el ejercicio sobre el Campanile: BECHERUCCI, Luisa: *Andrea Pisano nel Campanile di Giotto*, Florencia, 1965, figs. 1-6, FIDERER MOSKOWITZ, Anita: «Trecento Classicism and the Campanile Hexagons», en *Gesta*, XXII/1, 1983, pp. 49-65, figs. 2-3, 5 i 19, Cf. ROMANINI, Angiola María: «Giotto e l'architettura...», pp. 168 i ss., figs. 54-58, para el diseño y arquitectura de la construcción.

pues a Florencia la perspectiva de Nápoles y la Corte angevina no se obstruye. Sabemos ya que en ella Tino di Camaino aparece incluso como juez de la pintura giottesca⁸⁴.

En la trayectoria inicial del maestro quedaron implicadas sucesivamente las principales localidades toscanas. Después de su actividad primera que cabe situar en Siena, conocemos la etapa correspondiente a Pisa (1306-1318) con el *altar de san Ranieri, la fuente bautismal y el sepulcro del emperador Arrigo VII*. El Tino güelfo abandonará la Pisa gibelina enfrentada a Siena, pero dejará allí sus patrones creativos y la intersección con las escuelas pisanas, no solo con las de escultura sino también con las de pintura. Siena reaparece, a partir del 1318, con el *nomumento funebre de Riccardo Petroni*. Más adelante, 1321, el centro de las actividades del maestro será la ciudad de Florencia, con la *tumba del Obispo Antonio Orso* (Duomo), el conjunto sepulcral la de *Gastone de la Torre* (Museo de santa Croce), e incluso con la intervención, menos clara, en el *sepulcro de Tedice Aliotti* para santa Maria Novella. Otras piezas dispersas que pertenecen al periodo florentino no son menos destacadas. La famosa *Sedes Sapientiae* del Museo Nacional y la *Caridad del Bardini* son producciones integradas entre las principales del periodo que, como se discute en el detalle, cabe relacionar en general con los conjuntos funerarios mencionadas en primer término. Además es claro que deberíamos buscar en esta etapa florentina un espacio que explicase las esculturas tinescas del exterior del Baptisterio de san Giovanni (cf. M. Weinberger). El viaje de Tino a Nápoles se retrasa hasta 1323. Con todo, desde esta fecha hasta el año de su muerte, anterior o dentro del 1338, el autor permanecerá en la Corte de los Anjou, ocupado fundamentalmente en la realización de los sepulcros reales. San Lorenzo, santa Chiara, santa Maria Donnaregina, san Domenico, son, entre otras iglesias de la capital aquéllas que han dejado constancia de su laboriosidad en la capital campana. Por demás, nadie niega que de paso hacia Nápoles, Tino di Camaino se procurará estancia en Roma⁸⁵. La cuestión es un hecho, dado que se le otorga la autoría de un crucifijo perteneciente a San Pablo extramuros (pieza de c. 1323-1324) de factura que se quiere sienesa y no exenta de aires lorenzettianos. La planimetría es una vez más el carácter

buscado en Tino y comparado a las tendencias de la pintura de Ambrogio, como camino hacia una dilatación de las formas que alguien define elásticas y que potencian una visión particular y comunicada de ambos estilos⁸⁶.

Dentro de este amplio panorama que nos conduce de inicios de siglo al 1338 hay que encuadrar la actividad del pintor. Es sabido que las atribuciones al Maestro de la Santa Cecilia parten de la tabla conservada en los Uffizi que perteneció a la iglesia de santa Cecilia en Florencia. El edificio, incendiado en 1304, sería reconstruido en el 1341. Debido al incendio, normalmente, se cree que la pintura se realizaría con anterioridad al 1304, pero esta idea no es concluyente, ya que podríamos pensar incluso, al contrario, que el encargo de la tabla dedicada a Cecilia se debiera a la voluntad de rehacer el edificio florentino después de su destrucción, vistiendo de «nuevo» sus muros con mobiliario encargado poco después del suceso, es decir dentro de las dos o tres primeras décadas del siglo, por mas que la construcción no adelantase hasta fechas posteriores (1341).

En cualquiera de las circunstancias la datación de la tabla de santa Cecilia c. 1300, o dentro de la primera década del XIV, antes del incendio de 1304 no nos parece aceptable, tampoco por razones estilísticas. Si su datación tradicional se hiciera corresponder con la historia de Tino nos obligaría a pensar en él a caballo de Siena y Pisa, en el período de juventud y, hasta cierto punto, dependiente de talleres que no aparecen como el suyo propio. El hecho parece poco probable, pues la tabla de los Uffizi se hace eco de una trayectoria avanzada, que define un estilo ya formado en el que se sintetizan diversas iniciativas anteriores (Asís) y un conocimiento extenso, pero peculiar, de los problemas espaciales planteados por Giotto y su escuela. Por estas razones nos decantamos para establecer la cronología de la pieza por los tiempos florentinos de Tino que corresponden a los de un artista en su plenitud. Es decir, a los inicios de la tercera década del siglo XIV. Paralelamente recordáramos las dependencias del momento de formación del artista, el peso de Giovanni Pisano (relacionado con Duccio) y también la dependencia de su padre Camaino. Sin olvidar asimismo la trascendencia de la escuela pictórica sienesa⁸⁷.

⁸⁴ Vid. not. 48. Para Tino y Nápoles en general: DE RINALDIS, Aldo: *Santa Chiara*, Napoli, 1920, pp. 127 y 163-167; CARLI, Enzo: *Tino...*, pp. 38 i ss.; MORISANI, Ottavio: «L'Arte a Napoli...», MORISANI, Ottavio: «Nota su Tino di Camaino a Napoli», *L'Arte*, XLIII, 1940, pp. 189-197; MORISANI, Ottavio: *Tino di Camaino...*, pp. 40-57; CARANDENTE, Giovanni: «Due contributi per la scultura trecentese in Calabria», *Belle Arti*, 1951, 1, pp. 18-24, figs. 15-22; NEGRI ARNOLDI: «Scultura trecentese in Calabria: Il Maestro di Mileto», *Bollettino d'Arte*, 1972, n. 1, pp. 20-32, Mormone, op. cit.; NEGRI ARNOLDI, Francisco: «Scultura Trecentese in Calabria: apporti esterni e attività locale», *Bollettino d'Arte*, n. 21, 1983, pp. 1-48. Ersilia CARELLI e Stella CASSIELLO, *Santa Maria Donnaregina in Napoli*, Napoli, 1975, pp. 45-50; *La Badia della SS. Trinità di Cava*, Badia di Cava, 1976, figura de la página 31. Atribuidos a la primera actividad napolitana de Tino, aunque de autoría discutible, pueden verse dos ángeles publicados por Valerio MARIANI: «Due angeli di Tino di Camaino», *Belle Arti*, n. 5-6, 1948, pp. 241-243. También la Virgen con el niño en el tabernáculo que estudia Olga PUJMANOVA, en «Robert of Anjou's unknown Tabernacle in Brno», *The Burlington Magazine*, 1979, pp. 483-491. La escultura es asociada a un maestro muy cercano a Tino y se halla integrada en un conjunto pictórico en relación con el «Maestro de las temperas franciscanas».

⁸⁵ CARLI, Enzo: *Tino...*, p. 82.

⁸⁶ SALMI, Mario: «Tino di Camaino a Roma?», *Commentari*, 1964, pp. 166-172. Para el crucifijo en concreto: LAWAGNINO, Emilio: *Pietro Cavallini*, Roma, 1953, tav. XXXVII-XXXVIII.

⁸⁷ Cf. CARLI, ENZO: *Tino...*, p. 70. RASPI SERRA, Joselita: «Nuove ipotesi...»

⁸⁸ PREVITALIA, Giovanni: *Giotto...*, pp. 55-64 y 322, figs. 76 y 354.

De vuelta a Siena en 1318 Tino parece asociarse con su padre en una empresa que, tal vez, le abriera las puertas de una actividad que desde este instante se dispara, con los requerimientos que extienden su actividad a Florencia y a Nápoles. No obstante, la posible coincidencia de Tino con el Maestro ceciliano nos descubre algunos interludios que permanecen sin solucionar en diversos aspectos, complicados por la ubicación de los trabajos del pintor.

Respecto al catálogo razonado del ceciliano es fundamental el juicio que pueda hacerse de la tabla dedicada a san Pedro. Se trata de la obra que citábamos al comentar el artículo que identifica *il nostro con Gaddo Gaddi*. La razón de su importancia más que la nitidez de un estilo ceciliano, completamente formado en ella, es la datación fija de la obra en el año 1307 (88). En consecuencia, este año sirve de pauta para acotar cronológicamente otras piezas del «gran contemporáneo» de Giotto. A pesar de que el cuadro se incluye con frecuencia entre las obras del Maestro anónimo, es una obra polémica. Sobre todo, lo es para aquellos que la creen posterior a la tabla de la santa Cecilia, situada como hemos visto antes de 1304, ya que su estilo parece preceder necesariamente a esta última, si es que ambas salieron de un mismo taller. Desde nuestra actual perspectiva, pensamos que es justo situar el san Pedro entre las obras que preceden a la tabla de los Uffizi, sin negar explícitamente la autoría ceciliana. La *maniera* reflejada en el san Pedro de santos Simón y Judas coordina mejor con los trabajos de Asís que con la obra en tabla de santa Cecilia. Los murales franciscanos se hallarían a medio camino entre la realización de una y otra pieza. Particularmente, Previtali indica la conexión del san Pedro con la *confesión de la resucitada* en Asís, pero simultáneamente descarta al Maestro de santa Cecilia como autor de ambas obras. El problema se mantiene así en suspenso ya que, en su texto, la tabla del 1307 se cataloga como pieza aislada dentro del taller o *studio* de Giotto y los murales de Asís son adoptados por el Maestro del crucifijo de Montefalco⁸⁹. Mientras que aquí preferiremos mantener la tradicional atribución al Maestro de la santa Cecilia.

Otras escenas de Asís reclaman asimismo el nexo con los episodios de la vida de Cecilia. Sin embargo, las escenas de la tabla de la santa resultan ser en nuestro discurso obras posteriores al ciclo umbro de discutidísima datación⁹⁰. Smart y Bologna son favorables a la intervención del ceciliano en la Basilica de san Francisco y

sitúan el origen de su estilo en relación con Cavallini y la escuela romana. Si bien podemos coincidir y defender la correspondencia entre el Maestro de la tabla dedicada a Cecilia y el fresquista de Asís, aun cuando el mural en perspectiva es el del *Homenaje de un hombre sencillo*⁹¹, la cuestión del aprendizaje del maestro y de sus dependencias sería más problemática; asimismo el tema central de la cronología de los trabajos citados.

Por una parte, pensamos que la factura de los murales y de la obra en general del Maestro de la santa Cecilia no desciende ni depende directamente de los parámetros romanizados del Cavallini. Aun cuando Roma es un centro a considerar, Siena no puede dejarse de lado en el *corpus* «florentino» de la llamada —no sabemos hasta que punto acertadamente— *Miniaturist tendency*, menos que nunca en la perspectiva que aquí defendemos (formación sienesa del Maestro ceciliano). En definitiva, no sorprenderá tampoco que, por otro lado, no aceptemos un origen romano para el Maestro de la santa Cecilia, ya propuesto por Offner (*Corpus of Florentine Painting*), y que, al mismo tiempo, maticemos la cronología antepuesta a las obras. Consideraremos la tabla de los Uffizi (c. 1320-1322) posterior a los murales de Asís. Por otro lado, añadiremos que tenemos muy dudosas —por no decir inverosímiles— algunas de las atribuciones de Parronchi al ceciliano, autor que atribuye a nuestro artífice los frescos procedentes de Sant'Agnese fuori le Mura —depósitos vaticanos— y ciertos fragmentos de pintura mural en santa Cecilia in Trastevere: representación del sueño de Jacob. Nuestra posición debe ser ésta por más que un encuentro con la pintura ceciliana en el ámbito romano fuese un punto de apoyo interesante para nuestras observaciones. Especialmente, a la hora de relacionar al pintor con el Tino napolitano.

También la tabla del san Pedro nos guía hasta Asís. En este sentido, su existencia nos permite bordear nuevamente las cuestiones temporales y la atractiva polémica que conllevan en ese caso. El san Pedro influye en una aproximación a los murales de la Basilica Superior de san Francisco —en su apartado ceciliano— a los años inmediatos al 1307. En este momento Tino di Camaino no parece ocupado en ninguna empresa de gran envergadura. Son años que anteceden a su marcha a Pisa y al encargo relevante para la *tumba de Arrigo VII*.

Pietro Toesca hizo hincapié en la existencia de dos niveles de operatividad en la realización de los murales de la Basilica de san Francisco que, trazados por la máxima figura de Giotto, serían perfilados en acabado por

⁸⁹ Cf. PREVITALI, Giovanni: *Giotto...*, pp. 55-64, figs. 71-75. A partir de sus tesis cabe interrogar las pinturas del Maestro del crucifijo de Montefalco y las del Maestro de la santa.

⁹⁰ Los conflictos por la datación de los murales de la basilica superior de San Francisco de Asís revierten en la subdivisión del ciclo o en su comprensión como programa unitario estilística y cronológicamente. Pietro TOESCA: «Una postilla alla «Vita di San Francesco» nella chiesa superiore di Assisi», *Studies in the History of Art. Dedicated to William E. Suida*, Londres, 1959, pp. 21-25.

⁹¹ *El homenaje de un hombre sencillo* se cree fruto de una posible colaboración entre Giotto y el Maestro de la santa Cecilia (para Bellosi el episodio es atribuible a Giotto y su taller sin otra especificación o diferenciación; vid. *La pecora...*, fig. 45, lo mismo en el caso de *resurrección de la mujer de Benevento*, fig. 38, detalle). Con todo, PARRONCHI, Alessandro: «Attività del «Maestro di Santa Cecilia», *Rivista d'Arte*, ns. 3-4, 1939, pp. 193-228, había opinado a favor del anónimo en exclusiva (*non Giotto*); tesis por la que también se decidirá Alastair SMART: *The Dawn of Italian painting 1250-1400*, Oxford, 1978. Smart subordinaba a éste el «Maestro de San Francisco» (Giotto en persona según otros) en anteriores publicaciones, vid. fig. 30, p., 38.

los integrantes del taller dando lugar a pertinentes diferencias de matiz. Se habla de un primer y un segundo estado de las pinturas que explicaría su concepción unitaria y al tiempo su apariencia relativamente diversificada, siempre bajo el imperio de la concepción de Giotto. Los murales de que hablamos, realizados a finales del siglo XIII, en los últimos años del siglo según buena parte de la crítica especializada, son para Bellosi⁹² una obra de fechas anteriores al 1296 —admite una datación más cercana al 1283 que al 1303-1305—. Es evidente que si permanecemos fieles a la identificación del ceciliano con Tino tales fechas no convienen al «Maestro de santa Cecilia» en el momento de su intervención en Asís. La fecha de nacimiento del escultor nos es desconocida, pero puede deducirse a partir del año en que muere su padre. La desaparición de Camaino di Crescentino correspondiente al año de muerte de su hijo, o sea que ambos maestros fallecen dentro del 1337. Apreciar una participación madura de Tino en un conjunto acabado antes del 95 supondría adelantar su nacimiento hasta la década de los sesenta-setenta (compárese la cronología de Giotto) con lo que, aproximadamente, nuestro artífice fallecería sobre los 70 o 75 años. Consecuentemente, habría que calcular la avanzadísima edad de su progenitor en este mismo momento. El margen de error a que hay que someter todas estas cuestiones no nos condiciona sobre unos hechos absolutamente imposibles, aunque debemos convenir que su realidad no es demasiado probable. Todavía lo es en menor medida si además tenemos en mente la escultura tinesca y sus periodos de realización. Volviendo sobre el planteamiento de Toesca, pensamos que no queda tan claro, al menos en el caso de las escenas atribuidas al Maestro de la santa Cecilia que el dibujo sea de Giotto y sólo el acabado final del anónimo. La personalidad del ceciliano se afirma en el terreno del diseño con especial insistencia y fuerza. No dudaremos en concederle la realización completa de principio a fin de los frescos que le fueron atribuidos. La unidad del conjunto podía venir dada a partir de un programa inicial que no requiere en todo momento la imprimación de Giotto, si bien pueda ser verosímil creer en proyectos globales de su mano, conocidos por ayudantes y seguidores.

Entrevista la problemática *assisiense* no nos es dado prescindir de la tabla de 1307, gobernada por san Pedro entronizado, pues a pesar de ser una pieza problemática, asimismo, pudiera ser resolutive. La intervención de Tino di Camaino en Asís pudo muy bien decidirse en fechas anteriores o cercanas al 1307 y en tal perspectiva no descartaríamos por completo su agrupación entre los mejores ayudantes o seguidores de Giotto. Escenas como el *llanto de las clarisas* o el *homenaje de un hombre sencillo* encuadrarían esa primera intervención, más titubeante quizás en cuanto a las exigencias de una personalidad definida. En el caso del *homenaje* nos inclinamos decididamente por la intervención de Tino y nuestra convicción se matiza en tanto que el mural pudo ser

fruto del período en que descubre a Giotto. Su aproximación y alejamiento de este Maestro se complementan en otros tiempos y con otras iniciativas del taller giottesco. Una constante que el sienés no abandona será la selección de aquellos aspectos que fueron más compatibles con sus directrices personales, a nuestro parecer, acusadas ya vivamente en las escenas que cierran el ciclo franciscano.

No hemos unido aún todas las piezas del rompecabezas. Entre otros asuntos nos falta todavía aludir al conjunto de santa Margarita in Montici y a la Madonna de esta misma iglesia consagrada a María⁹³. Se trata de realizaciones que exigirían un estudio monográfico actual del que, por lo que sabemos, todavía carece el anónimo. En este sentido, es problemático afinar cronología sin justificar punto por punto nuestra idea y los análisis comparativos de que nace. Aunque sea de forma provisional, las tablas del Montici, pertenecerían a nuestro modo de ver a una etapa próxima a aquella en que viera la luz la pala de santa Cecilia. En cuanto respecta al cuadro de la Virgen y el Niño, la dependencia de la *Madonna de san Giorgio a la Costa* es clara. Esta última fue objeto de rivalidad entre Giotto y el ceciliano, de manera que los pareceres enfrentados al respecto no se han apaciguado todavía. Pero más que discutir la atribución a uno u otro maestro no es un sinsentido parangonar ambas efigies a la Virgen de Ognissanti. La autoría de la misma requiere al Giotto maduro postpadovano; sin embargo, no dejamos de entrever en las obras anteriormente citadas la sugestión producida por esta pieza, de manera que difícilmente se puede hablar de obras de juventud o primerizas. Preferimos interpretarlas como producto de un reto, analizado desde una tradición diversa que revierte en el período florentino de Tino. La introducción en la tabla de santa Margarita de figuras de distinto tamaño y de personajes de proporciones absolutamente desiguales sería un aspecto a examinar. Pero antes debemos volver a la efigie de Cecilia en el retablo de los Uffizi, e interpelar su dependencia de la Madonna de Ognissanti. La capacidad de captación volumétrica que se despliega en los respectivos ejercicios pictóricos de estas tablas nos retornará de nuevo a la escultura y a los contactos entre Tino y Giotto más allá de las incursiones umbras y con Florencia como escenario. Las conclusiones negativas para una cronología anterior al 1304 referida a la pala hagiográfica nos parecen obvias.

Las tesis de Bologna ya retrasaban la ejecución del retablo de santa Margarita in Montici a un período posterior al de la capilla Peruzzi de Giotto en Santa Croce, que este autor sitúa c. 1317, debido a la relación entre la imagen del dragón de Patmos en el conjunto mural de santa Croce (para el debate entre Bologna y Previtali acerca de la cronología Peruzzi hay que consultar sus respectivos textos, ambos fundamentales y ambos utilizados en este trabajo, cuando se replantean el fenómeno

⁹² BELLOSI, Luciano: *La Pecora di Giotto...*

⁹³ PREVITALI, Giovanni: *Giotto...*, fig. 78.

giottesco casi simultáneamente, llegando, sin embargo, a conclusiones divergentes). Es consecuencia y desde nuestra óptica el tríptico de Margarita se emplazaría en la etapa florentina de Tino. Por fuerza, después del trayecto pisano y la incursión umbra en fechas que no contradicen, por tanto, el planteamiento de Ferdinando Bologna⁹⁴.

A nuestro parecer, la imagen central de santa Margarita, en especial el rostro, deberá parangonarse con la Virgen pintada en el sepulcro Baroncelli de Florencia (Santa Croce)⁹⁵. Imagen de María y el Niño que se ha atribuido a Taddeo Gaddi, quien puede ofrecer alguna correspondencia con el Maestro de la Santa Cecilia y, en consecuencia, con Tino, siempre a través de un cruce con lo giottesco que si bien nos puede abocar a los episodios napolitanos, antes se produce en Florencia. La datación del sepulcro Baroncelli, c. 1328⁹⁶, coincide con el recorrido meridional de ambos maestros. Alternativamente los fragmentos de pintura conservados en el Castelnuovo de Nápoles son un documento fundamental que también llama nuestra atención sobre los ingredientes pictóricos que de la mano de Maso di Banco⁹⁷, ofrecen su inmersión en una coyuntura que, en la corte italiana de los Anjou, se reconoce y viste en Tino (¿colaborador de Giotto?; al menos juez de sus seguidores en el Castelnuovo).

Podríamos creer que solamente habíamos desatendido estas producciones florentinas. No obstante, somos conscientes de haber pasado por alto las lagunas sobre las que resulta todavía más difícil avanzar, pero que afectan los trayectos de *ambos maestros* y añaden fronteras que obstaculizan nuestra pretensión de superponerlos. Asimismo otras atribuciones amplian el bagaje de nuestro artista en un compendio que, a riesgo de perder nitidez, exige un amplio debate monográfico sobre el maestro ceciliano convertido en escultor sienés⁹⁸.

En resumen, Asís podría ser una estancia en la coordenada más verosímil que va del 1307 al 1311, estancia previa a la Pisanesca y al momento florentino del maestro ceciliano, con la posibilidad de un reconocimiento de Tino, previo al año 7 del siglo, entre los ayudantes de Giotto. Cuando Duccio efectúa en Siena la pala conocida como la *Maesta* y Giotto ya ha finalizado los trabajos en la capilla de la Arena y cuando Rimini es, a medio camino entre los trabajos de Asís y Padova, una experiencia intermedia para el florentino y sus colaboradores (o mejor Giotto y su escuela y son ya una experiencia intermedia para los pintores riminenses, entre los que Giuliano da Rimini actúa de regulador cronológico⁹⁹, en esos instantes, cuando todo eso ocurre o se da por supuesto, los murales de la basílica superior son una realidad todavía en curso que atañe directamente al Maestro de la santa Cecilia. Por otro lado, no hay excusa posible para negarse a interpelar el registro de lo tinesco en las Marcas y la Umbria. De ahí se podría extraer la pauta de un sistema de demostración referido al despliegue de las actividades del maestro en estas regiones del adriático, tanto en la pintura como en la escultura, y se consignaría a este desde una influencia reconocida en lo pictórico que comunica con la escuela de Rimini. El Maestro de la santa Cecilia es el ideal florentino-sienés (sienés-florentino en la nueva perspectiva) que nos resuelve el tema. Sin embargo, el desciframiento escultórico no es tan claro como no hubiese interesado que fuera¹⁰⁰ y el hecho de la incidencia en otros campos podría explicarse a distancia sobre una mezcla entre el trayecto de Giotto y el atractivo de Asís. Con todo, no descartaríamos sin más el efecto de un viaje tinesco del otro lado de la Italia toscana.

En primer lugar, más allá de los extremos brindados por la escultura en sí debemos asumir la equivalencia pintada que hace mención de la primera. No parece una

⁹⁴ Vid. Ferdinando BOLOGNA, *Novità...*, pp. 101-105.

⁹⁵ VALENTINER: «Una statua ignota...», fig. 10, p. 93.

⁹⁶ GNUDI, Cesare: «Un alto frammento dell' altare bolognese di Giovanni Balduccio», *Belle Arti*, ns. 3-4, 1947, pp. 165-181, fig. 5.

⁹⁷ BOLOGNA, Ferdinando: *Novità...*, figs. 72 y 74, PREVITALI, Giovanni: *Giotto...*, pp. 122, 344-345, figs. 200-217, y 414-416, veáse asimismo los restos de pintura en el convento de santa Clara, Id. p. 345, fig. 417) o del *collaboratore di Giotto* (BOLOGNA, fig. 78).

⁹⁸ Incluso obras como la *Madonna de S. Giorgio alla Costa* fueron atribuidas, como hemos indicado (R. Offner, «A. Great Madonna...») a nuestro maestro. Sobre todo ello y en especial sobre el debate *Giotto-non Giotto* vid. BELLOSI, Luciano: *La pecora...*, pp. 43 i ss.; GREIGHTON, Gilbert, «The Fresco by Giotto in Milan», *Arte Lombarda*, n. 47-8, 1977, pp. 31-72, nots. 8 y 12; VÖLPE, Carlo: «La formazione di Giotto nella cultura di Assisi», en *Giotto e i Giotteschi in Assisi*, (a cargo de Giuseppe Palumbo), Asís, 1979, pp. 16-59, figs. 43-44, que presentan de lado la Virgen de s. Giorgio y la Madonna de Arnolfo (Museo dell' Opera del Duomo, Florencia). No olvidamos tampoco algunas alusiones al políptico de Badia (vid. GNUDI, Cesare: *Giotto...*, pp. 97 y 255-6).

⁹⁹ La importancia de la relación entre Giuliano de Rimini y Giotto se pone de relieve para la secuencia umbro-marcheggiana del último; vid. PREVITALI, Giovanni: *Giotto...*, figs. 127, 132, BELLOSI, Luciano: *La pecora...*, pp. 128-147... Una «preraphaelita inconsistenza, un patético sbilancio» (vid. CECCHI, Emilio: *Giotto...*, p. 121) que separa al ceciliano de Giotto lo conecta al tiempo con este área.

¹⁰⁰ Las ascendencias de una escultura umbra han sido revisadas por Giovanni PREVITALI: «Due lezioni sulla scultura «umbra» del Trecento. I. L' Umbria alla destra del Tevere. I. Perugia e Orvieto» y «Il «terzo» maestro di Orvieto», *Prospettiva*, n. 31, 1982, pp. 17-25 y 26-35; ID «Due lezioni sulla scultura «umbra» del trecento. L' Umbria alla destra del Tevere: Perugia e Orvieto. 3. Sviluppo perugini per il «Maestro della Madonna di Sant' Agostino», *Prospettiva*, n. 32, 1983, pp. 12-17 y «Due lezioni sulla scultura «umbra» del Trecento: II. L' Umbria alla sinistra del Tevere. I. Maestri «espressionisti tra Assisi, Foligno e Spoleto», *Prospettiva*, n. 38, 1984, pp. 30-35. Previtali, a partir de ejemplos concretos, reclama la atención sobre elementos pisanos y sieneses, toscanos, que no deben tergiversar los engranajes de la escuela local, vivificada al margen o en conexión con estos. Sobre Tino vid. *Prospettiva*, n. 32, 1983, p. 16, fig. 17, cita motivada por el «Maestro della Madonna di Sant' Agostino», fig. 18-19. Pietro TOESCA: *Il Trecento...*, pp. 330-332, se había preguntado por un grupo de obispo y ángel en Todi que delata la presencia de un seguidor sienés de Giovanni Pisano, quizás el propio Tino. Para las conexiones con otras zonas vid. BARONI, C.: *Scultura gotica lombarda*, Milán, 1944 y María Luisa GENGARO: «Nota a propósito della corrente pisana nella scultura lombarda del trecento», *Belle Arti*, 1946, pp. 49-50. La comunicación entre la escultura del *Meridione* y las producciones septentrionales, a través de Tino nos devuelve a la Toscana, siendo un aspecto que no pasa desapercibido en el arte lombardo.



Fig. 37. Conjunto funerario de Ricardone de Petroni. Detalle de un ángel (Duo-mo de Siena).



Fig. 38. La curación del herido de Lérida. Detalle. Asís. Basilica Superior de San Francisco.

eventualidad intrascendente que tanto Asís como Padova deparen en la imagen plástica del arte del volumen e insistan desde la bidimensionalidad mural en el artificio imaginativo de una ficción escultórica, sumida en la realidad e idealidad gráfica del relato¹⁰¹. También la *tabla de la santa Cecilia* se hace eco de este recurso en los ángeles esculpidos que son cariátides en el marco superior de un trono que se convierte así mismo en arquitectura pintada, soporte para esculturas ficticias. La irrealidad monumentalizada de la santa Cecilia nos llevaría a equiparar su corporeidad con la estatuaria impuesta a un marco de arquitrabes y columnas que, en la tabla central, se tornan mobiliario pero que, en las laterales, son emplazamiento estudiado y planificado para los personajes en movimiento. Subrayaremos, en cualquier caso, la importancia que tiene la inclusión de una escultura fingida en los murales cecilianos de la Basilica Superior de san Francisco, especialmente la columna con relieves figurados —familiarizados con Tino— en *la liberación de Pedro de Asís*.

La relación de la tabla de la santa Cecilia con Nápoles es otra de las razones que nos llevan a situar la factura de la obra durante la estancia de Tino en Florencia (a partir de 1321), años inmediatos a su marcha hacia la Campania angevina. Los tipos que en ella aparecen nos traen a la memoria las caracterizaciones de reyes, nobles y eclesiasficos en los frontales de sus sepulcros napolitanos;

en concreto, aludiremos a la *tumba de María de Hungría en Donnaregina*, pero por encima de todo al *sepulcro de María de Valois* en santa Chiara. Hay que confrontar los personajes femeninos de caras infladas, que responden más al idea *grasso* que al prototipo *bello*¹⁰², del sarcófago que pertenece al conjunto funerario de María de Valois con las mujeres que protagonizan y celebran el festín nupcial de Cecilia y Valeriano en la Pala cecilianiana de los Uffizi. Son todas ellas personajes sentados, o entronizados si el lugar es el sarcófago de María de Valois, regios y en cierta medida gradilocuentes, de cuerpo y rostro compactos y excesivos, gruesos, contrarios a una estilización de canon «elegante» o airoso. Se trata de un tipo que el ceciliano aplica con frecuencia y que es factible contraponer a las formalizaciones abocadas en sentido contrario, que también adopta para algunas de sus figuras, alargadas y sutilmente compuestas en la misma pala de los Uffizi.

Las observaciones realizadas hasta ahora nos obligan, por otro lado, a insistir en la prioridad de los trabajos de Asís que serían anteriores, asimismo, a la referencia *riminese* que, en una u otra dirección, habría dejado sentir en estas regiones la huella del muralista, por encima de otras facetas. Nápoles, sin embargo, es donde a nuestro entender se dará la síntesis compleja de pintura y escultura integradas en los sepulcros angevinos de forma definitiva. La realización de los sepulcros se encarga ex-

¹⁰¹ Para la escultura que es pintura: PREVITALI, *Giotto...*, figs. 108-119, 444-456 (vicios y virtudes de Padova) tav. XXX (*llanto de las clarisas*, Asís), XXXU (liberación de la cárcel de Pedro de Asís, Asís), XLIX (expulsión de los mercaderes del templo Padova), C, CI. BELLOSI, Luciano: *La pecora...*, figs. 52-53, 82, si no todo fue escultura pintada, o un proyecto ideal para la escultura. Vid. SMART, Alastair: *The Dawn...*, p. 38, con referencia a la representación de la Columna Trajana en la liberación de Pedro..., emplazada en Roma.

¹⁰² Si tenemos en cuenta la terminología que Luciano BELLOSI, aplica a los conjuntos de Buonamico Buffalmacco en el Camposanto pisano.

plicitamente *cum imaginibus et picturis* a Tino marmorrario¹⁰³. Sin embargo, las zonas pintadas se han perdido casi por completo y sólo nos queda imaginar su existencia en un contexto que había de ser favorable a los patrones de la pintura tinesca¹⁰⁴. Es un hecho preparado con antelación; algunos trabajos de Santa Croce nos dan idea de la difusión de esta modalidad en que los giottescos aparecen como maestros¹⁰⁵.

Las dos *palas* dedicadas respectivamente a Cecilia y Margarita dependen de esa tendencia que abre las pautas al relato en la pintura sobre tabla italiana. Hemos hablado del estilo de predela y, en este sentido, son legibles piezas atribuidas a los Lorenzetti: de Pietro, *la predela de San Alberto y la regla Carmelitana y Palio de la Beata Clara*¹⁰⁶; de Ambrogio, algunas tablas de los Uffizi con la historia de san Nicolás, también algunas obras otorgadas a Simone («Políptico del Beato Agostino Novello»). Esta corriente podría confluir con los logros de la *Miniaturist Tendency*, hecho que nos conduce al *Políptico Stefaneschi*. Son obras que pueden situarnos en torno a la segunda y tercera década del siglo XIV y ofrecer un marco explicativo a las peculiares creaciones del Maestro de la santa Cecilia que, sin renunciar nunca a su estilo «aristocrático» y «elegante» y aplicando su conocimiento de la escultura, resuelve la narración atendiendo a esquemas que pensamos deben ser posteriores a la fijación de las aportaciones de Giotto en Asís, por un lado, y por otro, a los acordes imprescindibles de la *Maesta* de Duccio en Siena. Posteriores como lo son las obras citadas más arriba, pero sin alcanzar fechas demasiado tardías; el freno viene impuesto por razones de estilo pero también por los datos conocidos de esa desviación hacia el sur que tipifica la radicación de las formas toscanas y que en el caso de Tino di Camaino determina y aísla la fecha clave de 1323. Sin que se prescinda de una estancia anterior del ceciliano en Florencia, debemos pensar en el momento florentino del sienés Tino di Camaino, emplazado c. 1321-1323, como época de realización de las tablas florentinas.

Antes de cerrar la cuestión haremos referencia al fragmento mural de santa Maria delle Grazie en Florencia. Obra atribuida al ceciliano, que representa a la Virgen y al Niño¹⁰⁷. Esta figuración deberá compararse con otras de sus Madonnas, incluidas las que hizo para la escultura, siendo también prueba de la libertad compositiva con que trabajara el tema. Benedictis insinúa que el mural *delle Grazie* debe colocarse en la etapa de juventud del Maestro, es decir, en la que responde a la *pala* de los Uffizi (c. 1304). Siguiendo la lógica de nuestra argumentación no sorprenderá que retrasemos también esta obra hasta la fase florentina de Tino, pensando en la madurez de su autor (años veinte del siglo) más que en un momento de formación. La fase florentina del mismo, que deberá debatirse más extensamente en cuanto afecta al orden de las intervenciones puntuales, parece ser la apropiada para encuadrar ambas producciones. Pensemos y comparemos los grupos pintados a la *Sedes Sapientiae* del Bargello, escultura para el monumento sepulcral de Orso, según Valentiner¹⁰⁸.

Algunas conclusiones

«Non dobbiamo stupire quindi se l'insegnamento della pittura senese ebbe su lui tanto efficace e duraturo effetto, così che potremmo definire il nostro artista (Tino di Camaino) come il migliore interprete plastico delle tendenze che si maturavano a Siena per solo impulso dell'arte pittorica»¹⁰⁹.

Nuestro artista es por tanto Tino di Camaino y, Tino di Camaino, pudo ser el Maestro de la santa Cecilia. No será inútil aplicar las palabras de Enzo Carli, referidas a la obra del escultor sienés, a partir de las consecuencias que tuviera su actividad como pintor. Como mínimo, sacaremos partido de estas premisas cuando el Maestro asume, desde la citada perspectiva, los elementos plásticos de las escuelas toscanas de pintura en una producción de firma original capaz de definir una *maniera tinesca*.

¹⁰³ MORISANI, Ottavio: *Tino di Camaino...*, p. 115; DE RINALDIS, Aldo: en *Santa Chiara...*, ofrece la descripción detallada de los sepulcros.

¹⁰⁴ DELLAJA, *Il restauro della Basilica di Santa Chiara in Napoli* (Nápoles), 1980, pp. 194-208, BERTAUX, Emile: *Santa Chiara de Naples*, *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire*, t. XVIII, Roma, 1898, pp. 165-198, DE RINALDIS, Aldo: *Santa Chiara...*, pp. 200-202; FRASCHETTI, Stanislao: «I sarcofagi dei reali angioini in Santa Chiara di Napoli», *L'Arte*, vol. I, 1898, pp. 385-438.

¹⁰⁵ Ya hemos aludido a los complejos funerarios, pintados por Maso y Taddeo Gaddi, hijo de Gaddo Gaddi. Vid. VALENTINER, W. R.: «Una statua ignota di Tino di Camaino in santa Croce in Firenze», *L'Arte*, 1933, pp. 82-107. Sobre el posible influjo del Maestro de la santa Cecilia en Taddeo habrá que detenerse en otras sedes. Sin embargo, no negaremos una posible hilación de ambos a partir de la capilla Baroncelli, en una empresa que también compromete a Giovanni Balduccio, reconocido a veces como seguidor de Tino di Camaino, vid. SEIDEL, Max: «Studien zu Giovanni Balduccio und Tino di Camaino», vid. SEIDEL, Max: «Studien zu Giovanni Balduccio und Tino di Camaino: Die Reception des Spätwerks von Giovanni Pisano», *Städel Jahrbuch*, n. 5, 1975, pp. 3-84 y VALENTINER, W. R.: «Notes on Giovanni Balduccio and Trecento sculpture in Northern Italy», *The Art Quarterly*, X, 1947, pp. 50-60. Por otra parte, desconocemos el estudio de Susman, Sandra Candee, *Tino di Camaino: his workshop and followers, a problem of connoisseurship*, Chicago Univ. ph. D., 1976 (inédito).

¹⁰⁶ Predela de Pietro Lorenzetti y reconstrucción del Políptico vid. Hayden MAGINNIS, B. J.: «Pietro Lorenzetti's MADONNA, Carmelite: A Reconstruction», *Pantheon*, XXXIII, 1975, pp. 10-16.

¹⁰⁷ Véase el artículo de Cristina DE BENEDETTIS: «Nuove proposte per il Maestro della Santa Cecilia», *Antichità Viva*, n. 4, 1972, pp. 3-9, con la presentación del fragmento mural de santa Maria delle Grazie (Florencia), figs. 1-3.

¹⁰⁸ Además véase: Naoki DAN: «In torno a la tomba di Tino di Camaino», *Annuario dell' Istituto giapponese di cultura di Roma*, XLV, 1977-1978, pp. 3-60.

¹⁰⁹ CARLI, Enzo: *Tino...*, pp. 74-75, sobre derivaciones concretas de la pintura. Id., *Gli scultori senesi...*, pp. 14-15.

Fig. 39. Angel (?), Riggisberg. Abegg-stiftung.



Fig. 40. Confesión de la mujer de Benevento. Detalle. Asís Basílica Superior de San Francisco.

Veamos los ángeles caríatide de la tabla ceciliana y comparémoslos con la escultura florentina de Tino. El estilo depende de una misma variación de estilemas. Precisemos la tendencia al cubo, la geometrización del bloque, de la masa esculpida cerrada en sí misma pero adaptada al movimiento interno de sus propias progresiones especiales, al correr de las líneas sobre la superficie. Comparemos pues estas efigies con los ángeles funerarios de Tino, pero asimismo comparemos las figuras pintadas con las Maiestas esculpidas, la *Sedes sapientiae* del Bargello con Cecilia¹¹⁰. No discutiremos aquí el tema, pero permítase que destaquemos la colocación del brazo izquierdo de María en la Pala de Ognissanti de Giotto comparando la pose en la *Sedes Sapientiae* (Museo Nacional Bargello) de Tino y en la ceciliana Madonna di Montici. La disposición del Niño y de la Virgen nos permitirán pensar tanto desde algunas de las pinturas del anónimo como particularmente desde la escultura de Tino, en aquel proyecto de Epifanía que hemos denominado «epifanía del donante»¹¹¹. Véase paralelamente la disposición de Jesús en la *Sedes* del Bargello y en la *Madonna de santa María delle Grazie*¹¹². La escultura de la

Virgen con el Niño del Bargello fue integrada en el conjunto de Orso pero últimamente Kreytenberg defiende la pertenencia a la tumba de Gastone della Torre¹¹³.

En definitiva, la mecánica que articula los personajes, se trate de uno u otro campo, se nos antoja consonante. El modo y gesto de sus figuras en movimiento es un rasgo revelador que confiere a éstas una anatomía peculiar sustentada por la dinámica de interrelación que ellas mismas amparan. Comprobamos la eficacia expresiva de su antinaturalismo voluntario cuando se complace alargando el cuello del personaje, abombando o aplandando sus volúmenes, cuando hace avanzar o retrasa la cabeza de la efigie en función de la direccionalidad que se le impone, cuando acentúa la lentitud del gesto, cuando determina la caída tensa hasta la exageración, a plomo, de los ropajes, en el sujeto estático, o diseña los pliegues de la vestimenta en el sentido requerido por la acción, siempre desde el instante en que el personaje se pone en movimiento. El *Adorante* del Museo del Santo Spirito de Florencia¹¹⁴ es una imagen que parece esculpida a propósito de lo que decimos, sobre el avance global del bloque curvado hacia un lugar que subraya su propia tra-

¹¹⁰ Alastair SMART: *The Dawn...*, figs. 84 y 104. En torno al modelo que se cifra en la Virgen entronizada de Ognissanti vid. PARRONCHI, Alessandro: «Actività...», pp. 224-227 y not. 62; Cf. la cronología subordinada a Padova y en contacto con el políptico Stefaneschi, despejada por GARDNER, Alessandro: «The Stefaneschi...» pp. 88-91.

¹¹¹ ALCOY, ROSA: «Acerca de algunas Epifanías extemporáneas: la llegada al Otro Mundo y la iconografía de los Reyes Magos», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, XXVII, 1987, pp. 39-65).

¹¹² DE BENEDICTIS, Cristina: «Nuove proposte per il Maestro...», figs. 1-3.

¹¹³ KREYTEMBERG, Gert: «Tino di Camaino Grabmäler in Florenz» *Städte Jahrbuch*, 7, 1979.

¹¹⁴ Tav. XXXI en Joselita SERRA RASPI: *I Pisano...* Vid. además BECK, Herbert: *Liebiehaus-Museum alter Plastik. Medieval Sculpture I (Guide to the Collections)*, Frankfurt, 1980, figs. 55-56 con una efigie en tensión (virtud) y el grupo que forman el ángel y el donante arrodillado del monumento Gastone della Torre. Las figuras 27, 29 y 34, publicadas por VALENTINER, W. R.: «Observations...», en función de la recogida de pliegues en el hábito de la santa Margarita florentina (PREVITALI, Giovanni: *Giotto...*, fig. 78).

vectoria. Tino di Camaino, de paso a la pintura, no se pierde tampoco en un callejón sin salida. Reflejadas en ella abordamos también las soluciones que hemos definido desde la escultura¹¹⁵. El homenaje del hombre sencillo, su acción, la salida del encierro de Pedro de Asís, el momento de encuentro de Valeriano, coronado, con Cecilia, el ritmo dispar del bloque en el responsable del suplicio de Margarita, inmersa en la caldera ardiente, antes y después de su acción contra la santa¹¹⁶, la coordinación artificial del gesto en los verdugos de Cecilia o la proyección desmesurada de san Urbano, obispo que bautizara al prometido de esta última, de nombre Valeriano, son muestras suficientes¹¹⁷.

El horizonte de nuestras comparaciones se abre también a la concepción concreta del rostro pintado y esculpido. La valoración cúbica y geometrizada de las formas no suprime este plano, aunque su traducción al bloque pueda hallarse más o menos dulcificada según el carácter y perspectivas de la figuración. Las cabezas de los artesanos en la tumba de Arrigo VII, contrastan con la faz estilizada del emperador¹¹⁸, pero pueden agruparse como precedente de un tipo grato al maestro, que se reproduce más adelante en los rostros de Valeriano y Tiburcio o en las caras de mejillas redondeadas, si no hinchadas, de las mujeres que acompañan a Cecilia en su banquete nupcial (Pala de los Uffizi).

No podemos agotar ahora todas las posibles comparaciones entre las imágenes pintadas y las esculturas tinescas, ya que la traducción exhaustiva es inviable, pero esperamos que el aparato gráfico resuelva este problema adecuadamente. En cuanto a la crónica de los resultados reclama un estudio más extenso que no se suspenda al traspasar los límites que nos hemos impuesto. Evidentemente no era nuestro propósito rehacer las monografías de Tino y el Maestro de la santa Cecilia combinándolas en un texto único. Este es un esfuerzo que si tiene sentido deberá realizarse. Ahora bien, este condi-

cionante nos aconseja posponerlo a la crítica o acogida que reciba nuestro ensayo. En él hemos pretendido sugerir tan sólo algunas ideas y descubrir al mismo tiempo algunos problemas que se nos plantean frente a las producciones italianas del Primer Trecento.

Antes de concluir, añadiremos que, si bien el Maestro de la santa Cecilia ha sido considerado un buen conocedor del estilo de Giotto, su *maniera*, se advierte, debe distinguirse gracias a la tendencia «gotizante» que lo inspira¹¹⁹ y que lo une a la atmósfera del arte francés (a la miniatura francesa). La aclaración de este componente en el retablo de Cecilia tiene aquí un particular interés debido a la cronología que nos aproxima a él y que, recordamos, se ha emplazado ahora en la etapa florentina de Tino (c. 1320-1323). El viaje a Nápoles pudo efectuarse desde la tendencia ya integrada hacia el «afrancesamiento», hacia la «regotización» de unas formas que en su génesis fueron sienesas («góticas») y que paulatinamente habían pactado con el giro giottesco del gótico italiano. Reescribimos este punto porque tal vez nos ayude a estimar la evolución tinesca en la Italia meridional y nos obligue a discernir sobre la componente francesa que normalmente se atribuye a su creación, apoyando al unísono la transferencia directa (con posible paréntesis romano) de tierras florentinas a tierras napolitanas¹²⁰.

Sea como fuere, si en Asís se defiende la tesis de un proyecto general atribuible a Giotto (tesis de Pietro Toesca), deparando coherencia al conjunto, al que sumar la ejecución final de algunos anónimos, más o menos guiados, el reto será descubrir que tipo de «patrones» existieron para confeccionar tan ambicioso programa y hasta que punto pudieron estos condicionar su realidad final. Ya se ha visto aquí que el problema de una datación del retablo ceciliano hacia 1304 no nos parece insuperable. Por tanto, la dependencia de las palas florentinas de una cronología demasiado cercana a Asís (a excepción del san

¹¹⁵ PARRONCHI, Alessandro: «Attività...», figs. 8 y 13. Aprovecharemos la mención de A. Parronchi para indicar que, ya concluida la redacción de nuestro estudio, tuvimos noticia de la exposición: «Capolavori di scultura fiorentina del XIV al XVII secolo», donde este autor da entrada al «Maestro de la santa Cecilia» como escultor, en tanto lo considera responsable de varias esculturas florentinas. Fundamentalmente, se trata de una Virgen con el Niño, de colección privada (figs. 1-3 y 8, pp. 21-24 del Catálogo, *Capolavori di scultura fiorentina del XIV al XVII secolo*, Florencia, 1986) y un crucifijo perteneciente al Museo dell'Opera del Duomo (ID., fig. 10). Las razones de Parronchi parecen ser de carácter estilístico, siendo las piezas atribuidas al anónimo obras que se habían considerado ya en relación con Giovanni Fetti, dentro de fechas muy alejadas de las producciones del ceciliano (c. 1382). Es claro que apoyamos la tesis que ve en este último a un escultor, ahora bien, también resulta evidente nuestra disconformidad ante la propuesta concreta del estudio florentino.

¹¹⁶ SINIBALDI Y BRUNETTI, G.: *Pittura italiana...*, figs. 117 c y 119 b. Para la repercusión y fuentes del tema del desnudo en las producciones del Maestro reclamaremos la atención hacia el infierno giottesco de la Arena, dentro del primer periodo padovano.

¹¹⁷ SINIBALDI Y BRUNETTI, G.: *Pittura italiana...*, fig. 117 a.

¹¹⁸ VALENTINER, W. R.: «Observations...», figs. 23 y 24. Cf. también figs. 27-30 en Gert KREYTEMBERG, «Fragments of an altar...». La escultura de Bartolomé en Pisa puede compararse a los testigos del homenaje de un hombre sencillo (vid. Alastair SMART: *The Dawn...*, fig. 130).

¹¹⁹ Suscribimos en este contexto el valor que convencionalmente viene dándose al término en Italia y que pautó una dependencia no demasiado explícita del gótico francés. Entre los criterios esgrimidos por Giovanni PREVITALI: en *Giotto...*, p. 55 i ss., destacan aquellos en que nos recomienda suspender el juicio acerca de la intervención del anónimo en Asís vid. nota siguiente.

¹²⁰ La cronología impuesta a la tabla de Cecilia (1304) dada la información sobre el incendio de la iglesia impediría su aproximación al autor de los murales de Asís que Previtali califica de «*assai piu scientifico*» en el tratamiento especial (Giotto..., p. 58). Separados el muralista y el responsable de la tabla florentina por una distancia que si no puede ser cronológica debe ser de autoría, siguiendo al historiador italiano, y aunque no se omite la factible intervención de Giotto («*assai piu scientifico*») en estas escenas del ciclo franciscano a que nos referimos, este se hallaría acompañado de otro artífice, ahora en contacto con el Maestro del crucifijo de Montefalco, no exento de relación, a su vez, con el Maestro de la santa Cecilia (vid. PREVITALI, Giovanni: «Il possibili Memmo...»).

Pedro) tampoco debe dignificarse en exceso. Si ello se combina con el reclamo a Giotto como guía, pensamos que no hay contradicción en admitir la autoría de los frescos umbros para nuestro artífice, separados por más de diez años de las pinturas sobre tabla. La idea de una «involución» en estas últimas tampoco tiene facetas absolutas a las que atenerse, aun cuando sea factible definir un interés y una selección distinta a la *assisiata*, si la cuestión es girar en torno a los efectos de espacio y volumen.

Retroceder un poco ante la idea del artista absolutamente especializado, desmarcarse de la austeridad creativa que impone el trabajo en una sola de las artes, es un movimiento preciso en el examen del Trecento. Sin embargo, creemos que no se trata de proponer un cambio de perspectiva que deba regir el azar, si no contrariamente de abordar el discurso abierto de toda representación contemporánea en la etapa «post-giottesca», es decir en la etapa circunscrita al tiempo que define el «después de Giotto» como tiempo en que este registra su actividad¹²¹. Las identificaciones estrictas son a veces sumamente problemáticas. Contrariamente, no resulta difícil detectar el proceso de apertura, que vive el Trecento, hacia una nueva espacialidad pictórica. La pintura interioriza este proceso, pero lo hace desde una posición «híbrida» donde vendrá a cristalizar su reflexión peculiar en torno a las demás artes. En definitiva, aludimos a la exploración del volumen y el espacio que protagoniza la pintura gótica a partir de Giotto (o en torno a él) y que implica las posiciones de la escultura que le es contemporánea.

La conexión entre Tino y los hermanos Lorenzetti merece, sin ninguna duda, una mayor atención de la que aquí le hemos podido dedicar. Parece ser que el conocimiento entre estos maestros sieneses fue incluso más allá de lo meramente profesional. Los hijos de Tino di Camaino quedaron a la muerte de éste bajo la tutela de Pietro Lorenzetti. Es sabido que el pintor les vendió, en 1344, una parte de los terrenos que había comprado previamente en Castiglione del Bosco (Bibbiano). Cesare Brandi estudió algunos de los murales conservados en esta localidad, una interesante Anunciación y algunas figuras de Santos, atribuyéndolos precisamente al mayor de los Lo-

renzetti¹²². Pietro enraizaba de este modo con mayor fuerza, gracias a sus frescos, en la parroquia de Castiglione que también había de atraer, no sabemos por qué razón, a los descendientes de Tino. Reservaremos para nuevas aproximaciones a lo tinesco el estudio detallado de la relación de este maestro con las artes lorenzettinas y con otros planteamientos que podemos considerar afines a su peculiar formulación del personaje y del espacio¹²³.

No ha sido nuestra finalidad crear, en la dirección que se ha tomado en otras oportunidades, el *alter ego* de un Maestro suficientemente conocido. Hemos concebido este espacio como provocación de un encuentro entre dos figuras con una larga tradición historiográfica, que las considera autónomas, por más que la referencia a Siena pueda unir las dando un rodeo hacia Duccio o los Lorenzetti. Sus obras se han enlazado hasta tal grado dentro de lo tinesco escultórico y pictórico que la mutua dependencia se nos ha transformado en disolución del perfil: «Maestro della santa Cecilia». Si no pudiéramos admitir la identificación cecilianiana de Tino, es decir su faceta pictórica —somos conscientes de los problemas que existen para llegar hasta ahí—, al menos no dudáramos en afirmar que el ensayo de enlace entre ambos es más apurado que aquel que busca la familiaridades estilísticas de Tino con Ambrogio. Lo ceciliano y lo tinesco nos permiten defender un enlace más estrecho incluso que el que suma las afinidades de Giotto con el Maestro de la santa Cecilia. Superando por tanto el abismo entre especialidades nos encontramos con los resultados del simple cotejo formal. Seguramente no nos hemos visto libres de todos sus riesgos, pero hemos buscado también otros elementos de juego. En cualquier caso, podemos aceptar las consecuencias de esta primera apertura a la pintura tinesca o a la escultura cecilianiana, aunque en el fondo esperamos que el tema adquiera nuevas contrapartidas en realidades paralelas a la de Tino. En definitiva, esperamos que valentía o inconsciencia en la hipótesis no sean tachadas de temerarias. De por medio, permitiremos que se deslicen algunas sucesiones a los tronos ocupados por los «Genio(s) de los Anónimos», que Roberto Longhi reivindicara como «*persone vive e operanti*»¹²⁴.

¹²¹ No negamos experiencias paralelas entre pintura y escultura en momentos anteriores, inclusive en registros del arte medieval que preceden la estructuración gótica del estilo; sin embargo deseábamos incidir en la trascendencia de este parámetro cuando nos abocamos a sus mejores manifestaciones trecentistas.

¹²² BRANDI, Cesare: «Affreschi inediti di Pietro Lorenzetti», *L'Arte*, II, 1931, pp. 332-347.

¹²³ La atribución de una figurita del «Gesù Bambino benedictivo» de madera policromada a Ambrogio Lorenzetti (ensayo de SCHLEGEL, Ursula: «The Cristchild as Devotional Image in Medieval Italian sculpture: a Contribution to Ambrogio Lorenzetti Studies», *The Art Bulletin*, LII, 1970, pp. 1-8) fue duramente criticada por Giovanni PREVITALI: «Il «Bambin Gesù» come «immagine devozionale» nella scultura italiana del Trecento» *Paragone*, n. 249, 1979, pp. 31-40. No obstante, Previtali añade un comentario de nuestro más inmediato interés: «*Se dovessimo quindi immaginare delle sculture di Ambrogio dovremo pensarle non troppo dissimili da quelle di Tino*» (ID., p. 33). Si es factible imaginar una escultura de los Lorenzetti según el estilo tinesco, tendremos más razones aún para pensar en una posible pintura realizada por Tino di Camaino semejante a la obra de Ambrogio. Sin embargo, creemos que es Ambrogio quien recibe la influencia del de Camaino e interpreta los esquemas tinescos que, por otra parte, aparecen en el Maestro de la santa Cecilia, es decir en su propia pintura de escultor. En consecuencia, debemos preguntarnos si no fue el Maestro ceciliano el verdadero canal transmisor de lo giottesco en la obra de sus paisanos sieneses, Ambrogio y Pietro Lorenzetti.

¹²⁴ «(...) rifacendoli, come pur furono, persone vive e operanti» (vid. LONGHI, Roberto: «In traccia di alcuni...» pp. 3-16. Longhi aborda el asunto del Maestro de santa Cecilia, los interrogantes sobre el Políptico de Badia y la duda acerca de su paternidad en las últimas «historias franciscanas». Desmiente la identidad establecida en Buffalmacco y nos habla de una corriente local que refiere a Gregorio y Donato el retablo Heart, dedicado a Santa Catalina (es una pieza que Osvald SIREN: «An altar-panel...», plate I, atribuyó a nuestro «anónimo» desafortunadamente). De hecho, Longhi alude a una corriente paralela que nos ofrece un nuevo punto de referencia cronológico, pues Gregorio y Donato, aretinos, firmaron y dataron y tríptico para la catedral de Bracciano en 1315).

Así, no: A propósito de una intervención en Santa María la Real de Nájera

José Gabriel Moya Valgañón

Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid

Santa María la Real de Nájera se funda en 1052 por García Sánchez, primogénito de Sancho el Mayor. Independientemente de piadosas leyendas, el rey trata de establecer un poderoso centro espiritual y administrativo que sirva de base y afianzamiento al expansionismo pamplonés frente al castellano en los territorios en litigio de la Rioja Alta, Bureba, Castilla la Vieja y Alava que serían gobernados en lo eclesiástico desde aquí. A la vez, sería el lugar de prestigio para entierro de los monarcas de Pamplona-Nájera¹.

Al apoderarse de la Rioja, Alfonso VI contrarrestará tales planes hasta cierto punto, desvinculando de la mitra, entregándolo a la reforma benedictina cluniacense en 1079, como había hecho con otras fundaciones de parecido origen, en base a consolidar su autoridad en la zona oriental de sus reinos.

El priorato, a pesar de su continuo enfrentamiento al obispado, verá tiempos de pujanza económica a lo largo de los siglos XII y XIII, con apoyo de los monarcas castellanos y de los López de Haro, señores de la tierra por ellos. Al final de la Edad Media, en el siglo XIV, hay una fuerte relajación y también baja económica, según anotan los visitadores, estando el monasterio en encomendación. La iglesia está caída en 1392 y se reconstruye a lo largo del siglo XV. En 1432 ya estaba en obra. En 1442 y 1445 el papa Eugenio IV concede jubileos para las obras.

En 1459 estaban muy avanzadas, figurando en las claves de varias bóvedas el escudo del prior de entonces, don Gonzalo de Cabredo. En 1460 sabemos que la iglesia era

totalmente nueva, aunque no estaba terminada. Muy a fines del siglo XV y comienzos del siglo XVI se abovedarían los tramos de los pies. La capilla de San Antón, entierro de los frailes, la hizo construir el abad Pablo Martínez de Uruñuela (1486-1505). En 1516 la iglesia estaba terminada, se realizaban obras de cierre hacia la ciudad y estaba caída la capilla de los Reyes. Entre tanto, a partir de 1486, la separación de Cluny es un hecho, quedando como abadía e integrándose a comienzos del siglo XVI en la Congregación de Valladolid.

Y será a partir de entonces cuando se realice la mayor parte de las dependencias monásticas. 1513 contratada el abad Diego de Villapanillo el refectorio con Juan Pérez de Eudarza. Acaso hasta 1535 no se acaban los claustros bajos, que estaban en obra en 1529 y que en 1516 se habían iniciado ya probablemente. En 1535 inician Juan de Acha y Juan Martínez de Amutio el coro alto. En 1546 ya se trabaja en el panteón real, cuya ordenación se dice hecha en tiempos de fray Rodrigo Gadea (1556-1559). En 1579 Matías de Castañeda hace proyecto para realizar la capilla de los Reyes, claustro alto, capítulo, librería, dormitorios, escaleras, etc., adjudicándose la obra a Juan de Elgorriaga, asociado enseguida a Francisco de Odrizola, bajo cuya dirección (1584-1620) se realiza todo eso con la capilla sepulcral de las peñas, las portadas, cámara abacial, nueva escalera principal (fechada en 1594), claustro alto, estribos del bajo, portería, torre, librería, y mayordomía. En 1644 se contratada con Juan de Garizabal y Juan de la Huerta la portada sur de la iglesia (fechada en 1645) y en 1652

¹ Datos diversos sobre la historia del monasterio y, sobre todo, acerca de su construcción, pueden verse en ROBERT, U.: *Etat des monasteres espagnols de l'ordre de Cluny aux XIII-XV siecles...* BRAH, XX, 1982, pp. 321-431 (pp. 363, 370, 372, 384, 386, 387, 393, 407, 415 y 428 fundamentalmente); GARRAN, J.: *Santa María la Real de Nájera*, Soria, 1909; RUIZ DE GALARRETA, J. M.: *Santa María de Nájera, Guía Artística*, 3.ª Ed., Logroño, 1952; RODRÍGUEZ DE LAMA, I.: *Colección Diplomática Riojana* Logroño, 1979, pp. 378-379; MOYA VALGAÑÓN, J. G.: *Arquitectura religiosa del siglo XVI en la Rioja Alta*, I, Logroño, 1980, pp. 22-23; MOYA VALGAÑÓN, J. G.: *Inventario Artístico de Logroño y su provincia. La Rioja*, III, Madrid, 1985, pp. 50-51.

hacían el pórtico Sebastián de Jado y Juan de la Vega. La sacristía se hace entre 1674 y 1677 por Juan de Insausti. La cámara abacial se rehace hacia 1695-1700.

Cómo es lógico, tan extensa y dilatada cronología se refleja estilísticamente en el conjunto, independientemente de reparaciones habidas a lo largo del tiempo, como también se refleja la historia azarosa del convento en la segunda mitad del siglo XV, con doble prior, seguidor o no de Cluny².

La iglesia, es en conjunto, edificio gótico tardío. Es de tres naves de cinco tramos, más ancha y alta la central, crucero acusado en planta y alzado y triple cabecera rectangular, más bajas las laterales y de poca menor salida que la central. Los apoyos son pilares cruciformes con columnas adosadas en la embocadura del ábside, pilares fasciculados de núcleo romboidal con dieciséis fustes adosados en crucero y primer tramo, pilas redondas con cuatro molduras hacia formeros y perpiños en el resto, lo demás con basamentos de diversos tipos y capiteles vegetales y alguna nota humana hacia el crucero y casi lisos hacia los pies, mientras hacia los muros perimetrados hay ménsulas en casi todo, contrarrestadas al exterior por recios estribos en cabecera y crucero, cilíndricos hacia el exterior y prismáticos al interior, y en el resto por otros primáticos más sencillos escalonados. Las bóvedas son de crucería sobre arcos apuntados mulduras, simples en las naves laterales, octopartitas en la mayor y testeros de aquéllas, de terceletes en cabecera mayor, brazo de crucero y último tramo de la nave de la epístola. El último tramo de la nave central lleva crucería estrellada de combados rectos. La iluminación es desde la nave central, sobre las laterales, con pequeñas ventanas apuntadas, y otras más grandes en los paños del testero.

La cabecera, crucero y primer tramo presentan una galería como triforio, muy angosta, abierta al interior por arcos apuntados de dos en dos o tres en tres y cubierto con losas adinteladas. En testero mayor y brazos de crucero hay poco por debajo, tribunas voladas con antepechos de claraboya. A los pies de la nave central coro alto sobre los dos últimos tramos. A todo ello se accede por tres husillos, a los pies y a ambos lados del crucero que permiten, por el triforio, acceder a los torreones estribos intercomunicados por portillos adintelados y cornisas para colocar superestructuras de cadalsos corridas al exterior.

Al lado sur se abre la capilla de la Cruz, de dos tramos de la altura de la nave de la epístola cubiertos con crucería simple.

La lectura del edificio nos sugiere diversas ideas. La planta de su cabecera, arcaísmo que recuerda ciertos testeros prerrománicos, pudiera significar adaptación al solar del anterior edificio. El aspecto exterior de fortaleza, relacionable como el estrecho triforio con ejemplos

de la arquitectura tardomedieval vasca como Santiago o San Antón de Bilbao y varias más, tanto puede ir orientado a la defensa contra la ciudad o a problemas internos por el dominio monástico entre priores o abades y prior claustral obediente a Cluny. En relación con esto se hallará el relieve exterior de escudo papal entre ángeles tenantes que puede aludir a los beneficios de Eugenio IV o a la protección dispensada al primer abad independiente, don Pablo Martínez de Uruñuela. Las tribunas en brazos y testero obedecerán acaso a remodelaciones hechas hacia 1500, cuando de hecho, ya no de derecho, la capilla mayor se transformó en panteón de los Manrique, señores de la ciudad, y estos pretendieron arrogarse el patronato.

El último tramo en bajo es recinto sepulcral de los reyes fundadores, incorporado tardíamente a las naves, mientras la capilla de la Cruz es el testimonio de como se fundó para capilla real toda la iglesia y allí se mantuvo un culto independiente de la iglesia mayor en memoria de los fundadores.

Por lo demás, la variedad de apoyos y bóvedas, los no muy acertados enjarjes de muchas de ellas, los distintos diseños de encapitelado y embasamento pregona a las claras la larga duración de las obras siguiendo diferentes trazas, con mastros más o menos diestros, como diferentes debieron ser los tallistas de la escasa decoración monumental, en que contrasta la finura del tardointer-nacional del escudo aludido o del abad orante de una ménsula del curcero, con los de otras ménsulas animadas en el mismo crucero o los capiteles de los pilares torales.

Por otro lado, basado en la inseguridad social y económica de la época, ya dicha, su aspecto masivo al exterior como de fortaleza, contrasta con la relativa esbeltez del interior.

Buena parte de los muros perimetrales de claustro y refectorio responden estilísticamente a alrededores del 1500, con portadas y vanos en conopio o rebajados decorados con bolas o con flora y fabulario en roscas y jambas de fluido e interpenetración molduraje, como conviene a la inestabilidad del último gótico y primer renacimiento. Así la de Carlos V, la de los Reyes, las de acceso en alto y bajo a los pies de la iglesia. Pero el claustro bajo es esencialmente renacentista, aunque conserve la misma disposición de otros del fin del gótico (San Juan de los Reyes, Oña, o los más modestos de Fresdelval, El Parral, Palacio de Logroño), disposición que hará furor en el siglo XVI (Catedral de Segovia, San Millán de la Cogolla, Santiago de Bilbao, Casalarreina, San Marcos de León, San Esteban de Salamanca) como destinado a procesiones y culto fúnebre. Los lados largos (claustro de los mártires, Este, y de los confesores, Oeste) son de nueve tramos y los cortos (de las vírgenes, norte y de

² Sobre la arquitectura, aparte la bibliografía citada arriba, puede verse lo que dice V. LAMPÉREZ Y ROMEA: *Historia de la arquitectura cristiana española en la Edad Media*, 2.ª edición, Madrid, 1930, T. III, pp. 435-438. Inédito queda el único trabajo que se ha ocupado de las zonas más o menos clasicistas (PECIÑA RUIZ, C.: *La arquitectura clasicista y su difusión en la Rioja Alta*, Memoria de Licenciatura, Madrid, 1985).

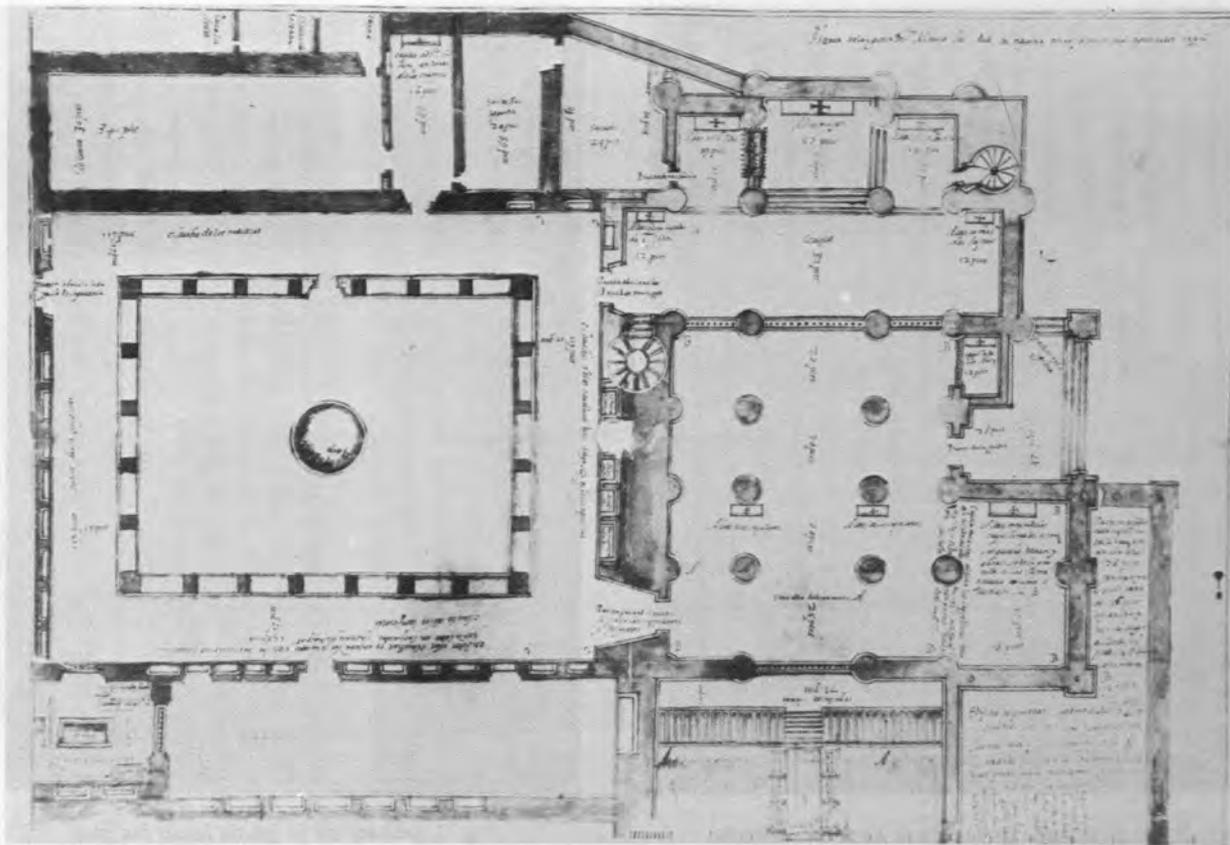


Fig. 1. Francisco de Odriozola. Planta de Santa María la Real de Nájera en 1596 (A. H. N., Planos, n.º 199).

los Caballeros o Apóstoles, sur) son de siete. Se cubren con crucerías de terceletes sobre arcos apuntados apeando en ménsulas a los muros perimetrales y pilastras hacia el patio haciéndose estrelladas en varios tramos. Hacia éste los arcos se cierran con tracería de claraboyas y en las pilastras se disponen hornacinas sobre ménsulas y bajo doseletes para imaginería. Hacia los muros perimetrales queda ordenado con arcosolios para sepulturas. Todos los elementos decorativos son a la *antigua del romano*, resaltando sobre todo los grutescos de las tracerías de claraboya, que también cerraron otrora el ingreso a la capilla de la Vera cruz, situada hacia el ángulo noroeste, desde el claustro y desde la nave cemeniterial que corre paralela entre él y las peñas al oeste, llamada antaño cuarto de las peñas.

En cambio los elementos de esta nave, como los que se ven en el claustro alto, responden al clasicismo o romanismo tardomanierista, como obra que dijimos ser de a partir de 1580. Lleva arcos de medio punto, recuadrados como sus jambas, e impuestas de placa entre pilastras jónicas sobre pedestales con decoración geométrica, como los antepechos o el entablamento de tipo artesonado o encadenado. Este mismo sentido tardomanierista informa las fachadas exteriores de refectorio y an-

tigua portería. Aquel de haz externo de sillería e interno de mampostería, reaprovechando portadillas de comienzos del siglo XVI como es su planta baja, mientras la segunda presenta vanos de medio punto abocinado con encadenados y las dos superiores huecos de placa y oreja. Esta con dos hermosas portadas combinando arco y dintel de varios cuerpos y rematando con frontispicios no muy lejanos de los de las portaditas del claustro alto, ni de la gran escalera principal, de tipo claustral, de varios tramos por lado, con geometrías en los antepechos y bajo una cúpula casetonada. Entre ambos sobresale el cuerpo de edificio, actual convento, antes hospedería, o cámara nueva de cuatro plantas frente a las tres de los otros, marcadas por cornisas de placa como de placa son los marcos de oreja de sus vanos adintelados, como diseño de entrada en el siglo XVII. En todo ese conjunto es apreciable la utilización, sobre todo hacia los coronamientos de los muros, del ladrillo, acaso como consecuencia de dificultades para seguir accediendo a las canteras de San Asensio y dada la baja calidad de la arenisca najerina en que está construido mucho de ello.

En resumen un gran edificio mostrando en sus diversas partes claramente los diversos momentos estilísticos de su construcción, desde alrededor de 1430 hasta 1700.



Fig. 2. Interior de la iglesia hacia la cabecera.



Fig. 3. Interior de la iglesia hacia los pies.

Como lo que motiva este artículo es un comentario a sus últimas obras de restauración, bueno será que digamos algo de su más inmediato pasado.

Tras la exlaustración, y excluido de la venta de bienes nacionales, sirvió la iglesia como parroquia de San Jaime desde 1845 y diversa dependencia monasteriales a fines Municipales como almacenes, sala de baile, teatro, y otros fines, siendo durante la primera guerra carlista depósito de inválidos y durante la segunda acuartelamiento y llevándose a cabo derribos como el de las dependencias sobre el área cementerial pegada a las peñas, que contribuyó al hundimiento de la capilla de la Vera Cruz.

Al entusiasmo de don Constantino Garrán se debe su declaración como monumento en 1889, el situar la comunidad franciscana en él para mejor conservación en 1895 y, en fin, el conseguir que Joaquín Roncal redactase el primer proyecto de restauración estatal en 1903, que se ejecutaría entre 1909 y 1912 bajo la dirección del sobestante Manuel Jiménez Escudero, cuando ya Garrán había dejado la Comisión de Monumentos enfadado por ciertas irregularidades de los frailes que aquella dejó correr. En esta restauración se hizo una reparación general de tejados, se derribó totalmente fachada y bóvedas arruinadas de la capilla de la Cruz, reconstruyéndolas,

se adecentó el Panteón real y la Cueva Santa, en el claustro bajo se reconstruyeron con criterios muy decimonómicos elementos decorativos de antepechos, estribos, columnitas y otras piezas de las tracerías de claraboya, y se reensoló, mientras en el alto se rehicieron parte de las bóvedas de aristas y se aligeraron las arquerías del cierre de ladrillo de los siglos XVIII y XIX que tenía, sustituyéndolo por cristaleras. Se limpió la capilla de la Vera Cruz y sus tumbas cubiertas por los escombros, reconstruyéndose la arquitectura. Al interior de la iglesia se desmontó el coro bajo dieciochesco situado al centro de la nave mayor, aunque la reja renacentista que lo cerraba acabó viniendo al Museo Arqueológico Nacional.

Intervenciones importantes hubo también en torno a los años cincuenta con proyectos de Lorente Junquera de 1947, 1951 y 1953-1957. Se renovaron totalmente las cubiertas de iglesia y claustro y sobre todo se realizó el saneamiento de la zona colindante a la peña, estribando esta con arquerías y dejando expedita el área cementerial situada entre ella y el claustro. Además se reforzaron estribos y pilares de la iglesia, levantando el enlucido y reparando algunas bóvedas de claustro bajo y alto, a la vez que se dispuso el actual cerramiento de sus arquerías con muros pantalla de ladrillo, dejando en cada uno hueco adintelado abajo y óculo arriba.



Fig. 4. Claustro de los mártires.



Fig. 5. Angulo sureste del claustro.



Fig. 6. Panteón real.

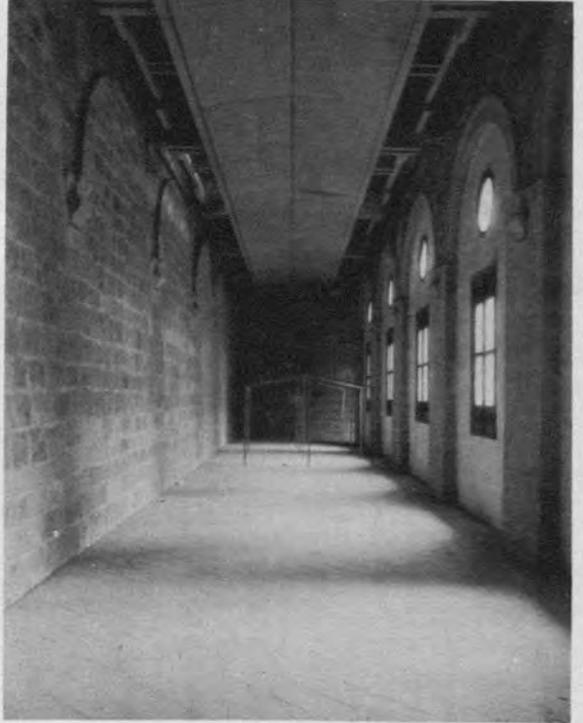


Fig. 7. Claustro alto, ala este.



Fig. 8. Interior de la torre.

Numerosas han sido las obras realizadas posteriormente con proyectos de Lorente y Chueca Goitia en 1959 y 1961 y sólo de éste hasta 1979.

En ellos más bien se atendió a embellecimientos y adecuación de las diversas dependencias monásticas. Así, se reordenó el panteón real, se adecuó para convento de los franciscanos la hospedería, se intervino en el refectorio dejándolo para salón y con pseudofachada a la plaza colindante, que había sido patios y se urbanizó, dándole portadas a ella, una totalmente nueva. Se hizo tejado nuevo con cercas de hormigón para todo el claustro alto, demoliendo lo que quedaba de sus bóvedas, sin rehacerlas, y se hizo lo mayor de la consolidación de fachadas y tejados en la portería, sustituyendo diversas piezas de cantería o madera de aleros por hormigón y armando estos con hierro.

La última intervención, motivada como casi todas las demás, por fallos de tejados y humedades por capilaridad, ha afectado a las plantas superiores del refectorio (acaso refectorio de novicios y dormitorios en tiempos), al ala este del claustro alto y a la torre, tal y como se describen elogiosamente en reciente artículo³.

En verdad que lo primero que se siente al ver todo ello es admiración, sorpresa y perplejidad. Pues, evidentemente, nadie concebiría que en un espacio clasicista, nos encontraríamos con una serie de elementos a base de hormigón y hierro de diseño actualísimo, aunque se adviene tras él fuentes de inspiración la *bauhaus* y el *art decó*, hoy tan de moda.

Sobre la antesacristía, capilla de San Antón y refectorio, al que en las restauraciones de Chueca Goitia se dotó de cañon con lunetos bajo el suelo holladero a la vez que de la seudofachada exterior aludida, se ha dispuesto un espacio único eliminando las referencias de su compartimentación anterior, aunque hay que reconocer que no los testimonios arqueológicos de ella, ni siquiera de los diversos materiales utilizados en su primitiva construcción y alguno de refacción moderna. A continuación se ha compartimentado en dos plantas mediante dos *bandejas de losa de hormigón armado a una altura semejante a la del forjado (anterior), conectadas entre sí por un puente pasarela. Dos galerías exentas laterales a distinto nivel de la losa central y conectadas a ésta, sirven de circulación y contemplación rápida del material expositivo. Dos escaleras cierran el esquema de itinerarios... La otra bandeja, menos dinámica y exenta que aquélla, albergará áreas de exposición de carácter más permanente. las estructuras de sustentación, ante la imposibilidad de apoyar sobre el suelo son... forjados y pasarelas colgadas —con pilares de acero de sección mínima— a jácenas mixtas de hormigón armado y acero laminado y curvado que son los únicos apoyos cuya carga se distribuye sobre los muros existentes. Es importante reseñar que este espacio no se considera finalizado en su diseño... Paneles estucados, balastradas metálicas y suelos de hormigón prefabricado y piezas de piedra blanca y negra, constituyen elementos definitorios de este espacio (además de un graderío) para pequeñas proyecciones visuales. De todas maneras habría de indicarse como la sala baja aparece compartimentada por piezas como óculos a nivel de la pasarela izquierda, y no de la derecha, a la que corresponden el el muro elementos de estuco a juego con aquellos.*

El claustro alto, que en origen llevó bóvedas de aristas mas cúpulas sobre pechinas a los cuatro ángulos, había quedado en las anteriores intervenciones con las estructuras de atajos, bovedillas y jácenas aludidas vistas para colgar de ello bóvedas nuevas de escayola. El Sr. Bellosillo junto con el Sr. Balluffi han considerado que esta restitución no era la más adecuada (cuando se redactó el proyecto estaba vigente la anticuada Ley del 33 y su artículo 19 desaparecido en la, al parecer más progresista del 85) y decidieron montar como cubierta *un mecanismo de hormigón, que suspendido y colgado, no tocara sus bordes... y que es en esencia chapas planas cuadradas en los ángulos y otras levemente rebajadas en las pandas. Con ello quizá se trataba de mantener la alternancia original. Gracias a Dios, esto sólo se ha llevado a cabo en el ala norte.*

³ ON, n.º 87, 1987, pp. 39-49.

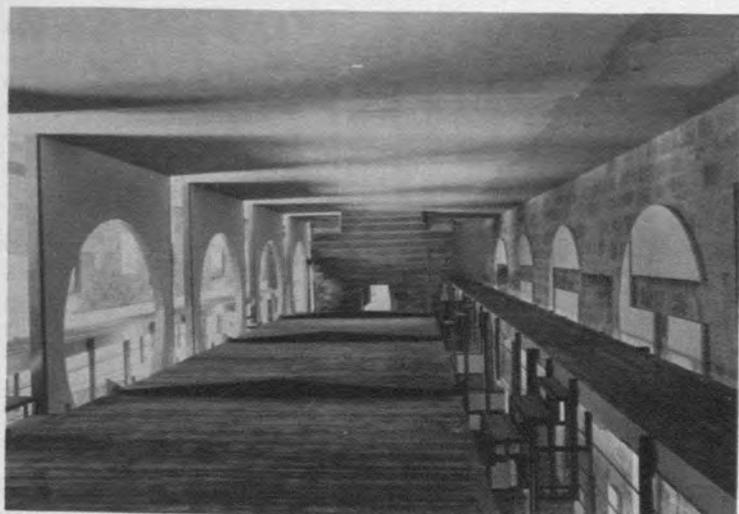


Fig. 11. Salón desde el sur, planta baja.

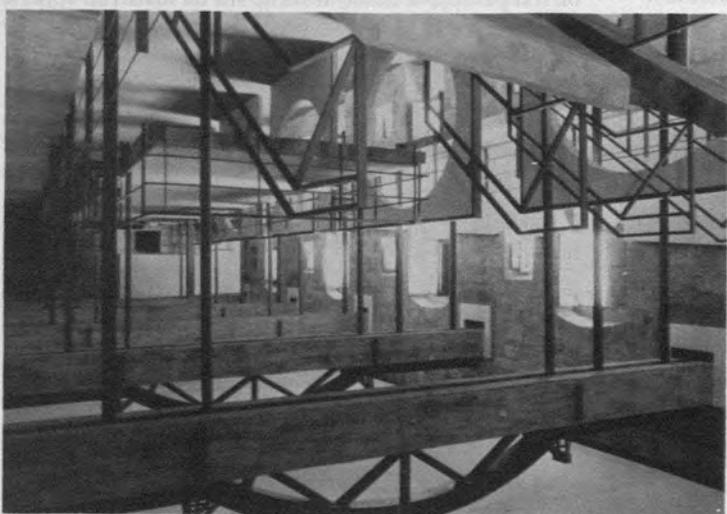


Fig. 10. Salón desde el norte.

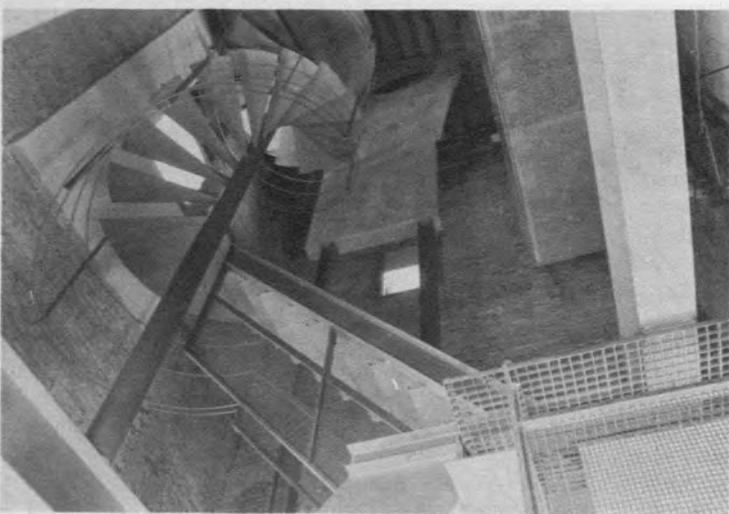


Fig. 9. Interior de la torre.

En la torre se ha hecho una nueva escalera rellenando los dos cuerpos superiores con una escalera de tramos rectos y otra helicoidal arriba, ocupando el cuerpo de campanas, más una especie de conjuradero, todo ello en hierro y hormigón así mismo, en lugar de la tradicional madera.

Hay que decir, ante todo, por lo que respecta a esta última obra, que, a excepción de invadir con el presunto conjuradero uno de los huecos e impedir por tanto en él la colocación de la campana correspondiente, la obra respeta los muros antiguos, cuya estructura puede apreciarse perfectamente. Lo que no sabemos es lo que aguantará tan precioso diseño cargando sobre la cruzería de la cabecera del evangelio, a pesar del empeño de los arquitectos en colgarla.

Por otro lado, suponemos, que gracias a la frecuente necesidad de auventar los pedriscos de la vega najerina, tal escalera y caracol serán mantenidos adecuadamente en su pintura y conservación por los frailes. Al fin y al cabo, cuando hacia 1610 traza la torre Francisco de Odrizola, hubiera gustado de disponer estos nuevos materiales para el acceso.

A todo esto, hace ya diez años que la Asociación de Amigos del Najerilla viene desescombrando y adecentando la antigua abadía y botica del monasterio, edificio situado enfrente, al otro lado del camino de Santiago, que estuvo enlazado por un puentecillo con el resto del monasterio. El fin que pretendía la Asociación, luego apoyada por el Ayuntamiento que lo hizo suyo, era crear un museo comarcal y local, varias veces inaugurado y recipiendario de alguna ayuda del Ministerio de Cultura, que, aunque con pequeñas dificultades, puede visitarse y que posee una capacidad muy superior a los pisos altos del refectorio.

Por otro lado ha de decirse, que aunque no en la abundancia de otras ocasiones, los tejados del monasterio siguen presentando una agradable floresta y que tanto iglesia como claustro y demás dependencias a nivel de planta baja siguen padeciendo el pintoresquismo decimonónico de la disgregación pulverulenta e incluso el estallido y caída de trozos en sus diversas piezas molduradas o no.

Es entonces cuando uno, enrabiado, se dice ¿a qué las restauraciones?

Porque la arquitectura que hemos visto, y así se dice arriba, es de buen diseño y buena ejecución. Pero adecuar los espacios aludidos, aún cuando hubiera sido con simples cielos rasos, sería más barato y más útil a la conservación del edificio en sí mismo. Por otro lado, es evidente que la conservación del edificio presupone darle un uso en nuestros tiempos y de ahí que se haya pensado en algo como salas de museo. Pero el Museo existía ya en otro, tan noble como éste o más, según hemos dicho, y parte del monasterio en su día también.

Es difícil imaginar que se pueda hacer con salón tan grande como el existente, máxime teniendo vacía su planta baja que acoge a alguna eventual reunión, banquete o ceremonia. Pero con conservar su cubierta adecuadamente para tiempos mejores creemos hubiera sido suficiente. Alguien más avisado o de mayor imaginación hubiera podido darle un destino, de sala de conferencias, centro de estudios najerinos, sala de baile o conciertos,

etc., etc. Pero duplicar edificios museológicos en un Nájera de entrada parece exagerado.

Cuanto a la torre, a la vez que se hacía cosa tan linda como en la escalera, se podía haber previsto algo con el reloj mecánico forjado de tres trenes, firmado en Nájera por Juan de Oñate en 1897 que, aunque de no primer interés, no parece ser de difícil puesta en marcha y acabará perdiéndose.

Esperemos que no se lleven a cabo el pseudo-abovedado de las otras tres alas del claustro ni tampoco se haga nada sobre el área cementerial del cuarto de las peñas, a no ser que se limite a una simple cubierta protectora.

Es interesante la preocupación de dar uso a un edificio a restaurar, pero tal uso debe ir siempre condicionado al fin primordial de conservación que se pretende. Y la conservación no debe ir en ningún caso más allá de impedir drásticamente la degradación y acaso aunarlo con un aspecto discreto. En tanto en cuanto ambos aspectos se conjugan es perfectamente permisible la actuación y no en otro caso. Cualquier intervención que modifique sensiblemente el aspecto originario de la obra debe ser rechazado a mi juicio.

Y en este caso, si se ha respetado cuidadosamente como decía antes, las diversas formas de aparejo con lo cual es muy factible releer las diversas etapas de construcción y de reparación de lo antiguo, no es menos que la especie de amueblamiento arquitectónico, como se me ocurre llamar a esta obra, ha roto profundamente el concepto espacial tardomanerista que la informaba amen de que, dada la calidad de diseño y ejecución, disturbará siempre al espectador puesto que, como no me cansaré de repetir, es acaso más bello e interesante que lo antiguo.

Ha habido ciertas restauraciones en que, para realzar el valor de ciertos elementos, se han eliminado obras posteriores que los encubrían, sistema que jamás me parecerá correcto, pues con ello se pierden irremisiblemente aspectos de su historia y de su valor cultural. Puesto que la cierta vida del monumento refleja la vida de la humanidad que lo construye y lo utiliza según diversas formas y momentos. Es decir que las adiciones las considero totalmente válidas. Pero no me lo parecen tanto cuando obedecen a un fin puramente esteticista, al menos aparentemente, sino cuando vienen fundadas en las necesidades de uso. Hoy, que tan de moda está la *recuperación* o la *rehabilitación*, palabras que poco tienen que ver con la conservación, pueden alterarse edificios en función de un nuevo uso que les dé algún fin distinto del puro goce del pasado cultural. Pero ello no lo creo legítimo en todos.

La conservación debe atender ante todo a estudiar y remediar las causas de degradación, sean producidas por el hombre y sus subproductos o por agentes totalmente naturales.

Y aquí en Nájera había mucho de ello. En los tejados excesiva cantidad de madera de mala calidad y nada seca, que hará en su día necesarias nuevas intervenciones, pienso además que pronto.

En el suelo y costado oeste unas arcillas que retienen el agua y la acumulan precisamente donde más daño pueden causar al monumento, de forma que su mitad oeste

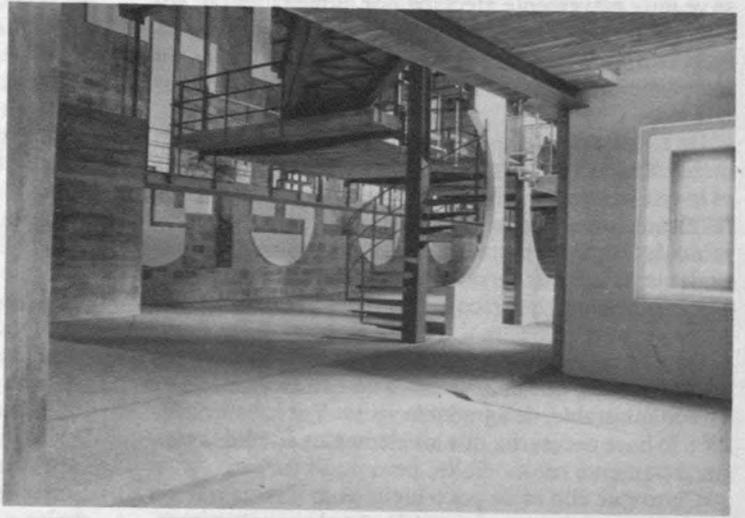


Fig. 12. Salón desde el sur.

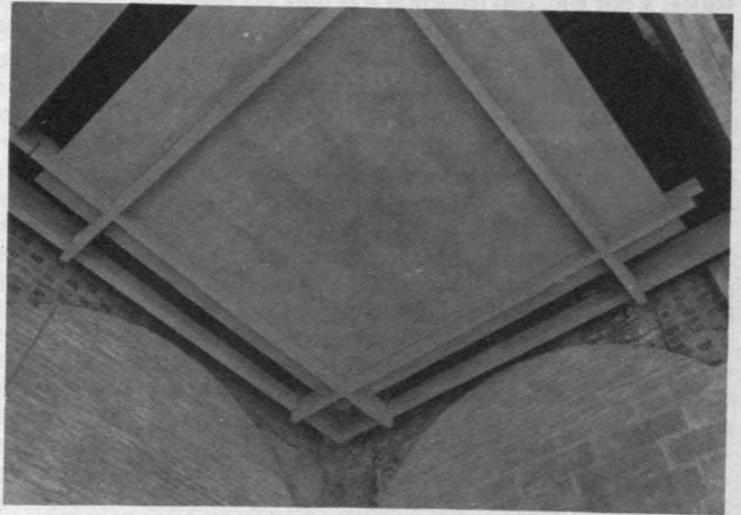


Fig. 13. Cubierta de ángulo en el claustro alto.

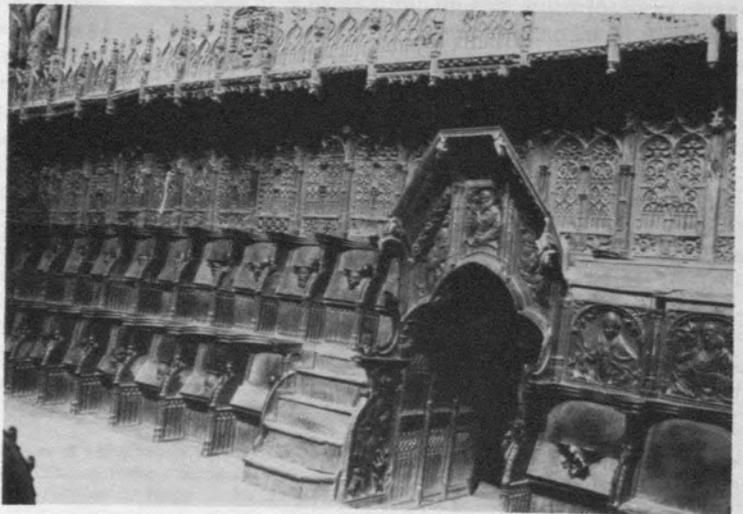


Fig. 14. Sillería del coro alto.

se ve muy gravemente afectada por humedades por capilaridad, ello independientemente del jalón que domina el conjunto y que sirvió de albergue a la población altomedieval, del cual siempre han de desprenderse fragmentos.

Un estudio de tales aguas, que vienen disgregando desde hace años los elementos aglutinantes de la arenisca es lo que se impone. Habrá que buscar sus raíces sea en las alcantarillas que drenaban desde antiguo el viejo camino de Santiago, carretera de Azofra, como en las actuales instalaciones de saneamiento de la ciudad y establecer un sistema que recoja esas venas y las reconduzca hacia el pozo conventual o hacia el exterior.

Pues la regla de oro en toda restauración es que pase desapercibida, que encontremos un edificio, antaño en estado miserable, de agradable visita. Y si la consolidación lo hace necesario, que los elementos añadidos sean perfectamente reconocibles, pero no disturben.

Claro que ello es de poco lucimiento y exige trabajo y estudio, casi siempre ajeno al diseño al que naturalmente ha de tender el arquitecto, hombre de formación artística, y por ello, con tendencia a la obra del autor.

Por ello no es de extrañar que en el trabajo comentado arriba se digan cosas excesivamente pintorescas so-

bre la época y motivaciones de la fundación o de los diversos estilos del claustro, que no existen contrafuertes, que el último tramo de la torre es del siglo XIX o la alusión a las arquerías de la loggia-biblioteca, cuya función se ignora en el cuarto de las peñas. Y sin embargo el plano es el mejor de los levantados hasta la fecha (no conozco el de Roncal) aunque las áreas de contacto entre iglesia y claustro sigan un tanto difusas.

En fin, el trabajo de creación es acaso el más noble de todos, sobre todo tratándose de artistas, pero está totalmente reñido con el de conservación. Entre otras cosas porque el artista, amante de las obras de arte, ama sobre todas las propias.

En cuestiones de restauración monumental lo importante no es el diseño, sino el conocimiento de los materiales, su mecánica, su resistencia, su química, y luego la historia de la arquitectura. Conociendo lo primero, se sabe como funcionan y como impedir su destrucción. Conociendo lo segundo, se podrá leer en ellos, comprenderlos y porqué debemos intentar salvarlos.

En otro caso, sucederá lo que en Santa María la Real de Nájera. Cuantiosas sumas invertidas desde 1961 y los problemas graves que afectan al edificio sin resolver.

Aspectos económicos y administrativos en las fábricas de las catedrales españolas durante el siglo XVI

Alfonso Rodríguez G. de Ceballos
Universidad Autónoma de Madrid

El panorama completo de la financiación y organización jurídico-administrativa de la arquitectura religiosa española durante el Renacimiento requeriría también el estudio de las parroquias urbanas y rurales del clero secular y de los conventos e iglesias del clero regular. Si hemos escogido únicamente la consideración de las fábricas de las Catedrales se debe a dos circunstancias: a la falta de tiempo del que disponemos para abordar el tema en su conjunto y a que, dentro de la escasa atención que se ha prestado a este interesante aspecto de la arquitectura eclesiástica en la bibliografía al uso, todavía existen algunas publicaciones al respecto, bien porque se ha estudiado la composición y funcionamiento de algunos Cabildos catedralicios y más concretamente de su «obra y fábrica», bien porque, aunque fragmentariamente, se han publicado las cuentas de varias Catedrales, de las que se pueden extraer algunas consideraciones. Estas consideraciones se tendrán necesariamente que reducir más a una aproximación al problema que a un examen exhaustivo y profundo, proponiendo aquí unas cuantas directrices y vías de acercamiento con que abordar el tema.

Se podría objetar de entrada que la mayoría de las Catedrales de España, como por lo demás, del resto de Europa, son construcciones realizadas en la Edad Media, no durante el Renacimiento, y que, por consiguiente, su estudio queda fuera de lugar. No es así, sin embargo. Hay algunas Catedrales como las de Granada, Málaga, Almería, Guadix y Baeza que se empiezan a edificar «ex novo» en el siglo XVI por razón de que hasta este momento no se había reconquistado a los árabes el reino de Granada donde se asientan. En Córdoba, recuperada ya en el siglo XIII, funcionaba como Catedral la antigua mezquita musulmana, pero en el XVI se le ocurre al Cabildo levantar en su centro una Catedral cristiana porque la mezquita no ofrecía condiciones favorables para el desarrollo del culto católico. Otras ciudades poseían Catedrales románicas o góticas pero resultaban ya arruinadas o incapaces y por ello comienzan

a edificar Catedrales nuevas, como Salamanca, Segovia, Plasencia y Astorga. La ruina es parcial, en algunos casos, como en Burgos, donde en 1539 se derrumba el afligranado cimborrio del crucero y hay que reedificarlo de nuevo. Otras Catedrales, como la de Sevilla, iniciada en el siglo XV, no han podido equiparse de sacristía, sala capitular y otras dependencias, haciéndolo en el siglo XVI. Finalmente la Catedral de Toledo es tan rica que, pese a hallarse virtualmente acabada y completa, puede permitirse el lujo de seguir gastando en obras de ampliación y complemento.

¿Cómo se financiaron todas estas obras? Metodológicamente habría que distinguir dos vías, una ordinaria y otras extraordinaria. Por vía ordinaria cada Catedral poseía una serie de bienes más o menos fijos destinados al mantenimiento y conservación de lo ya construido, pero también a ampliaciones y nuevas obras, conjunto de bienes que se conocía por el nombre de «Fábrica». La «Fábrica» englobaba una serie de bienes muebles e inmuebles. Entre los segundos estaban propiedades rústicas (tierras, fincas, dehesas) y urbanas (casas, tiendas, hornos, paneras, etc) generalmente arrendadas y alquiladas, cuyas rentas y alquileres se cobraban por los colectores de la Fábrica anualmente. Entre los bienes muebles se encontraban en primer término los célebres diezmos eclesiásticos, a saber la décima parte de los frutos de la agricultura y de la ganadería recolectada por el clero secular, de los que una tercera parte, exactamente el 33,33%, se destinaba a las fábricas de las iglesias según la legislación canónica común a toda la Iglesia Católica, y que, por ello, se denominaba «tercias de Fábrica». De hecho en España ese 33,33% vino a reducirse al 11,11%, es decir a un noveno del diezmo en virtud de las deducciones hechas al mismo por las «tercias Reales» concedidas por el Papa al Rey para ciertas empresas bélicas, y de otra porción que se destinaba a la manutención del clero perjudicado en el diezmo por la percepción de dichas «tercias Reales»¹. La exigua parte del

¹ Cfr. Q. ALDEA: «La economía de las iglesias locales en la Edad Media y Moderna», en el vol. *Domanda e consumi. Livelli e strutture nei secoli XIII-XVIII. Atti della sesta Settimana di Studio*, Prato-Firenze 1979, pp. 299-322. Sobre los diezmos en España véase, en general, Noel Salomón, *La vida rural castellana en tiempos de Felipe II*, Barcelona 1973, p. 219 y ss.

diezmo con destino a la «Fábrica» se recogía en dinero o en especie, ésta convertida inmediatamente en numérico constante, y se hacía bien en la forma tradicional, bien en forma de «escusados» y terzuelos, como en el caso de la Catedral de Toledo². El diezmo estaba sujeto a la bondad de las cosechas, a las pestes que asolaban a la ganadería y a las variables tasas del grano y del vino, por lo que su ya mermada cantidad aplicable a la Fábrica no debió repercutir excesivamente, a nuestro entender, en la construcción de nuevas obras o en el mantenimiento y ampliación de las antiguas. Entre los bienes muebles también contaban otros ingresos fijos y más constantes que las «tercias», como eran tributos, tasas y censos impuestos y cobrados sobre fincas rústicas y urbanas así como cierto cánón deducido de las colectas a favor de hospitales, monasterios y otras obras pías consentidas en cada diócesis por el Prelado respectivo.

Paralelamente a esta vía ordinaria de la Fábrica hay que considerar a otras extraordinarias de allegar recursos con que financiar las obras de una Catedral. Y aquí podemos decir que cada Catedral ofrece un caso particular y característico. De todas maneras la limosna o donativo, ofrecido graciosamente o de forma interesada para comprar un enterramiento o fundar una capilla, solía ser un recurso bastante común y generalizado. El ejemplo extremo lo presenta la construcción de la Catedral de Segovia, según lo narra pintorescamente el cronista Diego Colmenares. Por lo menos desde que se puso la primera piedra en 1525 hasta que se abrió al culto la nave de la misma hasta el crucero, todo se edificó a base de donativos y limosnas, dadas indistintamente por la clerecía, el municipio y los diversos estamentos de la ciudad. La entrega se institucionalizó en una ceremonia en que, durante 22 fiestas del año litúrgico, cada gremio acudía procesionalmente desde una parroquia hasta las puertas de la futura Catedral y allí entregaba su óbolo, unas veces en dinero, otras en especie (piedra, cal, arena, madera y teja para la construcción)³. En Burgos cuando hubo que reconstruir el cimborrio derrumbado en 1539 y con él los pilares torales y las bóvedas adyacentes del crucero, acudieron con donativos de consumo clérigos y laicos: el Cabildo con 1954 ducados, el obispo don Juan Álvarez de Toledo, quien ofreció 3.000 ducados aunque sólo llegó a entregar 150 porque costeaba al mismo tiempo la iglesia del convento dominicano de San Esteban en Salamanca, el condestable de Castilla

que dió 1.000, el Ayuntamiento que fué entregando 5.000 a través de diez años y los vecinos que dieron 7.000⁴. Los canónigos sevillanos, para estimular a los fieles a acudir con limosnas a la construcción de la Catedral, consiguieron de varios Papas bulas concediendo indulgencias⁵. De forma singular en la Catedral de Granada el propio maestro mayor de la obra, Diego de Siloe, prometió en su testamento una manda de 1.000 ducados, exigiendo simultáneamente sitio preferente para sepultarse en el recinto del nuevo templo; como al cabo no consiguió esto último legó finalmente sólo cincuenta ducados⁶.

La intervención de la Corona para sufragar total o parcialmente los gastos de la construcción solía ser otro medio no inhabitual. En Granada el Emperador Carlos V se vió obligado a intervenir económicamente, costeando la cimentación y los primeros pasos de la obra en virtud del testamento de su padre Felipe el Hermoso y de sus abuelos los Reyes Católicos, que así lo habían dispuesto. Pero luego la edificación se prosigió normalmente con los bienes de la Fábrica o endeudándose con censos. Con todo en noviembre de 1553 el Cabildo envió a un canónigo a Augusta (Ausburg), donde a la sazón se encontraba el Emperador, con una carta que le entregó personalmente para que «ayudase en la obra de la iglesia nueva» tanto como patrono particular de ella cuanto «por haberse concedido el diezmo con cargo de la edificación de las iglesias»⁷. Sospecho que esta última frase quería significar que, habiéndose concedido por el Romano Pontífice a la Corona española una participación en las «tercias de Fábrica» durante aquellos años, el Cabildo de Granada solicitaba que no se incluyese a las de su Catedral en aquella servidumbre.

Por contra la edificación de la Colegiata de Valladolid, que a poco se convirtió en Catedral como cabeza de la nueva diócesis erigida a petición de Felipe II en 1595, corrió íntegramente a cargo de una limosna extraordinaria otorgada por la ciudad, al menos desde 1580 hasta 1592. Con especial autorización del monarca, nacido en la ciudad del Pisuegra, el Municipio concedió 600 ducados anuales por espacio de seis años, que luego se prorrogaron en otros seis, los cuales se habían de recolectar por el sistema de la «sisa», impuesto indirecto sobre el consumo de materias de primera necesidad como la carne, el pescado, el vino y las velas. De esta manera se allegó la no desdeñable cantidad de 7.200 ducados⁸. Pare-

² SANTOLAYA HEREDERO, Laura: *La Obra y Fábrica de la Catedral de Toledo a fines del siglo XVI*. Toledo 1979.

³ DIEGO DE COLMENARES: *Historia de la insigne ciudad de Segovia y compendio de la historia de Castilla*, en Segovia por DIEGO DÍEZ, impresor. Año 1637, cap. XXXIX, pp. 489-91.

⁴ MARTÍNEZ SANZ, M.: *Historia del templo catedral de Burgos escrita conforme a los documentos de su archivo*, Burgos 1866, 60-64. Ascendió el total de donativo a 4.176.392 maravedises.

⁵ PÉREZ EMBID, J.: «La iglesia catedral de Sevilla en la baja Edad Media», cit. por FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro: *La catedral de Sevilla, estudio arquitectónico*, Sevilla 1980, p.15.

⁶ GÓMEZ MORENO, M.: *Las águilas del Renacimiento español: Bartolomé Ordóñez, Diego Siloe, Pedro Machuca, Alonso Berruguete*, Madrid 1941, p. 103. La promesa de Siloe de mil ducados para la fábrica de la catedral granadina puede verse en Earl Rosenthal, *The Cathedral of Granada. A Study in the Spanish Renaissance*, Princeton University Press 1961, doc. 118, p. 188. El último testamento de Siloe, de 30 de enero de 1563, en E. Llaguno, *Noticia de los arquitectos y arquitectura en España...*, t.I, Madrid 1829, pp. 307-14.

⁷ ROSENTHAL, E.: *op. cit.*, pp. 182-83, doc. 68.

⁸ BUSTAMANTE GARCÍA, Agustín: *La arquitectura clasicista del foco vallisoletano (1567-1640)*, Valladolid 1983, notas al cap. III, extracto de documentos de archivo, pp. 176-78. EUGENIO LLAGUNO escribe que para la construcción de la catedral vallisoletana Felipe II concedió el producto de las cartillas en que aprenden a leer los niños; *op. cit.*, t.II, p.135.

ce que este privilegio real se concedió también a la Catedral de Sevilla en vistas a su terminación, pero de ello protestó tan vehementemente el Municipio ante el Rey, por ir contra los privilegios de la ciudad y encarecer mucho el precio de los productos más necesarios, que el Cabildo catedralicio desistió de ello. Entonces los canónigos sevillanos buscaron inutilmente en 1506 entre la nobleza de la ciudad quien les prestase dos mil ducados contra la plata propia de la Fábrica. No habiendo conseguido tampoco el préstamo de los mercaderes, decidieron audazmente proseguir la Catedral por sus propios medios, tal como se había comenzado «sin ayuda del rey ni de otro príncipe ni persona de estado, sino con ayuda de los beneficiados de ella»⁹. Para mantener esta orgullosa independencia hubieron de acudir a recursos extremos, como el de aplicar a la obra el dinero procedente de la penalización por la falta de asistencia al coro y por el incumplimiento de otras obligaciones religiosas y canónicas.

Finalmente en el caso de la Catedral nueva de Salamanca los recursos económicos disminuyeron, siquiera en parte, por la vía extraordinaria de la intervención de la Santa Sede. En 1591 cuando se emprendió la segunda fase de la construcción, el Cabildo envió a Roma a dos canónigos a que convencieran al cardenal Ascanio Colonna, antiguo alumno de la Universidad salmantina, a fin de que consiguiese del Papa Clemente VIII un breve adjudicando a la Fábrica catedralicia, como ya lo habían hecho sus antecesores, la media annata, es decir la mitad del sueldo del primer año que la Santa Sede percibía por derechos en la colación de los beneficios eclesiásticos; naturalmente el Cabildo salmantino imploraba la media annata correspondiente a los beneficios conferidos en su diócesis¹⁰. Parece que, en efecto, se consiguió el Breve solicitado por espacio de veinte años por cuanto en 1683, 1703, y 1721 se volvió a solicitar parecido privilegio, en estos últimos casos la aplicación a la Fábrica de los emolumentos de los beneficios eclesiásticos vacantes en la diócesis, y por el mismo espacio de tiempo fueron concedidos por la Sede Apostólica¹¹.

Una vez conocidas, aunque sea de manera sumaria, las fuentes económicas de las Catedrales, podemos preguntarnos: ¿cómo se aplicaban éstas a la construcción y como se organizaba jurídica y administrativamente el ente o institución que se ocupaba de estos menesteres? Creo que se puede establecer con cierta garantía un esquema organizativo común a las Fábricas de las Catedrales es-

pañolas durante el Quinientos. Sería a grandes rasgos el siguiente: en la cúspide de la organización se hallan el Obispo y el Cabildo, a quienes competen por derecho las últimas decisiones de toda índole referentes a la obra y fábrica. El Obispo no solía intervenir personalmente sino en casos excepcionales, pero de ordinario él era impulsor del Cabildo, que reunido en Capítulo por semanas o extraordinariamente ante acontecimientos graves y urgentes, decidía por votación mayoritaria lo que se había de hacer. La autoridad del Cabildo, respaldada por la del Obispo, es, en lo referente a la Fábrica suprema e independiente. Bastarán dos ejemplos para confirmarlo. El más sonado es el de la decisión adoptada por el Cabildo de Córdoba a instancias del obispo don Alonso Manrique el 22 de junio de 1521 de «labrar fábrica suntuosa» en medio de la antigua mezquita musulmana «porque no resultaba justo que el coro estuviese situado en un rincón de ella».

A ella se opuso vehementemente el Municipio de la ciudad por considerarlo una barbaridad, pensando con la pérdida de la vida a cualquier obrero que se atreviese a intervenir en la obra. El Cabildo catedralicio invocó entonces su independencia, amenazando lanzar contra la ciudad la terrible pena canónica del entredicho. Así las cosas se apeló finalmente por ambas partes al arbitrio de la Corona que dirimió el pleito a favor del Cabildo¹². También cuando en 1539 se estaba reconstruyendo el cimborrio de la Catedral de Burgos, el Cabildo decidió poner la obra en manos del maestro Juan de Vallejo. El Ayuntamiento, que contribuía a la obra con gruesas limosnas, pretendió crear una Junta de reconstrucción integrada por canónigos y regidores a la par, la cual fue rechazada airadamente por el Cabildo eclesiástico, que, asimismo, desestimó la propuesta de convocar a consulta sobre el cimborrio a tres maestros experimentados, Diego Siloee, Felipe Vigarny y Rodrigo Gil de Hontañón¹³.

El Cabildo solía nombrar comisiones bien generales —una especie de «Comité permanente de Fábrica»—, bien eventuales y parciales para que estudiaran la primera asuntos de carácter general y las segundas de índole particular relativos a las obras, recabando información y redactando informes, pero estos informes eran siempre de carácter consultivo sin que el Capítulo delegase en las comisiones su autoridad, pues las decisiones se tomaban sin excepción, como se ha dicho, por mayoría de votos. La distinción se percibe claramente leyendo, por ejem-

⁹ GESTOSO Y PÉREZ, José: *Sevilla monumental y artística*, t. II, Sevilla 1890, p. 47; T. FALCÓN MÁRQUEZ: op. cit., p. 18.

¹⁰ La carta del Cabildo salmantino al cardenal COLONNA fue publicada por Fernando Chueca Goitia, *La Catedral Nueva de Salamanca. Historia documental de su construcción*, Salamanca 1961, p. 185. La práctica debía ser común y antigua por cuanto encontramos ya la aplicación de la media annata de los beneficios vacantes a la adquisición de ornamentos litúrgicos y otras necesidades de la Fábrica de la Catedral de Segorbe-Albarracín en 1381; cfr. BLASCO AGUILAR, J.: *Historia y derecho en la Catedral de Segorbe*, Valencia 1973, pp. 293-94.

¹¹ «Traslado auténtico de la ynformación y demás autos hechos para ganar de su Santidad el Quarto Breve de concesión de vacantes para la prosecución de la obra nueva de la Santa Yglesia Cathedral de Salamanca», Archivo de la Catedral de Salamanca, cajón 44, legajo 2, n.º 10.

¹² ORTI BELMONTE, Miguel Angel: «Oposición del Cabildo Municipal de Córdoba a la construcción del crucero de la Mezquita», *Boletín de la Real Academia de Córdoba XXV* (1954) pp. 217-77.

¹³ LÓPEZ MATA, Teófilo: *La Catedral de Burgos*, Burgos 1950, pp. 119-20, completa las noticias documentales que aporta Manuel Martínez Sanz, op. cit. pp. 65-72 y doc. XII. p. 250-52.

plo, las Actas Capitulares de la Catedral de Granada, publicadas por E. Rosenthal, pues si al comienzo de la fábrica se nombró en 1521 una comisión general formada por miembros muy cualificados dentro del Cabildo cual el arcediano, el chantre, el magistral y el secretario, más adelante se nombran pequeñas comisiones compuestas sólo por dos miembros para entender en cuestiones muy pormenorizadas sobre la colocación del coro, rejas, vidrieras, órganos, etc.¹⁴. A veces la misión de estas comisiones era la de informar de parte del Cabildo al Obispo de los pormenores de la obra, pues éste no asistía por regla general al pleno de los Capítulos donde se tomaban las decisiones; servían, pues, de puente de transmisión entre Cabildo y Obispo.

Dentro de la correa de transmisión que va desde la cúspide hasta los últimos engranajes, eslabón fundamental es el canónigo obrero o fabriquero, pues así se le denomina indistintamente, quien, junto con sus subordinados inmediatos constituye la institución jurídica llamada «Fábrica» de una Catedral que, a pesar de tener el mismo nombre, era naturalmente distinta de la masa de bienes económicos que examinábamos antes. El cargo de obrero o fabriquero no es de los más antiguos de los Cabildos-Catedrales sino de creación relativamente moderna (siglos XIV-XV), asumiendo funciones muy peculiares que antes desempeñaban de un modo muy genérico el mayordomo y el tesorero. No es el cargo de obrero dignidad sino oficio, desde el punto de vista del Derecho Canónico, y es designado por el Obispo más que por el Cabildo¹⁵. Sin embargo encontramos algunos casos en que excepcionalmente es elegido y nombrado por el Capítulo, como sucedió en Granada en 1522, donde el Cabildo dió poder al canónigo Gaspar de Fuentes¹¹ para que por ellos y en su nombre, como obrero que es elegido para la obra de esta Santa Iglesia... pueda tasar las casas que fueren necesarias para el edificio de la santa Iglesia... y para comprar cualquier material así de cal como de madera como de las otras cosas necesarias para el edificio¹⁶.

El obrero o fabriquero, es, por tanto, el gerente o gestor administrativo del Cabildo que se ocupa de percibir, acrecentar y administrar los bienes y rentas de la Fábrica, de adquirir y disponer los materiales, de hacer las nó-

minas de los oficiales, peones y trabajadores de la obra, de determinar la cuantía de sus salarios, de concertar con el maestro mayor y con el aparejador lo que ha de irse construyendo cada día, etc. Por tanto era él quien debía tratar inmediatamente con el maestro mayor, el aparejador, los oficiales y los peones de la obra en razón de su cargo. El maestro mayor, por ejemplo, tenía acceso a instancias superiores únicamente cuando se presentaban problemas de trazas y diseños o dificultades técnicas urgentes, pues entonces incluso era invitado a informar y proponer sus soluciones personalmente ante el Capítulo convocado extraordinariamente al efecto.

El obrero o fabriquero estaba asistido por una serie de oficiales ejecutivos que en conjunto formaban, como se dijo, el organismo jurídico de la Fábrica: a saber los receptores o colectores que se encargaban de arrendar en las mejores condiciones los bienes de la fábrica y de cobrar su hacienda; el contador, especie de secretario que redactaba las cuentas, asentaba los ingresos y los gastos, extendía las nóminas y registraba las actas; el mayordomo, que pagaba en efectivo los costos de los materiales y los salarios de los obreros empleados en la obra, extendiendo los respectivos recibos; el agente o abogado que llevaba los pleitos de la fábrica ante los tribunales. A su vez los vendedores o visitadores, designados directamente por el Obispo, controlaban y fiscalizaban estrechamente las acciones del canónigo obrero y sus ayudantes¹⁷.

Dentro de la institución jurídico-administrativa de la Fábrica estaban también integrados, como funcionarios de la misma, el maestro mayor, el aparejador y el sobrestante o capataz, inmediatamente subordinados al canónigo obrero. Al menos así sucedía en Fábricas muy complejas a causa de la cuantía de bienes que administraban y al número de asalariados que atendían. He aquí cómo se describían en 1646 las competencias del maestro mayor de la Fábrica de la Catedral de Toledo: «El maestro de obras tiene obligación de asistir cada mañana, al principio del postrer esquilón, al punto y junta de peones y oficiales que se hace y pedirles cuenta de lo que trabajaron el día antes y acordar con el aparejador lo que se ha de hacer aquel día y ordenarles dónde a de acudir cada uno y visitar una vez por la mañana y otra por la tarde

¹⁴ En la sesión capitular de 8 de marzo de 1521 se nombra una comisión para la obra de la yglesia mayor» integrada por los personajes señalados en el texto «para que atiendan en la orden y manera a la obra y asuntos desta santa yglesia y que agora se a de començar»; E. Rosenthal, op. cit., doc. 11, p. 175; sobre las otras comisiones parciales, *ibid.*, pp. 182, 184, 185, 188, etc.

¹⁵ A tenor de la bibliografía sobre la composición y la organización de los Cabildos-Catedrales españoles, ya en el siglo XII aparece el cargo de tesorero, equivalente entonces al posterior de fabriquero, aunque en sentido más restringido de custodio y administrador de los tesoros (joyas, mobiliario litúrgico, etc) de la Fábrica. En el siglo XIV es cuando debe aparecer el oficio de obrero y fabriquero, aunque todavía no con la complejidad sólo en el siglo XVI; cfr. MARTÍN, J. L.: *El Cabildo de la Catedral de Salamanca (siglos XII-XIII)*, Salamanca 1975; H. Casado Alonso, *La propiedad eclesiástica en la ciudad de Burgos en el siglo XV. El cabildo Catedralicio*, Valladolid 1979; LÓPEZ ARÉVALO, J. R.: *Un cabildo Catedral de la vieja Castilla, Avila*, Madrid 1966; J. Blasco Aguilar, *Historia y derecho en la Catedral de Segorbe*, op. cit., Valencia 1973.

¹⁶ ROSENTHAL, E.: op. cit., doc. 16, p. 176.

¹⁷ Los vendedores o visitadores son una institución que se crea en las diócesis particularmente después de la celebración del Concilio de Trento. Controlaban y fiscalizaban no sólo la fábrica catedralicia, sino especialmente las fábricas de parroquias urbanas y rurales, donde era más fácil el descontrol y los abusos; sus competencias quedan descritas en numerosas Constituciones Sinodales de finales del siglo XVI; cfr., por ejemplo, GALERA ANDREU, A.: *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII en Jaén*, doc. 1, pp. 211-12; *Id.*, *Arquitectura y arquitectos en Jaén a finales del siglo XVI*, Jaén 1982, pp. 16-17; MOYA VALGAÑÓN, J. G.: *Arquitectura religiosa del siglo XVI en la Rioja Alta*, t.II, Logroño 1980, pp. 9 y ss.

las obras para ver si van conforme se ordenó y asistir a todas las tasaciones de cuantas obras se hacen por cuenta de la dicha fábrica y medidas de ella junto con el aparejador y no hacer ausencia de esta ciudad...»¹⁸.

Lo que no parece que compitiera al maestro mayor, aunque a primera vista pudiera parecer obvio, era el reclutar oficiales, peones y albañiles y muchos menos fijar sus salarios, oficio que se asignaba al canónigo obrero. Así aparece claro al menos en la obra de la Catedral de Granada. En abril de 1553 estalló un tumulto entre oficiales y peones que se plantaron y no quisieron entrar en la obra porque no estaban contentos con el salario; actuaron así empujados por el maestro mayor Diego de Siloe. El Cabildo desautorizó a éste, reforzando los poderes del canónigo señor Alfaro, obrero mayor, «con toda la preminencia que en dicho oficio conviene que tenga para que por su mano se reciban los oficiales que trabajan en la obra y los que debieran ser despedidos los pueda despedir y a todos mandar lo que le pareciese que convenga a la obra..., y sepan que todo a de pasar por su mano y que el dicho Diego de Siloe no tenga entrada ni salida con los dichos oficiales para poner ni quitar ni entremeterse más que hacer su traza como maestro de la dicha obra»¹⁹.

Pero si los oficiales y peones de la obran eran escogidos por el canónigo fabriquero, la designación del maestro mayor de la misma, puesto clave para la buena marcha técnica y artística de la construcción de una Catedral, era competencia exclusiva del Cabildo. Para finalizar este trabajo queremos examinar brevemente este punto que nos parece capital en la organización administrativa de las Fábricas y que incluso la desborda, pues afecta a la dirección artística y la orientación estilística de la Catedral respectiva. En la selección y nombramiento del maestro mayor no solía inmiscuirse el Obispo; solamente conozco un caso en que a la muerte de Andrés de Vandelvira, maestro mayor de la Catedral de Jaén, el Cabildo procedió a nombrar en 1575 como su sucesor en el cargo al aparejador Alonso Barba, interponiéndose el Prelado de la diócesis quien ordenó que por un tiempo Barba continuase como aparejador²⁰. Eso sí, una vez designado por el Capítulo catedralicio el maestro mayor, éste acostumbraba a elegir libremente a su aparejador, quien debía ser sujeto de su entera confianza en virtud de las tareas que tenía asignadas de asistencia continua al maestro y de correa de transmisión entre éste y los oficiales. Sin embargo tenemos la excepción de Salamanca donde en 1512, al comienzo de las obras, el Ca-

bildo eligió y designó juntamente maestro mayor a Juan Gil el Viejo y aparejador a Juan Campero²¹. También el Cabildo designaba los salarios del maestro mayor y del aparejador a quienes se pagaba por tercios, es decir tres veces al año cada cuatro meses, a diferencia de los oficiales, peones y otros asalariados de la obra que recibían su paga por semanas vencidas.

¿De qué manera procedía el Cabildo en asunto tan delicado como era designación de maestro mayor? Se pueden distinguir dos procedimientos, uno más mecánico y tradicional, otro más exigente y moderno. El primero se producía cuando la obra iba encarrilada y se encontraba ya estabilizada, no existiendo anomalías de tipo técnico ni problemas de trazas. Así solía suceder cuando fallecía un maestro mayor: su sucesión era automática, ocupando el puesto el que había sido su aparejador. La razón era obvia y así lo comprendía el Capítulo que ratificaba la sucesión: había que asegurar la continuidad de la obra y nadie conocía mejor los modelos y trazas de su antecesor y las dificultades y trucos que presentaba la fábrica que el aparejador. Cuando murió Diego Siloe en Granada en 1563 le sustituyó como maestro mayor de la Catedral su aparejador Juan de Maeda a quien en el testamento había hecho heredero «de sus trazas y dibujos así como de sus figuras»²². Cuando a su vez fallece Juan de Maeda en 1576 el Cabildo designa sucesor a su hijo Asensio de Maeda, quien no acepta el nombramiento por haber sido elegido anteriormente maestro de la Catedral de Sevilla. Asensio había sido no menos que su padre hombre de confianza de Diego Siloe, quien le había hecho heredero de sus herramientas. En la Catedral de Jaén Alonso Barba, aparejador de Andrés de Vandelvira, fue nombrado maestro mayor por deseo e indicación de éste, quien aseguraba en su testamento que «a más de veinte años que en mi compañía a entendido y entiendo en dicha obra y con él tengo comunicado los secretos de la dicha obra y le dexo el modelo della»²³.

Como las más de las veces el aparejador, elegido por el maestro mayor era un hijo o pariente, la sucesión en el cargo se convertía en una suerte de negocio familiar sostenido por el nepotismo. Así en Burgos se suceden en la maestría de la Catedral Juan, Simón y Francisco de Colonia; en Salamanca Juan Gil el Viejo, Juan Gil el Mozo y Rodrigo Gil; en Segovia Juan Gil el Viejo y Rodrigo Gil; en Córdoba Hernán Ruiz I, Hernán Ruiz II y Hernán Ruiz III; en Valladolid Diego de Praves y Francisco de Praves; en Granada y en Sevilla Juan de Maeda y Asensio de Maeda, etc.

¹⁸ «Ordenes que han de guardar los Ministros y Oficiales de la Obra y Fábrica de la Santa Iglesia y sus salarios antiguos y modernos», ms., Toledo 1646, fol. 5; cit. por SANTOLAYA, Laura: *op. cit.*, p. 32. El cargo de aparejador comportaba, entre otras, las siguientes obligaciones: «Asistir a los oficiales de cantería, carpintería y albañilería, a trazarles y darles órdenes de los que han de hacer. Y si viere que los oficiales y peones no trabajan con el cuidado y asistencia que deben, penarlos, sobre que se le carga la conciencia... Item tiene obligación de cuidar de la provisión de yeso, teja, cal, ladrillo, piedra, madera, clavazón y todos los demás materiales y herramientas necesarias, hallándose a las compras de ellos y dando certificación de sus compras y precios, y asimismo a distribuirlo y hacerlo gastar con cuenta razón y claridad y género que se gastan y en qué obras y ocasiones»; *Ibid.*, pp. 32-33.

¹⁹ ROSENTHAL, E.: *op. cit.*, doc. 64, p. 182.

²⁰ CHUECA GOITIA, Fernando: *Andrés de Vandelvira, arquitecto*, Jaén 1971, p. 79.

²¹ CHUECA GOITIA, Fernando: *La Catedral Nueva de Salamanca*, *op. cit.*, p. 34.

²² GÓMEZ MORENO, Manuel: *Las Águilas del Renacimiento...*, *op. cit.*, op. 103.

²³ CHUECA GOITIA, Fernando: *Andrés de Vandelvira...*, *op. cit.*, p. 396.

El segundo método de elección y nombramiento se producía cuando se iniciaba por primera vez una fábrica o, cuando interrumpida por mucho tiempo, su reinicio venía a significar un nuevo comienzo y, en general, cuando se presentaba algún problema técnico o de trazas. Cuando se comenzaba una Catedral el Cabildo organizaba una suerte de concurso convocando a varios maestros prestigiosos quienes o bien hacían una traza en común o bien presentaba cada una la suya propia. El capítulo se reunía para examinar y discutir estas trazas, asesorándose por otros varios maestros, y por fin, se decidía por una de ellas después de sopesar las ventajas no sólo artísticas, estilísticas y técnicas, sino también —y diríamos que principalmente— económicas. La elección de maestro mayor no coincidía siempre con el autor o autores de las trazas, en razón muchas veces de que ya estaban ocupados en otras obras, pero sí se nombraba a un arquitecto de gran solvencia y capacidad no sólo técnica sino económica, por ejemplo al que, además de su reconocida habilidad en dibujar y en cortes de cantería, ofrecía las mejores fianzas pecuniarias. A este respecto eran de decisiva importancia los informes que el capítulo recababa de otros Cabildos catedralicios donde hubiera actuado previamente el candidato. Por ejemplo en la Catedral nueva de Salamanca fueron convocados en 1510 para hacer las trazas Antón de Egas y Alonso Rodríguez, maestros respectivamente de las Catedrales de Toledo y Sevilla, trazas que fueron dictaminadas nada menos que por otros nueve arquitectos, pero la elección de maestro mayor recayó no en aquéllos sino en Juan Gil de Hontañón, a quien nombró el Cabildo «respecto de su suficiencia, experiencia y peritudo»²⁴. En cambio en la Catedral de Granada no se convocó junta de maestros, se llamó directamente al de Toledo, Enrique de Egas, para hacer las trazas en 1521, nombrándosele maestro mayor. Luego fue sustituido por Diego de Siloee quien en 1528 ofreció un diseño mucho más moderno, «a lo romano», pese a la oposición del Emperador Carlos V que prevenía un ingrato contraste entre la futura Catedral renacentista y la adyacente Capilla Real gótica²⁵. Es éste uno de los pocos casos en que un Cabildo español, por lo general tremendamente conservadores, se deja guiar en la elección de las trazas y del maestro mayor por criterios estrictamente de estilo.

Sin embargo un concurso estricto entre profesionales para cubrir la vacante de maestro mayor de una Cate-

dral sólo se produjo en casos excepcionales. En 1539 hubo un conato de concurso para designar al maestro que dirigiese las obras de la Catedral de Plasencia según trazas dejadas por Diego de Siloee, pero el Cabildo decidió a última hora seguir con los aparejadores Juan Correa y Martín de la Rieta. No cabe duda de que en Plasencia se quería acabar mediante el concurso con el baile de maestros mayores y la consiguiente discontinuidad de las trazas, pues habían pasado por la obra hasta entonces seis arquitectos diferentes: Enrique de Egas, Juan de Alava, Francisco de Colonia, Alonso de Covarrubias, Rodrigo Gil y el mencionado Siloee²⁶. En la Catedral de Sevilla, a la muerte de Martín de Gainza, se convocó un concurso por el Cabildo para cubrir la vacante de maestro mayor, pese a que el aparejador debía de ser el hijo de aquél, Miguel de Gainza. El procedimiento fue el de colocar pregones en las puertas de las iglesias del Reino, no sabemos si de toda España o sólo de Andalucía. Parece que sólo de esta última, pues concurren opositores de Córdoba, Jaén, Málaga, Granada, Almería, Cazalla y Antequera, a saber los maestros Hernán Ruiz II, Andrés de Vandelvira, Francisco del Castillo, Juan de Orea, Luis Machuca, Pedro del Campo, Diego de Vergara y el mencionado Miguel Gainza. Salió vencedor en la oposición celebrada en diciembre de 1557 Hernán Ruiz II, pues su parecer y traza sobre el modo de proseguir y cerrar la Capilla Real de la Catedral debieron parecer al cabildo los mejores²⁷.

Un concurso por una parte más restringido pero por otra más riguroso fue el convocado por el Cabildo granadino para nombrar sustituto a Asensio de Maeda, que había renunciado en 1576 a la plaza de maestro mayor de aquella Catedral. Por designación del propio Maeda fueron llamados sólo tres opositores: Lázaro de Velasco, Francisco del Castillo y Juan de Orea. El propio Maeda propuso también el programa, por así llamarlo, de la oposición que consistió no sólo en exponer y discutir la planta y monte de lo que faltaba por hacer en la Catedral sino, además, en la defensa de un proyecto de iglesia de propia invención²⁸.

Acaso también hubo concurso-oposición para elegir maestro mayor cuando, tras un largo paréntesis constructivo, se reanudaron las obras de la Catedral nueva de Salamanca. Se trataba entonces de decidir si se continuaban el crucero y girola a lo gótico, como hasta entonces como hasta entonces habían ido, o «a lo romano». Se

²⁴ CHUECA GOITIA, Fernando: *La Catedral Nueva de Salamanca* op. cit., p. 34.

²⁵ ROSENTHAL, E.: op. cit., pp. 17-18 y doc. 39, p. 178.

²⁶ GÓMEZ MORENO, M.: *Las Águilas...*, op. cit., doc. xvi, p. 214; Manuel López Sánchez Mora, *Las Catedrales de Plasencia*, Plasencia 1971, pp. 18-19.

²⁷ LLAGUNO, E.: *Noticia de los arquitectos...*, t. II, Madrid 1829, p. 184; GESTOSO Y PÉREZ, José: *Sevilla monumental y artística*, t. II, Sevilla 1890, pp. 383-83; Antonio de la Banda y Vargas, *El arquitecto andaluz Hernán Ruiz II*, Sevilla 1974, pp. 46-47; Teodoro Falcón, *La Catedral de Sevilla*, op. cit., pp. 141-42; Alfredo J. Morales, *La Capilla Real de Sevilla*, Sevilla 1979, pp. 45-47. Otro concurso ganado por Hernán Ruiz II fue el de la maestría del Hospital sevillano de las Cinco Llagas, pero no lo incluyo por no tratarse de una Catedral; cfr. CEÁN BERMÚDEZ, J. A.: *Descripción artística del Hospital de la Sangre de Sevilla*, Valencia 1812, pp. 12 y ss. Las Ordenanzas de este Hospital, formadas en 1546, tienen una importante descripción de las obligaciones y competencias del maestro mayor de la obra; véanse en JUSTINIANO Y MARTÍNEZ, M.: «Edificación del Hospital de las Cinco Llagas», *Archivo Hispalense* VII-VIII (1944) p. 218, y también DE LA BANDA Y VARGAS, A.: op. cit., p. 136.

²⁸ La historia documentada de este importante concurso aparece expuesta ampliamente en el citado libro de ROSENTHAL, E.: pp. 28 y ss, doc. 137 y ss, pp. 190-207.

optó por lo primero, con el criterio tradicional que dijimos caracterizaba a los Cabildos españoles. Concurrieron al concurso los maestros Juan de Andrés, de la Catedral de Cuencia, Nicolás de Vergara, de la de Toledo, Juan de Nates, arquitecto de Valladolid, y Juan del Ribero, arquitecto de León. En realidad debió tratarse más que de un concurso con la presentación por cada uno de trazas propias, de una discusión sobre las antiguas todavía existentes, en que cada opositor daría su parecer por escrito sobre este asunto. Resultó elegido por el Cabildo Juan del Ribero «porque los días que Vuesa Merced se detuvo aquí entendimos sus buenas partes y el ser muy conformes a la relación que de ello teníamos»²⁹. Este último párrafo apunta a que el Cabildo salmantino habría recabado del leonés informes previos sobre el candidato y a que éstos habían sido favorables.

Por último, lo mismo que el Cabildo Catedralicio tenía en sus manos la elección y designación del maestro mayor, tenía también su dimisión y expulsión. Por regla general los maestros nombrados cumplían a satisfacción con los deberes de su cargo y perseveraban en él hasta su fallecimiento. Con todo se dieron casos en que o por inasistencia a las obras, al acumular varias maestrías a la vez, o por incompetencia técnica, algunos maestros fueron dimitidos. Así por ejemplo Juan Gil de Hontañón en la Catedral de Sevilla y Hernán Ruiz III en la de

Córdoba fueron exonerados de sus cargos por dilatada incomparecencia en la obra. El caso del primero es bastante curioso: habiendo dado las trazas en 1514 para reedificar las bóvedas del crucero que se habían desplomado y nombrado maestro mayor, su continua ocupación en las Catedrales primero de Salamanca y luego de Segovia no le dejaba tiempo para asistir, como hubiera sido conveniente, a la obra de Sevilla. En julio de 1515 el Cabildo consideró el caso tan grave que se puso a buscar otro maestro y, ante la escasez de los que había en el país, intentó encontrarlo primero en Italia, concretamente en Roma, Florencia y Milán, y luego en Flandes y Alemania, pero sus esfuerzos fueron inútiles. Continuó en el cargo Juan Gil quien, conminado a residir en Sevilla o a perder el sueldo, acabó abandonando la obra en 1519³⁰.

Por el contrario fueron despedidos por incompetencia técnica Alonso Rodríguez en Sevilla porque, advertido a tiempo del peligro que corría el cimborrio del crucero, no acudió a tiempo de evitarlo y aquél se vino estrepitosamente abajo; Francisco de Colonia en Plasencia por razones todavía poco claras e insuficientemente investigadas; finalmente Pedro Díaz de Palacios, de nuevo en Sevilla, porque o no quiso o no supo dar trazas y montes para el cierre de la Sala Capitular³¹.

²⁹ LLAGUNO, E.: *Noticia de los arquitectos y arquitectura en España*, t. II, Madrid 1829, pp. 63-64; CHUECA GOITIA, F.: *La Catedral Nueva de Salamanca* op. cit., p. 182. Para más detalles cfr., nuestro trabajo «JUAN DEL RIBERO RADA y la introducción del clasicismo en Salamanca y Zamora», HERRERA y *el Clasicismo. Ensayos y Catálogo*, Valladolid 1986, pp. 95-109.

³¹ Desde que se leyó este trabajo en junio de 1984 durante el Coloquio sobre «Les Chantiers de la Renaissance. Organisation, financement», organizado por el Centro de Estudios Superiores del Renacimiento de la Universidad de Tours, han aparecido algunos interesantes estudios sobre el tema que abordamos. En primer lugar el libro general de GUTIERREZ CORTINES CORRAL, Cristina: *Arquitectura, Economía e Iglesia en el siglo XVI (Murcia y su entorno)* ed. Xarait, Madrid 1987. En él se demuestra que las parroquias de la comarca levantina y, por ende, las de la antigua gobernación de Orihuela seguían un camino de financiación distinto al señalado en este estudio y que su administración dependía, como en otras partes de Europa, de un patrono laico. Por lo que respecta a las catedrales propiamente dichas es esclarecedor el libro de PÉREZ DEL CAMPO, Lorenzo: *Arte y economía: la construcción de la Catedral de Málaga*, Colegio de Arquitectos y Universidad de Málaga 1985. Sin embargo el período cronológico en él abordado es exclusivamente el siglo XVIII durante el cual se puso término al largo proceso constructivo del templo, iniciado en el XVI. La financiación dependió entonces del arbitrio, consentido por la Corona, de un tanto por ciento sobre todos los productos que embarcaban y desembarcaban por el puerto de la ciudad, permaneciendo en cambio inalterados los anteriores cuadros jurídicos y administrativos, iguales o parecidos a los que aquí insinuamos. Otro caso análogo en el siglo XVIII es el de la financiación de la Catedral de Cádiz que estribó en el impuesto del uno por ciento sobre todos los productos y caudales que entraban por el puerto, procedentes de Ultramar, impuesto concedido por la Junta General del Comercio de la ciudad gaditana (Cfr. Pablo Antón Solé, *La Catedral de Cádiz, Estudio histórico y artístico de su arquitectura*, Ayuntamiento de Cádiz 1975).

Contribución al estudio de la cantería en Navarra. Algo sobre el siglo XVI

Africa Bermejo

U.N.E.D. Navarra

Documentos repartidos por diferentes Archivos demuestran que en Navarra, durante el siglo XVI, existió un número importante de artesanos desconocidos hasta hoy, responsables en buena manera de la calidad de las manifestaciones artísticas. Es el caso de los maestros de cantería, a quienes dedico este comentario en la persona de Miguel de Amézqueta, que desarrolla lo mejor de su labor en el último tercio del citado siglo, según indican ciertas escrituras inéditas localizadas en el Archivo de Protocolos Notariales de Pamplona.

De evidente prestigio en el campo profesional, tiene taller propio, activísimo, y goza de una holgada posición económica; su nombre aparece con frecuencia unido a transacciones¹, herencias²...

Es vecino de Villava, aunque los encargos que recibe le obliguen a viajar y establecerse temporalmente en distintos lugares, casi siempre cercanos a esa villa.

De los trabajos documentados el primero a mencionar es el llevado a cabo por Amézqueta en la *iglesia parroquial de Izurzu*. La carta de convenios está fechada en Villava, el 12 de Mayo de 1574³. Por ella sabemos cómo, en cumplimiento de la voluntad de Gaspar Moza de Ezpeleta, difunto, vecino que fue de aquel lugar, quien entregó «veynte y cinco robos de trigo» para ser invertidos «en obra y fabricar la iglesia», el maestro de cantería se encarga de «azer dos arcos de piedra en el casco y cuerpo de la iglesia».

Tal obra «fixa y buena y a conocimiento de maestros de cantería expertos en cantería», deberá estar terminada «para Nuestra Señora de agosto primero beniente y siguiente deste presente año, quinze días antes, quinze días después», y se relizará con piedra «de los términos

del dicho lugar de Içurçu de la parte más cómoda y decente que a la dicha iglesia conbenga».

Como adelanto de pago, Amézqueta recibe «diez ducados de a onze reales el ducado» advertido de «que tomando en cuenta en la dicha obra los dichos diez ducados, lo demás que se estimare y obiere de aver el dicho Miguel de Amezqueta sea pagado de la primicia del dicho lugar.

Prevista la realización por el maestro de otros trabajos en la misma parroquial, se puntualiza «que si alguna otra obra necessaria a la dicha yglesia iziera el dicho Amezqueta se le tomara en cuenta», al tiempo que lo hecho se someterá a la estima o valoración de «dos personas espertas y benemeritas y de conçiencia «nombradas por las partes, y que si no cumple dentro del lplazo establecido», lo aya de azer a costa y danyo propios», incurriendo además «en pena de cinquenta ducados...».

En Huarte, el 5 de Octubre, de 1593⁴, son redactadas las escrituras que aluden a una nueva obra de Miguel de Amézqueta. En el concierto intervienen, junto al artista, el abad de Olloqui, don Juan de Zozaya, y el primiciero, Juan Francesena de Olloqui, quienes aceptan pagar cuanto fuere necesario, «si por casso se allare quel mase Miguel de Amezquetas tobiere que recibir algunos ynteresses en la yglesia de Olloqui por la obra que a echo en ella demás de las cantidades que tiene recibidas...», precisando «las dichas partes, todas tres en conformidad... que dentro de diez días nombrarán oficiales para que bean y reconoscan la obra quel dicho mase Miguel de Amezqueta a echo en la dicha yglesia de Olloqui y estimen lo que la dicha obra bale...».

Parece bastante probable que la mencionada «obra»

¹ Archivo de Protocolos Notariales de Pamplona, Protocolo de JUAN DE ANDOSILLA, 1.598, leg. 9.

² Archivo de Protocolos Notariales de Pamplona, Protocolo de MIGUEL DE BURUTÁIN: 1.596, leg. 15.

³ Archivo de Protocolos Notariales de Pamplona, Protocolo de MIGUEL DE SAN MARTÍN, 1.574, leg. 6.

⁴ Archivo de Protocolos Notariales de Pamplona, Protocolo de JOSÉ DE LERRUZ, 1593, leg. 11.

sea la de «la concha absidal...que...se arreglaba a una con la techumbre en pleno siglo XVI...», según mantiene Biurrun⁵ partiendo de los correspondientes «mandatos de visita», y que, como vemos, está ya terminada, e incluso a punto de ser estimada, para el 5 de octubre de 1593.

El 2 de Febrero de 1594⁶ comparecen en Olaz, ante escribano, el abad del lugar, don Guillén de Olaz, y el primiciero de su iglesia parroquial, Sancho Michetorena, para tratar de cierta averiguación de cuentas hecha días atrás entre ellos y maese Miguel de Amézqueta «de las cantidades quel dicho mase Miguel de Amézqueta a recebido y cobrado pertenecientes a la dicha yglesia, a cuenta de la hobra que en ella a echo, como otras cosas...». Así sale a la luz el trabajo efectuado por el cantero en la iglesia parroquial de Olaz, que no se especifica, concluido a principios de 1594.

También en 1594 el 27 de mayo⁷, Miguel de Amézqueta aparece actuando como árbitro en un pleito sobre la obra de una chimenea construida en una casa de Arre.

Años más tarde realiza escrituras de contrato de obra con el *monasterio de Santa María de Roncesvalles* en 1596 y 1597, comprometiéndose a levantar «... las paredes... de la huerta y cerrado del parral questa pegante a la casa de Atarrabia, ques del dicho monesterio...», en *Villava* de la siguiente forma: El 18 de Diciembre de 1596, «la pared de azia la yglesia nueva de la dicha villa»⁸; el 9 de Febrero de 1597, «la pared de azia el río»⁹ el 12 de Junio de 1597, «la pared de azia la calle de la dicha villa»¹⁰.

Se le imponen condiciones, «...que en las dichas obras aya de poner sus manos e los peones y ermia que fuere menester...».

Todo está terminado el 12 de Noviembre de 1597, porque en esa fecha Miguel de Amézqueta confiesa haber recibido¹¹ «de manos y poder del muy illustre señor doctor don Diego de Balbas, prior de Nuestra Señora de Roncesvalles,... ochenta y dos ducados y dos reales, los quales son para fin de pago de toda la obra que a echo el dicho mase Miguel de Amézqueta en el cerco del parral y paredes...».

En el mismo día, 12 de Noviembre de 1597¹², el maestro reafirma tal hecho, al declarar en otro escrito que le han sido abonados «de manos y poder del muy illustre señor doctor don Diego de Balbas, prior y ministro general del Monesterio y Ospital Real de Santa María de Roncesvalles... los seyscientos y un ducados y ocho reales y medio que su señoria se le obligó a pagar por las paredes quel dicho mase Miguel de Amézqueta se obligo azer de la huerta y cerrado del parral questa pe-

gante a la casa de Atarrabia...», concretando que le han sido entregados «ciento y çinquenta ducados por la pared de azia la yglesia nueva..., docientos y beynte ducados por la pared de azia el río... y otros docientos y beynte ducados por la pared de azia la calle de la dicha villa. y onze ducados y ocho reales y medio por apartar la tierra que cayo dil dicho parral al camino que ba para la yglesia parrochial de la dicha villa; que todas las dichas quatro partidas suman y montan los dichos seyscientos y un ducados ocho reales y medio...». Trás estos interesantes detalles, incluso especifica el tipo de moneda utilizada y su procedencia: «... y se le an dado y pagado en escudos de horo y reales de ocho y a quatro, dos y sencillos, de los mil decados que están en la arca de las tres llaves que su magestad del rey nuestro señor mando poner en la dicha arca para el reparo de las granjas del dicho monesterio...».

A un importante compromiso se refiere el documento fechado el 17 de Agosto de 1598¹³, pues nos hace ver cómo 14 años atrás Miguel de Amézqueta, junto con dos compañeros de profesión, prometió realizar «*huna cruzera sachristia cabecera y dos capillas coraterales*» en la *parroquia de San Juan de Huarte* y «*otras hobras*» en la *de San Esteban*. (El hecho, de gran interés, con todos los detalles sobre el estado de los trabajos o los problemas surgidos a lo largo del tiempo por incumplimiento de las partes, aparece cuidadosamente expuesto en muy amplio número de documentos inéditos localizados con éste, pero que no parece oportuno sacar a relucir aquí porque nos llevaría a extendernos demasiado. Dejémoslo para otro momento; baste ahora la simple mención).

Comienza un nuevo siglo y el maestro sigue ejerciendo su profesión. El 9 de Febrero de 1601 en *Arre*, declara «aver tomado y recebido de manos y poder de Pedro de Labiano, primiciero y vezino del dicho lugar, treynta y seys ducados, los quales son a cuenta y parte de pago de las obras de canteria que a echo en la *yglesia parrochial de San Román del dicho lugar*...»¹⁴.

Otras escrituras sobre los trabajos de Arre sirven para comprobar cómo, en ocasiones renombrados canteros llevan a cabo labores secundarias, meras «reparaciones». El citado 9 de Febrero de 1601, el vicario del lugar, don Juan Torres, y el primiciero, Pedro de Labiano, recuerdan a Amézqueta «que por el señor vicario general esta mandado quel dicho mase... sacase las goteras de la sacristia y coro y del lienço de baxo, a la parte de fuera, so pena de diez ducados, y no aziendo que a su costa se mandaran azer los dichos reparos...»¹⁵.

⁵ T. BIURRUN Y SOTIL, *La Escultura Religiosa y Bellas Artes en Navarra durante la época del Renacimiento*, Pamplona, 1.935, p. 66.

⁶ *Archivo de Protocolos Notariales de Pamplona*, Protocolo de JOSÉ DE LERRUZ, 1.594, leg. 12.

⁷ *Archivo de Protocolos Notariales de Pamplona*, Protocolo de JUAN DE ANDOSILLA: 1.594, leg. 9.

⁸ *Archivo de Protocolos Notariales de Pamplona*, Protocolo de MIGUEL DE SAN MARTÍN: 1.596, leg. 7.

⁹ *Archivo de Protocolos Notariales de Pamplona*, Protocolo de MIGUEL DE BURATÁIN: 1.597, leg. 16.

¹⁰ *Archivo de Protocolos Notariales de Pamplona*, Protocolo de MIGUEL DE BURATÁIN: 1.597, leg. 16.

¹¹ *Archivo de Protocolos Notariales de Pamplona*, Protocolo de MARTÍN DE GARAY: 1.597, leg. 24.

¹² *Archivo de Protocolos Notariales de Pamplona*, Protocolo de MARTÍN DE GARAY: 1.597, leg. 24.

¹³ *Archivo de Protocolos Notariales de Pamplona*, Protocolo de JOSÉ DE LERRUZ: 1.598, leg. 13.

¹⁴ *Archivo de Protocolos Notariales de Pamplona*, Protocolo de MARTÍN PÉREZ DE CENOZ, 1.601, leg. 5.

¹⁵ *Archivo de Protocolos Notariales de Pamplona*, Protocolo de MIGUEL DE BURATÁIN: 1601, leg. 20.

Amézqueta responde «que a cumplido con todo lo susodicho y referido en la dicha sentenzia..., eçpto las goteras que caen a la escalera que sube al campanario», las cuales promete «sacarlasy azer de que no aya goteras y en la profesión que se requiere...»¹⁶.

Iglesia parroquial de Izurzu

La iglesia parroquial de Izurzu presenta ese aspecto característico de lo construído entre montañas: tosca, maciza, toda de piedra.

A pesar de lo resistente de su material, el tiempo le ha hecho sufrir «arreglos», palpables a primera vista en los contrafuertes, utilizados como elemento esencial de soporte, a veces «recortados», en la torre-campanario, elevada de nuevo en su mitad superior, en los vanos, negativamente transformados...

El templo es de nave única, rematada por una bóveda ligeramente apuntada que apoya en arcos fajones; estos arrancan de ménsulas unidas entre sí por un filete o listel encargado de marcar la transición de uno a otro de los niveles existentes.

Tal vez la nota dominante en la iglesia sea su extrema sencillez. Se huye en lo posible de la decoración propiamente dicha; solamente en la portada vemos unas figuras geométricas, en el resto las líneas o elementos arquitectónicos deben entenderse quizá como excusa ornamental.

Observando el conjunto, puede reconocerse fácilmente lo efectuado por Miguel de Amézqueta. Le pertenecen, sin duda, de los arcos, fajones antes mencionados, los situados más cerca del coro, en los pies de la parroquial. Incluso las fotografías muestran cómo las ménsulas de arranque, aunque intente parecerse, resultan diferentes de las demás.

Iglesia parroquial de Olloqui.

También las reformas han afectado mucho a la iglesia de Olloqui. La torre, los contrafuertes, los vanos, incluso los propios muros no lucen su aspecto original; el interior, reducido y de nave única, surge recubierto por capas de pintura...

Entre todo ello está bastante claro lo hecho por Amézqueta.

Contemplando el templo por fuera, se distinguen muy bien los arreglos de la concha absidal y de la techumbre. En la piedra desunda aparecen nítidas las zonas objeto de la obra, gracias a un aparejo absolutamente diferente.

De nuevo voy a permitirme la cita de las fotografías; hasta en ellas puede verse en qué consistió y cuánto abarcó la labor de la techumbre, así como la manera en que afectó a alguno de los estribos, cuya transformación es patente.

¹⁵ Archivo de Protocolos Notariales de Pamplona, Protocolo de MIGUEL DE BURATÁIN: 1601, leg. 20.

Un retablo con la marca de taller de los Penicaud en el Instituto Valencia de D. Juan

M.^a Luisa Martín Ansón
Universidad Autónoma de Madrid

La magnífica colección que guarda el Instituto Valencia de Don Juan de Madrid cuenta con una importante muestra de esmaltes de distintas técnicas y estilos artísticos. Entre ellos destacamos aquí un retablo de pintura en esmalte de Limoges, de la segunda mitad del s. XVI, que ha pasado por ser obra española salida de los talleres de Daroca.

Su disposición es muy sencilla. De forma rectangular incluye doce placas con escenas de la Pasión, de 19,5 cm., alto por 14 cm., de ancho cada una, dispuestas en tres registros. Comienza la narración en el ángulo inferior izquierdo para, de izquierda a derecha, ir avanzando cronológicamente los episodios¹. Se inicia el ciclo con la Entrada de Jesús en Jerusalén, según un grabado de la serie de la Pequeña Pasión de Durero, con mínimas variantes en cuanto a número de personajes y actitudes. En primer plano destaca la figura de Cristo, envuelto en túnica y manto de color violeta cuyos pliegues resaltan por el clásico oro. La cabeza, de contornos muy precisos, está enmarcada por un alo de rayos dorados. Contrasta con el tratamiento más suelto del cabello y la barba de otros personajes de la escena, de modo que lo que gana en serenidad y majestad va en detrimento de la expresividad. Completan la gama cromática el azul, verde y los tonos melados. A continuación la Última Cena, inspirada en un grabado de Durero, muestra a los Apóstoles sentados en torno a una mesa circular. Las dos figuras afrontadas y dialogando del primer plano, nos introducen, con su gesto, en la composición, cuyo eje viene marcado por Cristo y San Juan. Sólo un pequeño vano, coronado por frontón triangular, pone en contacto la estancia con el azul celeste, mientras una arquitectura columnada cierra el fondo. Los ropajes resaltan sus colores: azul, verde, rosa y melado, mediante los característicos toques de oro. El momento elegido es el de la discusión, previo a

la delación de Judas al introducir su mano en el plato. La escena de la Oración en el Huerto, basada en un grabado de A. Durero, organiza su composición a base de planos superpuestos, ocupados por tres discípulos dormidos en actitudes contrapuestas que crean una línea zigzagueante. En el eje, la figura de Cristo arrodillado, en oración, vestido con túnica y manto de color morado, contrasta su tensión con la indolencia de los cuerpos de los apóstoles. Los tonos azules, melados y malvas de los ropajes resaltan la palidez de las carnaciones. En la representación del Prendimiento mezcla figuras de tipo italianizante, de corte clásico, con otras en línea nórdica, siendo las primeras las de mayor fuerza expresiva. Podría estar basado en un grabado de Cornelis de Cort invirtiendo de posición las figuras laterales y manteniendo en el eje el grupo central. Cristo, vestido de morado y Judas de verde se enfrentan en el momento de proceder a besarle como signo de identificación. Detrás, un sayón sujeta a Cristo con una mano, mientras levanta el otro brazo portando una cuerda en su mano izquierda. En el lado derecho, Pedro se dispone a cortar la oreja a Malco. El espacio abre hacia el espectador que se introduce en él, mientras los soldados con lanzas, antorchas y estandartes cierran la composición al fondo. Un cielo con gradación de intensos azules contribuye a acentuar el ambiente de dramatismo. En la imagen de la Flagelación, inspirada en una composición de Sebastiano del Piombo, una columna rematada en capital corintio marca el eje de simetría. A ella se encuentra atada la figura de Cristo con el cuerpo ladeado y la cabeza inclinada, enmarcada en el nimbo. Un paño de pureza como única vestimenta, deja ver unas carnaciones excesivamente blancas y poco modeladas. Esta impresión se ve acentuada por un silueteado de la figura mediante gruesos trazos negros. A ambos lados los sayones se aprestan a

¹ En los retablos de este tipo, la disposición de las placas aparece indistintamente comenzando la narración del ciclo en el ángulo inferior izquierdo, para ir ascendiendo, o en el ángulo superior izquierdo para ir descendiendo. A veces hay algún error debido a las restauraciones.

descargar sus flagelos sobre El. La escena, como la mayoría de las del retablo, abre hacia el espectador haciéndole participe de la misma, mientras una arquitectura sin vanos cierra el fondo compositivo. La figuración de la Coronación de Espinas se basa, de nuevo, en un grabado de la serie de la Pequeña Pasión de Durero. La arquitectura de fondo se ha simplificado. Las columnas rematan en un sencillo capitel jónico y han desaparecido los arcos de medio punto que las unían. Aumenta en uno el número de personajes exagerándose, en algún caso, las actitudes. Cristo sentado se cubre con un manto de color morado que deja visible su blanca desnudez. Con su mano sujeta la vara que, a modo de cetro, le ofrecen, mientras golpean la corona colocada sobre su cabeza. La visión es más frontal que en el grabado y, pese a la gesticulación, está lejos de la expresividad original. La escena que muestra a Jesús ante el pueblo, con menos fidelidad, podría derivar de un grabado de la serie de la Gran Pasión de Durero. A la derecha, una arquitectura de construcción muy sencilla, con tres escalones y una puerta en arco de medio punto, sirve de marco a la figura de Cristo. Sujetando con su mano derecha el paño de pureza, lleva en la izquierda la vara, y su corona de espinas se ve envuelta en un alo dorado. En esta actitud púdica pone de manifiesto, una vez más, las blancas carnaciones de estos esmaltes así como la ausencia de un mínimo estudio anatómico.

La falta de expresión real queda paliada por la gesticulación de los personajes, especialmente de sus brazos. El tema del Camino del Calvario se inspira en la composición de Rafael, el Pasmio de Sicilia. Cristo en primer plano caído bajo el peso de la cruz, viste, como es habitual, túnica de color morado resaltada por toques de oro. Las Marías se sitúan a la derecha mientras unos soldados a caballo y otros con lanzas sirven de fondo. A la izquierda, una figura en contraposto, sin duda la de mayor fuerza, cierra el espacio. La Crucifixión, basada en un grabado de Durero, es de composición muy sencilla, con el Crucificado como eje de simetría, la Magdalena a los pies de la cruz y a ambos lados la Virgen y San Juan. El paisaje de celaje verde y el cielo azul en tonos intensos, ambientan la escena. Los personajes muestran actitudes reposadas dentro de un intento de plasmar el dolor contenido. El Descendimiento, según un grabado de M.A. Raimondi, está dentro de la misma tónica de las restantes placas en cuanto a colorido, escaso estudio anatómico y sequedad de dibujo. Sin embargo, tal vez haya que destacar una cierta mejora en expresiones como el decaimiento de la Madre y el sufrimiento interior de las Marías. En el Santo Entierro reproduce un grabado de la serie de la Pequeña Pasión de Durero. El cuerpo de Cristo envuelto en un sudario es depositado en el sepulcro. Una serenidad un tanto inexpresiva invade los rostros que repiten los mismos modelos. No hay gesticulación. El paisaje parece participar de este mismo sentimiento. El ciclo se cierra con la Resurrección, de nuevo

según el esquema de un grabado de Durero. Cristo de pie, sobre el sarcófago, cuya tapa está corrida, muestra su actitud victoriosa. Con la mano derecha bendice mientras en la izquierda lleva la cruz y el estandarte. Se cubre con un manto morado con decoración en oro, que deja al desnudo buena parte de su cuerpo, sin apenas estudio anatómico. Los soldados en el suelo se asombran o permanecen ajenos al acontecimiento.

Las placas están revestidas de un contraesmalte generalmente transparente, en alguna ocasión empañado por restos grises y verdosos. Bajo él, está claramente punzonada la marca del taller de los Penicaud. Tras el breve recorrido efectuado por las distintas escenas podemos establecer unas características básicas. Las figuras son de canon esbelto y tienden a llenar todo el cuadro, dejando poco espacio a las arquitecturas y al paisaje. El dibujo marca los contornos mediante un trazo negro muy grueso y en general bastante torpe. El tratamiento anatómico es deficiente. No obstante se puede apreciar una diferencia de calidad entre unos personajes y otros, siendo los de aspecto italianizante algo más refinados. La gama de color incluye azul, verde, violeta y amarillo-anaranjado así como el típico uso de dorado, tan característicos de los Penicaud.

Estos retablos, trípticos y polípticos con escenas de la Pasión fueron muy frecuentes entre la producción de los esmaltadores de Limoges del s. XVI. En muchas ocasiones son series anónimas, en otras, se emparentan con los Penicaud, Couly Nouailher y Pierre Reymond. Una amplia relación nos ofrece Ph. Verdier, incluyendo entre las anónimas las doce placas del Instituto Valencia de D. Juan².

Las controversias suscitadas al respecto sobre su autor y lugar de origen desembocaron en que tradicionalmente se haya venido considerando como una pieza española salida de los talleres de Daroca en el x. XVI. El taller de Daroca junto con el de Zaragoza fueron los dos núcleos donde floreció en España la modalidad lemosina de la pintura en esmalte. Si en Zaragoza los portapace y las cruces fueron lo más destacado, Daroca se identificará por los retablos con escenas de la Pasión, de los que quedan espléndidas muestras y numerosas placas que están siendo objeto de subasta en los últimos años. Sus personajes son, así mismo, de canon alargado y están perfilados en negro con trazo grueso. Las carnaciones son blancas con escaso relieve. Los cabellos son una masa de color uniforme, sin individualizar. Las manos están desdibujadas. Los colores utilizados son azules, verdes y ocres rojizos y las figuras llenan casi todo el espacio. Como puede apreciarse varias de las características coinciden con las señaladas para la producción del citado taller francés. R. del Arco dirá al respecto: «A pesar de algunas analogías no es difícil distinguir estas obras de las de Limoges, por la mayor finura y delicadeza en el dibujo, en la perspectiva y en la totalidad de los colores

² VERDIER, Ph: *Catalogue of the Painted Enamels of the Renaissance*. The Walters Art Gallery. Baltimore 1967. p. 206-209.



Fig. 1. Retablo del Taller de los Penicaud. Instituto Valencia de D. Juan. Madrid.

de estas últimas»³. A mi juicio habría que destacar que en las obras darocenses no se utilizar el dorado con tanta profusión; la gama cromática, en general, incluye tonos más agrios y colores como el violeta o el amarillo-anaranjado no se prodigan; los modelos para sus composiciones emparentan, con cierta frecuencia, con la pin-

tura española coetanea, aun cuando, en ocasiones, se inspiren en los mismos grabados. No obstante en muchos casos se hace ciertamente difícil la atribución a uno u otro taller, de modo que, como ya apuntó Torralba, existen algunos esmaltes que «son al parecer franceses y sin embargo hay razones especiales que han hecho se atribu-

³ DEL ARCO, R.: Esmaltes Aragoneses. *Arte Aragonés*, 1913. Además, cifra las características de los esmaltes aragoneses del siguiente modo: «Por regla general los esmaltes del Bajo Aragón son de dibujo poco correcto y escrupuloso y de perfiles no muy precisos, debido a la manera de aplicar la materia vitrificada; pero ello debe achacarse a que los esmaltadores no pudieron alcanzar el grado de perfeccionamiento que merced a su vetusta tradición artística, lograron los talleres de Colonia, Verdún y Limoges. Es característico el empleo de

yesen a talleres aragoneses»⁴. Así pues en principio la confusión podría parecer justificable, de no ser porque se fundamentaba en su consideración de obra mediocre, identificando mala calidad con origen español.

Huici y Juaristi reproducen el retablo con el epígrafe «Escenas de la Pasión y muerte de Nuestro Señor. Esmalte pintado español»⁵, sin entrar en su análisis ni dedicarle un mínimo estudio. Esta catalogación probablemente haya que atribuírsela a Huici ya que Juaristi en otra obra suya se refiere a un «retablo o políptico del Instituto Valencia de D. Juan con escenas de la Pasión, muy finamente trabajado; no sabemos seguramente su autor, aunque parece de Nardon Penicaud»⁶.

Al no reproducirlo, podría pensarse que hace alusión a otra pieza de tema similar del taller de Nardon Penicaud en la citada colección, sin embargo en la fecha en que escribe, la condesa ya había legado parte de su colección de pinturas en esmalte al Museo de Artes Decorativas de París, no quedando en Madrid otra obra de caracteres similares que pueda inducir a error⁷. La consulta que el conde hizo a Marquet de Vasselot, sin duda máxima autoridad en la materia del momento, no proporcionó tampoco resultados definitivos. En su respuesta (carta de 22 de abril de 1920, conservada en el I.V. de D. Juan), tras agradecer el envío de las fotografías, se expresa del siguiente modo: «Malheureusement leur examen ne nous aide guère à sortir de votre perplexité. Car vraiment je continue à me demander pourquoi on les a dits espagnols. Si c'est uniquement parce qu'ils sont plutôt médiocres, l'argument est faible, car on a fait bien pis à Limoges! et j'avoue n'y rien voir de particulièrement espagnol? Il faut attendre la découverte d'un petit texte et d'un email signé...»

El descubrimiento de la marca del taller de la familia Penicaud grabado en las placas, bajo un contraesmalte transparente, es definitorio al respecto. Este punzón impreso bajo el fundente traslúcido que caracterizó el reverso de los esmaltes producidos en Limoges desde 1530, aparece sobre un grupo de piezas poco numeroso cuyo estilo no es plenamente renacentista. Su ejecución es fru-



Fig. 2. Marca de taller de los Penicaud. Limoges.

to de taller bajo la supervisión del maestro, lo que explica las desigualdades entre unas placas y otras e incluso entre las propias figuras.

La interpretación del punzón ha suscitado también opiniones dispares. Para unos se trata de una «P» coronada (8), mientras otros quieren ver una prolongación de la P formando la base de una L⁹, en cuyo caso habría que interpretarlo como las iniciales de Penicaud Limosin o bien admitir que el primer miembro de la familia en utilizarlo hubiera sido Leonard (Nardon) Penicaud. Sin embargo, dado el carácter y estilo de los esmaltes en que aparece, es más lógico pensar que fuera Jean I el primero en adoptar esta marca de fábrica, utilizada también en esmaltes firmados por Jean II Penicaud. Sería entonces una «P» un tanto fantástica, correspondiente a la época de transición entre los caracteres góticos y renacentistas. El estilo de Jean I es, en parte, el del último gótico que mantiene todavía los esmaltadores de principios del s. XVI y, en parte, el de los primeros años del reinado de Francisco I. Trata básicamente temas de piedad. Copia a los italianos con cierta fortuna. Seguramente fue el pionero en el uso, como modelos, de grabados de Durero, con atrevidas modificaciones. Probablemente conoció los primeros grabados franceses sobre cobre que reproducían estampas alemanas. Lo que distingue los esmaltes de sus seguidores de los suyos propios, según Marquet de Vasselot¹⁰, es una cierta sequedad en el dibujo, con alguna torpeza en las actitudes. Estos defectos, a veces ligeros, se encuentran en grado diverso en piezas como esta que denotan manos menos hábiles que las del maestro.

azul cobalto y de los tonos marcadamente oscuros. Por lo demás, observase en las obras aragonesas (comunmente de pequeño tamaño) una gran inventiva para las composiciones y los asuntos». p. 80. Este mixto texto fue publicado por el propio autor años más tarde en, Esmaltes Aragonés, *Vell i Nou*, 1920 p. 186-199.

CAMPILLO al realizar el estudio de un retablo de su propiedad, que considera aragonés, señala cuales son, a su juicio, esas diferencias: «Alguna vez se halla entre unos y otros esmaltes alguna semejanza en el uso de colores y hasta cierta identidad en el plumado, aunque siempre sea este más grosero en los de Aragón; semejante manera de proceder revelan también el uso del azul cobalto, con profusión desmedida en los celajes y con tonos excesivamente oscuros en las ropas, y asimismo las combinaciones de ocre y de la tierra de Siena para obtener diversos matices, cuyas tintas dan al conjunto un aspecto grave que cuadra perfectamente a los asuntos religiosos; pero a nuestro parecer el tono incoloro dado a las carnes, cierto relieve con que se indican algunos puntos preponderantes de las figuras, la profusión de sangre y heridas con que se presenta el cuerpo lacerado de Jesucristo, simétrica y horizontalmente indicadas a manera de basto mosaico, revelan más naturalmente el progresivo adelanto artístico en las industrias locales ocasionado en Aragón por influencias más o menos discutibles, que su procedencia directa de artistas extranjeros establecidos en ciudades de aquel antiguo reino». CAMPILLO, T.: Centro de un Tríptico de esmaltes. *Museo Español de Antigüedades*, t. IX., 1878 p. 241-262.

⁴ TORRALBA SORIANO, F.: *Esmaltes Aragoneses*. Zaragoza 1938 p.29.

⁵ HUICI Y JUARISTI: *El Santuario de San Miguel de Excelsis (Navarra) y su retablo esmaltado*. Madrid MCMXXIX. fig. 13 p. 42.

⁶ JUARISTI, V.: *Esmaltes con especial mención de los españoles*. Barcelona 1933 p. 251.

⁷ MIGEON, G.: Les emaux peints de la Comtesse de Valencia aux Arts Decoratifs. *La Renaissance de l'Art Français et des Industries de Luxe*. Aug. 1919, p. 323-324.

⁸ MOLINIER, E.: *Dictionnaire des Emailleurs depuis le Moyen Age jusqu'à la fin du XVIII^e et siecle*. Paris 1885 p. 70.

⁹ DE LABORDE, M.: *Notice des emaux exposés dans les galeries du Musée du Louvre*. Paris 1853 p. 153.

¹⁰ MARQUET DE VASSELLOT, J. J.: *Les emaux limousins de la fin du XV^e siecle et de la premiere partie du XVI^e*. Paris 1921, p. 197.

GRAN Colección y obra p.
siglo XVI en un templo
Redonda de Logroño

Ecce Homo. Detalle de la fig. 1.



Camino del Calvario. Detalle de la fig. 1.



Descendimiento. Detalle de la fig. 1.

Gillis Coignet y otros pintores flamencos del siglo XVI en un retablo de Santa María de la Redonda de Logroño

Jacobo Ollero Butler.

Universidad Autónoma de Madrid

Es relativamente infrecuente el hallazgo de nuevas pinturas flamencas del siglo XVI en España, más aún las de calidad evidente, y todavía más las que se hallan firmadas y documentadas.

Por eso resulta grato comunicar, aunque sea poco más que la noticia, el encuentro con una de ellas. Si a esto añadimos que se trata de un retablo de cierta envergadura, firmado y fechado por un artista poco conocido y de obra escasísima, el hecho no deja de tener cierta importancia¹.

Se trata de un retablo de seis tablas, con una predela de tres que, afortunadamente, se halla a buen recaudo en la Iglesia-Catedral de Santa María de la Redonda, en Logroño. Su estado de conservación es excelente, salvo alguna breve falta de pintura y las inevitables juntas de las maderas. Las tablas están enmarcadas en una escueta arquitectura, dorada y pintada, con balaustres acanalados y entrocados en su tercio, con sirenas muy estilizadas, de factura más bien torpe y estofado muy primario.

Lo realmente importante, es que una de las tablas (Fig. 1) se halla fechada y firmada así: IN ANTWERPIA/G. COIGNET FECIT ET INVE/1586.

Convendría reseñar lo poco que se sabe de este Gillis Coignet o Coignet, y ello es, casi exclusivamente lo que de él nos cuenta Karel Van Mander². Según el tratadista y pintor, era Gillis un habil colorista de Amberes, donde vivía en casa de Antonio de Palermo³. Viaja, naturalmente a Italia con un colaborador llamado Stello, del que nada se sabe, y trabaja con él en Terni hasta que el amigo muere accidentalmente en el Puente Sant' Ange-

lo durante la celebración de una fiesta pontificia. Continúa entonces el viaje en solitario, que le llevará a Nápoles y Sicilia.

De vuelta a Amberes entra en la Guilda en 1561 y se dedica a pintar, con frecuencia con la ayuda del paisajista Cornelis Molenaer³, y mucho para los mercaderes. En 1586 huye de Amberes para refugiarse en Amsterdam. Hymans puntualiza que la razón de la huida fue su calidad de protestante, pese que a ese mismo año de 1586, había solicitado y obtenido un certificado de buena conducta, con el testimonio de dos decanos de la Guilda: Antonio de Palermo y Jan Van der Kerckhove. Ni Van Mander ni Hymans conocen el motivo por el que vuelve a emigrar, esta vez a Hamburgo, donde muere en 1600, según el tratadista, y en 1599 según figura en la lápida de su tumba, en la iglesia protestante de Santiago, en Hamburgo. Añade Van Mander, que en descrédito de Coignet, corría la especie de que vendía copias de sus discípulos como suyas, después de retocarlas, y que utilizaba con demasiada frecuencia el oro para acentuar determinados efectos, algo que los conocedores de pintura rechazan como síntoma de inhabilidad. Esto es todo lo que Van Mander nos dice, más o menos rectificado por Hymans.

Las menciones a Coignet son prácticamente inexistentes en la literatura artística. Faggín⁴ le dedica exactamente ocho líneas, y en tan breve espacio da cuenta de las dos únicas obras firmadas y datadas que se conocían hasta este momento: un *San Joge* y un *Retrato de Tamborilero*, ambas en el Museo de Amberes⁵.

¹ En nuestra tesis doctoral sobre el tema (1987) pude reunir unas 470 pinturas —excluyendo las sobradamente conocidas de las cuales muchas sólo constaban en inventarios. De las restantes estaban documentadas y muy pocas firmadas y fechadas.

² VAN MANDER, Karel: *Le livre des peintres*. Ed. H. Hymans. París, 1884-1885, T. II, pgs. 70-73.

³ Para este artista ver también Van Mander, T. I, p. 286.

⁴ T. FAGGIN, Giorgio: *La Pittura ad Anversa nel Cinquecento*. Pisa. 1968, pp. 55-56.

⁵ MUSEE ROYAL DES BEAUX ARTS. ANUERS. CATALOGUE DESCRIPTIF-MAITRES ANCIENS-1958. Pág. 52. N.º 36 y 35 respectivamente.



Fig. 1. Anunciación: detalle de la firma.

La primera de ellas es una pintura delicada o tosca a fragmentos como ocurre con las obras que analizaremos aquí, pero la segunda, es de un vigor y de una personalidad realmente sorprendente. De una pincelada ligera, casi veneciana, se nos presenta como uno de los primeros y mejores retratos de cuerpo entero en Flandes y como un anticipo del posterior retrato corporativo. Esta era toda la obra conocida de Coignet y ello explica la imposibilidad de atribuirle otras no firmadas ni documentadas: son dos pinturas de muy distinto signo y de factura también diferente. De ahí la importancia de esta obra firmada que presentamos con la esperanza de que puede contribuir a la ampliación futura del exiguo catálogo de la obra de Coignet.

El retablo que nos ocupa, en su estado actual, presenta una serie de temas sagrados de forma algo inconexa, lo que hace pensar que, en su estado primitivo, fuera de mayor tamaño y albergara quizás un número mayor de tablas. Veamos en que nos basamos para suponer que algo falta en el repertorio.

Las tres tablas de predela, muy bajas y sin embargo largas⁶ representan escenas de la vida de San Francisco de Asís y en todas ellas se utiliza el viejo sistema narrativo de varias «tomas» en la misma «secuencia». Pasamos a describirlas con cierto detalle ante la riqueza iconográfica que presentan.

La primera de ellas ofrece, centrando la composición, a un donante arrodillado y a San Francisco en pie a la izquierda. A la derecha de esta escena principal, dos franciscanos hablan y un tercero ofrece una palma a Dios, que se halla en las alturas entre nubes. Hay, todavía más a la derecha un ángel y otra imagen de Dios en celage parecido. Iconográficamente no entendemos muy bien esta repetición de la imagen divina sobre todo cuando una de ellas no tiene relación aparente alguna con la historia que se narra. En el extremo izquierdo de esta primera tabla de la predela, se representa la muerte de San Francisco y sobre esto, de nuevo al santo ante Cristo, entre nubes seguido de un fraile abanderado que capitanea un ejército de franciscanos.

La tabla central de la predela, presenta la estigmatización de San Francisco, sobre un paisajito. A la izquier-



Fig. 2. San Pedro.

da lee un fraile volcado sobre un libro en un estupendo escorzo, y a la derecha, un poco retraído, un templo más o menos gótico, amurallado y rodeado de un foso con agua. En la parte superior, entre nubes, Cristo rodeado de querubines de alas rojas, a la manera antigua, de nuevo el santo ante Dios Padre.

Resulta interesante que, pese a lo evidente de la postura del protagonista, los rayos estigmatizadores no se perciben en la pintura. Probablemente fueran de oro, como Van Mander dice que era habitual costumbre de Coignet para tales efectos y hayan sido barridos.

La última tabla del banco es, probablemente, la más bella aunque la más dañada por el tiempo, allí se ve, en el centro, a San Francisco predicando a las aves que revolotean unas y atienen otras posadas en tierra, mientras un fraile dormita de aburrimiento. Todo ello va sobre un delicadísimo paisaje que, desafortunadamente, se conserva muy barrido. A la derecha de esta maravillosa historia, se insiste en la dedicación evangelizadora de

⁶ 0,25 x 0,75 mts.



Fig. 3. Resurrección.



Fig. 4. San Juan Bautista.

San Francisco hacia los animales, en este caso los peces que, sobre el fondo de un estuario rocoso muy fin de siglo sacan la cabeza del agua prestando muchísima atención a las palabras del Santo. A la izquierda de todo esto, hay un edificio de tono renaciente, expuesto como un decorado teatral que deja ver, bajo un arco, a el Papa Inocencio III, muerto en su cama con la tiara a un lado, y arriba entre nubes, de nuevo el Santo de Asis. A la derecha, bajo otra arcada, una figura femenina agonizante en el lecho —sin duda Santa Clara— y un diminuto rompimiento de gloria.

La abundancia de pequeñas historias reunidas en tres tablas de reducidas dimensiones, hace pensar que la predela disponía de más y, sobre todo, que el retablo debía estar dedicado a San Francisco. Pero, sin embargo, el Santo no figura en ninguna de las seis tablas que forman la parte más importante del conjunto. Todo hace pensar que, o el retablo era mayor o se trataba originalmente de un político donde tuvieran cabida otras historias de San Francisco o al menos de su imagen a la escala en que otros santos están representados en el retablo que hoy vemos.

Las restantes tablas, en el orden en que van a ser estudiadas representan, de arriba a abajo y de izquierda a derecha, a *San Pedro*, la *Resurrección* y *San Juan Bautista*, en el cuerpo superior, y la *Asunción de María*, la *Adoración de los Magos* y la *Anunciación* en el inferior.

El San Pedro (Fig. 2) es, sin duda y con diferencia lo mejor del retablo junto a las graciosas tablas del banco. la monumental figura esta concebida con tal dinamismo interno y tal fuerza expresiva que, más que la llave emblemática parece blandir la espada que también le es propia. El vigor del rostro, a diferencia de los muchos que pueblan el retablo, es de un realismo y una personalidad que haría pensar en un retrato. Si a ello añadimos la sabiduría con que están matizados los rojos y los naranjas del vestuario y la habilidad de la rápida pincelada, nos hallamos ante una pintura más próxima al *Tamborilero* que al *San Jorge*, sus dos obras conocidas. Capítulo aparte merece el paisaje. Como todos los que sirven de fondo a la mayoría de las composiciones del retablo ofrece a la vista un toque muy personal, con un cielo aborascado muy acorde con el agitado movimiento de la figura. Las pequeñas escenas laterales de la vocación de San Pedro y su martirio parecen de la misma mano que el paisaje que es sin duda, de un hábil paisajista de fin de siglo, de la calidad de un Coninxloo o un Verhaeck, pero como ya Van Mander nos habla de un colaborador de Coignet en estos menesteres paisajísticos, no veo razón alguna que impida atribuirlo a Cornelis Molenaer, pintor de reconocida fama en su momento y de obra si no abundante, suficiente para considerar válida la atribución.



Fig. 5. Asunción de la Virgen.

En contrapartida, resulta a todas luces convencional la *Resurrección* que centra el cuerpo alto, parecida a todas y a ninguna de las pinturas del mismo tema, italianas o flamencas, realizadas en la segunda mitad del siglo XVI (Fig. 3). Es aquí donde conviene hacer alguna consideración sobre los comentarios de Van Mander con respecto a las colaboraciones de otros artistas con nuestro pintor, y sobre todo, a esa posibilidad, no insinuada, sino claramente expresa, de que Coignet pasara por suyas obras de sus discípulos. No cabe duda de que todo lo admirable del San Pedro desaparece aquí para convertirse, no sin habilidad, en algo repetitivo y carente de todo ingenio. Por desaparecer, desaparece hasta el paisaje, tan atractivo en otras tablas, lo que lleva a pensar que se trata de pintura de otra mano menos vigorosa.

No ocurre lo mismo con la tercera tabla del cuerpo superior (Fig. 4). Se trata de un *San Juan Bautista*, situado sobre un espléndido paisaje, muy similar al que sirve de fondo al San Pedro. También aquí se han situado dos pequeñas escenas complementarias a cada lado: la predicación del Bautista y su martirio. La figura, de buena factura, carece de la fuerza expresiva, de la agresividad del San Pedro pese a que se trata de un personaje que, en



Fig. 6. Adoración de los Reyes.

definitiva, debía tenerla. La mansedumbre del cordero que dormitan en sus pies, parece haberse transmitido al Bautista, más próximo a un inerte modelo de madera que a la voz que clama en el desierto. No obstante la cabeza tiene el mismo verdadero patetismo del San Pedro y todo nos hace pensar que en esta tabla no hay dos si no tres manos: las de Coignet en la cabeza y torso del santo, la de un anónimo discípulo en el resto de la figura y la de Cornelis Molenaer en el fondo.

La *Asunción de María*, primera tabla del cuerpo inferior está compuesta al modo tradicional en dos planos horizontales y superpuestos con los apóstoles en torno al sepulcro abajo, y arriba la virgen sentada entre nubes y coronado por dos ángeles. El eclecticismo de Coignet y la variedad de manos es también aquí, muy evidente. Nos parece lo mejor y quizá por ello atribuible al maestro el plano celeste que esta visto con la mentalidad de un italiano. El plano inferior ofrece algunas excelentes cabezas, probablemente también de Coignet, junto a otras de trazo más sumario y de dibujo deficiente. Esta irregularidad de factura puede deberse a la incapacidad de los discípulos para aproximarse a la composición original, que procede de un grabado de Alberto Durero⁷,

⁷ BARTCH, Adam: *Le Peintre Graveur*. Viena 1808, Vol. VII, p. 30.

PANOFKY, E.: *Vida y obra de Alberto Durero*. Madrid. Alianza Forma. 1982, núm. 178 —La composición de Durero fué utilizada por el mismo en la tabla central del desaparecido retablo de Heller (1509) del que se conserva una copia debida a Jobst Harrich, hoy en el museo de Franckfort.



Fig. 7. Anunciación.



Fig. 8. Adoración de los Reyes: detalle.

*Fig. 9. Impresión de las llagas
a San Francisco: detalle.*



*Fig. 10. Predicación de San
Francisco: detalle.*



de la serie de la Vida de la Virgen. Las variantes con respecto al original son ínfimas advirtiéndose tan solo, el deseo de suavizar el violento zigzaguo de los paños y la dramática gesticulación de los personajes del grabado;

La pintura central del cuerpo inferior es, junto al San Pedro, lo mejor del retablo. El paisaje denota la mano que ya conocemos, pero el pesebre —de no muy lejanos ecos de El Bosco— nos produce dudas. Los elementos animales que se advierten en el de un inhabilidad evidente, recuerdan al caballo que monta el *San Jorge* en la pintura de Amberes, y un rostro que asoma entre el armazón de pesebre —detalle graciosísimo aunque no original— nos llevaría al propio Coignet.

Lo mismo ocurre con las figuras de primer plano que, pese a recordar muchas composiciones similares, flamencas italianas, están servidas con gran habilidad técnica en lo que se refiere a los detalles, como el estupendo que viste el Rey arrodillado a la izquierda, la magnífica cabeza de San José, o el gracioso Rey negro que centra la composición.

Si Gillis Coignet quiso dejar constancia de su valía artística, hubiera sido mejor que firmara esta tabla y no la *Anunciación* que cierra el ciclo del retablo (fig. 7). Es también un híbrido de inspiración a la italiana en las figuras y conservadurismo flamenco en los fondos. Un interior donde abundan los detalles, alhacenas minuciosamente ocupadas por pequeños objetos, cristalerías atravesadas, como mandan los cánones, por brillantes rayos de luz, y una cama con dosel circular compone el decorado. Todo va sobrevolado por el Espíritu Santo y Dios Padre en un rompimiento de gloria. Las figuras en primer plano, con sus manos de alargados dedos nos refieren al modo de hacer que seguramente es de Coignet, pese a su falta de originalidad. Otros italianistas flamen-

cos (Coxcie, Ryckere, alguno de los primeros Francken), han interpretado más imaginativamente el mismo tema pero también en esta tabla firmada, surge el pequeño detalle por otra parte convencional, que nos habla de un buen pintor. El jarro de azucenas y el cesto de costura situados en primer plano, son de tan delicada belleza que sugieren un voluntario homenaje a la tradición flamenca del siglo XV.

El conjunto que evidencia una disposición iconográfica anómala, y unas diferencias de calidad muy claras, es de interés indudable dada la poco conocida personalidad del pintor, o director del taller, Gillis Coignet.

Por referencia verbal del archivero de La Redonda, D. Eliseo Saiz Ripa sabemos que la historia del retablo es escasa. Al parecer con anterioridad a la Desamortización, perteneció a la Abadía de Nájera. De allí paso a la casa de Somalo, cuyo heredero lo legó a la parroquia de Uruñuela y esta, a su vez hace apenas diez años lo depositó en La Redonda, de Logroño, donde se conserva en la actualidad.

Para terminar, y ampliando el catálogo del autor del retablo conviene rectificar la atribución errónea, como fácilmente puede comprobarse, de un cuadro firmado por Coignet que se halla en el Colegio del Corpus Christi de Valencia.

Se trata de un *San Juan Bautista* de buen tamaño y que presenta una firma que dice así: G. COIGNET VIE ET FECIT. La conocemos tan sólo por una fotografía deficiente y, aunque poco se parece al Bautista del retablo que acabamos de presentar, la firma es lo suficientemente expresiva. Lo que no acabamos de entender es cómo puede catalogarse como pintura francesa del siglo XIX⁸.

⁸ BENITO DOMENECH, Fernando: *Pinturas y pintores del Real Colegio del Corpus Christi*, Valencia-1980-VI-Catálogo de pinturas, p. 256, núm. 32.

Oro y tejidos en los fondos pictóricos del Renacimiento español

Ana Avila

Universidad Central de Barcelona

EL ORO EN LAS SUPERFICIES PICTÓRICAS

Dentro del abanico multicolor de la pintura de fines del siglo XV y de la primera del siguiente destaca la aplicación del metal áureo. Así como toda gama es manipulada con un trasfondo simbólico el uso del oro atiende a conceptos tradicionales ligados a la idea de la ostentación, la realeza y la divinidad, como han estudiado, entre otros, Schöne, Bultmann, Gombrich y Nieto Alcaide.

La introducción del oro en la pintura española implica diversos comportamientos que van desde la cubrición de la totalidad de la superficie —a excepción del espacio que se destina a las figuras— a la invasión de un fragmento de la misma yuxtapuesto a ámbitos arquitectónicos o/y paisajísticos. El oro también se vincula a los tejidos que en calidad de telas ricas decoran las paredes o forman parte de los doseles, y, como es lógico, se refugia en la representación de elementos de orfebrería, nimbos, inscripciones, e incluso se asocia a la arquitectura.

Como elemento raro y de difícil obtención, el oro es un material que escasea lo cual lo convierte en un producto caro y, por tanto, poco asequible. Estas características hacían que surgiera en torno a sí un inusitado entusiasmo por obtenerlo. Al estar asociado al concepto de riqueza, el hecho de poseerlo implica una referencia exterior de abundancia, desahogo económico, lujo. La adquisición de este metal precioso entrañaba una posición de privilegio en el contexto social, siendo un signo exterior de prestigio y poder.

Estas peculiaridades están perfectamente reflejadas en la literatura de fines del siglo XV, tanto en el *Lazarillo de Tormes* como en la *Tragicomedia de Calixto y Melibea*, ésta con un triste final provocado, entre otros factores, por la posesión de una cadena de oro por parte de Celestina, vieja alcahueta, de la que no desea hacer par-

ticipes a sus amigos; ella, al hallarse repentinamente tan agraciada reflexiona alocadamente sobre la facultad de este metal:

«¡Bulla moneda y dure el pleito lo que durare! Todo lo puede el dinero: las piedras quebranta, los ríos pasa en seco; no hay lugar tan alto, que un asno cargado de oro no le suba»¹.

Ya en el siglo XV pero sobre todo en las décadas siguientes, se produce una reacción negativa hacia el oro como signo de poder, ostentación y lujo. *El Crotalón* (1552-53) de Cristóbal de Villalón es un ejemplo de ello —con un claro sentimiento erasmista—, como tendremos tiempo de apreciar en el comentario de una fábula titulada «Quien dineros tiene hace lo que quiere»:

«La vista magnífica del oro, no sólo mueve los duros corazones de los hombres, sí que también doblega al cielo. No necesitas el ariete que quebranta, ni el martinete que taladra; todo queda bajo tu dominio con el oro (...). El honor cede al dinero, al dinero ceden los derechos de traficar con esclavos. La plebe se interesa por el oro amarillo. Todas las cosas divinas y humanas obedecen al dinero, y cuanto haya bajo del cielo»².

El oro es un componente que, como dijimos, denota una apreciación externa de riqueza. Ello se manifiesta en muchos aspectos: en la indumentaria —el cronista Münzer en 1495 refería que el pueblo español era muy presuntuoso en el vestir, empleando en sus trajes brocados de oro por lo cual se habían dictado Ordenanzas prohibiendo «tales excesos»³— en las joyas... En los recintos palaciegos esta imagen de boato viene marcada por

¹ *Tragicomedia...*, ed. de DAMIANI, Madrid, 1982, p. 104.

² *El Crotalón*, ed. A. DE RALLO; Madrid, 1982.

³ GARCÍA MERCADAL, *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, Madrid, 1952, p. 407.

la posesión de una buena vajilla —que se solía exponer en las celebraciones—, por el revestimiento de las desnudas paredes a base de brocados y otras telas, e incluso por la aplicación de este metal a la arquitectura.

En el siglo XV teóricos y artistas italianos levantaron la voz en contra del empleo del metal precioso en la pintura. Alberti es muy elocuente en este sentido, al rechazar su uso aunque aprueba su imitación con colores:

«Hay quienes emplean el oro de modo inmodico, pues creen que el oro da una cierta majestad a la historia. No los alabo en modo alguno» (*Sobre la Pintura, 1435*)⁴.

En relación con ello, y su valoración negativa, existe una curiosa anécdota relatada por Vasari con el pintor Cosimo Roselli y el Papa Alejandro VI como protagonistas. A través de ella se deduce que el empleo de oro implicaba complacencia al cliente alucinado por este metal, así como carencia de genio creativo, y su uso venía a ser propio de un hombre sin capacidad inventiva, rayando en el ridículo⁵.

Estos planteamientos que se están desarrollando en la Italia de fines del siglo XV no son viables en la España de entonces, según apreciamos en la gran aceptación que los fondos de oro tienen en la pintura del Renacimiento. El Marqués de Lozoya afirmaba que «el gusto español se manifiesta en la profusión del oro en los fondos»⁶. Muchos estudiosos se han preguntado el porqué del aferramiento de los pintores españoles a este metal. Angulo ante esta situación lanza las siguientes consideraciones: «¿es simple manifestación de inercia o expresión de una preferencia por la riqueza decorativa u otros valores más propiamente pictóricos? ¿Se debe ese apego a lo tradicional a exigencias del público o al público y también al pintor?...»⁷. Hay que tener en cuenta que en gran medida estaría en función del gusto del comitente, quien desea que se manifieste a través del arte su fuerza económica y status social.

Así, en innumerables actas contractuales se establecen condiciones precisas según las cuales el pintor debía incluir oro en sus composiciones. Resulta curioso constatar como en ocasiones, una vez finalizada la obra, se exige al mismo artista o a otro la aplicación de más cantidad de oro. Ello sucede con el retablo realizado para la capilla mayor de la catedral de Tudela, contratado en 1487; a éste se le superpone otro compromiso de 1489

según el cual el pintor Pedro Díaz de Oviedo «fara e repara el banco de dito retablo de más requiza de oro y colores...»⁸. En Valencia, Paolo da San Leocadio y Francesco Pagano, italianos, autores de la decoración al fresco de la capilla mayor de la catedral, fueron acusados por el Cabildo de no haber aplicado oro en la cantidad establecida; en la sentencia (1478) se declararía que la pintura había sido realizada «segons cascuna practica e usança de Ytalia e del dit art de pintura al fresch...»⁹. Generalmente en los acuerdos contractuales se hace especial hincapié en el trabajo del dorado de los retablos, lo que indica la preocupación por embellecer el objeto con oro por parte del cliente:

«Item. Daremos el dicho retablo de ley dorado y esgrafado de muy buen oro fino y de buenos colores, los mejores que se puedan poner a como en otros retablos»¹⁰.

Si bien hemos hablado de los pintores en relación con los fondos de oro, hay que tener en cuenta que en ocasiones no son ellos los encargados de aplicarlo, sino especialistas, los «doradores», es decir, los «pintores examinados de oro».

Cabría precisar que si bien se suele hablar genéricamente de fondos de oro, en muchas ocasiones no se trata de la adherencia de auténticos panes sino que se logra su imitación por medio de colorantes. Ello es debido tanto a que este metal resulta caro y de difícil obtención, como a una posible interpretación negativa del mismo. En un contrato para llevar a cabo un retablo realizado por Martín García se habla del tratamiento de la plata a fin de similarla al oro y, en definitiva, a un brocado:

«Item. Es concordado entre las dichas partes que el dicho maestre Martín García haya de fezer las polseras del dicho retablo de plata bronyda y un romano encima grabado y el campo de carmesí y empues orlado, que parezca oro».

Este simulacro no estaba bien visto. A veces se pone como condición que se haga la obra en «oro fino» de modo que «no aya nada de oro falso»¹¹.

La arquitectura pintada permite la introducción del oro fundamentalmente en techumbres (existen ejemplos en Pedro Berruguete y Juan de Borgoña), capiteles, basas, arcos, molduras, motivos ornamentales, inscripciones, etc., según vemos en diversos pintores. Así, en el con-

⁴ Ed. de DOLS RUSIÑOL, Valencia, 1976, p. 142.

⁵ Citado por CHASTEL en *Arte y Humanismo en Florencia en la época de Lorenzo el Magnífico*, Madrid, 1982.

⁶ MARQUÉS DE LOZoya, *Historia del Arte Hispánico*, Barcelona, 1940, III, p. 131.

⁷ ANGULO, *El cambio de estilo en la pintura gótica, en España en la crisis del arte europeo*, Madrid, 1968, p. 110.

⁸ BUENDÍA, *Arte, en Navarra, «Tierras de España»*, Barcelona, 1988, pp. 217-18.

⁹ SANCHIS SIVERA, *La catedral de Valencia*, Valencia, 1909, p. 38.

¹⁰ Contrato con Pedro de Aniano y Antonio Redondo para un retablo de la iglesia de San Pablo, en 1521 (ABIZANDA, *Documentos para la Historia artística y literaria de Aragón...*, Zaragoza, 1915-17, I, p. 44).

¹¹ «Item. Es capitulado que el dicho maestro haga de azer sus sos soles de çaga e las ymages de oro fino, que no haya nada de oro falso» (Contrato con Pedro Dalpont para el retablo de San Juan Bautista, destinado a la iglesia de Paniza, en 1521. ABIZANDA, op. cit., I, p. 44).



Fig. 1. Joan Gascó. Retablo de San Julián de Valmirosa.



Fig. 2. Juan de Borgoña.
Retablo de la Concepción.
Toledo, catedral.

trato para las pinturas de la capilla mayor de la catedral valenciana (1472) se especifica que se han de pintar en oro fino, entre otros elementos, las ventanas y los capiteles de los pilares¹². Cuando los extranjeros venían a España sentían una gran admiración hacia las cubiertas doradas de los palacios, cual el del duque del Infantado, el del Cardenal Mendoza, el del Conde de Benavente, etc., según se constata en las descripciones de Münzer y Lalaing¹³. Una alusión literaria a este tipo de te-

chos —en realidad una metáfora en relación con una rubia caballera— se descubre en la primera *Egloga* de Garcilaso de la Vega dedicada al Virrey de Napolés:

«(...)»
¿adónde están adónde el blanco pecho
¿Dó la columna que'l dorado techo
con proporción graciosa sostenía?
(...)».

¹² SANCHIS SIVERA, op. cit., pp. 150-51.

¹³ GARCÍA MERCADAL, op. cit., pp. 452 y ss.



Fig. 3. Gascó. *Predicación de San Esteban*. Retablo de San Esteve d'en Bas.



Fig. 4. Berruguete. *Quema de libros*. Madrid, Museo del Prado.

La intervención de este metal precioso en los palacios «literarios» ceñido a cubiertas, molduras, etc., se aprecia en obras de prosa y poesía que —con antecedentes italianos— van desde Juan de la Encina (la «Casa de la Libertad» en el *Triunfo de Amor* (vv. 217-25) y *El Crotalón*¹⁴ hasta los *Siete Libros de la Diana* de Jorge de Montemayor:

«(...) La portada del palacio era de mármol serrado, con todas las vasas y chapiteles de las columnas dorados, y asimismo las vestiduras de las imágenes que en ello había (...). Pues tomando Pabidora y Cintia en medio a Felismena y las otras ninfas a los pastores y pastoras, que por discreción eran dellas muy estimadas, se salieron en un gran patio, cuyos arcos y columnas eran de mármol jaspeado, y las vasas y chapiteles de alabastro con muchos fo-

llages a la romana, dorados en algunas partes (...) entraron en otra cuadra más adentro, que, según su riqueza, les pareció que todo lo que habían visto era aire en su comparación, porque todas las paredes eran cubiertas de oro fino y el pavimento de piedras preciosas»¹⁵.

En los recintos religiosos el oro está particularmente asociado al retablo, tanto a la mazonería como a las tablas, funcionando como un principio que incita al fiel a la admiración y, tal vez a través de esta, al rezo: «el vulgo más fácilmente con cosas visibles se atrae y encamina a las invisibles», indica A. de Valdés en el *Diálogo de las cosas ocurridas en Roma* (1527). El oro suele verse ceñido al bancal, zona en la que es habitual la representación de Santos o Profetas: es aquí donde los fondos se cubren totalmente de oro y se refugia en parapetos o en

¹⁴ Descripción del palacio de la mage Saxe: «(...) Era el techo de artesones de oro maçiso, y de moçarables cargados de riquezas; tenía las vigas metidas en grueso canto de oro..., y así había de pedazos de oro y plata grandes piezas de aquellas antalladuras y molduras...» (ed. cit., p. 183).

¹⁵ MONTEMAYOR, *Los siete Libros de la Diana*, ed. de E. Moreno, Madrid, 1981, pp. 160-167 y 173.

bandas rectangulares que se sitúan tras las figuras, haciéndolas destacar pero impidiendo cualquier visibilidad de la lejanía paisajística que se intuye en los extremos. En ciertos retablos escalona también las tablas del primer cuerpo e incluso puede llegar a cubrir todas las tablas del mueble, lo cual manifiesta una crasa exhibición de opulencia y lujo por parte del comitente. Estos derroches se aprecian fundamentalmente en los conjuntos pintados por Berruguete y Juan de Borgoña para Toledo, Avila, Palencia. Tal vez el oro se ciña más a las predelas por su proximidad al espectador—fiel, aunque también se deba a planteamientos simbólicos por su cercanía al altar. Asimismo, las dimensiones que adquiere un retablo imposibilita económicamente el uso del metal precioso a gran escala, salvo en conjuntos realizados para las grandes catedrales e importantes conventos.

Delante de los fondos de oro los personajes logran destacarse en mayor medida que si se situaran en campos absolutamente arquitectónicos o paisajísticos. En algunas tablas, las referencias a un ámbito físico llegan a ser mínimas: el pavimento —para las del primer y segundo cuerpo del retablo—, el alfeizar —en el bancal—, los muros de corto desarrollo vertical tras los personajes, y, en cierta ocasión, la columna que funciona como eje que separa a uno de otro, fundamentalmente en la predela.

Lógicamente los vastos fondos de oro llegan a impedir cualquier despliegue arquitectónico o paisajístico mediante el cual el pintor pueda poner de manifiesto sus dotes en este terreno y en particular en la concepción espacial. Ahora bien, cuando el metal no se aplica a la totalidad de la superficie llega a intervenir el aparato arquitectónico o/y el paisaje cual ordenadores de un lugar; en cualquier caso no dejan de ser anacrónicas estas combinaciones. A veces la referencia al espacio exterior viene marcada por una superficie dorada, negando toda vinculación con un entorno físico, tangible, ambiental, atmosférico, colorista.

Estas soluciones conectan con propuestas figurativas de tradición medieval por lo que se llega a representar a un personaje o narrar un acontecimiento de un modo convencional, sin hacer referencia directa y sin cortapisas a la realidad visual. El fondo de oro conecta con la idea de lo divino, y por tanto sugiere el nacimiento de un espacio sagrado y trascendente, alejado de cualquier sistema racional de representación del entorno físico. La luz que despiden estos fondos de oro no es una iluminación natural sino inmaterial, etérea, vinculada al concepto de lo sagrado. Surge, indudablemente, un ambiente irreal, ingravido, distante, que refuerza el carácter divino del episodio y marca distancias con respecto al mundo físico donde se sitúa el espectador-fiel. El oro se manipula como símbolo de divinidad gracias a un complejo silogismo según el cual el oro no solo es signo exterior de riqueza sino que también está asociado a la idea

de la luminosidad. Como indica Nieto Alcaide, los valores de luz y brillo establecen la metáfora de la presencia de lo divino¹⁶. En los *Evangelios* se vincula a Cristo con la luz (Jn 8,12; Lc 2, 27-32). Pero también la relación de la Virgen con el Sol y por tanto con la luz se constata en la literatura española desde Encina a Fray Luis de León (*Oda XXII*) y en las representaciones marianas.

El hecho de que en los fondos pictóricos algunas figuras se destaquen más que otras sobre el fondo dorado, no sólo se debe a un peculiar interés por resaltar al protagonista del episodio sacro, sino que sugiere e insiste en el carácter divino del personaje; están más vinculados al fondo dorado porque participan en mayor medida de lo divino, y por tanto pertenecen jerárquicamente a una escala superior. Se establece, por tanto, un planteamiento simbólico basado en un sistema de jerarquías espirituales en función de la idea de lo divino¹⁷.

LOS TEJIDOS LABRADOS: IMPORTANCIA EN LA VIDA COTIDIANA, CONFIGURACION ESPACIAL, TIPOS Y MOTIVOS.

Mientras que normalmente los fondos de oro imitan las telas del momento, en ocasiones éstas se reproducen colgando de la pared o ventanales. La presencia de tejidos en los fondos de la pintura es una manifestación palpable de la extraordinaria importancia que tenían en el ajuar doméstico. Se trata de un aparejo muy estimado tanto por su belleza y por la materia empleada como por la función decorativa que ejercen. La posesión de tejidos labrados es fundamental entre las familias de cierta condición económica y social. Según refiere Guicciardini, con ocasión de su estancia en España (1512-13), eran usados «por las clases del pueblo que tienen algunos bienes de fortuna»¹⁸. Cuando uno de los protagonistas del *Lazarillo de Tormes*, el altivo escudero, huye de la casa donde vivía, en Toledo, los acreedores van en busca de un alguacil y un escribano para embargar las pertenencias a fin de cubrir las deudas que había contraído; fue enorme la sorpresa al hallar la vivienda «desembarazada» (es decir, vacía), por lo que preguntaron al joven Lázaro:

«¿Qué es de la hacienda de tu amo? ¿Sus arcas y paños de pared y alhajas de casa?»¹⁹.

La vivienda española era pobre en su mobiliario. Los baules o arcones se usaban para guardar alimentos y ropa, y los cofres las joyas y el dinero. El bargueño y los aparadores donde se conservaba la vajilla, junto con algunas mesas, sillas y camas, configuran el ajuar del hogar de una familia de cierta posición; éste experimenta una gran diversificación, lejos de la parquedad del siglo XV²⁰. Los paramentos lisos se cubrían con tapices, bro-

¹⁶ NIETO ALCAIDE, *La luz, símbolo y sistema visual*, Madrid, 1981, p. 63.

¹⁷ Estas reflexiones son también planteadas por M.^a A. Raquejo en «El donante en la pintura española del siglo XVI. Su ubicación en el espacio ficticio», *Goya*, 1981, n.º 164-65.

¹⁸ GARCÍA MERCADAL, op. cit., p. 621.

¹⁹ *Lazarillo de Tormes*, ed. de J.V., Ricapito, Madrid, 1983, p. 179.

²⁰ PFANDL, *Cultura y costumbres del pueblo español de los ss. XVI y XVII*, Barcelona, 1959 (3.^a ed.).



*Fig. 5. Berruguete. Anunciación.
Paredes de Nava, iglesia de Santa Eulalia.*



*Fig. 6. Berruguete. Oración de Santo Tomás.
Avila, iglesia de Santo Tomás.*



*Fig. 7. Berruguete. Tentación de Santo Tomás.
Avila, iglesia del santo.*



Fig. 8. Berruguete. Piedad. Palencia, catedral.

cados, guadamecés. Como indica el Marqués de Lozoya, «aún en las casas mejor aderezadas y en los palacios reales era preciso suplir la austeridad del mobiliario con la riqueza de los tejidos»²¹, los cuales aportaban la nota cálida y suntuosa a las frías paredes.

La increíble colección de tapices que poseyó la reina Isabel la Católica es muestra de la presencia que tenían en los recintos palaciegos y marca el gusto del momento al respecto. En las descripciones que los extranjeros realizan con motivo de un viaje a España, se aprecia como los tejidos destinados a revestir las paredes constituían un elemento valioso en la ornamentación de los palacios y en la creación de un ambiente. De este modo, Lalaing refiere como Felipe el Hermoso cuando se alojó en el palacio del Condestable, en Burgos (1501), su cuarto estaba «adornado y cubierto de paño de oro y de otras muy ricas tapicerías»; en Toledo pernoctaron en el palacio del Marqués de Moya, «uno de los mejores arreglados de toda España», cuyas habitaciones «estaban tapizadas de paños de oro»; asimismo, uno de los hombres más ricos del momento, el Duque de Cardona, contaba con un palacio que derrochaba riquezas en terciopelos, tejidos labrados de oro, sedas..., siendo conducida la pareja a un salón «todo cubierto de tapices»²².

Con ocasión del primer encuentro de Carlos I con España, en 1517, las alabanzas del cronista Vital hacia los tejidos labrados que revisten los muros de los palacios son dignas de interés por cuanto lo describe a veces con meticulosidad. En Treceño (Santander) se alojó el rey y su hermana Leonor en una casa de campo en la que no había habitación «que no estuviese tapizada con hermosa tapicería»²³. Describe con sumo detalle el ambiente del palacio de Juana la Loca, en Tordesillas: predominan los tapices con temas religiosos y muchos están labrados en oro y seda. En la alcoba de doña Leonor habían brocados de oro que centelleaban «al resplandor de las antorchas». Por el contrario, la cámara de la «solitaria», «humilde» y «mortificada» viuda doña Catalina, no era «como las pomposas cámaras de los burgueses y mercaderes de ahora, en las que el orgullo y pompa es tan grande que no hay orden ni razón», sino que estaba decorada con esteras, a pesar de que «por su descendencia le correspondía mucha mejor y más rica tapicería»²⁴.

En el palacio en que se alojó el rey y su corte durante su estancia en Valladolid existían tantos tejidos «que no había cámara, sala, ropero ni otro lugar de la casa que no estuviese tapizado y adornado» con terciopelos, sedas, damascos, etc.²⁵. Indudablemente, en todo ello se advierte la connotación «noble» que se desprende de la posesión de este tipo de piezas.

Las características propias de un reinado como el de los Reyes Católicos y el de Carlos I, con continuos traslados que acarrearaban la movilización de gran número de personas en los que con frecuencia era necesario establecerse momentáneamente en lugares inadecuados, casas de campo, palacios o castillos vacíos, e incluso levantar tiendas, los tejidos labrados constituían un elemento imprescindible al cubrir todo aquello que resultara viejo, pobre o desagradable. Como indica Sánchez Cantón, «gracias a los tapices se improvisaban cámaras suntuosas en castillos y caserones desmantelados, cuando no en campamentos»²⁶. Por ello no es de extrañar que en los viajes hayan personas encargadas de la conservación de estas piezas.

Un caso muy curioso a través del cual se aprecia como los tejidos eran empleados con el fin de dar prestancia y crear un ambiente adecuado en lugares pobres y destartados, es el que nos relata Vital en relación a la estancia de Carlos I y su comitiva en un pueblo del norte de España, llamado Los Tojos, donde hubo de reposar al hallarse enfermo. En este lugar «no había casa alguna que no fuese hedionda e infecta, por el estiércol del ganado, que está acostumbrado a dormir dentro», por lo cual se pensó levantar tiendas y pabellones en una pradera, dado que el tiempo se presentaba excelente. Sin embargo, antes de cenar se levantó bruma y viento rechazándose la posibilidad de que el rey durmiera en tan improvisado lugar. Se imponía hallar una zona resguardada del viento para pasar la noche, encontrando propicio un «escondrijo» que con toda diligencia quedó preparado, cercado «y tapizado con tapices»²⁷.

Con ocasión de las entradas triunfales el tejido labrado también goza de un importante papel puesto que decoraba zonas precisas relacionadas con el aparato festivo —arcos de triunfo, puerta de la ciudad...— y transformaba las fachadas por donde ha de pasar la comitiva en pantallas festivas y ricas en colorido. Una muestra de júbilo consiste en colgar de ventanas y balcones los mejores tejidos que se guardan celosamente enrollados o doblados en los arcones, con los cuales se ocultaban las sencillas fachadas. Es un signo más de la metamorfosis visual que se opera en la ciudad que homenajea —con una intensidad efímera— al visitante. De este modo, Sevilla recibió a Isabel la Católica, en 1477, con tapices y colgaduras que engalanaban las fachadas²⁸ y transformaban la cotidianidad urbana en algo lúdico. También cuando Felipe el Hermoso y su mujer entraron en Burgos (1501) las calles se encontraban —relata Lalaing— «entapizadas» y en la entrada que hizo en Zaragoza «todas las calles estaban adornadas con tapices y las casas de los mercaderes todas cargadas de telas de seda»²⁹.

²¹ MARQUES DE LOZOYA, op. cit., p. 382.

²² GARCÍA MERCADAL, op. cit., pp. 447, 459, 463 y 481.

²³ GARCÍA MERCADAL, op. cit., p. 171.

²⁴ *Ibidem*, pp. 195, 96 y 209.

²⁵ *Ibidem*, p. 350.

²⁶ SÁNCHEZ CANTÓN, *Libros, tapices y cuadros que coleccionó Isabel la Católica*, Madrid 1950, p. 37.

²⁷ GARCÍA MERCADAL, pp. 175-76.

²⁸ GESTOSO PÉREZ, *Los Reyes Católicos en Sevilla*, Sevilla, 1891.

²⁹ GARCÍA MERCADAL, op. cit., p. 493.

Con motivo de su viaje a Calatayud hay constancia de la importante función que ejercían los tapices, los cuales, junto con los «pabellones» y los «personajes», constituían el plato fuerte del aparato festivo³⁰. Con no menor énfasis se transformó Barcelona a base de tapices³¹. En la fastuosa entrada de Carlos I en Valladolid (1517) todas las casas junto a las cuales tenía que pasar «estaban cubiertas con colgaduras de tapicerías o alfombras velludas, según lo que habían podido encontrar»³².

Una simple idea de lo que pudieron ser estas decoraciones lo podemos deducir, a nivel pictórico, de la representación de la *Flagelación de Cristo* pintada por Berruete para el retablo mayor de la catedral de Avila, donde unos brocados cuelgan de la tribuna desde la que Pilatos y sus acompañantes contemplan el acto, o de la *Flagelación de San Pelayo* del Maestro de Becerril (Málaga, cat.). Brocados, brocateles, damascos, tafetanes,...

coadyuvan a perfilar un ámbito y crear un ambiente, definiendo espacios y haciendo resaltar la composición pictórica. Soluciones como la expuesta por Juan de Borgoña en sus representaciones de la *Natividad* y la *Epifanía* del retablo de la Concepción (Toledo, cat.) son habituales: están perfiladas en un *locus* más o menos definido gracias a los amplios brocados que se sitúan al fondo y que permiten destacar la escena del entorno natural, funcionando como una pantalla en la que rebota la composición, impidiendo que la mirada del espectador se pierda en la lejanía. Habitualmente funcionan cual auténticos focos de luz, y a menudo las figuras se funden con los fondos a través de los nimbos que se perfilan en estas superficies. Los tejidos se vinculan a la arquitectura por medio de argollas —a veces de metal, otras de hilo— o simplemente a través de cordones, incluso con hebras de oro, que se enganchan a unas alcajatas dis-



Fig. 9. Juan de Borgoña. Anunciación. Toledo, catedral.



Fig. 10. San Sebastián. Sigüenza. Museo Diocesano.

³⁰ GARCÍA MERCADAL, op. cit., p. 492.

³¹ «El miércoles, de 18 de enero, el archiduque marchó de las Doncellas... para hacer su entrada en Barcelona..., la cual estaba adornada de tapices..., fue a detenerse y alojarse en el palacio del obispo de Urgel y Barcelona, muy hermoso y bien adornado de vajillas, de buenos tapices, de paños de seda bordados y de otras cosas» (GARCÍA MERCADAL, op. cit., p. 501).

³² Ibidem, p. 229.

puestas en el muro. A veces se amarran con sencillez en las columnas. Estas soluciones son perceptibles en muchas obras, lo que denota que el pintor cuida este tipo de detalles. En este sentido es interesante la producción de Pedro Berruguete, con antecedentes tardomedievales: así en su *Anunciación* de Paredes de Nava el bello brocado pende de la pared mediante seis argolas, también en la *Oración de Santo Tomás* (Ávila, iglesia conventual del mismo nombre), en la *Quema de libros* (proc. del mismo conjunto, hoy en el Prado), en la delicada *Piedad* de la catedral de Palencia, etc. En la producción de Juan de Borgoña es claramente perceptible en el retablo de la Concepción y en la *Presentación de la Virgen en el templo* del Museo Diocesano: en la *Anunciación* de la Sala Capitular de Toledo el tejido se suspende del centro por medio de un cordón enganchado posiblemente a un clavo y de los extremos a través de bramantes que se atan en los capiteles de las columnas del templete.

Es lógico que el hecho de colgar y desmontar tapices y otros tejidos labrados, así como las condiciones de conservación —doblados o enrollados— y traslado, no favorecían el buen estado de estas piezas. Se iban deshilachando y despeluzando. Sánchez Cantón indica que, convertidos en jirones, se utilizaban para abrigar a las bestias en las caballerizas, mientras que los que tenían oro, al desgastarse perecían al fuego para lucrar el metal. En algunas obras se da cuenta de esta situación, particularmente son visibles las marcas que la pieza ha conseguido al estar doblada.

Las telas españolas gozaron de gran prestigio también en el extranjero. La actividad en este campo floreció en la segunda mitad del siglo XV y en los primeros años del siguiente. Los gremios de sederos de Sevilla, Granada y Toledo fueron reglamentados en 1492 y los terciopeleros en los primeros años del siglo XVI, lo cual, según señala Artiñano, demuestra que tenían entonces «vitalidad, extensión e importancia y dominio técnico, pues sólo con estas condiciones cabe reglamentación gremial, técnica»³³. Las ciudades que más se destacan en este terreno son Segovia, Toledo, Granada y Valencia. Pedro de Medina a mediados del siglo XVI en su *Libro de grandezas y cosas memorables de España* (1548) elogia los tejidos de estas zonas³⁴. Navagero, el ilustre embajador de la República veneciana, durante su estancia en España (1526) admiró las sedas granadinas, aunque reconocía que no eran tan buenas como las de su tierra; en cambio los tafetanes eran mejores, mientras que los terciopelos de Valencia le parecían de excelente calidad³⁵.

Al traspasar el ecuador del siglo XVI la actividad en los telares disminuye, según podemos deducir, por ejemplo, de la lectura de *Las Antigüedades de las ciudades de España* (Alcalá, 1575), de Ambrosio de Morales. Normalmente se resaltaba la capacidad que las mujeres españolas tenían para estas labores; era de esperar que Cris-

tóbal de Villalón en su *Ingeniosa comparación...* (1539) resaltara la habilidad de las mujeres del «presente» en estos menesteres, con respecto a las de la Antigüedad:

«Tal inventivas en sus costuras y labores de tanta viveza y delicadeza, que muy famosos artífices no pueden en la plata y oro esculpir más sotilmente que ellas lo labran en sus lienços, telares y bastidor»³⁶.

Eran también muy codiciados los tejidos extranjeros, normalmente citados por su lugar de origen. Muy costosos resultaban la grana y el paño de Florencia, el raro carmesí veneciano y la grana de Londres; ciudades de gran actividad eran Génova, Venecia y Milán.

No tenemos constancia de que en la pintura española de estos momentos aparezcan tapices o como diría Juan de la Encina paños «hechos de ymaginería». El más empleado es el brocado, rica tela de extraordinaria riqueza por cuanto interviene metal precioso, ya sea oro o plata sobre seda o terciopelo.

En la *Novela de las flores* escrita por el Licenciado Tamariz a mediados del siglo XVI, la protagonista es una mujer que utilizaba oro, preparado por su marido, en los paños que labraba a partir de un diseño preparatorio:

«En una ciudad noble de Castilla moraba un batíoja, el cual tenía una muger hermosa a maravilla (...)

En sus labores, toda se ocupaba y tanto era en labrar ingeniosa que cuanto un buen artífice mostraba con pincel o con pluma artificiosa, todo esto muy al propio matizaba con oro y seda en tela muy vistosa. Y no menos por esto muestra dama que por su gran belleza tiene fama. (...)

Destá arte sin contienda ni bullicio, en gran conformidad y amor viviendo cada cual entendía en su ejercicio abundante ganancia en él tiniendo.

También están conformes en su oficio, que el oro que el marido está batiendo la dama lo gastaba en sus labores, atenta a inventar nuevos primores. (...)

Y si el oro a su gusto le salía y al labrar y bordar no se desgrana, de su cassa gastar le prometía muy buena cantidad cada semana. El maestro con gozo y alegría viendo con tal oferta lo que gana le envió el oro y mucho le agradece las flores y el provecho que le ofrece».

³³ ARTIÑANO, *Tejidos españoles anteriores a la introducción del Jacquart*, cat. exp., Madrid, 1917, p. 15.

³⁴ MEDINA, *Libro de grandezas y cosas memorables de España*, ed. de A. González Palencia, Madrid, 1944, pp. 120, 124 y 191.

³⁵ GARCÍA MERCADAL, op. cit., p. 860.

³⁶ VILLALÓN, *Ingeniosa comparación...*, ed. de Serrano y Sanz, Madrid, 1898, p. 165.



Fig. 11. a) Berruguete. San Jerónimo. Ret. mayor, bancal. Avila, igl. de Santo Tomás. b) Berruguete. San Juan Evangelista. Ret. mayor, bancal. Avila, igl. de Santo Tomás. c) Berruguete. David. Ret. mayor, bancal. Paredes de Nava, igl. de Santa Eulalia. d) Berruguete. San Lucas y San Mateo. Burgos, igl. de Santa María del Campo.

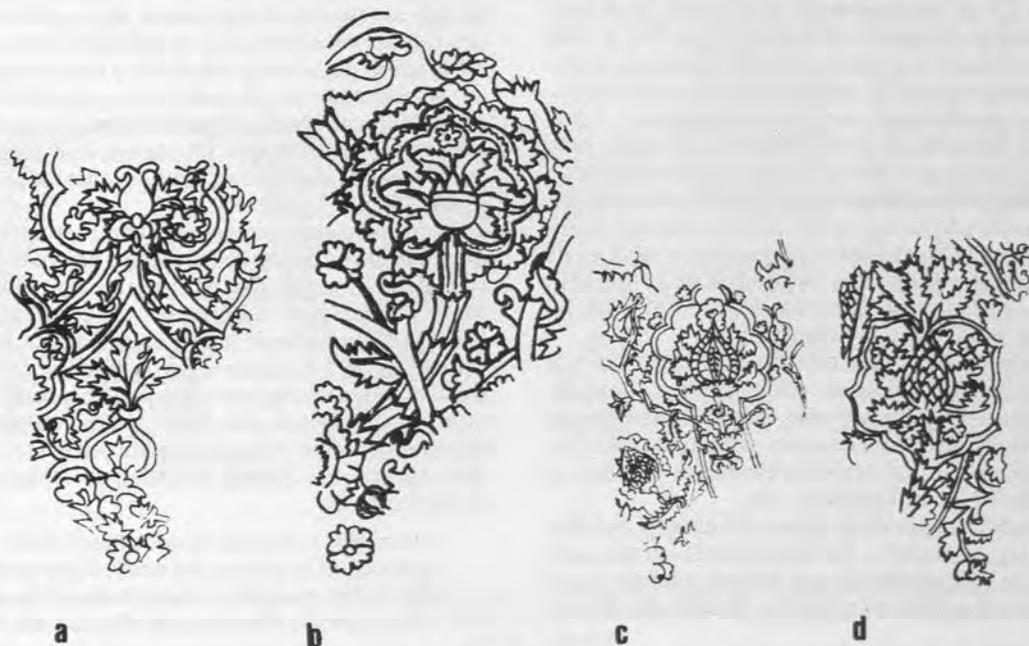


Fig. 12. a) Berruguete. Piedad. Palencia, catedral. b) R. de Osona. San Dionisio y San Pablo. Valencia, catedral. c) Juan de Bustamante. Matanza de los inocentes. Ret. mayor. Ororbía, catedral. d) R. de Osona. Cristo ante Pilatos. Madrid, Museo del Prado.

No solamente hay constancia de la existencia de brocados en las grandes casas del momento, como ya hemos visto, sino que relucen en los palacios «literarios», cual el «polifiniano» *Siete libros de la Diana*:

«(...) Y trabados de las manos se entraron en el aposento de la sabia Felicia, que muy ricamente estava adereçado de paños de oro y seda de grandissimo valor»³⁷.

La aplicación de los paños de oro sobre la tabla sigue un complejo y delicado proceso. La obtención del brillo por fricción (bruñido) se aprecia muy bien algunas veces; esta labor era muy resultada en las actas contractuales. En ciertos fondos se deja ver el diseño con bastante precisión, conseguido gracias al goteado —cual granos que va marcando un esquema—, al esgrafiado y al punteado que es el que normalmente define la decoración. Las zonas esgrafiadas en cortos zig-zag no hacen sino imitar las hebras de oro. Resulta grato contemplar partes lisas y otras incisas y en relieve, buscando algunas un gran efecto matérico. Estas peculiaridades se constatan de un modo soberbio en la producción de Pedro Berruete, tanto en el retablo mayor de la iglesia de Santa Eulalia (Paredes de Nava), como en los del convento de Santo Tomás, de Avila («in situ») y Museo del Prado) y en la catedral palentina.

En algunos fondos podemos apreciar que el diseño viene señalado por una finísima línea de color blanquecino (retablo mayor de la iglesia citada de Santo Tomás, cual su *San Jerónimo*).

Una nota cromática en estos tejidos labrados con oro la proporciona las sedas teñidas y el terciopelo, donde se incorpora el azul añil (retablo mayor de Santo Tomás) y el carmesí, preferentemente (Berruete, *Piedad*, Palencia, cat.). Los terciopelos labrados adquieren gran importancia en la última década del siglo XV, y gran aceptación durante la primera mitad del siguiente. Se trata de tejidos consistentes y de diferentes tipos (realzados, perfilados, encañonados, rizados, aforronados...). Los terciopelos provistos de ornamentación permiten, normalmente, que el pelo quede resaltado sobre un fondo liso con gran belleza plástica. Los brocados de terciopelo con abundancia de oro en la trama y urdimbre de seda amarilla en el fondo, sobre la que resalta la masa de pelo —también llamados brocados de terciopelo anillado— suelen ser de una belleza extraordinaria, fabricándose sobre todo en Toledo.

Los más bellos brocados sobre terciopelo o seda, por lo que a fondos pictóricos se refiere, son los que se exponen en las obras, una vez más, de Berruete dentro de la tendencia castellana de gusto por estos tejidos, según consta en la producción de Fernando Gallego, el Maestro de los Reyes Católicos, etc.

En el retablo mayor de la iglesia del citado convento abulense, algunos tejidos son exactamente iguales entre sí, lo cual es una prueba de que debían emplear cartones preparatorios (*Toma de hábitos*, *Tentaciones del san-*

to); el que se expone en la *Oración de Santo Tomás* es similar a los que cuelgan tras las figuras de *San Juan Evangelista* y *San Marcos* de la iglesia de San Juan, en Paredes de Nava.

Después de 1500 los tejidos labrados en terciopelo son de menor formato, menos llamativos y ostentosos, reduciéndose a una mínima expresión, por lo que a su representación en las composiciones pictóricas atañe. Este acontecimiento viene parejo a la propia historia de estas piezas que ya no gozan de gran tamaño ni de la espléndida belleza que les caracterizaba. Poco a poco van desapareciendo de los fondos pictóricos, reduciéndose a sencillas fajas —particularmente en el bancal— que cuelgan detrás de los personajes, como podemos apreciar en tantas obras de la década de los veinte, bien del Maestro de Astorga (retablo de la Natividad, Madrid, Museo Lázaro Galdiano), como del de Becerril (*Santa Bárbara*, Madrid, Prado), del Maestro de Támara, del Maestro del Portillo (retablo de la iglesia parroquial de San Miguel del Pino), de Antonio Vázquez, etc.

Por estos momentos se está desarrollando una tendencia crítica hacia el lujo y la superfluidad que comportaban los metales preciosos, que en realidad enraiza con el pensamiento de corte erasmista.

Aspectos ideológicos, culturales, económicos, junto con una más intensa preocupación por los valores espaciales, conllevan a una paulatina reacción contra los fondos de oro. Esto se advierte claramente en la intervención que a mediados del siglo sufre el retablo mayor de la iglesia de Santa Eulalia, en Paredes de Nava: en 1556 se desmonta el mueble gótico y se reconstruye, siendo repintadas las tablas por Esteban Jordán con la intervención de algún colaborador³⁸. No solo se consideraron desfasados los pináculos, arquillos ciegos y otros elementos que constituían la mazonería, sino que los fondos de oro fueron transformados en paisajes («los campos se an de labrar de cielos»); resulta muy curioso apreciar como el tejido labrado de seda y oro que aparece colgado en la alcoba de María (*Anunciación*) se convirtió en un amplio ventanal abierto a un paisaje; en el bancal los *Reyes de Judá* se destacaban también ante mediocres exteriores³⁹.

Es frecuente que en las actas contractuales se notifique el hecho de imitar en los fondos de oro el diseño común de un brocado. Así, en el retablo que debía realizar Martín García para la iglesia de la Magdalena, en Alfarjarín (1513), se habla de incluir «algunos brocados de oro fino donde será menester», y en donde hay «encasamentos» se pongan «algunos doseles de brocado de oro fino». En el contrato para llevar a cabo un retablo para la cofradía de San Alejo, instituida por el monasterio de San Agustín, en Zaragoza (1541), se especifica, entre otras cláusulas:

«Item que todos los campos fuera de los redondos questan en el cuerpo del retablo que sean dorados de oro fino brunydo y después dados de sus colores finos azur o carmesí sobre el oro, y después sacar

³⁷ MONTEMAYOR, op. cit., p. 161.

³⁸ ANGULO, *Las pinturas de Pedro Berruete del retablo mayor de la iglesia de Santa Eulalia, de Paredes de Nava*, Madrid, 1985.

³⁹ ABIZANDA, op. cit., pp. 21, 59.

sobre el oro unas labores del romano que pareciere un brocado»⁴⁰.

Tanto los brocados como los terciopelos y damascos ofrecen unos motivos decorativos que varían en función de la cronología. A nivel de la pintura no aparece la figura humana ni temática alguna, pero sí un espectacular desarrollo de los motivos naturales y abstractos, en consonancia con las piezas del momento. Predomina el tema de la piña. Artiñano considera que se trata de un motivo de procedencia veneciana, aunque en nuestro país, fundamentalmente en Toledo, aparece «aclimatado y con vida propia»; según Morera, deriva de la flor de loto china que va transformándose en cardo, alcachofa y piña⁴¹, tema que adquiere un desarrollo extraordinario y enormes dimensiones siendo acompañado de un rimbombante entramado de elementos vegetales. De este modo, en una pieza de unos tres por tres metros puede llegar a representarse una ornamentación solamente a base de dos piñas, aunque acompañadas de una exuberante decoración con motivos florales. El recorrido de estos elementos suele realizarse actuando tanto con el valor de la simetría (disposición en hileras de las piñas) como con la distribución irregular de los mismos, aunque buscando una organización armoniosa. Si bien la piña adopta un carácter estático, los frondosos tallos que le acompañan admiten una disposición lineal ondulada, de característica trepante, originando una red fusimor-

me común a los meandros. Las piñas se enlazan entre sí por anchos tallos frondosos serpenteantes, de gran efecto ornamental; normalmente el tallo envuelve a la piña, con gran valoración por el ritmo. En general predomina la dirección constante y las formas abiertas, aunque surgen otras cerradas por la disposición reiterativa y los recorridos sinuosos de los tallos. Piñas, granadas, hojas de cardo y tallos forrados con enroscadas hojas coadyuvan a crear un efecto «grandioso y agradable» (Artiñano) en el marco de unos tejidos de superficies ilimitadas en cuanto a su incesante aparato ornamental.

El tema de la piña es habitual en los tejidos de la segunda mitad del siglo XV y, por ello, apreciable en los fondos pictóricos de estos momentos, sin embargo es en los brocados de seda y terciopelo de las tablas de Pedro Berruguete donde, indudablemente, la decoración basada en este motivo toma una importancia inusitada y una belleza soberbia y palpitante, más o menos reiterativa en toda su producción.

Evidentemente no es un motivo exclusivo de los tejidos castellanos, ni es solamente Berruguete quien lo emplea o admite, pero hay que afirmar que los que apreciamos en la pintura catalana, valenciana o andaluza no llegan a mostrar la gran capacidad inventiva ni una extraordinaria belleza y dinamismo. Observamos el motivo, casi perdido, en el muro labrado —a imitación de un tejido— sobre el que destaca la figura de *Santa Lucía*, obra de Joan Gascó realizada hacia 1505 (Vic, Museu

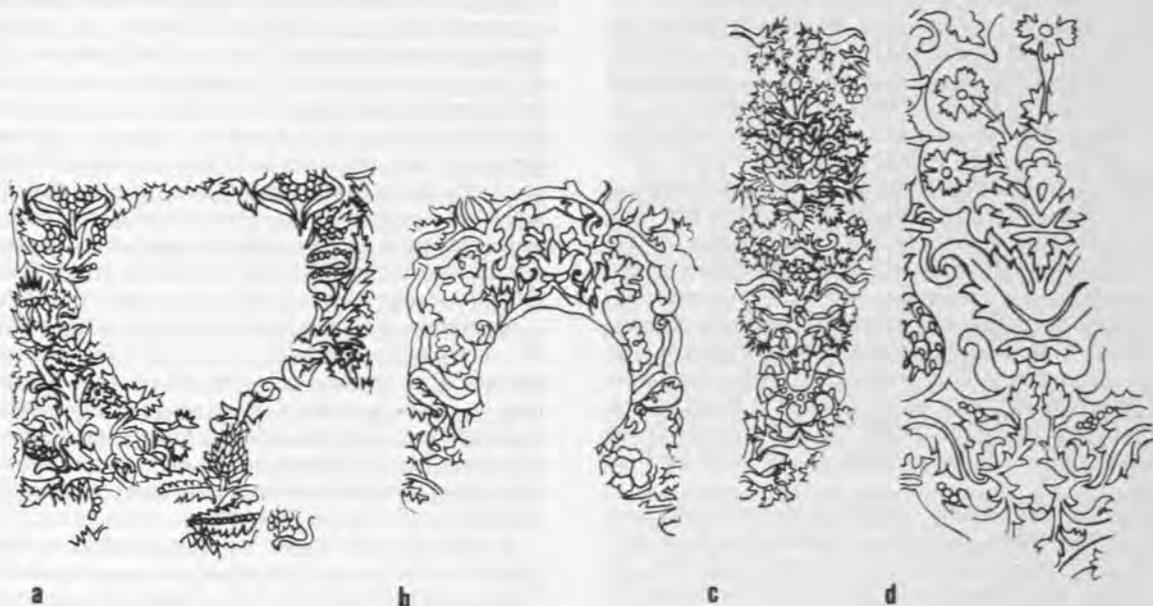
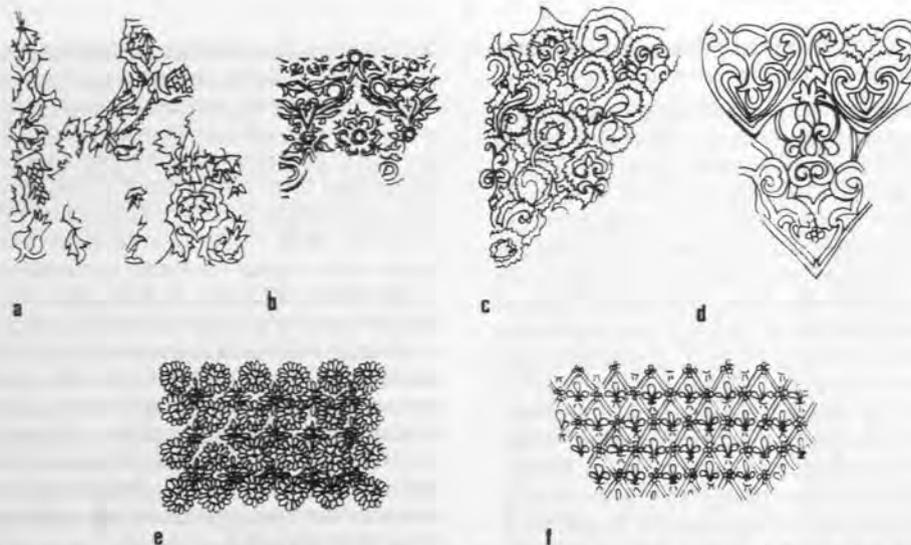


Fig. 13. a) Fdo. Del Rincón. Milagro de los Santos Cosme y Damián. Madrid, Museo del Prado. b) Antonio Vázquez. San Juan Bautista. Madrid, col. priv. c) Joan Gascó. Santa Lucía. Vic, Museu Diocesà. d) Juan de Borgoña. San Pablo. Toledo, catedral.

⁴⁰ MORERA, *Dibujo y ornamentación de tejidos*, Tarrassa, 1958.



a) Juan de Borgoña. *Presentación del Niño en el templo*. Cuenca, Museo Diocesano. b) Pere Mates. *Coronación de la Virgen*. Gerona, Museu d'Art. c) Joan Gascó. *Crucifixión de San Pedro*. Ret., igl. de San Pere de Vilamajor. d) Gascó. *Predicación de San Esteban*. Ret., igl. de San Esteve d'En Bas. e) Gascó. *San Bartolomé ante el ídolo*. Vic, Museu Diocesà. f) Gascó. *Flagelación de Cristo*. Ret., igl. de San Pere de Vilamajor.

Diocesà). En la zona valenciana tenemos muestras más llamativas en obras del Maestro de Perea, de Rodrigo de Osona (*Cristo ante Pilatos*, Madrid, Prado), o del Maestro de Alcira. En el ámbito de Navarra conviene citar las enormes piñas que ornamentan el brocado que decora el trono de Herodes en la *Matanza de los Inocentes* del retablo de San Julián, de Ororbía, obra de Juan de Bustamante realizado en la década de los treinta.

Con el paso de los años, como sucede con buena parte de los motivos ornamentales, la piña se va simplificando, empujando, distorsionando, buscando la esquematización en detrimento de la complejidad, incluso presentándose casi como una palmeta, según consta en obras del citado Bustamante, Pere Nunyes, etc.

Esta rápida simplificación de la piña va en beneficio de otros elementos como la granada, incluida por Juan de Borgoña en la decoración de la Sala Capitular de Toledo. Aquí, los episodios del *Nacimiento de la Virgen* y la *Anunciación* se desarrollan junto a telas de seda delicadamente decoradas con palmetas y granadas dispuestas en dirección diagonal con un sentido rítmico de gran preciosismo. Hacia 1509 podemos apreciar como también en el retablo mayor de la Colegiata de Bolea las granadas ornamentan el terciopelo rojo con brocado de oro representado en una de sus tablas (*Cristo entre los Doctores*).

En el ámbito catalán, concretamente en torno a los Gascó y Pere Mates, surgen motivos diversos, desprovistos de la repetición de piñas y elementos vegetales. De este modo, los terciopelos del retablo de San Pere de Vilamajor (1513-16) presentan unos motivos resultantes de la excesiva esquematización de la piña, en dirección diagonal y con una cadencia gótica (*Crucifixión de San Pedro*), y otros de plena integración en el siglo XVI, según podemos constatar en la red romboidal —con un sistema de líneas entrecruzadas— de la *Flagelación de Cristo*. En ésta, la organización de los elementos se rige por

el dominio de la abstracción aunque los elementos sean tomados de la naturaleza: los rombos están formados por finos tallos y albergan en su interior el tema de la flor de lis —visible en toda Europa—, posiblemente con un terciopelo de mayor realce que la red propiamente dicha; los puntos de encuentro de las líneas diagonales se cubren con sencillas rosetas.

Entre las obras atribuidas a Gascó no podemos dejar de citar el retablo de San Esteve d'En Bas y, particularmente, la *Predicación del Santo*, la cual lleva como fondo la reproducción de un terciopelo labrado con motivos vegetales organizados en función de una estructura reticular de formas lanceoladas contiguas, muy comunes en los terciopelos desde finales del siglo XV, según se aprecia también en obras de Berruguete. Margaritas adyacentes organizan un campo ornamental, con apariencia reticular geometrizable de tradición oriental, en obras como la *Crucifixión de San Pedro* (c. 1516) y *San Bartolomé ante el ídolo* (1525), también de Gascó.

Ignoramos si el vocabulario decorativo de estos tejidos, vinculados a episodios sacros tiene algún sentido simbólico, no en vano las rosas, los claveles, las azucenas, los lirios, las piñas o las granadas son manejados a menudo con esta intención. La presencia de estos tejidos en escenas relativas a la vida de María, con sus decoraciones florales, puede conectar con el «jardín florido» del *Cantar de los Cantares*.

A partir de la década de los años veinte los tejidos, a pesar de su belleza y primura, no presentan la ostentosa riqueza de los precedentes. El oro brilla por su ausencia y se reducen los motivos decorativos a una mínima expresión, con una clara tendencia hacia lo esquemático. Predominan los terciopelos, las sedas lisas y labradas, y motivos como la piña o granada adornadas con espectaculares entramados de tallos, hojas y flores, darán paso a la incorporación de vasos, copas, fuentes, a tono con la decoración «a candelieri» y grotesca.

La presencia de la *Grazia* en la estética del Renacimiento

Rocío de la Villa

Universidad Autónoma de Madrid

En el Renacimiento aparecen por vez primera algunos de los síntomas que más tarde constituirán rasgos definitorios de la estética moderna: la autonomía del arte y del artista, de la creación y el placer estéticos, la humanización de la experiencia estética y de la belleza, la investigación sobre la posibilidad de un equilibrio entre objetividad y subjetividad cuyo fruto es un proyecto unitario del arte —que, salvo excepciones queda sólo en proyecto fallido— y el surgimiento de la crítica artística junto a la creciente preocupación por el ámbito del gusto.

Si este convulsivo período de la historia de las ideas estéticas y la teoría del arte cabe iniciarlo en el *Libro dell'arte* de Cennini y fijar su disolución en la tratadística del manierismo, haremos un recorrido desde el *giudizio* al *gusto*. Y en este transcurso, desde la búsqueda de la belleza objetiva hasta la subjetiva recepción de ésta en la obra de arte, deberemos contar con la oscilación que el Renacimiento hace desde la belleza a la noción de *grazia*. La *grazia* no supone una traducción ni siquiera restringida de la idea de belleza. La noción de *grazia* se encuentra presente en los diversos planos de la complejidad de la dimensión estética del Renacimiento; está en el origen del proyecto y por ello también en lo que hoy podemos llamar su culminación y disolución.

Anthony Blunt en su obra *Teoría de las artes en Italia 1450-1600*, posteriormente aceptada como manual, describió una *línea de evolución* de la noción de *grazia*: desde su protagonismo en el pensamiento neoplatónico florentino como una concepción fundamentalmente filosófica a su extrapolación en la tratadística cortesana en tanto ideal de actuación del hombre, y por último, a través de ésta, la apropiación del término por Vasari, quien la habría transformado en la categoría central de sus *Vite*.

Su enfoque contrasta significativamente con la *Literatura artística* de Schlosser y así mismo con la *Historia de la crítica de arte* de Venturi, que habrían pasado por alto tal protagonismo; y sin duda influye en los estudios posteriores sobre la teoría del arte renacentista.

Esto es, la simplificación pedagógica de Blunt, cuyo estudio sagaz en contacto con las fuentes había subra-

yado la importancia de la *grazia* en la estética renacentista, llevó a otros, a menudo no tan perspicaces o escrupulosos en su rigor intelectual, a dar por tópico establecido la línea evolutiva descrita, como un sucesivo contagio desde la estética filosófica a la literatura cortesana y finalmente a la historiografía y crítica de arte.

Frente a ello, desde mi punto de vista, la presencia de la noción de *grazia* se halla a la raíz de la cultura renacentista y se encuentra presente *simultáneamente*, aunque no de un modo homogéneo, en los diferentes planos de la dimensión estética; es decir, aun cuando el predominio desigual en la época del pensamiento estético-filosófico, la moda cultural esteticista y las teorías y críticas del arte suponga una determinación cada vez más concreta: sobre todo en el *Cinquecento*, en los trabajos de Rafael y Miguel Ángel y la crítica vasariana.

Ya en los comienzos del Renacimiento está presente la idea de *grazia* como una herencia del pensamiento cristiano-medieval. La *gratia* es un don de Dios y, en su raíz etimológica se descubre su sentido último, amor. El lenguaje religioso contagia los hábitos verbales de cortesía; y estos en boca de los humanistas encuentran ecos en la retórica romana (Cicerón, Quintiliano), retomando por último su sentido en Grecia.

Charis, dijo Empédocles, tiene horror de la intolerable necesidad. Y así la gracia conecta con la nueva libertad del hombre propugnada por el movimiento humanista. Pero también la gracia significaba encanto, hechizo, fascinación. El humanista León Battista Alberti identificará la búsqueda de belleza del artista como búsqueda de gracia. Es en este marco «all'antica», donde debe entenderse la sinonimia de belleza y gracia en Alberti: La belleza ideal, que puede ser construida a través de leyes aritméticas por el hombre, tiene un fundamento orgánico que asegura hasta cierto punto el agrado, el encanto de la obra de arte.

Síntoma del humanismo es también el protagonismo que adquiere la *grazia* en el pensamiento de Marsilio Ficino, demostrada en aquella belleza del rostro humano no atribuible a las meras proporciones, ya señalada por

Plotino. La *grazia*, como esplendor de belleza, o punto inicial de la dinámica del amor o 'deseo de belleza', realización tangible y superior de las preparaciones a la belleza, está inscrita en la jovial idealización del hombre ficiniano. Pero la *grazia*, en cuanto estado de *voluptas* traído a la tierra a la par de la divinización del hombre, no sólo fructificó en una tratadística cortesana, que intentó concretar los rasgos sintomáticos de la actuación de tal estado en un ámbito fuertemente esteticista, hasta justificar y legitimar una serie de modas que reforzaban la complicidad de las élites.

El enigmático sentido de la *grazia* tal como había sido expuesta por Ficino, con un lenguaje en el que confluían la metafísica y la religión en el discurso estético, se intentó atrapar en la crítica artística de su tiempo, por los mismos académicos de Careggi.

Giovanni Pico della Mirandola, quien también estaba comprometido en la investigación metafísica de la *grazia*, como podemos apreciar en el *Comento sopra la Canzone d'amore* de Benivieni, intentó aplicarla cual categoría crítica en su valoración de la obra poética de Lorenzo de Medici, al que dirigió su epístola laudatoria. La *grazia* como sinónimo del 'non so che' petrarquiano, y todavía más concretamente como efecto 'dolcemente grave, gravemente amabil' nos emulan el tipo de gusto a la moda entre las élites en la Florencia de Botticelli.

Aún de mayor importancia es la tarea crítica en el campo de las artes plásticas de Cristóforo Landino. Sabido es que en su introducción a la *Divina Comedia* Landino hace un repaso del arte desde la Antigüedad. Al abordar a los artistas inmediatamente precedentes a su tiempo, usa dos veces la noción de *grazia*. Una para elogiar al escultor Desiderio da Sagnano, del que allí se dice que poseía la 'máxima gratia'. En la segunda, califica a Filippo Lippi de 'gratioso', 'ornato' y notablemente hábil. Hay, desde luego, ciertas semejanzas entre ellos. Sobre la caracterización de Landino, además, había consenso. Poliziano escribió un epigrafe para el artista que decía: «aquí yace, Filippo, gloria de la pintura. A nadie es desconocida la maravillosa *gratia* de mi mano».

Es interesante señalar cómo ya en el *Quattrocento* la *grazia* en cuanto categoría crítica denota una propiedad del artista, que él infunde en la obra, reteniendo el sentido helénico, pero sobre todo cristiano después retomado por el neoplatonismo florentino y que más tarde seguirá, como veremos, la posición vasariana. Por otra parte, hay una línea de conexión —todavía insuficientemente esclarecida— que liga las propuestas estilísticas desde Filippo Lippi a Perugino y Rafael, y cuyos aldeaños son Verrocchio, Botticelli y el mismo Leonardo, quien ya habló de la forma de conseguir la *grazia* en la representación del cuerpo humano. Y Vasari, ampliando la apreciación de Landino, reconoce en la obra de todos ellos la *grazia*; aunque hará de Rafael su prototipo, modelo en las tipologías de artistas de la teoría del arte del manierismo.

Rafael es también para A. Chastel el encarnador de la lozana jovialidad, el eros y la *grazia* ficinianos. Estuvo desde luego muy cercano a los humanistas cortesanos herederos de la sensibilidad neoplatónica como Castiglione y Bembo, a quienes retrató y que le ayudaron a

redactar sus escritos. Pues Rafael Sanzio, como Leonardo 'uomo senza lettere', si según Vasari desplegaba su gracia o facilidad en todos los aspectos de su vida, no logró desde luego el beneplácito de las musas literarias; como puede notarse ostensiblemente en los intentos poéticos con los que —como pintor moderno que bien se quejaba de las dependencias del patronazgo—, pensó que debía respaldar su entrada en la Roma culta y cosmopolita.

Pero, dejando a un lado a sus historiadores, Rafael mismo era consciente de la importancia de ese efecto en su obra. Tenía una idea concreta de en qué consistía la *grazia*, y cómo conseguirla.

En su conocida carta a León X, en calidad de arquitecto y conservador de Roma —y posiblemente a través de las plumas de Castiglione y Bembo— habla de los edificios góticos como «privados de toda *grazia*». Además de la carencia de 'medida' e 'ingenio', la razón fundamental estriba para Sanzio en que el ángulo agudo presente en todas las articulaciones de tales construcciones, «no tiene aquella *grazia* a nuestro ojo, al cual le agrada la perfección del círculo».

Las palabras de Rafael son de gran importancia, pues con ellas incide en tres aspectos básicos: una *circularidad* que conlleva el *agrado* en la percepción visual; la decisiva *discriminación del ojo* actúa como juez tanto en la creación (*giudizio*) como en la recepción de la obra (gusto).

La circularidad estuvo presente en toda la obra de Rafael. Llevó a su máxima expresión el formato, ya tradicional, del tondo; sobre todo, claro está, con la *Madonna della sedia*, que ha servido de ejemplo magnífico para la hipótesis de Arnheim en *El poder del centro* del agrado natural por el círculo al transportarnos «allende las limitaciones del espacio gravitatorio terrestre, al modelo más fundamental de la centralidad cósmica».

En tiempos de Rafael había un prejuicio intelectual y estético sobre la superioridad del círculo. En todo caso, las composiciones de Rafael son casi siempre circulares. Ya sea en la muestra de virtuosismo que supone la variación compositiva de los grupos en tercetos, cuartetos o quintetos de las *Madonnas*; como en otras representaciones, los *San Jorge* o el díptico de *El sueño del caballero* y las *Tres gracias*, tan ajustado al espíritu y letra de la concepción neoplatónica, en donde Rafael usa la tríada básica del dinamismo estructural ficiniano; o en composiciones de grupos más abundantes, como la *Pala Baglioni*, en la que parece retomar el arco que semicircularmente abre y cierra el conjunto, ya utilizado con éxito por Botticelli en *La Primavera*, y que se desglosa, como en aquella obra, en otros círculos interiores.

Pero la circularidad en la obra de Rafael tiene una intencionalidad por parte del artista aún más perspicaz. A través de las miradas de los personajes entre sí va dirigiendo el recorrido visual del espectador, a quien —cada vez con más insistencia en lo que podemos llamar su etapa de madurez— reclama por medio de los ojos de una de sus figuras. El efecto es que el espectador se siente atrapado, embelesado, y tras iniciar el curso circular difícilmente puede salir del cuadro sino para volver a internarse en él.



La mayor astucia de Rafael, con todo, —y que es ejemplar del vuelco en la concepción de la mimesis en el arte renacentista—, es el doble efecto conseguido; ya que las escenas representadas parecen momentos elegidos, únicos en el desarrollo de una acción que *no está dirigida* al espectador, a pesar de que uno de los personajes de la vida independiente del cuadro mire como casualmente, de un modo natural, quizá abstraído, a su exterior.

La circularidad tiene una última aplicación en la disposición de cada figura. Ya Leonardo había señalado que las partes del cuerpo habían de ser arregladas con *grazia*. Para esto se requería una representación relajada, descansada de los músculos y sobre todo que «ninguna parte del cuerpo» estuviera «en línea recta con la parte contigua». El consejo sobre la disposición física se confunde con el problema de la expresividad, y ésta fue una de las grandes investigaciones del Renacimiento. La idea de que la belleza física reflejaba la belleza interior no era sólo un pensamiento neoplatónico. También en la teoría de la pintura se tenía el convencimiento de que las posturas, los gestos expresaban las emociones internas. Y este era el motivo discriminante ante la incertidumbre de una teoría de las proporciones. El movimiento adecuado es una preocupación compartida con el arte y la sociedad cortesana que, a semejanza de éste, intentaba hacer de la cotidianidad una suma de los momentos únicos de aquél.

Pero, el placer visual que ofrece Rafael no se debe únicamente a sus estudios sobre la circularidad. Lo «redondo» en Rafael tiene que ver con una impresión de «lleno», y ésta viene proporcionada por el tratamiento de la luz y el color y sus avances en la perspectiva aérea.

Si hay algo de diferencia netamente la *grazia* en Filippo Lippi y Botticelli de Perugino o Rafael es precisamente una creciente corporeidad de las figuras; paulatinamente



éstas dejan de estar siluetadas, con un modelado difuminado que huye del colorido «oscuro y pesado» y que participa de la atmósfera en que están insertas. Vasari se da cuenta perfectamente de esta transformación. En su Proemio a la tercera parte de las *Vite*, señala que la *terza maniera* comenzó con Perugino y se desarrolló después con Leonardo y Rafael. La *grazia*, como identificación de la culminación del arte para Vasari va a menudo acompañada de otras determinaciones que no pertenecen en principio a la percepción visual: suavidad, dulzura, delicadeza se enfrentan a sequedad, dureza y excesiva precisión en el estilo propias del aún imperfecto, no agraciado, arte del Quattrocento. Estos épitetos o metáforas pertenecientes a otros sentidos, el gusto o el tacto, no se refieren tanto a las calidades de la pintura como a los efectos que éstas producen en la visión; podríamos decir en su *aptitud para introducirse en el ojo*.

Esta misma idea es reiterada por Vasari al criticar implícitamente, sin duda, a Mantegna y Piero della Francesca como modelos de la torpeza del *Quattrocento*: aquellos «por esforzarse, intentaban hacer lo imposible en el arte con muchas fatigas, y sobre todo en los escorzos y en vistas desagradables; y así como eran duras para ellos llevarlas a cabo, así eran ásperas de ver».

La finalidad del arte como búsqueda del agrado visual del espectador, y al margen de otros objetivos extrínsecos al arte, *delimita* también el posible *aislamiento* y *autosatisfacción* de éste. La *grazia* en el arte significa la superación de un virtuosismo por encima del agrado (que olvida o desprecia sus efectos en la recepción de la obra), por un virtuosismo más refinado en la *investigación del placer estético*.

Vasari habla en muchas ocasiones del «excesivo estudio» que desmerece en los trabajos del Quattrocento. Allí, además de una cierta postura egocéntrica, el artis-

ta no siente vergüenza sino, al contrario, orgullo de mostrar las dificultades de su arte. En el *Cinquecento*, con la moda de la *facilità* cortesana, se gira radicalmente en esta apreciación. Rafael o Miguel Ángel si despliegan gracia en su obra es por esa facilidad, soltura o rapidez con que resuelven todas sus empresas.

Es curioso notar que Vasari sólo a partir del *Juicio Final* habla de la famosa *terribilità* de Miguel Ángel; hasta entonces el héroe es el representante de una «grazia piú interamente graziosa». Sin embargo, posteriormente se creó una dicotomía de gran éxito: Rafael la *grazia* y Miguel Ángel la *terribilità*, nociones que no eran necesariamente excluyentes en la crítica vasariana. Si Vasari encontraba en ambos la *grazia*, esto también respondía a una causa originaria: la *grazia* quedaba impresa en la obra por el despliegue de la *gratia* poseída por el mismo artista, como don del cielo o cualidad natural.

Es el mismo sentido retenido en la representación de la gracia después en la iconología de Cesare Ripa. A parte de la belleza y *venustá*, la gracia es simbolizada por una mujer joven elegantemente vestida y adornada de piedras preciosas que en la mano lleva una rosa sin espinas y de varios colores, símbolo «de un especial y misterioso don de la naturaleza».

Para Vasari esta *grazia* era indispensable para el buen *giudizio* del ojo en una creación artística que debía necesariamente sobrepasar los límites del canon; aunque, por otra parte, la *grazia* podía malograrse si no se modulaba convenientemente con el ejercicio asiduo del arte. Al fin y al cabo Vasari está tomando una postura reconciliadora muy semejante a la de Castiglione cuando recomendaba una previa preparación exhaustiva que quedara oculta en la *mise en scène* del cortesano.

Pero, ¿era también la *grazia* indispensable en la formación del buen gusto? Sí, precisamente la *grazia* cobra mayor importancia en el arte cuanto más se aleja de la idea de una belleza ideal cuyas leyes pueden recuperarse para ordenar así la construcción de la obra; el debate que iniciará la propuesta de la *grazia* en términos metafísicos y ya no cuantificables del neoplatonismo inciden en la humanización de aquella belleza ya no por obra de leyes intrínsecas e imperecederas, sino a través de una *apropiación sensual* y por ello *personal*.

El agrado visual en que consiste la *grazia* forma parte tanto del *giudizio* como del *gusto*. Pero es el paulatino transvase de aquél a éste el recorrido fundamental que se hace en la estética del Renacimiento y cuya piedra angular es la noción de *grazia*.

Anthony Blunt lanzó otro tópico sobre la creciente importancia de la *grazia* en el Renacimiento; para él ésta era «señal de una actitud irracional ante las artes». Por el contrario, yo estoy más bien de acuerdo con la lectura planteada por Robert Klein en *La forma y lo inteligible*. Según Klein hay un paralelismo en la época entre la actitud de los filósofos que comenzaban a preguntarse por el problema de la verdad vivida y la de los artistas afrontando la belleza personal. El manierismo y el arte académico se moveran en el terreno inseguro que se ex-

tiende desde la norma a la subjetividad, y así se discutirá sobre los presupuestos, contradictorios en sí mismos, de una buena *maniera* —consecuencia del *giudizio*— o del buen gusto —expresión de la subjetividad inmediata.

Pero, sin adentrarme más en los borrosos márgenes de los confines del Renacimiento, quisiera proponer una última reflexión sobre el sentido estético de la gracia durante este periodo. El carácter sensual que tiene en el arte y, además de éste, ético en sentido amplio en la experiencia cotidiana entendida en términos esteticistas, configuran una opción *no formalista o meramente objetual del arte* y un *perfil fuertemente vital de la experiencia estética*.

A pesar de las raíces espiritualistas, negadoras de la auténtica dimensión terrena del hombre que subyacen a la concepción de la *grazia*, hay un componente propiamente humano que destaca la intersección de la dimensión estética en la vida en términos hedonistas; y que en absoluto es desinteresada. El intelectualismo estético en el Renacimiento no está reñido, sino que tiende a una consideración de la dimensión estética como experimentación del placer basada en la sensación —sobre todo, eso sí, visual— y la gratificación terrena y cotidiana de un hombre que actualiza conjuntamente sus facultades. Así, si del Renacimiento se desprende la autonomía del arte y del artista y comienza a darse una amplia reflexión de la experiencia estética, es porque ésta ha dejado de tener un estatuto puramente dependiente o marginal para pasar a adentrarse de un modo central en las vivencias y expectativas del hombre.

La *grazia* es un ideal artístico en el Renacimiento y también un ideal vital. Pero hay una diferencia sustantiva entre ellos.

En la vida, se tiende a establecer una identificación entre el hombre —considerándose su naturaleza celeste y alada— y una «huida de la intolerable necesidad» que se efectúa terrenamente por medio de los instantáneos (atemporales) estados de *grazia*. Así, la *grazia* en la vida queda reducida a utopía. En los horizontes teóricos de los intelectuales y hombres de poder del *Cinquecento* no se encuentra el cuestionamiento de las condiciones materiales para construir colectivamente un estado de gracia, de *voluptas*, de una manera plena.

En el arte, por el contrario, sí se realiza. El inevitable «comercio» con la materia en la creación artística obliga a los artistas identificados con su sociedad a encontrar las estrategias plásticas con las que formar representaciones perdurables de aquella sensibilidad utópica. Sus obras son, sin duda, los mejores documentos para cercar la noción de gracia renacentista. Dan cuerpo a su ambiguo abecedario: 'leggiadria', 'sprezzatura', 'vaghezza'..., distinguiéndolo claramente de reparaciones posteriores de la gracia en la estética occidental bajo los nombres de 'gracioso', 'ameno', incluso 'sublime'. Como nudos corredizos, además, esas obras estrechan la *polise-mia* de la *grazia*: su multiforme presencia hace que se manifieste como la categoría estética central de la cultura del Renacimiento.

Aportación al estudio de las exequias reales en Hispanoamérica. La influencia sevillana en algunos túmulos limeños y mejicanos

Adita Allo Manero

El estudio del arte efímero ha comenzado a dar sus primeros resultados dentro del panorama de las ceremonias hispanoamericanas a través del análisis de los aparatos artísticos de carácter provisional que eran contruidos para estos fines¹.

El propósito de este trabajo consistirá en plantear el problema de la reutilización de antiguas estructuras ya realizadas en casos anteriores, bien a través de la erección de las mismas máquinas arquitectónicas, bien a través de la copia de trazas diseñadas en ocasiones precedentes. En el mundo hispanoamericano la influencia del foco sevillano fue decisiva al respecto. Este problema será ejemplificado mediante el análisis de los túmulos de Margarita de Austria y Felipe III en Lima y los de Luis XIV y Luis I en México.

El estudio y discusión sobre este aspecto hace que se pueda cuestionar el carácter de «experimentalismo» y «vanguardia artística» con que se vienen enjuiciando sin demasiado fundamento la arquitectura provisional.

Lima

Los estudios realizados en torno al arte limeño de los siglos XVI y XVII han dejado bastante asentada la relación y dependencia existente con respecto a modelos andaluces. Durante el primer tercio del siglo XVII estas relaciones fueron, al parecer especialmente manifiestas, circunscribiéndose notablemente al ámbito sevillano. No cabe la menor duda de que a ello contribuyeron decisivamente el gran éxodo de artistas sevillanos, especialmen-

te escultores y entalladores, que se vieron atraídos por la capital del Virreinato del Perú, así como el elevado número de obras que eran encargadas a los distintos talleres sevillanos para su posterior envío a Lima.

Mientras en la pintura triunfaba el rafaelismo tardío de los italianos Angelino Medoro y Mateo Pérez de Alejo, y en escultura se seguían los patrones y formas de la generación de Juan Martínez Montañés, en arquitectura se asiste a una época de transición. Muerto Francisco Becerra en 1605, el gran arquitecto del bajo Renacimiento en el Perú, le sustituyen hombres como Juan Martínez de Arona o José de la Sida, pertenecientes cronológicamente a su generación artística; son artistas de amplia formación clásica, manieristas fieles a las normas del bajo Renacimiento. Será su sucesor, Pedro de Noguera, formado en talleres sevillanos, el que enlace la tradición del siglo XVI con la primera etapa del Barroco limeño.

Es en este ámbito artístico del primer tercio del siglo XVII en Lima, al que siguiendo la terminología de Chueca Goitia deberíamos llamar «protobarroco», donde se llevaron a cabo dos extraordinarias obras de arquitectura provisional, los túmulos de Margarita de Austria en 1612 y de Felipe III en 1621. Ambos son buenos exponentes de la problemática que caracteriza a toda esta generación artística, desde la influencia directa de grabados y obras realizadas en la península concretamente en el foco sevillano, a la lectura e interpretación dada a las mismas de acuerdo a la formación peculiar de cada uno de estos artistas.

¹ Sin pretender una bibliografía exhaustiva sobre el tema hay que destacar los estudios siguientes:

DE LA MAZA, Francisco: *Las piras funerarias en la historia y en el arte de México*. Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas. México 1946.

BERLÍN, H. y LUJÁN MUÑOZ, J.: *Los túmulos funerarios en Guatemala*. Academia de Geografía e Historia de Guatemala 1983.

ABELLA, J. J.: *Los túmulos de Carlos V en el mundo hispánico*. (Tesis de licenciatura inédita. Valladolid, 1975).

SEBASTIÁN, Santiago: *El túmulo de Carlos V*. En «Homenaje a Justino Fernández». México, U.A.N.M., 1977.

A.A.VV.: *Teatro y Fiesta en el Barroco. España e Hispanoamérica*. Seminario de la Universidad Internacional MENÉNDEZ PELAYO. (Sevilla, octubre 1985. Dirigido por José María DÍAZ BORQUE.

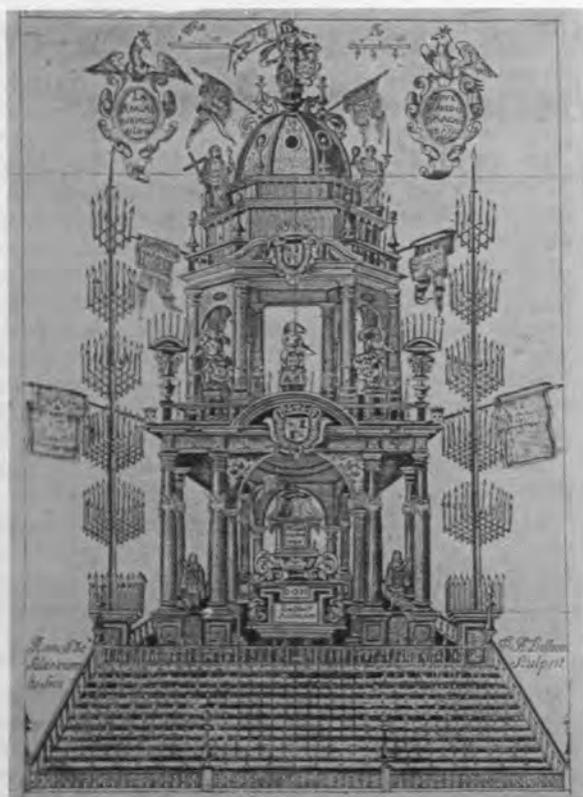


Fig. 1. Túmulo de Felipe IV en Lima. 1666.



Fig. 2. Túmulo de Mariana de Austria en Lima. 1697.

Ahora bien, los túmulos de Margarita de Austria y de Felipe III no fueron los únicos que recibieron una influencia directa de obras sevillanas del mismo género. El arranque de la tradición en la construcción de túmulos funerarios en Lima se inicia, según nuestras noticias, con el realizado para la celebración de las exequias de Carlos V el 12 de noviembre de 1559. Esta construcción fue supervisada por el entonces virrey del Perú D. Andrés Hurtado de Mendoza, II Marqués de Cañete, y la descripción que de él se posee² demuestra que fue una trasposición del túmulo que, con motivo de las exequias de la princesa Dña. María Manuela de Portugal, fue erigido en la catedral de Sevilla en agosto de 1545. Esta dependencia de las celebraciones fúnebres sevillanas en la realización del aparato artístico erigido en las exequias reales limeñas se mantiene hasta las de Isabel de Borbón en 1644, coincidiendo curiosamente con la decadencia de la grandiosidad que hasta entonces había caracterizado los túmulos sevillanos.

No cabe la menor duda de que Lima, desde mediados del siglo XVII y a partir de las honras de Felipe IV en 1667, supo recrear en sus túmulos funerarios estructuras propias que nada tenían que ver ni con las soluciones adoptadas en Sevilla o Granada, ni incluso con las

operadas en la corte madrileña, entendida ésta como centro de vanguardia en obras de arquitectura provisional desde el último tercio del siglo XVII. Buena muestra de ello son los túmulos limeños de Felipe IV de Asencio de Salas (Fig. 1) o los trazados por el fraile mercedario Cristóbal Caballero para las honras de Mariana de Austria (Fig. 2) y de Carlos II (Fig. 3).

Desde luego esta independencia constructiva no impidió que se dieran casos de reutilización o copia en la traza de algunas estructuras funerarias, como así lo pueden evidenciar los túmulos de Francisco Farnesio trazado por Manuel Sánchez en 1728 (Fig. 4) siguiendo el de Luis I de Diego de Reynalte en 1725 (Fig. 5); el de Carlos III en 1789 (Fig. 6) reaprovechando el de Isabel de Farnesio de 1768 (Fig. 7), el cual, a su vez siguió al trazado por Bejarano para Bárbara de Portugal en 1759 (Fig. 8), o incluso el de la reina M.^a Josefa de Austria que en 1763 reinterpretaba el trazado en 1667 por Felipe IV (Fig. 9).

Hay que pensar que, en definitiva, este problema de la reutilización de estructuras arquitectónicas de túmulos anteriores o la copia de trazas ya realizadas en otras celebraciones, en las que se incorporaban simples variantes de ornamentación arquitectónica adventicia o se ope-

² TORRE REVELLO, José: *La crónica de las exequias de Carlos V en la Ciudad de los Reyes*. En «Boletín del Instituto de Investigaciones Históricas», Año X, T. XIV. Buenos Aires 1932.

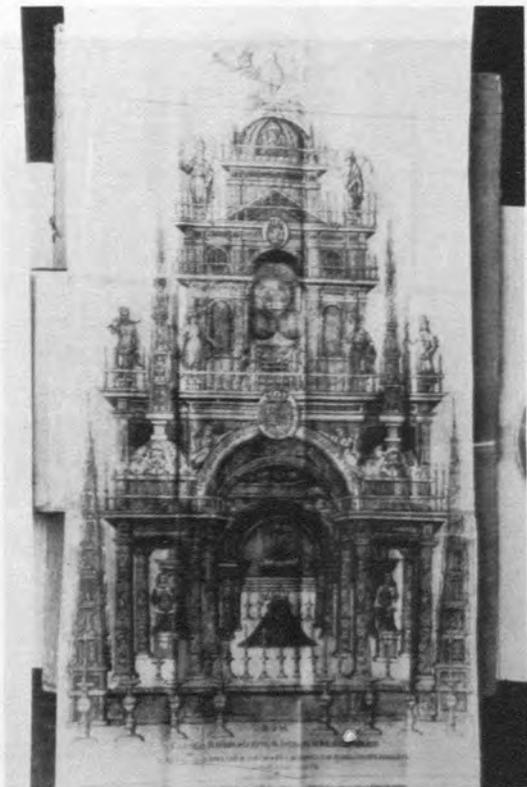


Fig. 3. Túmulo de Carlos II en Lima. 1701.



Fig. 4. Túmulo de Francisco Farnesio en Lima. 1728.

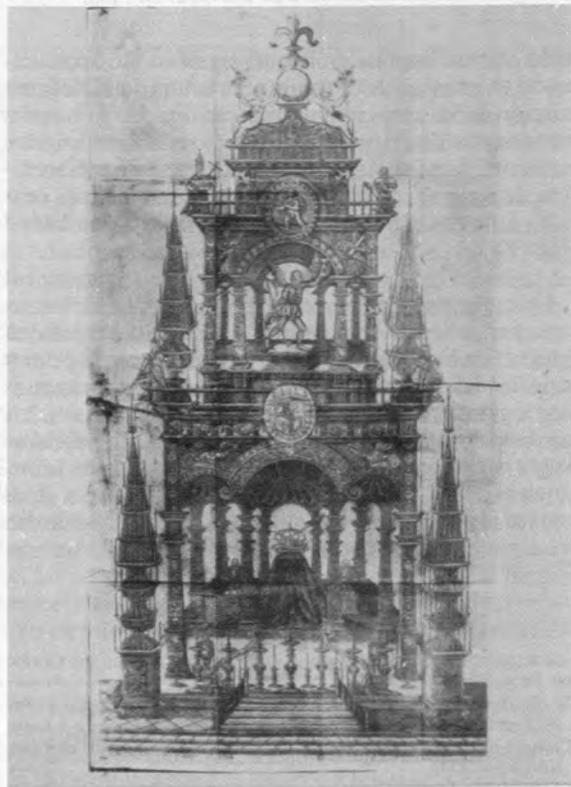


Fig. 5. Túmulo de Luis I en Lima. 1725.

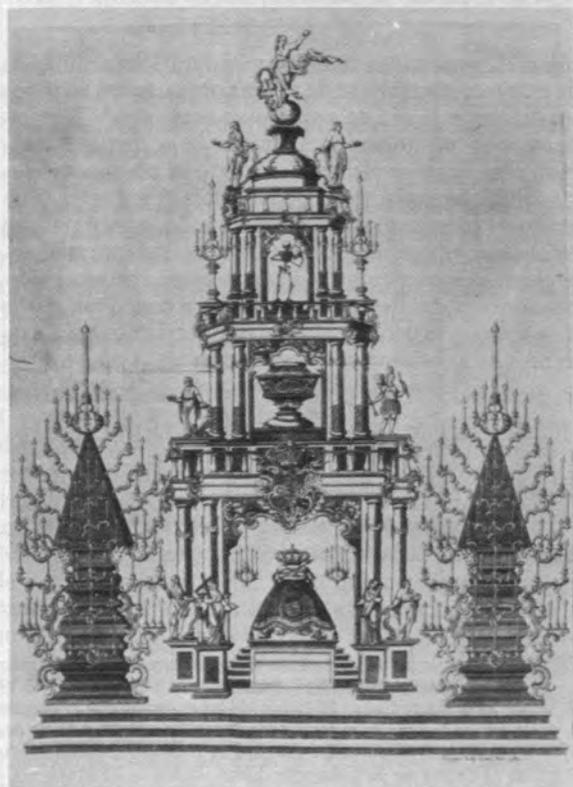


Fig. 6. Túmulo de Carlos III en Lima. 1789.



Fig. 7. Tímulo de Isabel de Farnesio en Lima. 1768.

rabán determinados cambios iconográficos simulando de esta manera tratarse de nuevas obras, existe en todos los lugares y se dió en numerosas ocasiones³. Ello hace que nos cuestionemos el carácter de «experimentalismo» con el que se viene enjuiciando en no pocos casos la arquitectura provisional, haciéndola depositaria de un grado de vanguardia que, en mi opinión, nunca tuvo, ni en su desarrollo ni incluso en su origen. Tan sólo mediante el análisis particularizado de cada una de estas celebraciones podrá llegarse en el futuro al conocimiento de un género artístico que si de algo deberíamos calificarlo provisionalmente es de «ceremonial».

HONRAS DE MARGARITA DE AUSTRIA EN LIMA

EL LIBRO. Estudio bibliográfico.

La celebración de las honras de la reina Margarita de Austria en Lima fue objeto de una extraordinaria y cui-



Fig. 8. Tímulo de Bárbara de Portugal en Lima. 1759.

dada edición impresa en la que, siguiendo lo acostumbrado en este tipo de obras, se aporta una detalladísima relación de los actos ceremoniales realizados y una pormenorizada descripción del aparato artístico erigido, viéndose además notablemente enriquecida por la inclusión de un grabado de tímulo construido para la ocasión. Su autor fue el fraile agustino Martín de León⁴ (Fig. 10).

La importancia de esta obra impresa es preciso destacarla por varias razones. Además de su evidente calidad tipográfica hay que considerar que se trata de la primera relación de exequias reales acompañada del correspondiente grabado del tímulo de que se tiene noticia en Lima. Esta constatación bibliográfica aparece corroborada por el propio autor de la relación Fr. Martín de León, quien al hablar de la estampa del tímulo, afirma «que por ser la primera que a esta forma de estampar le dio principio en este Reyno no fue posible sacarse con ma-

³ ALLO MANERO, A.: *Tradición ritual y formal en las exequias reales de la primera mitad del siglo XVIII*. En «El Arte en las Cortes Europeas del siglo XVIII». Madrid-Aranjuez 27-29 Abril 1987. (Actas en prensa).

⁴ FR. MARTÍN DE LEÓN: *Relación de las exequias que el excelentísimo Sr. D. Juan de Mendoza y Luna Marqués de Montescalros Virrei del Peru hizo en la muerte de la Reina Nuestra Sra. Doña Margarita. Al Excelentísimo Señor Don Juan Hurtado de Mendoza y Luna Duque del Infantado del Consejo de Estado y Gentil Hombre de la Cámara de Su Majestad. Por el Presentado fray Martín de León de la Orden de San Agustín*. Lima, Pedro de Merchán y Calderón. Año MDCXIII. Esta obra aparece recogida en José Toribio MEDINA: *La Imprenta en Lima (1584-1824)*. Santiago de Chile 1904; n.º 56. PALAU Y DULCET, Antonio: *Manual del librero hispanoamericano*. Madrid, 1948; n.º 135, 427.

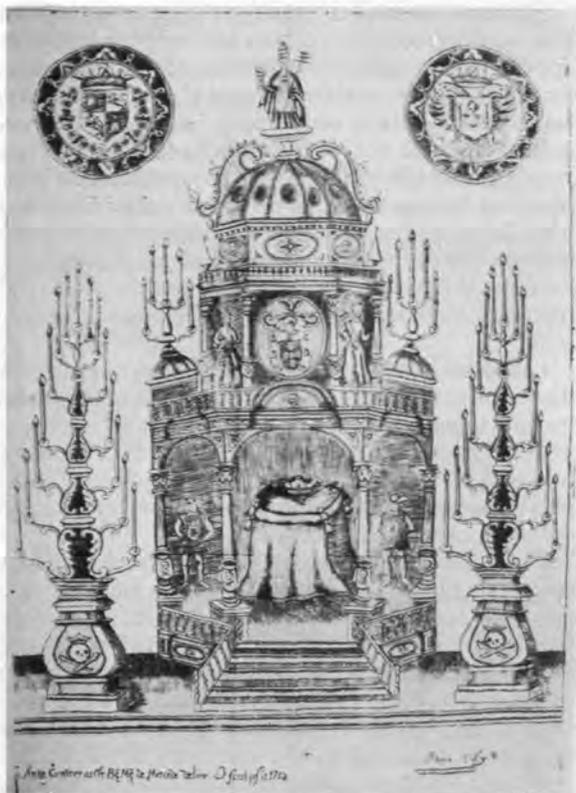


Fig. 9. Tímulo de María Josefa de Austria en Lima. 1763.



Fig. 10. Frontispicio del libro de exequias de Margarita de Austria en Lima. 1612.

yor perfección⁵. Por otra parte, y como ya ha sido señalado⁶, esta obra fue el primer ejemplar salido de imprentas limeñas en el que figura un grabado firmado.

En este sentido hay que subrayar el papel que desempeñó Hispanoamérica con respecto a la península. No cabe la menor duda de que este género histórico-literario, las relaciones de exequias reales, dependen única y exclusivamente de una cuestión puramente económica, de una voluntad expresa por parte de las instituciones encargadas de la celebración de sumar un gasto más, el correspondiente a la impresión del libro, a la larga lista de los ocasionados por la puesta en escena de todo el aparato. Parecería obvio pensar que en España, centros como Madrid durante los siglos XVII y XVIII, o la propia Sevilla durante el siglo XVI y el primer tercio del siglo XVII, hubieran realizado estas empresas tipográficas, y la realidad es muy distinta. Al parecer, tan sólo a la ciudad de Zaragoza le cupo tal honor. Muy por el contrario, las capitales de los dos primeros virreinos hispanoamericanos, México y Lima, ofrecieron desde el principio un interés considerable por imprimir estas relacio-

nes fúnebres ofreciendo incluso actualmente una cronología prácticamente completa de sus exequias reales. Así pues, con la obra de fr. Martín de León se inició este género literario en Lima.

A pesar de la importancia de esta extraña obrita, existen algunos errores referentes a la autoría del grabador que conviene aclarar. Tanto PALAU como MEDINA afirman que la lámina del tímulo está dibujada por Martínez de Arroya y grabada por fr. Martín de León, autor tan solo de la relación. Este equívoco sólo puede explicarse pensando que el ejemplar consultado por ambos carecería del grabado del tímulo y del frontispicio del libro, y que su información sobre la autoría de la traza arquitectónica fue extraída simplemente del texto. Recientemente ha sido clarificado este error. Ricardo Estrabidis, probablemente ante un ejemplar que contara con el frontispicio de la obra, aclaró que el grabador fue Francisco Bejarano, religioso calzado de los ermitaños de San Agustín en Lima⁷ dado que efectivamente así consta en el pie del frontispicio: «Franciscus debexarano Augustiniensis scudebat, anno 1612 Lima». No obs-

⁵ Fr. MARTÍN DE LEÓN: *ops. cit.* fol. 4 v.

⁶ TORIBIO MEDINA, José: *ops. cit.*, n.º 56.

⁷ ESTABRIDIS CÁRDENAS, Ricardo: *El grabado colonial en Lima*. En «Anuario de Estudios Americanos», XLI, (1984), pp. 253 y ss. El grabado también es atribuido a Bejarano en ELENA PAEZ: *Repertorio de grabados Españoles*. Ministerio de Cultura, Madrid, 1981 n.º 237. No obstante afirma tratarse del tímulo erigido en Lima a Juan MENDOZA Y LUNA, con lo cual se deduce el desconocimiento directo de la lámina. Este error procede de CEÁN BERMÚDEZ, A.: *Diccionario de los profesores de Bellas Artes en España*. Madrid 1800.

tante, el mencionado autor afirma no haber podido localizar un ejemplar que contara con la lámina del túmulo. Además de los cuatro ejemplares recogidos por José SIMÓN DIAZ, actualmente al parecer incompletos⁸, ha sido posible finalmente localizar uno más que todavía conserva la extraordinaria lámina grabada del túmulo construido, que será objeto de este estudio⁹.

El encargo y sus preparativos

La reina Margarita de Austria, esposa de Felipe III, murió en El Escorial el día 3 de octubre de 1611. A pesar de que los comunicados oficiales sobre el suceso debieron perderse, según afirma fr. Martín de León, en Lima se tenía conocimiento de la noticia a través del correo ordinario procedente de Madrid y Sevilla vía Brasil y Buenos Aires.

El 9 de septiembre de 1612, el virrey del Perú, D. Juan de Mendoza y Luna recibió una carta de la Real Audiencia de México en la que se confirmaba la celebración de suntuosas exequias en aquella ciudad. Aunque el virrey consideró que para proceder a organizar las exequias en Lima se debía esperar la llegada del encargo oficial desde Madrid, ordenó que los «maestros de arquitectura» hiciesen plantas para el túmulo. Eligió la del maestro mayor de obras del reino Juan Martínez de Arzona, «que sin comparación se aventajó a las demás», señalándose como obrador el propio palacio real. Igualmente fueron señalados comisarios para supervisar las obras del túmulo, recayendo estos cargos en el doctor Alberto de Acuña, oidor de la Audiencia, y en Cristóbal de Ulloa, factor.

El día 25 de octubre de 1612, un año después de la muerte de la reina, recibía el virrey la carta Oficial de Felipe III comunicando la noticia y encargando la celebración de exequias reales. La obra de construcción del túmulo ya estaba bastante adelantada, concluyéndose definitivamente todo el grandioso aparato artístico el 15 de noviembre de 1612.

El Túmulo (Fig. 11)

En el crucero de la catedral se elevó el grandioso túmulo, una artificiosa tramoya realizada en lo fundamental con lienzo y madera pintada imitando mármol pardo. Su estructural se correspondía con la de un templete de dos cuerpos con superposición canónica de órdenes, dórico y jónico, y un remate cupulado. Tuvo una planta cuadrada de 9 varas de lado (7,5 m.) y una altura de, aproximadamente, 21 varas (17,5 m.). Flanquearon los laterales del túmulo dos alas o cuerpos arquitectónicos a manera de «calles» de la misma altura que el primer cuerpo del túmulo y de 14 varas de longitud cada una (11,70 m.).

El primer cuerpo del túmulo, de planta cuadrada, estuvo conformado por 4 pilares que recibían sendos arcos de medio punto, y 12 columnas dóricas adosadas a los pilares y colocadas de la forma siguiente: cuatro en las esquinas y dos en cada frente, flanqueando el arco correspondiente. Sobre las columnas cargaba el correspondiente entablamento, con su arquitrabe, friso y cornisa. Las columnas de este cuerpo se dedicaron a doce Virtudes de la reina mediante inscripciones que rezaban en la corona de los distintos capiteles. En el intradós de los arcos se figuraron representaciones de la Muerte coronada ante distintos escudos de los reinos de la monarquía.

Las calles laterales que flanqueaban el túmulo estuvieron formadas cada una por un par de pilares sobre los que cargaba un arco de medio punto y, sobre éste, un potente entablamento. De esta manera cada calle presentaba dos vanos libres, uno adintelado y otro en medio punto, queriendo prolongar perspectivamente el frente del primer cuerpo del túmulo.

El segundo cuerpo, también de planta cuadrada, estuvo formado por 12 columnas jónicas situadas en la misma disposición que las del cuerpo inferior, sobre las que cargaba el correspondiente entablamento, cuyo friso se adornó con hojas de laurel «conforme al orden jónico», y un frontón triangular quebrado. Flanquearon este cuerpo, cuatro elevadas eolípiles situadas al plomo de las columnas angulares del cuerpo inferior. En el centro de este cuerpo se dispuso el simulacro de la tumba real. Las 12 columnas fueron dedicadas a otras tantas Virtudes de la reina mediante inscripciones. Arrimadas a las columnas se dispusieron 16 figuras de bulto, de tamaño mayor que el natural, representando a mujeres del Antiguo Testamento, cuyas virtudes se ponían en relación con las de la reina. Remataba este cuerpo una balaustrada situada detrás del frontispicio, en cuyos ángulos y sobre pedestales figuraron cuatro estatuas de bulto que representaban 4 santas Margaritas.

Finalmente, la estructura se remató mediante una gran cúpula con una linterna que ostentaba en su cúspide una calavera coronada.

Un gran aparato simbólico fue situado en los frentes de las dos calles arquitectónicas, compuesto de gran número de representaciones alegóricas y jeroglíficas.

El interés primordial que ofrece el análisis de este túmulo limeño se fundamenta en considerar que su traza, realizada por Juan Martínez de Arzona, se encuentra inspirada directamente en el túmulo erigido en Sevilla para las exequias de Felipe II en 1598. Este túmulo sevillano, trazado por Juan de Oviedo el Mozo, ha sido objeto de algunos estudios¹⁰, los cuáles, basándose en el extraordinario texto del licenciado Gerónimo Collado¹¹, han

⁸ SIMÓN DIAZ, José: *Bibliografía de la literatura hispánica s.v.* «M. de León».

⁹ Citado por BARTOLOMÉ GALLARDO, José: *Ensayo de una Biblioteca Española de Libros raros y curiosos*. Madrid 1866, vol. III, n.º 2684. El ejemplar consultado se encuentra en Madrid, Biblioteca del Congreso de los Diputados, sig. S-3561.

¹⁰ *Los túmulos de Felipe II y Margarita de Austria en la catedral de Sevilla*. En «Archivo Hispalense», 180, (1976), pp. 149-176. LLEO CAÑAL, Vicente: *Nueva Roma. Mitología y Humanismo en el Renacimiento Sevillano*. Sevilla 1979, p. 138.

¹¹ COLLADO, Jerónimo: *Descripción del Túmulo y Relación de las Exequias que hizo la ciudad de Sevilla en la muerte del Rey D. Felipe II. Por el Licenciado...* (ed. Sociedad Bibliófilos Andaluces. Sevilla 1869).

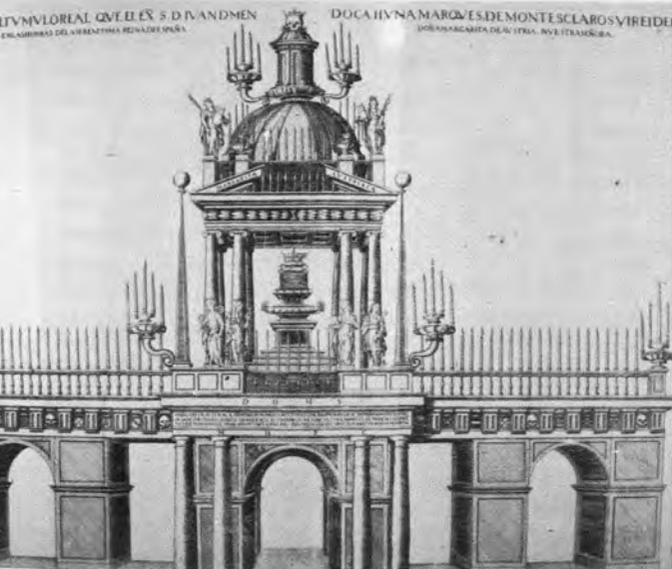


Fig. 11. Túmulo de Margarita de Austria en Lima. 1612.

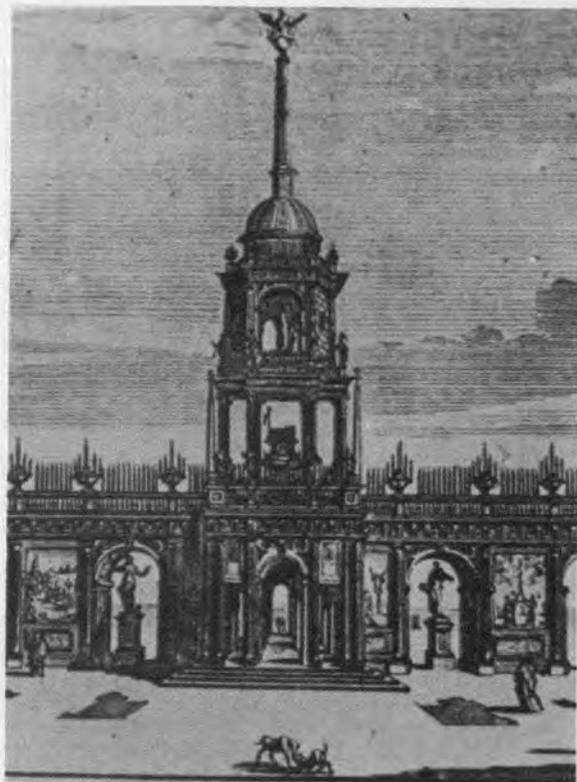


Fig. 12. Túmulo de Felipe II en Sevilla. 1598.

hecho hincapié en el análisis arquitectónico de esta obra que se proyectó como un trasunto formal y simbólico del monasterio de El Escorial y más concretamente de su iglesia (Fig. 12).

La celebración de las exequias de Felipe II en Sevilla no llegó a gozar de una relación impresa que dejara memoria de los actos y del aparato artístico erigido. Ello se debió sin duda a razones de índole económico dado que, pocos días antes de la celebración, en una reunión del cabildo ciudadano, uno de los comisarios de los preparativos apuntaba que sería necesaria la extraordinaria cantidad de 500 ducados para imprimir un libro sobre el acto¹². No obstante, sí que se llegó a realizar un grabado con el alzado del túmulo que se encargó al escultor, ensamblador y arquitecto Diego López Bueno.

La suntuosidad y grandeza del túmulo construido así como las novedades estructurales que presentó todo el aparato fueron sin duda la causa del éxito y reconocimiento de que gozó en su momento. Consecuentemente

puede pensarse que el grabado de Diego López Bueno tuvo una difusión y acogida muy amplias y, en este sentido, el ámbito hispanoamericano tuvo conocimiento del mismo rápidamente.

No creo necesario insistir en el papel que desarrolló el libro impreso, las láminas grabadas o las propias trazas en el continuo intercambio artístico que existía entre España e Hispanoamérica¹³. Y en este sentido, como cabe suponer, las relaciones impresas en las que se dejaba constancia del aparato artístico realizado mediante la inclusión de grabados que los representaban, tuvieron una importancia decisiva. La extraordinaria riqueza gráfica de alguna de ellas, auténticos paradigmas en su género, sirvieron frecuentemente de modelos en el mundo hispanoamericano. Sirva como ejemplo una deliciosa relación manuscrita realizada para narrar las exequias de Luis I en Bogotá¹⁴ en cuya portada (Fig. 13) se copió el frontispicio de una de las obras maestras de este género de la literatura, la correspondiente a las hon-

¹² V. PÉREZ ESCOLANO: *ops. cit.*, p. 158.

¹³ TORRES REVELLO, José: *Tratados de Arquitectura utilizados en Hispanoamérica (ss. XVI-XVIII)*. En «Revista interamericana de Bibliografía», VI, I, (1956).

¹⁴ Madrid, Biblioteca Nacional, Mss 2943. Es una relación manuscrita de 133 fols. y 3 hoj. de guarda, (290 × 200 mm.). Encuadernación en terciopelo rojo, de la época. Foliación a pluma. Presenta dos dibujos pintados a la aguada: la portada y el túmulo.



Fig. 13. Frontispicio de la relación manuscrita de las exequias de Luis I en Bogotá. 1726.



Fig. 14. Frontispicio del libro de exequias de Felipe IV en el Real Convento de la Encarnación de Madrid. 1665.

ras fúnebres realizadas por Felipe IV en el Real convento de la Encarnación de Madrid, descrita por Pedro Rodríguez del Monforte y con grabados de Pedro de Villafraña (Fig. 14).

Ahora bien, para el caso que nos ocupa, existen noticias documentales que respaldan la presencia del grabado de López Bueno en tierras hispanoamericanas. El 21 de junio de 1605, en Sevilla, Diego López Bueno otorgaba poder al arquitecto mejicano Juan Armero para que recogiera del capitán García de Cuedro, que iba a zarpas rumbo a México, 200 ejemplares de su grabado, 100 pegados y amoldados de diez en diez y otros 100 en forma de libro. Armero se los había solicitado desde México para después venderlos y se comprometía a enviar el dinero obtenido de la venta a López Bueno a través del registro real¹⁵.

El conocimiento del túmulo sevillano de Felipe II en Lima se encuentra refrendado por palabras del propio fr. Martín de León. Al exaltar el resultado final de la grandiosa obra del túmulo afirma tratarse de «la fábrica de mayor majestad que en estos Reynos se ha visto... que los mismos maestros del arte podían deponer de lo más que en otros Reynos se ha hecho, y confiesan que, este

es el primero después del túmulo que hizo la Ilustrísima ciudad de Sevilla al monarca Cathólico». No es preciso elucubrar sobre cuál fuera la vía de transmisión que facilitó a Martínez de Arzona el conocimiento o incluso posesión de dicha lámina, no obstante es fácil suponer que si alguno de los artistas de la capital del Virreinato podía conocerla, éste era el arquitecto y maestro mayor de obras reales. Por otra parte, creo necesario hacer constar que D. Juan de Mendoza y Luna, antes de ser virrey del Perú lo había sido de Nueva España durante los años 1603-1607, fechas en las que llegó esa importantísima remesa de láminas. Y que, desde luego, si bien son conocidos los continuos envíos de los libros de exequias que se realizaban en los virreinos a los monarcas hispanos a través del Consejo de Indias, también es verdad que se procedía a la inversa, es decir, Hispanoamericana siempre contó con una fiel información del procedimiento y forma que habían tenido las exequias reales en centros tan fundamentales como Madrid y Sevilla. Finalmente no está demás tener presente que los primeros destinatarios de estas relaciones impresas eran, naturalmente, los cargos más elevados de la actividad político-administrativa y religiosa de los virreinos.

¹⁵ LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: *El escultor y arquitecto Diego López Bueno*. En «Calvario», XIV, (1953), p.8.

La simple observación del túmulo de Margarita de Austria en Lima plantea dos aspectos que lo delatan y que inmediatamente lo circunscriben al ámbito de la tipología de los aparatos fúnebres sevillanos. Estos son: las calles arquitectónicas que flanquean lateralmente el túmulo y la colocación del simulacro de tumba en el segundo cuerpo, en alto, dejando el primero de libre acceso y de comunicación entre el altar mayor y el coro de la catedral. Efectivamente, estas calles fúnebres ya habían hecho su presencia en los aparatos fúnebres sevillanos en 1539, en las exequias de la emperatriz Isabel de Portugal. Naturalmente no se inició como una estructura arquitectónica. En principio se trataba simplemente de una delimitación de la nave del crucero de la catedral mediante paños de luto y candeleros; paños sobre los que se colocaban pinturas de carácter alegórico y jeroglífico. Igualmente, aparecieron en 1545, en las exequias de Dña. María Manuela de Portugal, en 1558 en los de Carlos V, insinuándose en este último caso un tratamiento arquitectónico, el cual se dió de forma efectiva y concluyente en las exequias de Felipe II. Igualmente, la colocación de la tumba en alto para crear estructuras abiertas en el primer piso, será una constante en los túmulos sevillanos desde 1545-1665, así como en otros dependientes de la égida sevillana.

Por otro lado, la estructura arquitectónica del túmulo limeño es preciso clasificarla dentro de la tipología de los túmulos denominados como «templete-torre». Esta tipología, que ya aparece bastante extendida en 1598 en distintos centros de la península para la celebración de las exequias de Felipe II (Zaragoza, Murcia, Toledo, o Salamanca), tiene sin embargo su origen y desarrollo más amplio en Sevilla durante el siglo XVI.

Ahora bien, nuestro túmulo limeño, además de seguir esta estructura tipología concreta, presenta una serie de analogías morfológicas muy precisas con respecto a su correspondiente sevillano. En primer lugar, puede observarse la intención de recrear en su primera planta un cuerpo mural con columnas adosadas: un segundo cuerpo adintelado y abierto formado por columnas sustentando entablamiento y un frontón triangular partido. Al igual que en Sevilla, este segundo cuerpo se encuentra flanqueado en sus cuatro ángulos por cuatro elevados obeliscos rematados por bolas, las conocidas eolípilas divulgadas por Serlio¹⁶. Puede constatarse también la superposición canónica de órdenes arquitectónicos o la utilización de la balaustrada como nexo de unión entre cuerpos. En Sevilla, el friso del establamiento del segundo cuerpo se adornó con hojas de laurel, al igual que en el caso limeño, reservando el friso del primer cuerpo a

sendo epitafios conmemorativos en ambos casos. Al igual que en Sevilla, toda la apariencia de la fábrica imitó un mármol pardo. Y aunque hay que pensar que la estructura arquitectónica condiciona en gran medida la ubicación de la decoración en bulto, no parece casual la colocación de las 16 esculturas del segundo cuerpo o las 4 del remate. Por último y aunque actualmente pueda parecer arbitrario, hay que recalcar la identidad que existe en el aparato montado para el simulacro de tumba, foco de máxima atención y preocupación en el cuidado de su atavío para los hombres de la época. Sobre la gradería se eleva un altar que recoge una gran urna de apariencia ya barroca, en la que reposa la tumba en alto sobre la gradería y cubriendo el conjunto con un gran paño de brocado que llegaba hasta el pavimento del piso correspondiente.

Sin embargo, a pesar de todas estas evidentes analogías, la estructura del túmulo de Juan Martínez de Arzona constituye una simplificación de la traza de Juan de Oviedo. El frente del primer cuerpo del túmulo sevillano tenía tres ingresos, un gran arco de medio punto central flanqueado por dos vanos adintelados de menor anchura, correspondiéndose con el triple hueco serliano. El Lima, los ingresos adintelados son suprimidos restando solo el central de medio punto. Este primer planteamiento condicionó claramente el número de columnas por frente y, consecuentemente el ritmo compositivo entre soportes, intercolumnios e ingresos. Igualmente, el segundo cuerpo del túmulo sevillano presentaba una planta en cruz griega con pares de columnas jónicas en sus cuatro frentes y acusado quebramiento de entablamiento. Arzona, conservando el orden, traza una planta cuadrada con tres columnas por esquina y, por ello, con entablamentos rectos. Finalmente, y en ambos casos, toda la obra se cubrió mediante una cúpula con linterna, aunque coronada con distintos remates simbólicos. También ha podido comprobarse que ambos arquitectos utilizan un sentido canónico de los órdenes arquitectónicos procedentes de fuentes muy distintas. Mientras Juan de Oviedo se presenta en este sentido seguidor de los cánones propuestos por Vignola, Juan Martínez de Arzona hace gala de preferencias de clara raíz vitruviana, empleando un canon de siete módulos para el orden dórico y de ocho para el jónico.

D. Diego Angulo explicaba que, el margen de las concommitancias que puedan establecerse entre las plantas de la catedral de Jaen y la de Lima quien conoce ambas no puede afirmar que una se parece a la otra. Igualmente podemos concluir pensando respecto al túmulo trazado por Juan Martínez de Arzona. Si bien es un hecho

¹⁶ La influencia ejercida por Serlio en la arquitectura provisional fue decisiva. La propuesta de templo (Lám. LX) que ofrece en su libro IV de Arquitectura sirvió de inspiración al gran arco triunfal erigido por la nación española en la entrada de Felipe II en Amberes en 1549. Igualmente, Hernán Ruiz II dejó claras muestras de la utilización de la obra del boloñés en su traza para el túmulo de Carlos V en Sevilla: traza que, en definitiva se convirtió en la plataforma de arranque de toda una serie de túmulos posteriores en los que la superposición canónica de órdenes, el remate cupulado, la utilización de la balaustrada como nexo de unión entre cuerpos y la inclusión de los cuatro obeliscos monumentales, constituirán constantes formales de expresión arquitectónica; su influencia fue clara en los túmulos sevillanos posteriores, así como en los dependientes de la égida sevillana, y desde luego en el ámbito hispanoamericano. Incluso en la decoración monumental puede registrarse la influencia de esta traza, como bien lo atestigua la deliciosa Fuente de los Levies, actualmente en uno de los patios de la Casa de los Pinelo en Sevilla, atribuida a Juan de Oviedo.

que su fuente de inspiración se encontró en el grabado de López Bueno, Arrona supo recrear una estructura, a costa de un proceso de simplificación, ofreciendo unas formas que, en definitiva, eran parte de su elenco personal, como lo puede acreditar el cuerpo inferior de su traza para la fachada del Perdón en la catedral limeña (1626-1636), en estrecha relación con el segundo cuerpo del túmulo de la reina Margarita. Obsérvese también como, dentro de las reducidísimas posibilidades de ornamentación adventicia que ofrecía la estructura del túmulo diseñada por él, recurrió sin embargo a un motivo de gran arraigo en la arquitectura limeña, la claroscurista decoración de «almohadillado» que la presenta en el frente del zócalo de arranque del segundo cuerpo; decoración, que aunque muy asociada a Francisco Becerra permaneció vigorosa durante todo el primer tercio del siglo XVII.

Formas y estructuras, por otra parte, muy comunes a toda esta generación del llamado «protobarroco» de carácter purista que, fundamentalmente en el mundo del ensamblaje se impusieron como norma directriz en el diseño la rigidez arquitectónica y la armonía geométrica de líneas, entre la que se incluye la obra del propio Diego López abueno¹⁷, una de cuyas mejores obras de mazonería de retablos se encuentra, actualmente, en la catedral de Lima, el retablo de San Juan Bautista (1607), cuyo primer cuerpo anticipó sin duda el cuerpo inferior de la fachada del Perdón, guardando al mismo tiempo una gran relación con el segundo cuerpo del túmulo de Martínez de Arrona.

HONRAS DE FELIPE III EN LIMA

Fuentes de Estudio

PALAU y MEDINA, en sus respectivos estudios bibliográficos¹⁸, dieron a conocer la existencia de una relación manuscrita realizada por el fraile agustino Fernando de Valverde sobre las exequias de Felipe III en Lima. D. Enrique MARCO DORTA fue el primero en localizar esta relación y publicar el extraordinario dibujo del túmulo erigido en Lima para las exequias de Felipe III en 1621¹⁹ (Fig. 15).

El carácter de esta relación manuscrita corresponde al tipo de información que era enviada desde las distintas ciudades de los virreinos hispanoamericanos al Consejo de Indias para ponerle en antecedentes de la forma en que se había resuelto una celebración determinada. Naturalmente éste era el procedimiento al que se recurría cuando no se llevaba a cabo una relación impresa

del acontecimiento, motivado en más de una ocasión, no tanto por falta de medios económicos cuanto por los rápidos cambios de los nombramientos de los virreyes tras la muerte de un monarca. En este sentido no hay que olvidar la figura del virrey como supuesto «superintendente» al que se debe toda la grandeza y espíritu de la celebración. En este caso, el virrey D. Francisco de Borja, príncipe de Esquilache, no ostentaba ya el cargo cuando fueron organizadas estas exequias pues había partido hacia España y se esperaba al nuevo virrey, el Marqués de Guadalcázar, que todavía lo era de Nueva España, y cuya entrada triunfal en Lima sí que fue ocasión de una extraordinaria obra impresa.

El encargo y sus preparativos

Siguiendo la relación²⁰ de fr. Francisco de Valverde se sabe que las notificaciones oficiales sobre la muerte del rey y el encargo de celebrar honras fúnebres llegaron a Lima el día 8 de octubre de 1621. Las cédulas reales fueron leídas en el Real Acuerdo ante los oidores de la Audiencia, fiscal, jueces oficiales y miembros del Tribunal de Cuentas, fater, veedor y tesorero, ocupando la presidencia el oidor más antiguo por vacante del virrey.

Inmediatamente se acordaron las determinaciones de carácter ceremonial acostumbrados en estas ocasiones: comunicación de la noticia a otros estamentos, lutos, toque de campanas, etc. Respecto al túmulo fueron nombrados comisarios el oidor Diego Nuñez Morquecho y el fater Cristóbal de Ulloa. Siguiendo la normativa acostumbrada en este tipo de reuniones se plantearon dos cuestiones. La primera referente al coste de los gastos que ocasionaría la fabricación del túmulo, cera y lutos, planteando la posibilidad de tomar como ejemplo lo realizado en 1612 por la reina o bien realizar estas honras con mayor suntuosidad. En segundo lugar se debatió sobre el sistema de financiación de los gastos necesarios, proponiéndose también el sistema seguido en 1612 en que fueron utilizados fondos de «penas de cámara», partida de la que, entre otros salían los salarios de los ministros y oficiales reales.

Todos parecieron estar de acuerdo en celebrar las honras con mayor suntuosidad de las de la reina dado que ahora se trataba del caso del monarca. No obstante, las propuestas realizadas con respecto a la forma de hacer el túmulo estuvieron encaminadas a recortar en lo posible el gasto. Y así, en consecuencia, se acordó que los comisarios del túmulo ordenaran hacer distintas plantas y diseños para aprobar en Acuerdo General cuál sería la más conveniente, decidiéndose por la que tuviera mayor apariencia por menos costo. También se determinó que, una vez elegido el diseño se hiciera pregón pú-

¹⁷ PALOMERO PARAMO, J.: *El retablo sevillano del Renacimiento*. Sevilla 1983, pp. 434-472.

¹⁸ PALAU, A.: *ops. cit.*, n.º 349.224.

MEDINA, J. T.: *ops. cit.* n.º 103.

¹⁹ MARCO DORTA, Enrique: *Fuentes para la Historia del Arte Hispanoamericano. Estudios y Documentos*. C.S.I.C., Escuela de Estudios Hispanoamericanos, I; doc. 61, lám. 36.

²⁰ Archivo General de Indias, leg. «LIMA 97». Es una copia sacada de los Libros de Acuerdos de la Real Audiencia, de 9-octubre-1621, firmada por el secretario JOSEPH DE CACERES ULLOA en 6-abril-1622.

blico para su fabricación rematándose a la baja. Y, finalmente, se aprobó que, dentro de las condiciones del concierto para la fabricación del túmulo, se determinase que, una vez finalizada la ceremonia y desmontada la obra, todos los restos quedarían en posesión del artífice con lo cuál contrata económica que se hiciera con él podía quedar notablemente disminuida.

Respecto al sistema de financiación del aparato se acordó que los fondos debían ser tomados de la Real Hacienda, con cargo de extraerlos de causas judiciales mediante penas y condenas que tenía pendientes de resolución la Real Audiencia. No faltó quien propuso una reducción del gasto. El fater, D. Cristobal de Ulloa, alegó el ejemplo del propio monarca Felipe IV, que había mandado recortar notablemente los gastos de las exequias de su padre en la corte a costa de suprimir el luto de todos los miembros de su Real Casa. En consecuencia propuso que no fueran costeados con fondos reales los lutos de los ministros cuyos salarios provenían de la Real Hacienda; también planteó que el costo del túmulo corriera por cuenta de los propios de la ciudad de Lima, imitando así la costumbre seguida en todas las ciudades españolas; finalmente sugirió celebrar las honras en la iglesia del convento de Nuestra Señora de las Mercedes, cuyo espacio era más reducido que el de la catedral y por ello también lo sería el aparato artístico construido. No obstante estas proposiciones no cuajaron pues todavía no había llegado el momento de reducir estos gastos de tipo ceremonial que, sólo a finales del siglo XVIII, conocieron importantes recortes, entonces por propia iniciativa real.

La traza

D. Enrique MARCO DORTA ya planteó en su día el problema relacionado con la autoría de la traza de esta obra. Este problema derivaba del desacuerdo entre la firma del dibujo del túmulo y el texto de Valverde. Mientras que en uno de los pedestales del dibujo se lee «Luis Ortiz Inbentor». Valverde afirma que se escogió una traza hecha por «Francisco de Noguera» y que se remató en «Francisco Ortiz insigne architecto».

Si bien es verdad que sólo la revisión del contrato de la obra podrá aclarar este equívoco, considero necesaria algunas precisiones. En primer lugar habría que tener en cuenta un hecho, en mi opinión concluyente: la firma del dibujo del túmulo. Cuando en este tipo de trazas aparece la denominación «inventor» o sus derivados, la alusión al tracista es clara; tan sólo pueden ofrecer dudas aquellas en las que aparece el término «pinxit» o «delineavit» que aunque en la mayor parte de los casos también designa al tracista, han podido constatarse casos en los que con ello se alude al artista que realizó el dibujo o modelo que posteriormente era entregado al grabador para abrir la lámina.



Fig. 15. Túmulo de Felipe III en Lima. 1621.

En segundo lugar habría que enjuiciar el crédito de textos como el de Valverde, relaciones que por no ser revisadas no deben ser consideradas demasiado fiables. Puede observarse cómo, en este caso, el autor de esta relación desconoce los nombres correctos de los artistas que menciona, pues habla de Francisco de Noguera (Pedro) y de Francisco Ortiz (Luis Ortiz de Vargas). También se debería tener en cuenta que Luis Ortiz de Vargas debía poseer cierta reputación en el diseño y construcción de este tipo de obras efímeras, pues se sabe que en 1622, con motivo de la entrada triunfal del nuevo virrey, se dispuso un arco cuya traza y construcción corrió a cargo de este maestro, al que le fueron pagados por su trabajo 600 pesos²¹.

Por último sí podemos ofrecer como concluyente una aportación que pasó inadvertida a D. Enrique MARCO. La realización de la obra del túmulo corrió por cuenta de Luis Ortiz de Vargas según se deduce de un pago de 4.000 pesos por la manufactura del túmulo y maderas²², frente a los 13.767 pesos gastados para costear toda la celebración.

²¹ VARGAS UGARTE, Rubén: *Ensayo de un diccionario de artífices de la América Meridional*. Burgos 1968, p. 228 (nota 1).

²² A.G.I., Leg. «LIMA 97». «Relación de los gastos ocasionados por las exequias de Felipe III», firmada por el fater y enviada al Consejo de Indias. consta también un pago de 180 pesos más por las escaeras que colocó a ambos lados del túmulo y que realizó posteriormente a la firma de su obligación y concierto.

Iconografía.

Pero además de la presencia de los mencionados artistas, el aparato montado para estas exequias contó con la colaboración de una de las figuras más prestigiosas de la intelectualidad residente en Lima, el jurista e historiador Juan de Solorzano y Pereyra, presente allí desde 1610 como oidor de la Real Audiencia para llevar a cabo la tarea encomendada por el Conde de Lemos de recopilar el material de derecho indiano. Fue el encargado de elaborar el programa iconográfico del aparato así como el autor de las inscripciones y epitafios que ostentó el túmulo cuya autoría, según Valverde, «basta para acreditarles».

El túmulo

La estructura que fue diseñada para el túmulo de Felipe III siguió la tipología que Martínez de Arzona había inaugurado en Lima nueve años antes, pues se trataba de un túmulo «templete-torre» de planta cuadrada, con tres cuerpos de perímetro decreciente, superposición de órdenes arquitectónicos y remate cupulado. A manera de telón fueron construidas las ya tradicionales «calles» arquitectónicas, flanqueando el túmulo lateralmente. Este túmulo fue de proporciones ligeramente mayores que el anterior; tuvo una altura de 23 varas y, en planta, 11 varas de lado, mientras que las calles tuvieron una longitud de 21 varas.

El análisis arquitectónico de este túmulo obliga necesariamente a valorarlo como continuador de la estructura erigida nueve años antes para las exequias de la reina Margarita de Austria, ahora bien, esta obra ofrece una serie de características y peculiaridades más próximas al espíritu del lenguaje barroco que el túmulo de Martínez de Arzona.

La rigidez del entablamiento del primer cuerpo del túmulo de 1612 desaparece en el de 1621 al ser quebrado drásticamente mediante el avance del mismo en los tramos de las calles laterales, subrayando esta sensación de discontinuidad el remate de ambos tramos con frontones curvos de volutas, de fuerte claroscuro. Esta misma voluntad se opera en el entablamiento de las calles arquitectónicas, realizando un destacado resalte del mismo sobre las columnas que flanquean los arcos. El carácter de continuidad que proporcionaba la balaustrada de remate en las calles del túmulo de 1612 y que contribuía a remarcar el sentido horizontal y estático de la composición se ve alterado en el de 1621 al colocar los colpiles sobre pedestales al plomo de las columnas. De esta forma se quiebra totalmente el ritmo horizontal y continuo ante el marcado efecto ascensional del eje columna-obelisco. También puede constatarse un lenguaje distinto en la utilización de la columna en el primer cuerpo de ambos túmulos. En los dos casos, la columna ha perdido su valor funcional de sustentación, no obstante el va-

lor ornamental que adquieren se encuentra expresado con un lenguaje más barroco en el túmulo de 1621.

Desde un punto de vista estructural, el equilibrio e identidad que Martínez de Arzona había empleado en el primer cuerpo del túmulo al utilizar el mismo tramo compositivo (arco entre pilares) en los cuatro frentes del mismo y luego proyectarlo en las calles, en el túmulo de Felipe III queda roto y alterado de forma drástica. En este túmulo de 1621 los frentes anterior y posterior (dintel-arco-dintel) son distintos de los laterales (arco), y, debido al tramo compositivo utilizado en los frentes principales, la solución de enlace entre la calle y el túmulo plantea una constraída sucesión de tramo abierto (lateral del frente del túmulo) y paramento mural (calle arquitectónica).

Además de estos planteamientos morfológicos y estructurales²³, también existen otros característicos de la generación del protobarroco limeño, tan ligada en todo al foco sevillano. Los frontoncillos rotos y curvados son muy similares a los realizados en la sillería de la catedral de Lima, obra de Pedro de Noguera y Luis Ortiz de Vargas, comenzada en 1624. Y desde luego, tanto, este tipo de frontón como los acusados quebramientos de entablamentos o la superposición de órdenes arquitectónicos, son connotaciones constantes en las obras de ensamblaje del círculo sevillano de Juan de Oviedo el Mozo, Juan Martínez Montañés y Diego López Bueno.

Finalmente, sólo restaría preguntarse el grado de dependencia que este túmulo limeño hubiera podido tener respecto del que en 1611 había sido trazado por Juan de Oviedo en Sevilla para las honras de Margarita de Austria. Este túmulo pretendió ser una conmemoración del de Felipe II y, a pesar de no existir una relación pormenorizada del mismo, se sabe que tuvo tres cuerpos que se organizaron conforme a la superposición de los órdenes jónico, corintio y compuesto, remate cupulado y en la cúspide, una gran imagen del Ángel Custodio. Sin duda, esta obra fue conocida por Pedro de Noguera y por Luis Ortiz de Vargas, cuya presencia en Sevilla en esas fechas parece segura. Tanto este hecho como su seguro conocimiento del grabado de Diego López Bueno quizás puedan ayudar a explicar la realización de la misma tipología trazada por Martínez de Arzona en 1612 pero con tres cuerpos arquitectónicos y un remate constituido por una gran imagen alegórica en bulto y no el tradicional obelisco coronado por una figura simbólica, tan característico de los túmulos sevillanos anteriores (Carlos V; obeliscos + águila; Isabel de Valois: obelisco + esfera coronada; Felipe II; obelisco + fénix). Igualmente, el proyecto del frente del primer cuerpo basado en un triple hueco serliano se encuentra más próximo al sistema adoptado en los túmulos sevillanos (1598, 1611) que a la simplificación que de ello había establecido en Lima Juan Martínez de Arzona.

²³ La falta de alusiones a las medidas de las columnas de los distintos cuerpos, así como la carencia de una descripción de los fustes de las mismas, hace imposible un enjuiciamiento sobre las proporciones y cánones de órdenes arquitectónicos utilizados en este túmulo.

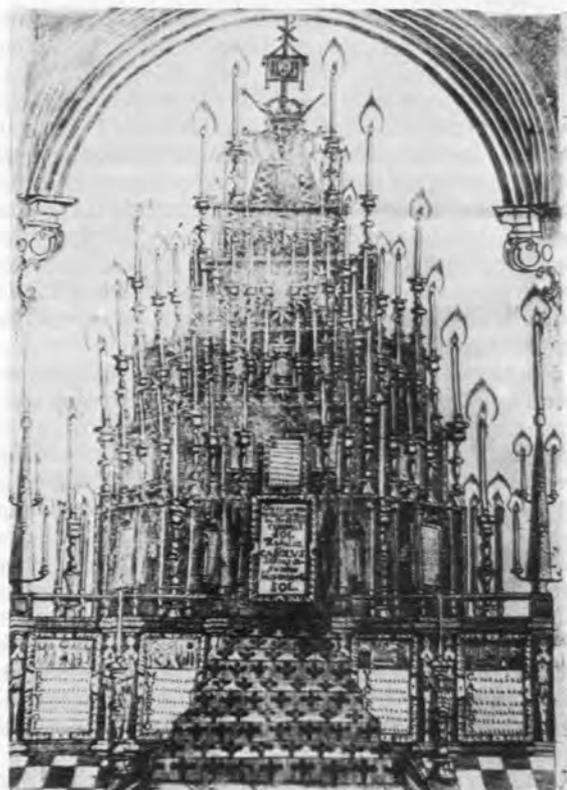


Fig. 16. Túmulo de Carlos II en México. 1701.

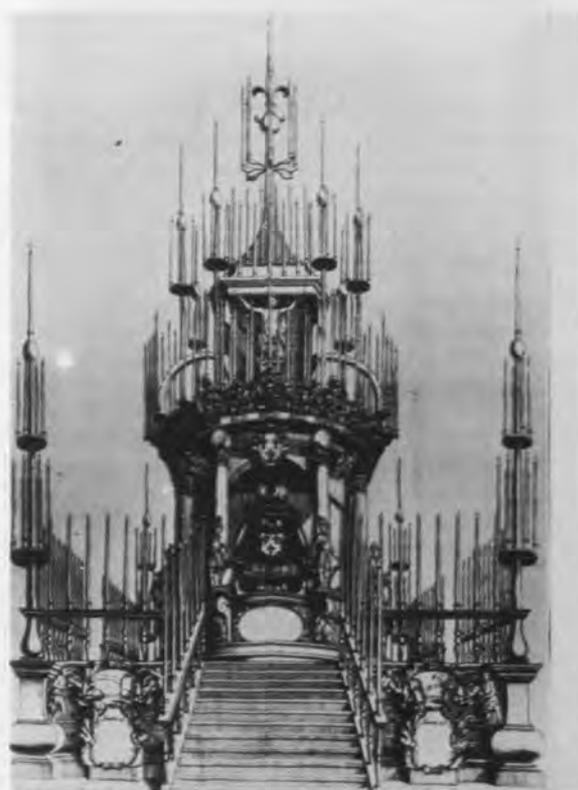


Fig. 17. Túmulo de Luis XIV en México. 1717.

México

México, capital del virreinato de la Nueva España, tampoco escapó a la problemática analizada anteriormente en el caso de Lima, referente a la reutilización de estructuras de túmulos, a la copia de trazas ya erigidas en ocasiones precedentes y a la influencia en éstas obras del mismo género realizadas en la península.

En la celebración de las exequias reales mexicanas del siglo XVII se adoptó la estructura de «templete-torre» de varios cuerpos arquitectónicos de perímetro decreciente, planta cuadrangular y, por lo general, remate piramidal o cupulado. Esta estructura genérica, con mayores o menores variantes, fue la de mayor arraigo durante los dos primeros tercios del siglo XVII en España en los distintos focos regionales, y dentro de la producción mexicana tenemos un claro ejemplo en el conocido túmulo de Felipe IV, obra de Pedro Ramírez²⁴ (Fig. 16). No hay que olvidar que ésta fue la fórmula operada en los grandes tabernáculos de la época, como así lo avallan las descripciones que tenemos de los realizados en las catedrales de Puebla y México en el siglo XVII²⁵.

Sin embargo, esta asentada tradición formal se vio alterada en las dos exequias que clausuraron el siglo, las de Mariana de Austria en 1696 y las de Carlos II en 1701, en las que fue erigida una elevada gradería rematada por un simulacro de tumba (Fig. 17).

Considero que la explicación de este simple recursos constructivo debe ser buscada en la intencionada y consecuente política de restricción de gastos en honras reales que de forma práctica y drástica quedó reflejada en la promulgación de una pragmática real sobre «lutos» en 1691²⁶. Esta voluntad expresa de reducción de gastos, que comenzó por la supresión de una de las cifras que alcanzaban cotas más altas entre las ocasionadas en estas celebraciones, pronto quedaría reflejada también en el aparato de una «moda», el que en numerosas ciudades de la península, entre otras la propia corte, se erigieran estas destacadas graderías como sustituto de los pasados túmulos arquitectónicos.

Así pues, y dentro de este clima con respecto a la celebración de las honras reales, se inició el siglo XVIII en

²⁴ El estudio arquitectónico e iconográfico de este túmulo fue parte del material presentado en ALLO MANERO, A.: *Estudio iconográfico y simbólico de las exequias de Felipe IV realizadas en España e Hispanoamérica*. (tesis de licenciatura inédita. Valencia 1981).

²⁵ ANGULO INIGUEZ, A.: *Historia del Arte Hispanoamericano* Salvat 1950; T.II, p. 864 y ss.

²⁶ ALLO MANERO, A.: (1987). Se estudia este problema a la luz de las disposiciones tomadas para la celebración de las exequias de Carlos II en la corte.



Fig. 18. Túmulo de Luis I en México. 1725.

México. Buena muestra de ello son las referencias que han quedado manifestadas en las propias relaciones impresas, relativas tanto al reparto de lutos como a la construcción de túmulos. Cuando los virreyes recibían las cartas oficiales comunicando la muerte de los monarcas y encargando la celebración de las honras correspondientes, se expresa y ordena claramente que, en lo que respecta a lutos se rijan por la cédula de 22 de marzo de 1693, y en lo relativo a túmulos se eviten y moderen los gastos en todo lo preciso.

Los túmulos de Luis XIV y de Luis I en Méjico

Las exequias de Luis XIV se celebraron siendo virrey de Nueva España D. Baltasar de Zúñiga Guzmán Soto Mayor y Mendoza, quien nombró por comisario de las mismas al oidor de la Real Audiencia D. Juan Diez de Bracamont, además de ser el autor de la relación que se imprimió sobre los actos, fue también el responsable del programa iconográfico del aparato. La espléndida lámi-

na grabada en la que se representa el túmulo erigido confirma que fue realizado por el pintor Nicolás Rodríguez y el escultor Juan de Rojas²⁷. (Fig. 18).

Las siguientes exequias reales celebradas en México fueron las del príncipe Luis I, siendo virrey D. Juan de Acuña. Fueron nombrados comisarios de los preparativos D. Gerónimo Soria, oidor más antiguo, y D. Pedro Malo, fiscal de la Audiencia. La elaboración del programa iconográfico corrió a cargo del presbítero Francisco Javier de Cárdenas. El túmulo realizado para la ocasión fue obra nuevamente del escultor Juan de Rojas y del pintor Francisco Martínez²⁸, y su inspiración o copia del anterior es demasiado obvia (Fig. 19).

En ambos casos se recurrió a la realización de un templete monóptero circular con una poderosa corona asentada sobre el orden arquitectónico y rematada por un gran basamento, asiento de una elevada aguja o chapitel. Atendiendo a las respectivas relaciones se sabe que el túmulo de Luis XIV estuvo conformado por 8 columnas corintias, ahora con fustes lisos, y un orden interno de 4 columnas corintias ahora con fustes lisos, y un orden interno de 4 columnas corintias en disposición circular que sustentaban el palio que cubría la tumba, sirviendo al mismo tiempo de apoyo al basamento del remate. Un estudio detallado de las proporciones y medidas de ambas obras invita a pensar en una posible reutilización de elementos, dada la coincidencia e identidad existente.

La elección de un orden arquitectónico concreto para la elevación de estos túmulos aparece justificada en algunos casos como el que ahora nos ocupa, atendiendo en lo fundamental al carácter del personaje al que eran dedicados. Es bien conocido como los teóricos del Renacimiento aprendieron de Vitruvio a considerar el estilizado orden corintio como el más delicado de los tres órdenes clásicos. La caracterización «virginal» que Vitruvio hizo de este orden y que Serlio más tarde proyectaría en sentido profano y cristiano, haciendo del orden corintio el más apto para personas que se habían destacado por su pureza, pronto dejó de ser tan restringida. El orden corintio rápidamente pasó a ser considerado como el más rico y más bello y, por tanto, digno de ser elegido para cualquier construcción de carácter arquitectónico. Scamozzi expresó eficazmente este significado extensivo del corintio así como su equivalencia con el orden compuesto o «venusto» en aquellas construcciones «que se suelen erigir en memoria de las cosas hechas en su beneficio y honor (del Príncipe) como los arcos triunfales y similares²⁹.

No cabe la menor duda de que, además de la asentada tradición que este orden tenía en la praxis arquitectónica dado el momento que nos ocupa, estos razonamientos teóricos anteriormente expuestos estuvieron pre-

²⁷ DIEZ DE BRACAMONT, Juan: *Espejo de Príncipes. Propuesto no menos al desengaño de caducas glorias que a la imitación de gloriosas virtudes*. México, Herederos Vda. Miguel Ribera (s.a.)

Lámina del túmulo (448 × 315 mm.): «Nicolaus Rodriguez pingit. Ioannes de Roxas fecit. Josephus Gonsales Exculpit».

²⁸ DE VILLERIAS, JOSÉ: *Llanto de las estrellas al ocaso del Sol anochecido en el Oriente. Solemnes exequias...*, México 1725. Lámina del túmulo: «Ioannes de Roxas fecit. Martines Pingit. Sylverius sculpit».

²⁹ FORSSMAN, Erik: *Dórico, Jónico, Corintio en la Arquitectura del Renacimiento*. MADRID, Xarait 1983. p. 166 y ss.

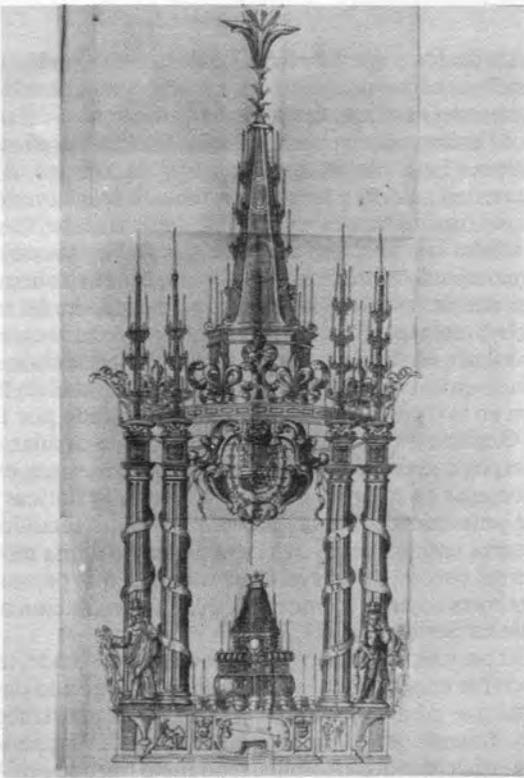


Fig. 19. Túmulo erigido por el Tribunal de Contratación de Indias para M.^a Luisa de Borbón en Sevilla. 1689.



Fig. 20. Túmulo de Isabel de Borbón en Granada. 1644.



Fig. 21. Túmulo de Felipe IV en Santiago de los españoles en Roma. 1665.



Fig. 22. Túmulo de Sitti Manni Gioerida, en Roma. 1627.

sentes en la elección del orden corintio en ambos túmulos mexicanos. De hecho así lo demuestran las palabras del propio VILLERIAS en su relación: «Eligiose pues para su estructura el orden Corinthio, no sólo porque entre los cinco de la arquitectura es el más hermoso y bien proporcionado sino también porque entre todos pareció el más propio de el asunto, como que representa la gentileza virginal»³⁰, haciendo eco del tratado de Vitruvio al que cita como fuente de autoridad.

Igualmente se recurrió a Vitruvio, o a la tratadística que le siguió, en la modulación canónica elegida para la construcción del orden corintio, pues se realizó una columna corintia de 10 diámetros.

El recurso de colocar unas esferas o cilindros de sección circular sobre el ábaco de los capiteles corintios, considero que no tiene que ver tanto con el intento de recrear formas aparentemente caprichosas o fantásticas cuando con un intento de solución técnica dirigida a buscar un anclaje más eficaz a la forma circular de la corona del remate.

Con todo podría concluirse pensando que, a excepción del programa iconográfico y el número total de columnas, ambos túmulos fueron idénticos. Quizás pueda ser encontrada una buena explicación a este hecho en la política de reducción de gastos anteriormente expuesta y de la cual el propio Villerías se hace eco en su obra.

Ahora bien, esta curiosa y extraña tipología a la que se recurrió en México en 1717 y en 1724 tiene su fuente de inspiración directa en el túmulo erigido en Sevilla en el templo de San José para la celebración de las exequias de M.^a Luisa de Orleans en mayo de 1689, celebración realizada a expensas del Tribunal de Contratación de Indias siendo su presidente D. Juan de Chaves Chacón y Mendoza, Conde de la Calzada³¹ (Fig. 20).

Como puede observarse, su estructura aparecía conformada por 8 columnas estriadas de orden dórico que, aunque aparentemente podrían evocar una planta circular por el cariz que confiere la gran corona, estaban dispuestas sobre un zócalo de planta cuadrada, mostrando dos por frente. En esto estribó la diferencia fundamental con respecto a los túmulos mexicanos, dado que el resto de la composición fue exactamente la misma.

Obviamente, el significado de esta estructura fue distinto al de los túmulos mexicanos; todos los elementos estructurales del túmulo sevillano, zócalo, columnas-orden, corona, urna-nave, poseían un claro contenido simbólico cuyo conjunto quiso expresar el desconuelo de aquella hercúlea corona constituida por la Monarquía Hispana, ante la muerte de la Lis por excelencia, la reina M.^a Luisa de Orleans.

No desearía que los ejemplos de túmulos que se acaban de analizar pudieran inducir a pensar que nos encontramos ante una tipología habitual dentro del marco de estructuras de túmulos característicos realizados en época barroca. Nada más lejano de la realidad. A decir verdad, se debe afirmar que, a pesar de las connotaciones funerarias que presenta la planta circular, fueron contadas las ocasiones en que se recurrió a ella con motivo de diseñar túmulos funerarios y, en particular, menos aún en las que el diseño estuvo basado en un templo circular monóptero. Por lo que respecta al caso español tan sólo existe un ejemplo conocido: el túmulo realizado en 1644 para las honras de la reina Isabel de Borbón en la Capilla Real de Granada³², trazado por Luis de Orejuela (Fig. 21). Este túmulo, de planta circular, dos cuerpos decrecientes y remate cupulado, presenta efectivamente en su primer cuerpo 8 columnas dóricas sobre pedestales dispuestas circularmente, sustentando un potente entablamento que sirve de apoyo a una monumental corona de relieve. Quizás habría que pensar en esta traza como la fuente más cercana a la solución operada en Sevilla en 1689.

Al parecer, esta tipología que se viene analizando, tampoco fue muy habitual en el amplísimo y variado panorama que desarrolló Roma en este tipo de construcciones efímeras. A lo largo de todo el siglo XVII tan sólo son conocidos dos ejemplos. Uno fue el trazado por Antonio del Grande en 1665 para las honras que realizó la nación española por Felipe IV³³, cuya estructura, a pesar de no encontrarse tan cercana a los ejemplos españoles e hispanoamericanos, sí presentó un significado simbólico muy parecido (Fig. 22). El túmulo estuvo conformado por 10 columnas jónicas dispuestas circularmente sobre las que cargaba un entablamento y una balaustrada, sirviendo ésta última de apoyo a 8 grandes nervios en forma de «S» que sustentaban una gran corona. Su autor justifica ampliamente el significado simbólico de la estructura: la elección del orden jónico en base a postulados serlianos; su figura «esférica» por ser símbolo de la Eternidad; la forma de «mausoleo» por ser el más suntuoso sepulcro propio de los mayores monarcas; las columnas Virtudes por ser las que le habían servido de guía a la gloria y finalmente ésta, arriba, simbolizada por la gran corona.

El precedente inmediato del famoso túmulo de Felipe IV en Roma se encuentra en el también realizado en Roma, en Santa María in Aracoeli en 1627, para las honras de la esposa del famoso viajero del siglo XVII Pietro della Valle³⁴ (Fig. 23). En este túmulo, en el que aparece un fuerte componente de exotismo barroco, 12 imágenes en

³⁰ DE VILLERIAS, José: *ops. cit.*, FOL. 28 V.

³¹ Succinta Descripción de las Exequias a su reina a Señora Doña Maria Luisa de Borbón consagro el Regio Tribunal de la contratación de las Indias de esta Noble y muy Leal Ciudad de Sevilla. Sevilla Juan Francisco de Blas, 1689.

³² SÁNCHEZ DE ESPEJO, Andrés: *Relación Historial de las Exequias, Tumulos y Pompa Funeral... en las Honras de la Reyna... Isabel de Borbón...*, Granada, Baltasar de Bolívar 1645.

³³ PÉREZ DE RUA, J.: *Funeral hecho en Roma en la Yglesia de Santiago de los Españoles... a la memoria del Rei Catholico... Felipe Quarto el Grande...* Roma 1666.

³⁴ DELLA VALLE, P.: *Funerali della Signora Sitti Manni Giogerida della Valle moglie di Pietro della Valle*. Roma 1627.

El estudio iconográfico de esta estructura no puede ser valorado sin tener presente uno de los dibujos más conocidos de H. GOLTZIUS: «aedificare super petram», Mateo, 7,24. (Fig. 23).

bulto alusivas a otras tantas Virtudes, apoyadas sobre un zócalo corrido de planta circular, soportaban mediante uno de sus brazos una grandiosa corona de «justicia» rematada por un símbolo de la resurrección.

Esta estructura que acabamos de constatar como una de las variantes de las tipologías de túmulos barrocos y que debería ser entendida como retardataria en el mundo hispanoamericano, contaba con toda una tradición anterior de la que habría que considerarla como colofón. Efectivamente, no debería olvidarse al respecto que ya Bramante había consagrado en el Tempietto de San Pietro in Montorio en Roma, la tipología de planta circular asociada a un significado funerario-triunfante. No

en valde, Juan de Arfe la eligió para sus famosísimas custodias de Segovia y Sevilla y, más tarde, Juan de Herrera la utilizó en su diseño para el tabernáculo del retablo mayor de San Lorenzo de El Escorial. En todas estas construcciones, el elemento arquitectónico, entendido en su sentido más amplio, se hace portador de un significado simbólico orientado a recordar el tema del Santo Sepulcro y Resurrección de Cristo. Evidentemente, está estructura de tan alto valor simbólico debió parecer lo suficientemente adecuada para que sirviera de referencia a los «sacrosantos sepulcros triunfantes efímeros de la realiza».

Retratos de Luis González Velázquez

Ismael Gutiérrez Pastor

Universidad Autónoma de Madrid

La actividad de la familia González Velázquez como pintores de retratos es en la actualidad escasamente conocida, a pesar de la considerable importancia que los tres hermanos (1715-1763), Alejandro (1719-1772) y Antonio (1723-1797) tuvieron en el panorama de la pintura española del siglo XVIII¹. En la ermita de Nuestra Señora de Tresfuentes de Valgañón (La Rioja) se ha conservado hasta hace pocos años un extraordinario conjunto de obras artísticas madrileñas —pinturas, escultura y retablos—, por desgracia no todo él documentado, que va a exigir parcialmente nuestra atención en las páginas siguientes, dedicadas a estudiar un grupo de cuatro retratos, uno firmado y fechado por Luis González Velázquez, otro en relación directa y estrechísima con él, y dos más que pensamos están en su órbita. Por las características de estas obras —exvotos dedicados a la Virgen— resulta difícil hallar documentación sobre ellas. Otras circunstancias, como la de conocer solamente el nombre de dos de los retratados y el hecho de llevar ape-

lidos compuestos no coincidentes, dificultan nuestro intento de estudio, en parte subsanado a través del análisis formal y estilístico de las pinturas. Desde el punto de vista de la cronología de las obras, ésta se nos presenta clara en tres de ellas, mientras que resulta dificultosa en el retrato firmado por González Velázquez. La moda que luce el retratado resulta en este caso de gran utilidad para ofrecer una datación relativa y aproximada.

Una pincelada biográfica sobre el pintor en quien centramos esta comunicación nos ayudará a valorar convenientemente estos retratos, primeros identificados en el conjunto de su obra². Luis González Velázquez nació en Madrid en 1715 y murió en la misma ciudad en 1763; fue hijo del escultor Pablo González Velázquez († 1727) y hermano de los pintores Alejandro y Antonio, los cuales asumieron importantes papeles en los orígenes y primer desarrollo de la Academia de Madrid. «Los tres aseguraron el primer gran relevo hispánico en el concierto artístico europeo» del siglo XVIII³. Según Ceán Ber-

* Este trabajo recoge el texto presentado como comunicación al Congreso Internacional. El arte en las Cortes europeas del siglo XVIII. Madrid-Aranjuez, 27-29 abril 1987.

¹ Los únicos retratos de los González Velázquez publicados hasta la fecha son, que sepamos, los de los Duques de Hijar Don Pedro de Alcantará y Doña Rafaela de Palafox con su hijo primogénito D. Agustín de Siva y Palafox (Cfr. Catálogo de la exposición *Obras maestras en colecciones particulares*. Caja de Ahorros Provincial de San Fernando. Sevilla, diciembre, 1982, num. 28 y 29. Firmados en 1774.

² A pesar de su importancia los González Velázquez carecen del estudio en profundidad que se merecen. La Tesis Doctoral de Santiago RIUS OLIVA no se llegó a publicar, salvo un brevísimo resumen: «Los hermanos González Velázquez, pintores del siglo XVIII», en *Revista de la Universidad de Madrid*, XIII, n.º 52, 1964, pp. 636-637.

Para el estudio de Luis GONZÁLEZ VELÁZQUEZ hay que recurrir en primera instancia a Juan Agustín CEÁN BERMÚDEZ: *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, 1800. Vol. II, p. 224. Específicamente se han ocupado de algunas obras suyas Elisa BERMEJO: «Un retablo de los González Velázquez en Toledo», en *A.E.A.* XXV, 1952, p. 288. Ricardo LÓPEZ GARCÍA: «La ermita de Nuestra Señora de la Soledad en La Puebla de Montalbán (hermanos González Velázquez)», en *A.E.A.*, XXV, 1952, p. 290. Una ordenación cronológica de datos, de la que se han alimentado las síntesis posteriores, se encuentra en el Catálogo de Dibujos del Museo del Prado, vol. III: *Dibujos españoles del siglo XVIII, C-Z*, redactado por Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ. Madrid, 1977, pp. 52-53. Datos parciales fueron publicados por Santiago RIUS: «Antonio González Velázquez y los frescos de la iglesia de los Trinitarios Calzados de Roma», en *A.E.A.*, XLI, 1968, pp. 67-70. Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ: «Corrado Giaquinto's Birth of the Virgin», en *Bulletin of The Detroit Institute of Art*, vol. 51, 1975, pp. 33-42. José Luis DE ARRESE: *Antonio González Ruíz*. Madrid, 1972, p. 100. Jesús URREA FERNÁNDEZ: *La pintura italiana del siglo XVIII en España*. Valladolid, 1977, pp. 113, nota 14, 121 y doc. XLI.

Algunas de sus obras de caballete no han sido expuestas hasta fecha reciente; véase el Catálogo de la exposición *El arte europeo en la Corte de España durante el siglo XVIII*. Madrid, Museo del Prado, 1980, núm. 10.

múdez, las primeras obras de Luis González Velázquez le relacionan con los trabajos colectivos de pintura y decoración de las calles de Madrid y de la Casa de la Panadería con motivo de la entrada de Fernando VI (1746), así como en la decoración del teatro del Buen Retiro⁴. Desde 1744 al menos trabajo en este lugar bajo la dirección de Santiago Bonavía⁵, siendo una de las escasas referencias a los ambientes de su aprendizaje. La muerte de su padre en 1727, contando sólo 11 años y la circunstancia de ser el mayor de los hermanos, le obligaría a acelerar su formación y a buscar trabajos. A fines de la década de 1730, las relaciones artísticas y la dependencia estilística de los pintores que trabajaron a las órdenes de Bonavía (Bartolomé Rusca, Félix Fedeli o Giovanni Battista Galluzzi) es evidente en la obra de Luis González Velázquez y definen la base italiana de su formación, posteriormente reforzada por Corrado Giaquinto: la pintura ilusionista de arquitecturas fingidas, con amplios desarrollos concavo-convexos y aperturas al cielo, así como el brillante colorido marmóreo enriquecido con jaspes y bronce dorados, que practicaron Luis y su hermano Alejandro tienen su precedente inmediato en los trabajos de pintores italianos en la Granja y Aranjuez⁶. Diversos memoriales escritos por él o por su hermano Antonio con el fin de obtener honores y títulos de la Academia no aclaran nada sobre este capítulo del aprendizaje de Luis; sin embargo, otro de Giaquinto (8 de abril de 1758) indica que Luis había trabajado a sus órdenes en las Salesas Reales⁷.

A los veinte años trabajaba en colaboración con su hermano Alejandro en la capilla de Santa Teresa del convento de San Hermenegildo de Madrid; el lienzo de *Santa María Magdalena de Pazzi* lleva una minuciosa firma y está fechado en 1737⁸. Entre 1741-1742 trabajó en la ermita de Nuestra Señora de la Soledad de La Puebla de Montalbán (Toledo), donde las mujeres fuertes de la Biblia que decoran las pechinas reflejan muchos rasgos del estilo rococó italiano⁹. En el retablo fingido de San Juan Bautista de Toledo (Jesuitas), que realizó en 1746,

retorna a las arquitecturas de estirpe escenográfica y barroca¹⁰.

En 1745 quedó clasificado como el cuarto mejor pintor de Madrid en la *lista de discípulos de pintura y escultura recibidos y clasificados según sus méritos por la Asamblea preparatoria de la Academia Real*, realizada el 18 de marzo¹¹. En torno a estos primeros años de la década de 1740 contraería matrimonio con Luisa Izquierdo, que falleció en 1770 y con la que tuvo al menos una hija llamada María Antonia¹².

En 1752 fue elegido como individuo de mérito de la Academia de San Fernando, año en que pintó la cúpula y pechinas de la iglesia de San Marcos de Madrid con escenas de la vida y milagros del santo evangelista, y probablemente el lienzo de *Mercurio y Argos* de la Academia de San Fernando¹³. En 1754 era Teniente Director de Pintura y en 1758 fue nombrado Pintor de Cámara, a lo que sin duda estaba encaminado el informe que Giaquinto emitió el 8 de abril del mismo año, refiriéndose a «lo que ha pintado bajo mi asistencia en el nuevo Real Monasterio de Ntra. Sra. de la Visitación»¹⁴. Un memorial de 1761, dirigido al Rey en petición de obras que realizar en Palacio, denota a juzgar por los trabajos realizados hasta entonces¹⁵ que el título tuvo un cierto valor honorífico, aun cuando estaba dotado con 9.000 reales anuales¹⁶. Dicho memorial menciona probablemente las obras de mayor empeño, las de las iglesias madrileñas de San Marcos (1752), del Sacramento (hacia 1754) y la capilla de Santa Teresa en San Hermenegildo (1737-1739). El manuscrito del escultor Felipe de Castro, que Bedat considera redactado básicamente hacia 1750 y con añadidos autógrafos de hacia 1764¹⁷, menciona otras obras de Luis González Velázquez, tales como el monumento de Jueves Santo de la iglesia de Santa María de la Mayor, que había diseñado Ventura Rodríguez, toda la pintura al fresco de la iglesia y algunos cuadros del claustro del convento de San Hermenegildo y el techo de San Fermín de los Navarros. Ninguna de estas obras parece comparable en importancia a las que el pro-

Sus dibujos, mostrados en alguna exposición han merecido la atención de Alfonso Emilio PÉREZ SÁNCHEZ: *Historia del dibujo español de la Edad Media a Goya*. Madrid, 1986, pp. 355-358.

³ Jeannine BATICLE: «La pintura española en el siglo XVIII», en Catálogo de la Exposición *El Arte europeo en la Corte de España durante el siglo XVIII*. Madrid, Museo del Prado, 1980, p. 43.

⁴ CEAN BERMÚDEZ: *op. cit.*, II, p. 224.

⁵ URREA FERNÁNDEZ: *op. cit.*, p. 113, nota 14.

⁶ TOVAR MARTÍN, Virginia: «Pintura de arquitecturas fingidas en los palacios españoles de Aranjuez y la Granja de San Ildefonso», en *Bracara Augusta*, XXVII, fasc. 64 (76), 1973, pp. 1-15.

⁷ URREA FERNÁNDEZ, *op. cit.*, pp. 121 y 472, documento XLI.

⁸ «Luis Gonzz. Velázquez fa. / a su devoⁿ. año 1737».

⁹ LÓPEZ GARCÍA: art. cit., p. 290.

¹⁰ BERMEJO: art. cit., pp. 288-289.

¹¹ BEDAT Claude: *L'Académie des Beaux-Arts de Madrid. 1744-1808. Contribution à l'étude des influences et de la mentalité artistique de l'Espagne du XVIII^e siècle*. Toulouse, 1974, pp. 32-33.

¹² ARRESE: *op. cit.*, p. 100.

¹³ Catálogo Exp. *El Arte europeo...*, n.º 10.

¹⁴ URREA FERNÁNDEZ: *op. cit.*, pp. 121 y 472, documento XLI.

¹⁵ RIUS: art. cit., p. 68.

¹⁶ URREA FERNÁNDEZ, Jesús: «Introducción a la pintura rococó en España» en *La época de Fernando VI*. Ponencias leídas en el coloquio conmemorativo de los 25 años de la fundación de la Cátedra Feijoo. Textos y Estudios del siglo XVIII, n.º 9 (Oviedo, 1981), pp. 315-336; p. 335, nota 73.

¹⁷ BEDAT Claude: «Un manuscrito del escultor D. Felipe de Castro, esbozo inédito de una parte del *Viaje de España* de Don Antonio Ponz?», en A.E.A., XLI, 1968, pp. 213 y ss. Fols. 129, 161 y 209.

pio González Velázquez menciona en su memorial de 1761, salvo los frescos de la iglesia de San Hermenegildo, por lo que quizá había que considerarlas posteriores a esta fecha¹⁸.

A esta obra que se menciona como personal de Luis González Velázquez o en colaboración con su hermano Alejandro hay que añadir las intervenciones —mal delimitadas en muchos casos— en otras obras de su hermano Antonio, especialmente en las Delcalzas Reales, en la Encarnación y en las Salesas Reales o monasterio de la Visitación, para completar el amplio panorama de la actividad de este pintor que en las décadas de 1740 a 1760 realizó lo más importante de su obra como pintor decorador, cuyo estilo se inspira en el gran arte del barroco italiano de los siglos XVII y XVIII, con figuras de gestos grandilocuentes, complejas escenas y agrupamientos de personajes, y brillante colorido progresivamente suavizado en dirección rococó por influencia de Giaquinto y de su hermano Antonio. Si, como el testimonio de Castro parece indicar, las pechinas de San Hermenegildo son de su mano, en ellas y en la cúpula de San Marcos Luis González Velázquez demostró una excelente aptitud para la representación animalística, dependiente en buena parte de la tradición barroca (Velázquez, Coello, Giordano). El regreso de Italia de su hermano Antonio (1753), donde había aprendido con Giaquinto, fue decisivo para la transformación del concepto decorativo y plástico de los conjuntos murales de las iglesias madrileñas, Luis González Velázquez, formado en el círculo de Bonavía, impregnó su estilo de rasgos giaquintescos, evolucionando hacia el rococó. En el complejo panorama de la pintura española de la primera mitad del siglo XVIII, surcado por la tradición castiza y las novedades francesas e italianas, por circunstancias ambientales y familiares Luis González Velázquez aprendió de Italia.

Frente a la ingente actividad de González Velázquez como decorador mural, apenas podemos mencionar una docena de lienzos y algunos dibujos. Son dos de Santas Carmelitas que restan *in situ* en la capilla de Santa Teresa (1737), un *Mercurio y Argos* de la Academia de San Fernando¹⁹, donde también existen dos versiones de la *Expulsión del Paraíso*²⁰; la *Inmaculada Concepción*

que fue de los Duques de Osuna²¹, quienes también poseyeron en el siglo XIX tres *Alegorías de la Pintura, la Óptica y la Geometría entre guirnalda de flores*, de mano del mismo González Velázquez y de José Arellano (sic)²². Por completar la relación añadamos los dibujos de una decoración teatral representando el interior de un palacio con pilares prismáticos y escaleras en varias direcciones (Madrid, Biblioteca Nacional)²³; otro, de una decoración alternativa de arquitecturas en relación con la cúpula de la iglesia del Sacramento (Madrid, col. privada)²⁴ y los conservados en el Museo del Prado: *Trinidad y Santos franciscanos, Aparición de San Francisco de Sales a San Claudio Croerix (?)* —directamente relacionado con los recuadros de la bóveda de las Salesas Reales—, *Alegoría del nacimiento de un infante*, provisionalmente atribuido, y una *Academia*²⁵, género del que realizó varios más destinados al estudio en San Fernando, dando lugar a un conflicto entre González Velázquez y Antonio González Ruíz²⁶.

A través de estas pocas obras de caballete observamos que Luis González Velázquez practicó todos los géneros: pintura religiosa, mitología, alegoría, pintura de género y retrato, aspecto de su obra que hasta hoy sólo conocíamos a través de la estampa del violinista *José Herrando* (Madrid, 1680-1762), que el Duque de Arcos, a cuyo servicio estaba el músico, encargó a Manuel Salvador Carmona en 1756 sobre un modelo de nuestro pintor²⁷. Nuestra aportación a la obra de Luis González Velázquez viene a completar su faceta de retratista, incorporando a su catálogo el retrato de *Un caballero de la familia Gonzalo de Soto* y el de *D. Juan Antonio Gonzalo de Soto*, proponiendo también como obras suyas los de *D. Antonio Gonzalo y Zaldúa* y de su mujer, conservados en Valgañón (La Rioja).

Durante la primera mitad del siglo XVIII los Gonzalo del Río, Gonzalo de Zaldo o Zaldúa y Gonzalo de Soto tuvieron un importante papel en la decoración de la ermita de Nuestra Señora de Tresfuentes de Valgañón. El retrato de *D. Juan Antonio Gonzalo de Soto*, (Fig. 1) fechado en 1732 y ofrecido como exvoto a la Virgen, es una aportación cortesana al patrimonio histórico artístico de un pueblo serrano de La Rioja²⁸. Representa al per-

¹⁸ Tormo atribuyó esta pintura a algún seguidor de Teodoro ARDEMANS, sobre idea suya, sin relacionarlas con las de la Capilla de Santa Teresa, cuyos frescos en pechinas «son posteriores a los del templo y de fines de la primera mitad del siglo XVIII» (Cfr. *Las iglesias de Madrid*. Madrid, reed. 1979, pp. 195-196).

¹⁹ Oleo/lienzo. Mide 1,20 por 0,97 ms. Firmado y fechado: LUIS GONZÁLEZ VELÁZQUEZ. F. A. 17.. (Cfr. *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Inventarios de las Pinturas*. Por Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ: Madrid, 1964, núm. 201).

²⁰ El lienzo atribuido a González Velázquez es el núm. 422, oleo/lienzo, 2,53 por 2,60. Pero el mismo PÉREZ SÁNCHEZ recoge otro lienzo de 0,84 por 0,64 con reservas (Cfr. *op. cit.*, 1964, núm. 157).

²¹ Oleo/lienzo. Mide 2,04 × 1,39 (Cfr. Narciso SENTENACH: *Catálogo de los cuadros... de la Colección de la antigua Casa Ducal de Osuna*. Madrid, 1896, n.º 59. Fue valorado en 4.000 reales. Lo reproduce el *Portafolio* de Laurent (Madrid, 1896), núm. 7).

²² SENTENACH, *op. cit.*, núms. 60, 61 y 62. Medían cada uno 2,90 por 3,13. Fueron valorados individualmente en 1.000 reales cada uno.

²³ Angel M. BARCIA: *Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*. Madrid, 1906.

²⁴ PÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit.*, 1986, pp. 355-358.

²⁵ *Museo del Prado. Catálogo de Dibujos. III. Dibujos españoles del siglo XVIII. C-Z*. Por Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ: Madrid, 1977, p. 53, núm. Fa. 271.

²⁶ ARRESE: *op. cit.*, p. 115.

²⁷ Juan CARRETE PARRONDO: «Grabados de Manuel Salvador Carmona realizados en París (1752-1762)», en *Academia*, n.º 50, 1980, pp. 125-157.

²⁸ Oleo/lienzo. Mide 1,055 por 0,845. Inscrición: EL LIZENCIADO DON JUAN ANTONIO/GONZALO DE SOTO. COLEGIAL/EN EL INSIGNE DE SANTA CRUZ/DE CAÑIZARES DE SA-/LAMANCA. EX VOTO. / AÑO DE 1732.



Fig. 1 Luis González Velázquez. D. Juan Antonio Gonzalo de Soto. 1732. Valgañón (La Rioja). Igl. parroquial.

Fig. 2

Luis González Velázquez.

*Caballero de la familia
Gonzalo de Soto, c. 1745.*

Valgañón

(La Rioja). Igl. parroquial.



Fig. 3. Luis González Velázquez. Firma en el reverso de la fig. 2.

sonaje de más de medio cuerpo, junto a una mesa recubierta con un tapete de tonos rosas muy pálidos, casi fronterizos con el blanco; todo su cuerpo mira hacia la izquierda, mientras la cabeza se gira hacia el lado contrario. Con la mano izquierda sujeta un retrato de la Virgen de Trásfuentes, para mostrárselo al espectador, con quien el retratado entabla un diálogo visual y psicológico evidente. Su figura destaca sobre el fondo pardo, casi neutro, de una librería repleta de lomos apergamados con títulos de derecho y leyes. El joven viste una austera toga negra, cruzada con una banda de intenso azul celeste, quizá el distintivo del colegio salmanticense de Santa Cruz de Cañizares. En la pared del fondo, una inscripción acompañada del escudo de armas identifica al personaje retratado y fecha la obra, que se acomoda bien a la moda en el peinado: una peluca larga y amplia típica del reinado de Felipe V. Por la edad que representa, unos treinta años aproximadamente, habrá que identificarlo con un Juan Antonio Gonzalo de Soto, hijo de Antonio Gonzalo Perella y de Manuela Soto Martínez, bautizado con agua de socorro, el 19 de abril de 1701 en Valgañón²⁹.

En su estilo, técnica pictórica y formato este retrato presenta una absoluta coincidencia con el firmado por Luis González Velázquez que veremos enseguida. Ambos lienzos presentan una fuerte imprimación rojiza; la soltura de ejecución con largas pinceladas muy fluidas, el modelado de los rostros y manos con tintas grises claras, y la factura quebrada, como almidonada, de los encajes denotan una misma sensibilidad correspondiente a un sólo pintor. Por ello, si valoramos la fecha de 1732 como la de ejecución de este retrato, nos hallaremos ante una de las primeras obras conocidas de Luis González Velázquez, realizada a la temprana edad de dieciséis años. Hay en este retrato influencias francesas muy superficiales, limitadas casi exclusivamente a la peluca, mientras que el escenario y el contenido religioso del retrato son de tradición española (García Hidalgo, Clemente Puche), y la apostura, gesto y planta del retratado parecen derivar de Van Dyck a través de los retratos de su *Iconografía*, nuevamente editados a comienzos del siglo XVIII por Henri y Corneille Verdussen³⁰; la influencia de esta serie se detecta contemporáneamente en toda España: Miguel J. Meléndez, Chavarrito, Nicolás Antonio de la Cuadra...

El *Retrato de un caballero de la familia Gonzalo de Soto* (Fig. 2) se encuentra firmado y fechado en el reverso, pero carece de inscripciones que nos ayuden a identificarlo³¹. En la firma (Fig. 3) empleó el pintor el mismo anagrama que en la cúpula de San Marcos de Madrid. La fecha resulta de lectura incompleta al no poderse identificar el número de las decenas; 1735, 1745 ó 1755 son datas posibles para este retrato, si bien la moda y el peinado que luce el personaje delata una obra más tar-

día que el retrato anterior. La peluca corta nos lleva hacia el final del reinado de Felipe V o los comienzos del de Fernando VI, en el que podemos tomar como modelo los retratos del Marqués de la Ensenada por Giacomo Amiconi. Por otro lado, el retrato de *D. Antonio Gonzalo y Zaldúa*, (Fig. 4) conservado en la misma ermita de Trásfuentes y realizado en fecha próxima a 1740, muestra aún la moda de la corte de Felipe V, lo que en cierta manera podría deberse a la mayor edad del retratado y a un cierto sentido refractario a los cambios de moda. De cualquier modo, a través de él la fecha de 1735 se nos antoja demasiado temprana para el retrato de González Velázquez, inclinándonos a situarlo en los años centrales del siglo XVIII, hacia 1745. El retrato del violinista José Herrando, dibujado para la estampa de Carmona en 1756, nos lo muestra con una peluca aún más corta, recogida con bucles sobre las orejas y con una coleta detrás; la posible fecha de 1755 para el retrato de la ermita de Valgañón queda también descartada por su proximidad cronológica a la del retrato de Herrando y por las diferencias de moda existentes entre los dos personajes, no tanto en la vestimenta, cuanto en el peinado.

Como en el caso del retrato anterior, el afrancesamiento de este caballero es una vez más fruto de la moda y no tanto del sistema de representación empleado: un óvalo arquitectónico, sutilmente desbordado por el personaje que se recorta sobre un fondo neutro, en el que de nuevo se acusa la dependencia de viejos esquemas flamencos y de los retratos de Van Dyck. Si bien con rigor cronológico y compositivo no se puede decir que estos dos retratos formen pareja, el tamaño, la técnica y el estilo, y la finalidad votiva vienen a emparejarlos.

El pintor representó al personaje de más de medio cuerpo y levemente girado hacia su derecha. Con la mano izquierda señala un medallón de Nuestra Señora de Trásfuentes, que sujeta con la contraria. Viste una elegante y austera casaca de terciopelo color tabaco con botonadura de plata, sobre calzón y chaleco verdes; la camisa blanca con puños de encaje pone el contrapunto luminoso a este retrato casi monocromo y enraizado en la tradición y gusto hispanos. El gesto franco y sereno del rostro del personaje enlaza directamente con el *Auto-retrato* (1746) de Luis Meléndez (París, Louvre) y denota la capacidad de Luis González Velázquez para acceder y analizar la personalidad humana en género pictórico hasta ahora prácticamente desconocido, a pesar de tener que mantener por imperativos del encargo el tono religioso que flota en el ambiente del *Autorretrato* (1735) de Francisco Zorrilla (Córdoba, Marqués de Viana).

El retrato de *José Herrando*, conocido a través de la estampa de Manuel Salvador Carmona, presenta el interés en la pintura española de mostrarnos al personaje en acción, practicando su oficio de violinista e interpretando una partitura, en la tradición de ciertos retratos

²⁹ Archivo Parroquial de Valgañón. N.º 3: *Libro de Bautizados, Casados y Finados, 1644-1703*, fol. 150. Sus padres habían contraído matrimonio el 25 de enero de 1699 (*Ibidem*, fol. 250 v.º).

³⁰ MAUQUAY-HENDRICK, Marie: *L'Iconographie de Anton van Dyck*. Bruselas, 1956 (2 vols).

³¹ Oleo/lienzo. Mide 1,055 por 0,845. Firmado y fechado en el reverso con letras capitales ligadas: LVIS BELAZQUEZ F., año 17.5.



Fig. 4
Luis González Velázquez (?) D. Antonio Gonzalo y Zaldúa.
1740. Valgañón (La Rioja). Ermita Ntra. Sra. de Tresfuentes.



Fig. 5
Luis González Velázquez (?). La esposa de D. Antonio Gonzalo y Zaldúa.
1740. Valgañón (La Rioja). Ermita de Ntra. Sra. de Tresfuentes.

italianos del Manierismo. El marco pétreo se enriquece con una elegante enramada de laureles y cintas, mientras las partituras lo desbordan. La riqueza en el traje con su chaleco bordado con ramilletes rococós encaja perfectamente en los ambientes cortesanos y aristocráticos de la música dieciochesca. Junto con Domenico Scarlatti y Farinelli, José Herrando fue retratado en la tribuna de músicos en la *Familia de Fernando VI y Bárbara de Braganza*, pintada por Amiconi (1752) y conocida a través de la estampa de Charles Joseph Flipart³².

Los retratos de D. Antonio Gonzalo y Zaldúa y de su esposa³³ (Fig. 4 y 5) se encuentran situados en el banco de un pequeño retablo dedicado a San Antonio de Padua en 1740, según se desprende de la inscripción³⁴. Ambos forman una pareja de figuras orantes, con las manos juntas y dirigiendo la mirada al centro del retablo. Don Antonio Gonzalo y Zaldúa era miembro de la misma familia que en los años de 1730 patrocinó los reta-

bllos de Nuestra Señora de Valvanera y de San José, ambos con figuras orantes, existentes en la parroquia de Valgañón. En el retrato de la ermita de Tresfuentes aparece ataviado con la moda del momento: casaca de color marrón, camisa blanca con corbata y puños de encaje y gran peluca emplevada. Su caracterización denota franqueza por parte del pintor, quien no ocultó ni las arrugas, ni la deformidad de la nariz, ni la fealdad del labio hundido, de las mejillas caídas o de los gruesos párpados. El rostro aparece no obstante sereno y luminoso, sin que la edad aproximada de cincuenta años que representa le haya hecho perder la fortaleza que denotan sus grandes manos.

La dama representa una edad menor, alrededor de 35 o 40 años. A pesar de la objetividad de la representación, las imperfecciones del rostro, el mentón prominente y la gran nariz afilada, este retrato presenta unas calidades técnicas y una maestría de ejecución elevadísimas, tan-

³² PAEZ RÍOS, Elena: *Repertorio de grabadores españoles en la Biblioteca Nacional*. Madrid, 1981-1986 (4 vols.).

Sobre el retrato pintado por Amiconi, véase el artículo de LUNA, Juan José: «El retrato de Fernando VI y Bárbara de Braganza con su corte por Amiconi, en *A.E.A.*, 1979.

³³ Oleos/tabla. Miden 0,28 por 0,19. Sin firma aparente. No hemos logrado averiguar el nombre de la esposa. Un ANTONIO GONZALO y ZALDO se casó el 25 de febrero de 1704 con Ana López Ortiz (A.P. de Valgañón. N.º 4: *Libro de Bautizados, Casados y Finados, desde 1704*, fol. 1). Quizá puedan identificarse estos retratos con los esposos del documento, aunque no hay seguridad absoluta.

³⁴ «Este al-/tar, ima-/jen de San/Antonio se i-/zo a debozión de Don Anton-/io Gonzálo Zal-/dua, vezino de la vi-/lla de Madrid, /natural/de esta vi-/lla. Año de 1740».

to desde el punto de vista de la captación psicológica, como en la habilidad para reflejar los abundantes detalles de su traje de seda bordada con ramilletes de flores, los aderezos, broches, collares, pendientes y sortijas. El generoso escote de la moda de la Corte, rayano en la impudicia —más si tenemos en cuenta que se halla en una iglesia rural—, fue convenientemente censurado por la devoción popular en los siglos siguientes, provocando destrozos irreparables que no afectan ni al rostro, ni a las manos, trabajados ambos con gran dominio del modelado y de las sombras.

Estos dos retratos, junto con los otros dos de Luis González Velázquez, figuran a la cabeza de los más bellos de La Rioja. Desde el punto de vista estilístico, los pequeños detalles sobre los que podemos establecer juicios comparativos nos acercan entre sí los cuatro retratos, más

allá de la moda y de las coincidencias cronológicas. Estos estilemas se cifran en el modelado pictórico de los rostros y, especialmente, de las manos: compárense las de *D. Juan Antonio Gonzalo de Soto* con las de *D. Antonio Gonzalo y Zaldúa* o con las de la dama, siempre puestas en los primeros planos de la composición y que hacen recordar los distintos precios de los retratos de Go ya según exhibieran o no los retratados sus manos. El segundo estilema se refiere al trazado aéreo, ligero, de los rizos de las distintas pelucas, sin renunciar al detalle menudo de cada cabello. Finalmente, el tercero es el de las calidades de los encajes y telas, especialmente los bordes calados y rizados de los primeros tan iguales en los dos retratos del matrimonio y en el lienzo firmado por González Velázquez, a quien provisionalmente atribuímos esta segunda pareja de óleos.

Goya y el gusto ilustrado

Valeriano Bozal

Universidad Complutense de Madrid

Viene siendo habitual analizar las relaciones entre Goya y la Ilustración a partir de la investigación sobre las fuentes —literarias, políticas, ideológicas, teatrales...— de las imágenes goyescas o, aún, de la trama biográfica: las amistades ilustradas del pintor, su reacción ante los ilustrados que conoció, etc. El punto de vista que aquí va a adoptarse es algo diferente: la relación entre la pintura de Goya y el gusto ilustrado, su sensibilidad. No, o no sólo, el gusto de los ilustrados, el de Jovellanos o el de Campomanes, Meléndez o Ponz, sino el gusto ilustrado, de la Ilustración española tomada como un conjunto no completamente homogéneo, pero tampoco enteramente heterogéneo.

¿Qué quiere decir gusto ilustrado? Gusto lo ha habido siempre, lo hubo en el Renacimiento y en el Barroco, en el clasicismo y el manierismo, pero existe un rasgo que diferencia notablemente la condición del gusto dieciochesco y que afecta de manera considerable a la Ilustración; el gusto dieciochesco afirma un placer estético inmediato, no es un mero atenerse a las normas, tampoco verificar la adecuación a las normas, a las pautas más o menos claramente establecidas, el gusto dieciochesco no es, o no es sólo, cosa mental y racional, es propio de la sensibilidad, de su finura y delicadeza: el gusto dieciochesco es capaz de subsumir lo racional del concepto en la inmediatez de lo sensible.

La tensión que tal pretensión y proceder suscitan ofrece en la Ilustración su manifestación más clara y señalada y, como espero mostrar, afecta a la evolución misma del arte de Goya.

El hombre del s. XVIII, y muy especialmente el hombre ilustrado, desea tener gusto, formar un gusto fino y delicado, ser sensible. Como ha señalado J. A. Maravall¹, la sensibilidad no puede identificarse con ni reducirse a la sensación tal como esta era entendida por la teoría del conocimiento tradicional. Pero tampoco puede apartarse de lo sensible: de él y en él surge, y quizá ahora, con el éxito de las diversas formas de empirismo —éxito que tuvo en nuestro país su reflejo²— de una manera más intensa.

Ahora bien, la fundamentación del placer estético en el gusto —y el desarrollo consecuente y riguroso de una teoría del gusto— planteó serias dificultades. No es la menor el presunto relativismo que el gusto podía introducir en el juicio estético —que, por ejemplo, el *Diccionario de Autoridades* (1726) recoge en la expresión «sobre gusto no hai disputa»³, con la quiebra, entonces, de los valores de la universalidad y normatividad sobre los que el arte se apoyaba (y que el arte expresaba). Los teóricos europeos trataron de solucionar este problema con hipótesis y por métodos diversos, que ahora no hacen aquí al caso. Entre nosotros, con un desarrollo teórico mucho menor y un peso grande de las ideas tradicionales, el asunto fue expresamente abordado en contadas ocasiones, pero desde luego no ignorado. Ya en fecha temprana (1734) el asunto fue planteado por el padre Feijoo en algunos discursos de su *Teatro Crítico*, y fundamentalmente en el titulado *El no sé qué* (t. VI, discurso XII)⁴. La posición de Feijoo es un punto ecléctico cuando no claramente tradicional, pues trata de disolver el

¹ MARAVALL, J. A.: *la estimación de la sensibilidad en la cultura de la Ilustración*, Madrid, Instituto de España, 1979.

² Cfr. los estudios de Russell P. SEBOLD, y muy especialmente para este tema su *Introducción a La Poética* de Ignacio de Luzán, Barcelona, Labor, 1977.

³ «Phrase con que se significa, que a quien tiene declarado su gusto por alguna cosa, no hai que proponerle razones para lo contrario». Explicación ésta del *Diccionario* que absolutiza, creo que negativamente, el subjetivismo del gusto personal.

⁴ El primer tomo del *Teatro Crítico Universal* apareció en 1726, el octavo y último en 1739. El tomo sexto, que contenía *El no sé qué*, se publicó en 1734. El ensayo de Feijoo ha sido entendido de muy diversas maneras, pero finalmente se considera como una muestra de la adhesión de Feijoo a las ideas centrales del neoclasicismo. Cfr., C. Samoná, «I concetti di 'gusto' e di 'no sé qué' nel Padre Feijoo», en *Giornale storico della letteratura italiana*, CXXI, 443, 1964.

«perromántico» *no sé qué* en la presunta originalidad de unas reglas que, por el motivo que sea, el receptor desconoce (el *no sé qué* tuvo años después una interpretación bien distinta a la de Feijoo, tal como se pone de relieve en un comentario del anónimo editor de las *Poesías* del padre Boggiero en 1817: «Boggiero con la pluma en la mano era lo que el célebre Goya con el pincel. Invención, imaginación, expresión feliz, novedad, singularidad y aquel *no sé qué* por el cual los talentos originales no se parecen sino así mismos⁵).

El *no sé qué* posee obviamente implicaciones más amplias y complejas de lo que el tema aquí abordado permite sugerir. Sólo deseo destacar con él se introduce una «explicación inexplicable» o, dicho de otro modo, se deja en la oscuridad, en el no saber, la razón del gusto (también, pero este asunto es cosa en la que ahora no puedo entrar, la razón de los factores personales en la obra, de la presentación, de la inspiración, etc). El *no sé qué* se opone a las reglas, como muy bien ha visto Feijoo: si hay reglas no hay *no sé qué*. No hay *no sé qué* en las explicaciones de Mengs y en las de Ponz, que le sigue, pero sí puede haberlo en el siguiente texto de Jovellanos (aunque su autor no lo viviera con el énfasis prerromántico que a propósito del *no sé qué* es habitual):

«Antes de bajar la cuesta, y desde lo más alto, se presenta una escena que empieza a recrear por su gran diferencia de las que dejamos a la espalda. Es inexplicable cuan grata sensación causa su *amenidad* en el ánimo de los que le ven viniendo desde los áridos y desnudos campos de Castilla. Un estrecho y fresco valle que el río Bernesga atraviesa y fertiliza corriendo de Norte a Sur; un montezuelo que le ciñe y estrecha por Poniente, cubierto de altos y frondosos árboles; los lugares de Llanos y Sorribas, situados en su falda a la otra parte del río; varios caseríos salpicados acá y allá, muy cuidadosamente cultivados y divididos en prados llenos de muchedumbre de ganados, en sembrados de lino, de maíz y centeno, y en huertos de fruta y hortaliza; algunas fuentes y arroyuelos, cuyas cristalinas aguas corren y serpean por todos lados hasta perderse en el río; y sobre todo cierta frescura y fragancia que de todos estos objetos participa el ambiente, *hieren de tal manera los sentidos* del caminante, que *excitan en su alma agradables sensaciones*, y la llenan sin arbitrio de paz y de alegría⁶.

Jovellanos se dirige a Ponz y narra sus impresiones del paisaje asturiano. Mas, ¡cuánta diferencia entre los textos de uno y otro! La descripción de Ponz, muchas veces recuento, casi siempre con «consejos económicos» cuando se trata de paisaje natural⁷ —consejos que Jovellanos nunca rehuyó pero que insertó en su discurso de manera bien distinta, con gusto diferente—, resulta instructiva, pero bien lejos del placer que nos procura

la carta de Jovellanos, capaz de hacernos ver lo que contempla y pinta: una concepción básica de lo pintoresco que rara vez aparece en Ponz.

«Es inexplicable» la grata sensación que causa la amenidad del paisaje, tan distinto del que hemos dejado atrás, dice Jovellanos. Más esa falta de explicación se desvela en la propia lectura de su carta: el contraste con los áridos y desnudos campos de Castilla, la variedad del paisaje nuevo frente a la anterior uniformidad, el cuidado hacendoso de los cultivos y su diversidad... todo ello percibido por un viajero, por un caminante que viene de otro lugar, ante el que se presenta un paisaje nuevo, un viajero que observa: los sentidos del caminante son *heridos* por la frescura y fragancia de la naturaleza, de tal manera que «excitan en su alma agradables sensaciones». Pero, ¿acaso las sensaciones son propias del alma? El papel de la sensibilidad es tal que ahora ya sí pertenecen a ese ámbito.

Lo sensible está en el alma, el alma es sensible. La observación se impone como uno de los factores fundamentales del gusto ilustrado. Una observación que siempre tiene presente al observador, sus sentidos, las sensaciones de su alma, una observación que tiene siempre presente al sujeto que mira. La observación en cuanto relación directa, inmediata, con el mundo. Jovellanos no desea perder esa inmediatez, tampoco reducirse al «sensacionismo»: los sentidos del alma son, cuando menos, una solución al dilema, aunque sea una solución metafórica, literaria.

En su estudio de *La filosofía de la ilustración y el nacimiento del romanticismo español*, Russell P. Sebold ha llamado repetidas veces la atención sobre la importancia de la observación. Una reflexión sobre la *Carta a Augusta*, de Cadalso, podría quizá «aprovecharse» para comentar el texto de Jovellanos: «La naturaleza que está presente en la poesía antes del siglo XVIII, el lector la puede comprender con su mente; pero no puede leer la nueva poesía naturalista sin estar consciente de su cuerpo —y de la interrumpida impronta que la luz, el sonido, la textura, el gusto y el olor provenientes de los reinos vegetal, animal y humano hacen en su ser físico a través de sus cinco sentidos⁸».

Sebold busca los orígenes de este protagonismo de la observación en el pensamiento de Locke y Condillac y suministra, en este y otros libros, pruebas que hacen plausible su hipótesis. Pero quizá sea adecuado penetrar algo más en la condición y formas de la observación, quizá precisamente en la comparación de Cadalso y Jovellanos y en el lugar que algunas obras de Goya pueden ocupar en ese espacio. La observación mira, efectivamente, al sensualismo de Condillac, mira al romanticismo y al naturalismo —que son cosas bien distintas, aunque exista una componente naturalista en el romanticismo—,

⁵ Cit. por RODRÍGUEZ MOÑO, G. M.: *Goya y Gallardo: noticias sobre una amistad*, en *Relieves de erudición*, Madrid, Castalia, 1959.

⁶ DE JOVELLANOS, G. M.: *Carta tercera a Ponz*, en *Obras en Prosa*, edic. de CASO GONZÁLEZ, J.: Madrid, Castalia, 1970, 135-6 (Todos los subrayados son míos, V.B.).

⁷ A este respecto puede ser un buen ejemplo la descripción que hace Ponz en su primera carta, tomo primero, de los alrededores de Toledo, sus consideraciones sobre la desaparición del arbolado y las consecuencias que ello ha producido.

⁸ SEBOLD, R. P.: *Trayectoria del romanticismo español*, Barcelona, Crítica, 1983, 87.

pero también mira al rococó y al pintoresquismo neoclásico. La observación está en un centro que necesita ser aclarado.

Me permitiré una breve, en apariencia, digresión. Sebald indica que *A la muerte de Filis*, poesía anacreóntica de Cadalso, «puede muy bien considerarse como el «Manifiesto romántico de 1773»⁹:

«En lúgubres cipreses
he visto convertidos
los pámpanos de Baco,
y de Venus los mirtos.
Cual ronca voz del cuervo
hiere mi triste oído
el siempre dulce tono
del triste jilguerillo.
Ni murmura el arroyo
con delicioso trino;
resuena cual peñasco
con olas combatido.
En vez de los corderos,
de los montes vecinos,
rebaños de leones
bajar con furia he visto.
Del sol y de la luna
los carros fugitivos
esparcen negras sombras
mientras dura su giro.
Las pastoriles flautas,
que tañen mis amigos,
resuenan como truenos
del que reina en Olimpo.
Pues Baco, Venus, aves,
arroyos, pastorcillos,
sol, luna, todos juntos
miradme compasivos,
y a la ninfa que amaba
al infeliz Narciso,
mandad que diga al orbe
la pena de Dalmiro».
(BAE, LXI, 275 a).

Sería inadecuado hacer comparaciones sin tener en cuenta los géneros diferentes a que uno y otro texto pertenecen, pero una vez inadvertido esto, conscientes de las exigencias y condicionantes que en cada caso han de contemplarse, es posible decir que en la poesía de Cadalso hay un abigarramiento de figuras retóricas que hacen pensar más en el rococó que en el romanticismo, o, mejor dicho, en aquel rococó que mira al romanticismo pero que todavía no lo es. Incluso el yo del poeta es un yo retórico, que no observa, un yo hedonista que se recrea en fórmulas aprendidas, ahora contradictorias: cipreses lúgubres y no pámpanos, la ronca voz del cuervo en vez del tierno jilguerillo, peñasco con olas combatido, no trino del arroyo, leones en lugar de corderos..., pena del amante, no gozo. Pero tales cipreses, leones, cuervos, olas, pueden muy bien formar parte —no me-

nos que los corderos, jilgueros, pámpanos, arroyos— de la imaginería galante de Lancrey y Gillot y, sobre todo de Fragonard, incluso de Boucher.

Esa componente hedonista es un factor característico del gusto ilustrado, pero quizá este tienda cada vez más a introducir la observación y dar así paso a un pintoresquismo verosímil. Las pinturas que Goya realizó para la Alameda de Osuna en 1786 y 1787 están más próximas a las cartas de Jovellanos que a la poesía de Cadalso, pero creo que no por eso han abandonado completamente el rococó. En este punto no deberíamos ser en exceso terminantes ni someternos en demasía a las definiciones del estilo. Posiblemente sea necesario empezar a pensar en un paso del rococó al romanticismo distinto del que perfila Sebald en la obra de Cadalso, un paso a través de la «sensación ilustrada», no por sensible menos sensación.

Hay aspectos evidentemente rococós en los cuadros que Goya pinta para la Alameda. El tratamiento iconográfico de la naturaleza suele ser el más comentado, la temática popular de gusto aristocrático, agradable e incluso cuando el tema relatado es siniestro o cruento — *Asalto al coche* (1786-7, Madrid, col. particular)—, la misma importancia anecdótica del relato, de la escena, son todos ellos rasgos que se inscriben en el rococó. Pero desearía llamar ahora la atención sobre otra nota que enlaza directamente con la observación: el tratamiento del cielo azul es la manifestación más llamativa de un modo general de ver las cosas que atiende ante todo al encanto sensual de las superficies, las superficies de los objetos, las superficies del mundo. La densidad del cielo azul nos lleva a una superficie inmaculada, brillante, compacta y nítida en su brillantez, como brillante es también el tililar de los adornos indumentarios de algunos de los protagonistas de *Asalto al coche*, del anjaezado de las mulas, la superficie casi esmaltada de la carroza, o el atrevido rojo del muerto que yace a la derecha —adelante de aquel otro muerto, tan diferente, de los *Fusilamiento*—. Incluso cuando pinta los árboles, con su preocupación por el espesor del ramaje, este espesor invita a la superficie: la luz hace brillos en la superficie de las hojas para que sean los brillos los protagonistas del espesor. O la valoración de la superficie en el montículo de la izquierda de *Procesión de aldea* (1786-87, Madrid, col. particular), con restos arquitectónicos, piedras y una sobria vegetación que hace cuerpo con la más arborea que por debajo se extiende.

Esa atención a la sensualidad de la superficie adquiere maestría inigualable en los retratos femeninos (también en los masculinos: ¿cómo no recordar el tejido del «casacón» de Cabarrús —*Francisco de Cabarrús* (1788, Madrid, Banco de España)—, o sus medias, nacaradas, como algunas carnes que pinta en esta época, o la diferencia entre su fondo y algunos fondos de Velázquez, con los que guarda relación!). En, por ejemplo, la *Marquesa de Pontejos* (h. 1786, Washington, National Gallery), que sigue el precedente de Mengs en *María Luisa de Parma*, apreciamos la asombrosa capacidad del pintor ara-

⁹ Ibid., 95.

gonés para pintar las superficies de las telas, su superposición, la riqueza de su textura, en un juego de blancos y plateados de la más pura tradición rococó, pero con una verosimilitud que está atravesada de observación, como lo están las caras, la piel habría que decir, de los niños de la *Familia de los duques de Osuna* (1788, Madrid, M. del Prado), nacaradas, o la ropa de *Sebastián Martínez* (1792, New York, Metropolitan Museum of Art), ejemplo de «asombroso virtuosismo». ¡Qué diferencia entre estas brillantes superficies y la densidad que se adentra en sus pinturas posteriores!

Todos estos paisajes y retratos indican cómo se ha pasado en la pintura de la sensación a la sensibilidad y ponen de relieve la importancia que la tradición pictórica española empieza a adquirir en estos momentos. Pero también cómo esa tradición se combina con elementos que le son ajenos: la valoración de la superficie procede directamente de la pintura francesa, y muy declaradamente de la pintura francesa más académica y cortesana. Pero ahora, en los cuadros que pinta Goya, la artificial valoración de la superficie es, respecto a los que por ejemplo hizo Ranc, atemperada por la observación. ¡Cómo no advertir también en la comparación, tan justa, del *Vertumno y Pomona* (h. 1721, Montpellier, M. Fabre), de Ranc, con *El quitasol* (1777, Madrid, M. del Prado) goyesco, la incidencia de la observación!

Hay un texto de Jovellanos que fija en términos conocidos la importancia que la observación posee. Me refiero a sus *Reflexiones y conjeturas sobre el boceto original del cuadro llamado «La Familia»*. El cuadro no es otro que *Las Meninas* velazqueñas y al leer el escrito de Jovellanos no podemos por menos de recordar la opinión que sobre Velázquez mantuvo Mengs en, por ejem-

plo, su *Carta a Ponz*¹⁰. En ella cuida el pintor de exponer su concepción de la pintura antes de explicar el juicio y estimación que le merecen los cuadros de su majestad en el Real Palacio. Entre ellos destaca, de los españoles, los de Velázquez, pinturas que se centran en la imitación de la naturaleza: su estilo es el que llama «natural o de la naturaleza», estilo en el que el artífice «no se propone otro fin sino este mismo, sin mejorar ni escoger lo más exquisito de la misma Naturaleza»¹¹. Y este es el punto en el que se articula la reflexión de Jovellanos, dispuestos a reducir la distancia, para Mengs insalvable, entre el pintor filósofo y el naturalista: si aquél produce admiración, éste causa deleite, si la belleza ideal es necesaria, no lo es menos la imitación¹².

Años después, en la introducción que J. Munarriz inserta al frente de su traducción del libro de Blair, *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras*, afirma que este autor sustituyó el juicio de la autoridad por el del «gusto ilustrado por la razón» y a la vez le distinguió de Batteux a partir del principio de observación: «El escrito francés reduce su enseñanza a sistema, el inglés a la observación»¹³. Todo ello indica que la polémica entre autoridad y razón, sistema y observación, estaba también en nuestro país, muy viva. La posición de Jovellanos evita el extremismo de Mengs y Arteaga sin por ello repudiar el racionalismo neoclásico que viene siendo característico de los ilustrados, un racionalismo atemperado por la observación.

En sus reflexiones de 1789 sobre *Las Meninas*, Jovellanos considera que el émulo más distinguido de la manera velazqueña es Goya. Recordemos que en esta fecha el pintor aragonés no ha realizado sus obras más importantes en la perspectiva de la «imitación de la naturale-

¹⁰ *Carta de don Antonio Rafael Mengs, primer pintor de Cámara de su Majestad, al autor de esta obra*, en PONZ, Antonio: *Viaje de España*, tomo VI, Madrid, Aguilar, 1988. 2, 312 y ss.

¹¹ *Ibid.*, 2, 317.

¹² «Todos convienen en que la excelencia de Velázquez no pertenece al genio filosófico e ideal de la pintura, sino al natural imitativo. Por eso en la clasificación de los pintores es colocado entre los naturalistas, nombre que se da a los que, sin levantarse a la región ideal de la belleza, la buscan en la naturaleza tal cual está en ella y aspiran sólo a pasarla a sus cuadros entera. Esta especie de excelencia puede ser más común y más fácil, y, por lo mismo, tanto menos apreciable que la otra cuanto aquella es más rara y difícil. Pero concédase también que si la primera causa más admiración, la segunda causa más deleite para muchos o para todos, y, en fin, que si sólo a la reunión de entrambas es dado producir obras perfectas, aquellas en que la belleza ideal sobresalga todavía, si son débiles en la imitación se haya puesto al nivel de la naturaleza, aunque sin levantarse sobre ella», en *Obras en Prosa*, edic. cit., 197.

En el mismo año en que JOVELLANOS escribió estas reflexiones (14.12.1789) se publicó en la imprenta de Sancha el libro de ESTEBAN DE ARTEAGA *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal* consideraba como objeto de todas las artes de imitación, con licencia de impresión fechada el ocho de julio. Arteaga también establece la diferencia entre los «naturalistas» y los seguidores de la «belleza ideal». Los primeros son los pintores españoles, Velázquez, Ribera, Murillo, entre los segundos, Mengs es la figura más destacada. Ahora bien, Arteaga defiende una posición bien diferente a la de JOVELLANOS, y si bien señala que el calificativo «naturalistas» no es tacha de nuestros pintores, como lo ha afirmado el propio MENGs no duda en enaltecer la «belleza ideal» sobre el «naturalismo»: «...no puedo negar que, cotejando la pintura de la Virgen de Murillo con la del Alma hecha por MENGs, en la primera me parece que tengo delante de los ojos una serrana hermosa, pero en la segunda percibo un deleite de otra clase, un deleite que me hace olvidar todo lo que hasta ahora he visto en punto de hermosuras femeninas, y que me renueva la sensación que varias veces me han ocasionado la lectura de Platón, la de algunos sonetos sublimes de Petrarca y las sinfonías de Tartini ejecutadas por Nardini» (edic. de M. BATLLORI, Madrid, Espasa Calpe, Clásicos Castellanos, 1955, 144).

¿Conocía JOVELLANOS el texto de ARTEAGA? Es posible que así fuese —sí lo conocía Ponz, secretario de la Real Academia de San Fernando, que concede la licencia para impresión en la forma ordinaria—, pero en cualquier caso la distinción entre «filósofos» y «naturalistas», era ya por entonces un tópico. Hay un punto en el que Jovellanos se opone a Arteaga utilizando la misma terminología pero distinta valoración: «La imitación de lo ideal deleita más que la imitación servil» (edic. cit., 126; subrayado de Arteaga), es decir, naturalista, afirma el ejesuita.

¹³ BLAIR, H.: *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras*, Madrid, Ibarra, 1816, I, VII y IX. Aunque publicada en 1816, J. Munarriz trabajaba en la traducción de las *Lecciones* desde mucho antes, tal como indica una carta que en 1804 envió a los redactores de *Variadas de Ciencia, Literatura y Arte*, III, 1804, en cuyas páginas, en esta fecha, publicó una traducción de la lección de Blair sobre el gusto (pp. 224-228 y 290-295).

za», pero si algunos de sus más celebrados cartones — *Las floreras* (1786-7), *La vendimia* (1786-7), *El albañil herido* (1786-7), *La gallina ciega* (1788-9), etc.—, los cuadros para la Alameda y los retratos ya citados, aunque todavía no los del propio Jovellanos (1798), Meléndez Valdés (1797) y Moratín (1799).

Quizá sea en los cartones donde la observación destaca más intensamente, y ello a pesar de los condicionantes que el género impone (al igual que los impone en los retratos). Aquí la observación se convierte en pintoresquismo, destaca la diversidad y variedad que ya había sido nota de la descripción del paisaje de Asturias en la carta de Jovellanos a Ponz, diversidad y variedad de las costumbres y los tipos, de las anécdotas a las que los cartones son tan propicios. El término *ameno*, que Jovellanos utilizó en aquella descripción, remite a esas notas: «Metafóricamente se dice de la cosa que está vistosa y adornada con alguna variedad que la haga sobresalir»,

dice el *Diccionario de Autoridades* a propósito de «ameno».

(Antes de continuar permítaseme señalar que *pintoresco* no es estilo entre los considerados por Mengs en su *Carta a Ponz*. Los estilos de los que ahí se habla — y se habla en términos de estilo¹⁴— son el sublime, el estilo de la belleza, gracioso, significativo o expresivo y natural (además de otros estilos «viciosos»). Pintoresco tomaría rasgos del estilo gracioso y del natural, pero no se identificaría claramente con ninguno de los dos¹⁵. Esta exclusión no tiene nada de extraña pues lo contrario hubiese alterado profundamente la concepción clasicista básica de las ideas de Mengs, incompatible, incluso en niveles estilísticos, con una Ilustración cada vez más inclinada a la observación, a lo gracioso, vivo y animado —verdaderas notas de lo pintoresco— que en 1806 destaca Jovellanos en su descripción de la naturaleza que se contempla desde el Castillo de Bellver¹⁶.

¹⁴ MENGs entiende que el estilo es «el 'modo de ser' de las obras de pintura» (*Carta a Ponz*, edic. cit., 2, 312-3), lo que le permite distinguir con claridad entre la naturaleza de la belleza y sus eventuales modos de presentarse en las pinturas y esculturas, modos o determinaciones que en manera alguna podrían alterar aquella naturaleza o, mucho menos, ir contra ella. Así se establecen dos ámbitos bien delimitados, el de lo estético y el de lo estilístico o poético.

¹⁵ El estilo *gracioso* incluye lo fácil, variado, suave, pero sin menudencias, el *natural* lo copia o imitación de la naturaleza tal como esta se encuentra o «se puede hallar cada día» (*Carta a Ponz*), edic. cit., 2, 315 y 317). Variedad y cotidianidad son notas del pintoresquismo, mas al separarlas, se mira en un caso a la gracia rococó —y aún neoclásica— y en otro al eventual naturalismo de la pintura española del barroco. Es decir, se mira a dos estilos ya «antiguos» y se ignora la novedad del pintoresquismo que está surgiendo ahora y será rasgo romántico por excelencia.

Lo pintoresco había sido descrito con notable precisión por Addison ya en 1712: «Valles, campos y arboledas son agradables a la vista en cualquier situación del año; pero jamás lo son tanto como a la entrada de la primavera; porque entonces están frescos y recientes, y en todo su lustre y lozanía; y la vista había perdido algún tanto su familiaridad con estos objetos. Así tampoco hay cosa que más anime un paisaje que las riberas, corrientes y cascadas; en que la escena está *variando perennemente y entreteniéndolo a cada instante la vista con una cosa nueva*. Nos molesta vivamente estar mirando cerros y valles, donde cada cosa continúa fija y estable en el mismo lugar y postura; y al contrario nuestros pensamientos hallan agitación y alivio a vista de aquellos objetos que están siempre en movimiento y deslizándose de los ojos del espectador», J. ADDISON, *Ensayo sobre los placeres de la imaginación* trad. de MUNARRIZ, J. en *Variaciones de Ciencias, Literatura y Arte*, III, 1804, 35-36 (El subrayado es mío, V.B.).

En la advertencia o introducción a su traducción, MUNARRIZ indica que fue realizada hace años, lo que sugiere que el pensamiento de Addison ya era conocido por los lectores ilustrados. La incidencia de la literatura inglesa en España ha sido estudiada por N. GLENDING —«Influencia de la literatura inglesa en España en el siglo XVIII», *Cuadernos de la Cátedra Feijoo*, 1968, 20— y la de Addison por PETERSON, H. —«Notes on the influence of Addison's *Spectator* and Marivaux's *Le Spectateur françois* upon *le Pensador*», *Hispanic Review*, IV, 1936—. Con el título *Le Spectateur ou le Socrate moderne* existía una traducción francesa de la obra de Addison publicada en París en 1754, edición que pudo ser conocida por los españoles, más versados en el francés que en el inglés. No obstante, Meléndez Valdés conservaba en su biblioteca un ejemplar de la edición londinense de 1768 de *The Spectator*, en tres volúmenes (Cfr., G. DEMERSON, *Don Juan Meléndez Valdés y su tiempo*, Madrid, Taurus, 1971, 119).

La biblioteca de Meléndez Valdés, que Demerson estudia concienzudamente puede ser un ejemplo, aunque desde luego no talmente generalizable, de las lecturas ilustradas. Entre las publicaciones relativas a asuntos artísticos, literarios y estéticos, su biblioteca guardaba obras del padre AANDRÉ —*Essai sur le Beau*, Amsterdam, 1775—, BATTEUX —diversas obras, entre las que destaca *Cours de Belles Lettres...*, s.l., s.a.— BOILEAU —*Oeuvres*, París, 1768—, DIDEROT —*Oeuvres philosophiques*, Amsterdam, 1776, 6 vols.—, HUTCHESON —*Recherches sur l'origine des idées...*, Amsterdam, 1749, 2 vols.— MENGs —*Obras de...*, Madrid, 1780—, MILTON —*El paraíso perdido*, Londres, 1754, 2 vols. (¿en inglés?)—, SHAFESBURY —*Les oeuvres de...*, Gênes, 1769—, YOUNG —*Les nuits*, París, 1770; otra edición inglesa, Londres, 1774—, etc. Posteriormente se enriquecieron biblioteca y lecturas. Alguno de estos autores había sido objeto de estudio detenido, tal sucede, por ejemplo, con Batteux (Demerson, 62), un autor importante en la formación del gusto ilustrado español.

Principios filosóficos de la literatura o Curso razonado de Bellas Letras y de Bellas Artes, la obra más conocida de BATTEUX, Ch. fue traducida por Agustín García de Arrieta y publicada en Madrid, en la imprenta de Sancha en 1797 y 1798, pero conocida ya antes, pues como señala Demerson, fue estudiada y explicada por Meléndez en Salamanca. En ese texto se ponen claramente de manifiesto dificultades para mantener sin erosión las posiciones clasicistas más tradicionales. La parte donde esta dificultad es más evidente quizá sea la relativa o la éloga o poesía pastoril. Aquí Batteux no puede por menos de tener en cuenta a Blair y buscar un justo medio entre la imitación servil de la vida cotidiana en el campo —estado penoso y abatido (II, 320)—, la imaginación de un estado que ni existió ni existirá, en el que se reúnen la paz y la inocencia de los antiguos tiempos con la civilización y gusto refinados de los modernos (II, 321), y la vida en los tiempos primitivos, cuando el pastor gozaba, no obstante su rusticidad, de un estado y condición respetables (II, 321). Aunque Batteux se inclina por esta última posibilidad y desecha las dos primeras, ésta debe huir de los tópicos más convencionales o, al menos, llenarlos con una *observación detallada* en la que todos los objetos, «deben estar pintados distintamente. El arroyuelo, la roca, el árbol deben estar colocados de modo que hieran a la imaginación y den una idea agradable del lugar que ocupen» (II, 325). Ese «herir la imaginación produciendo agrado» nos recuerda demasiado a Addison y a Jovellanos como para que podamos pasarlo por alto: el poeta sólo herirá la imaginación de Addison o los sentidos de Jovellanos cuando «pinte» la singularidad novedosa y agradablemente, cuando no repita —como dice el propio Batteux siguiendo a Blair—, es decir, cuando se aventure en lo pintoresco. Y el mismo término, «herir», sugiere el imprevisto y la originalidad, lo inesperado, la novedad que atraviesa.

¹⁶ «...lo que no sorprende por sublime o arrebatada por bello, interesa y agrada por gracioso, vivo y animado», *Descripción del castillo de Bellver*, en *Obras en Prosa*, edic. cit., 316.

Los cartones para tapiz del pintor aragonés son el final de una larga trayectoria en la que discurren los principales momentos —¿etapas?— del gusto ilustrado. Antes están los pintores de la Real Fábrica, Ginés Andrés de Aguirre, José del Castillo, Ramón Bayeu¹⁷, los grabadores de tipos y costumbres, Juan de la Cruz Cano y Holmedilla, Marcos Téllez, incluso pintores que se mantienen en límites marginales de esta actividad: Manuel de la Cruz o el propio L. Paret y Alcázar¹⁸. Con la naturaleza otro es, en todo caso, el protagonista: el pueblo.

En un reciente artículo sobre *La idea de «pueblo» en la Ilustración española*¹⁹, Javier Varela ha puntualizado algunos de los tópicos que al respecto se venían manteniendo (manteniendo bastante injusta y arbitrariamente, me atrevería a decir yo a la vista de la producción pictórica de todos estos artistas, producción a instancias ilustradas). Si algo revelan los cartones grabados y óleos de estos artistas es el no alejamiento del pueblo y de lo popular, la no adimadversión hacia el pueblo, aunque ni el pueblo ni lo popular sean entendidos ya a la manera del siglo barroco.

Cita Varela: «El *Correo de los ciegos* nos relata su asistencia a una representación del Mágico de Salerno casi como un descenso a los infiernos: el aroma de los asistentes, el hedor de los excrementos que salía de los rincones del patio, las idas y venidas del aguador, los empujones, el griterío de los apasionados: 'todo esto me sofocó de modo que por algunos días anduvieron desarreglados los muelles de mi cabeza y de mi estómago'»²⁰.

Esta descripción contrasta considerablemente con las opiniones de Cavanilles sobre la bondad natural de los habitantes del pueblo valenciano de Fuente de la Reina, de las reflexiones sobre los humildes del *Correo de Madrid* o la descripción de las fiestas populares que hace Jovellanos: «Todo el pueblo rebosa de alegría; hay fiestas de San Martín, baile público en la plaza, ¡qué bulla!, ¡qué alegría! Su vista me llena de placer; el grito y el tamboril, los gritos de regocijo y fiesta, los cohetes, la zambra y la inocente gresca que se ve y se oye por todas partes penetran el corazón más insensible»²¹. En el mismo sentido, cuando en la octava *Carta a Ponz* describe las

Romerías de Asturias, términos como alegre, agradable, sencillo, frondoso, fresco, frugal, sabroso..., permiten caracterizar un ambiente que denominaremos pintoresco, ambiente que trata de expresar la alegría e inocencia de las clases populares. Ahora bien, bueno será advertir que tales inocencia y alegría se adjudican comúnmente a los rústicos y labriegos, al mundo rural, pero no se encuentran en el urbano. En la evolución de Goya se percibirá con claridad el paso desde el mundo rural dominante en los cartones para tapiz al urbano, característico de los grabados, las pinturas y, sobre todo, los dibujos.

Alcanzar aquellas inocencia y alegría fue uno de los propósitos educativos de los ilustrados. El abate Gándara recomienda juegos y ejercicios que «aumentan las fuerzas, agilizan los cuerpos, endurecen las carnes, excitan el valor y disponen los ánimos para las acciones heroicas». Campomanes recomienda aquellos que «recrean honestamente el ánimo, acrecientan las fuerzas corporales de la juventud y acostumbra al pueblo a un trato recíproco y honesto»²². Estos juegos y ejercicios son la pelota, los bolos o trucos, el tiro de barra y con honda, las carreras... Pareciera que estamos ante algunos de los cartones para tapiz de Goya. Si *El albañil herido* puede incluirse en la «regeneración» de los oficios manuales que es propia de los ilustrados, *La cometa* (1778, Madrid, Prado) o *El juego de la pelota a pala* (1779, Madrid, M. del Prado) podrían ser expresión de esos juegos sanos y honestos que han de sustituir a los toros, los teatros sucios, ruidosos y miserables, los naipes, las borracheras y el bandidaje...

Pero no hemos de extralimitarnos, porque estos últimos temas son asuntos en los que se complace el artista aragonés cuando pinta sus cartones y, cabe pensar, en los que se complacen sus destinatarios reales, aun cuando, como sucede en las imágenes, no haya ánimo correctivo alguno. No lo hay en *El paseo de Andalucía* (1777, Madrid, M. del Prado), tampoco en *La novillada* (1780, Madrid, M. del Prado) o en *El resguardo de tabacos* (1780, Madrid, M. del Prado), ni en *El albañil borracho* (1786, Madrid, M. del Prado). Adscribir a Goya a la corriente del reformismo ilustrado —que debía conocer

¹⁷ Entre los pintores de cartones para tapices destinados a la Real Fábrica cabe distinguir tres grupos diferentes: los más influidos por la pintura flamenca constituyen el primero, formado por Guillermo Anglois, Antonio González Ruiz y Andrés de la Calleja, a los que será necesario añadir algunas obras de Anonio GONZÁLEZ VELÁZQUEZ; en el segundo grupo incluyo a los que configuran, siguiendo las propuestas de HOUASSE, M. A. el modelo más convencional del costumbrismo hispano, no flamenco, Ginés ANDRÉS DE AGUIRRE; Anonio BARBAZA, Zacarías GONZÁLEZ VELÁZQUEZ y Marcos TÉLLEZ también algunas obras Antonio GONZÁLEZ VELÁZQUEZ, y José DEL CASTILLO; el tercero, más reducido en número pero más interesante, escapa a la convencionalidad del sistema establecido y abre la vía de la que participarán el primer Goya, José DEL CASTILLO y Ramón BAYEU: Es en el seno de este tercer grupo, y especialmente en la obra de Goya, donde se abre camino la vía de la observación pintoresca hacia el romanticismo.

Son muy pocas las obras que han estudiado la actividad de los pintores de la Real Fábrica. Aparte del texto de E. TORMO, *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, Mateu, 1919) y de la aportación documental de DE SAMBRICIO, Valentín: *Tapices de Goya* (Madrid, Patrimonio Nacional, 1946 [1948]), la obra fundamental es la de HELD, Jutta *Die Genrebilder der Madrider Teppichmanufaktur und die Anfänge Goyas* (Berlín, Gebr. Mann Verlag, 1971).

¹⁸ He estudiado la formación del costumbrismo en el grabado español dieciochesco en mi *Introducción a la Colección de Trajes de España, tanto antiguos como modernos* (Madrid, Turner, 1981; ed. facsímil) de Juan DE LA CRUZ CANO Y HOLMEDILLA; «La Formación del costumbrismo en la estampa popular española del siglo XVIII», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1982, 384; *Introducción a A. RODRIGUEZ, Colección General de los Trajes que en la actualidad se usan en España, principiada el año 1801 en Madrid*, Madrid, Visor, 1982; *Imagen de Goya*, Barcelona, Lumen, 1983.

¹⁹ VARELA, Javier: «La idea de 'pueblo' en la Ilustración española», *Insula*, 1988, 504.

²⁰ *Ibid.*, 13.

²¹ *Ibid.*, 14.

²² *Ibid.*, 14.

bien— produce pocos resultados aunque pueda dar puntualmente cuenta de algunos cuadros.

Me parece más fructífero considerar esos cartones como muestras del gusto ilustrado, del solaz y agrado que en las escenas populares puede hallarse, unas específicamente rurales, otras representadas sólo en un marco rural, aunque pudieran ser urbanas. Considerarlas, en cualquier caso, bajo la categoría de lo pintoresco. Entonces surgen de inmediato las diferencias entre Goya y los otros artistas: el aragonés no se distancia de Castillo, Bayeu o Juan de la Cruz porque sea más o menos reformista, se distancia por su más puntual y agradable observación, por su paulatina eliminación de los recursos más estrictamente neoclásicos, en principio mediante la acentuación de notas rococó. El andaluz de *El paseo de Andalucía* inscribe su tipicidad en una actitud, movimiento y brillantez, incluso «exótico misterio» del que carece el mucho más neoclásico andaluz de Juan de la Cruz, aunque ambos han sido realizados en el mismo tiempo y poseen muchos puntos iconográficos comunes. El pintoresquismo de Juan de la Cruz está sometido a las pautas de un neoclasicismo que hunde sus raíces en las estampas francesas de la primera mitad del siglo, concretamente en las de E. Bouchardon, pero no sucede lo mismo con las imágenes de Goya.

La observación estaba presente en uno y otro, en Goya y de la Cruz, pero la observación miraba en direcciones diferentes. Juan de la Cruz solicitó incluso la colaboración de «los curiosos de fuera o dentro de la Corte que gustasen comunicar algún dibujo de Vestuario poco conocido», pero cualesquiera que fuese el autor de los dibujos que sirvieron para los grabados —Manuel de la Cruz, Antonio Carnicero, Luis Paret, Guillermo Ferrer, etc.— las estampas tienden a destacar los rasgos más clasicistas, acentuando el carácter estático de las figuras, asentándolas más firmemente sobre el suelo, dando mayor volumen a los cuerpos y reduciendo el ritmo dinámico que pudieran tener en el original.

La de Juan de la Cruz es una observación atemperada por las normas del clasicismo dieciochesco, la de Goya es una observación inicialmente atemperada por el rococó —y rasgos neoclásicos en la composición (la presencia de Mengs es, en los primeros cartones para tapiz, constante)—, pero que evoluciona hacia posiciones más radicalmente innovadoras.

Creo que esta evolución —en la que se distancia cada vez más del gusto ilustrado— empieza a ser perceptible en los dibujos. Los que hace en el llamado *Album de Sanlúcar* (*Album A*, 1796-97) han sido considerados por todos los historiadores como una prueba evidente de su capacidad de observación, pero quizá no se han sacado todas las consecuencias de esa puntualización. Posiblemente los dibujos sean fruto de la vida cotidiana, de los atisbos de escenas íntimas que, en otra ocasión y para otras personas, hubieran sido vedadas, apuntes de lo cotidianamente visto y vivido. Pero, cualquiera que sea su origen, no cabe duda de que la imagen resultante presenta aspectos nuevos respecto de las anteriores, aspectos que sólo parcialmente serán utilizados en el *Album de Madrid* (*Album B*, 1796-97) y en los dibujos preparatorios

de los *Caprichos* (1797-98), si bien estallan después en dibujos y pinturas.

Una imagen como *Mujer levantando los brazos* (1796-97, A[i]) resulta extraordinariamente nueva, y lo es precisamente porque la capacidad de observación es el único fundamento sobre el que se apoya, sin necesidad de otros componentes, como si Goya hubiera abandonado los recursos estilísticos aprendidos y se hubiera fiado del puro indagar de la mirada. Es cierto que todavía mantiene ese gusto por la sensualidad de la superficie y por la diversidad de los motivos, pero no es lo menos que, como puede verse en la figura, tanto en la espalda como en las nalgas y las piernas, esa superficie remite a una densidad que «traspasa» la pura superficialidad, dando entidad a la masa de la figura femenina. La técnica usada, aguada de tinta china, es factor fundamental para conseguir este efecto. Los motivos son diversos, como en las obras anteriores, ahora el juego de luces y sombras, el movimiento de la protagonista, pero esa diversidad es, en esta imagen, tanto constructiva como narrativa: la luz y la sombra construyen el espacio de la figura —que es espacio creado por la misma figura femenina y no aquel previo, lugar, en el que ésta se encuentra—, el «bulto» de la mujer se distancia, por el efecto del «bulto», de la baranda a la que se asoma, y ésta se aparta de su tonalidad.

Goya parece haber roto con los estereotipos, y aunque estos volverán en algunos dibujos posteriores y en estampas de los *Caprichos*, aunque todavía no se ha dado el paso decisivo en las pinturas, el camino está iniciado: sus imágenes simularán cada vez más nitidamente una observación directa, no asistida por ningún tipo de prejuicios (sean estos literarios, morales o estéticos). Aquel dibujo nos pone en el camino que ha de culminar, en lo que a tipos populares se refiere, en *La aguadora* (18-08-12, Budapest, Szépművészeti Múzeum) y *El afilador* (1808-12, Budapest, Szépművészeti Múzeum). Como en el dibujo, salvando la distancia recorrida por el artista, los motivos narrativos son simultáneamente constructivos: el volumen asombroso de la figura de la aguadora alcanzado gracias a la actitud y al trabajo de la materia pictórica de la indumentaria, volumen que contrasta, casi «sale» de ese fondo mal definido, imponiendo la distancia gracias a las variaciones cromáticas y la diversa densidad y ritmo de la pincelada, el famoso «abocetado» goyesco que tanto habría de suponer después para pintores como Manet.

La sensación que obtenemos cuando contemplamos esta pintura es notablemente distinta de la que tuvimos ante los cartones para tapiz o los retratos de época: entonces nuestra imaginación se vió herida por los asuntos pintados, fueran estos figuras, escenas o motivos naturales, ahora se ve herida en cuanto que la mirada construye tales motivos. lo que hiera es la densidad pictórica del tejido, el tramado de la luz y la pincelada, el volumen monumental del gesto... Nada hay dado que no sea perfilado en el mirar, que no remita a un mirar. Antes pudo hablarse de un sujeto que contemplaba, ahora el sujeto participa con su visualidad en la construcción del mundo.

Esa es su intervención. Ya no «autoriza» al «populacho» siempre que sea brillante, inocente y honesto, no goza con los juegos que pueden favorecer la relación social o los valores morales, no va en pos de una y otra escena para advertir la movilidad y diversidad de la fiesta, del baile y la romería, no traslada al medio rural aquellos acontecimientos que, como los toros, eran preferentemente urbanos, y si antes lo rural predominaba ampliamente sobre lo urbano, ahora sucede lo contrario. Pinturas y dibujos pierden complejidad *narrativa*, empie-

zan a presentar figuras. El sujeto es el referente visual de ese «populacho» que está pintado como visto y en cuanto tal. Precisamente por eso no hay reconvención, el mundo del *Album C* (1814-23) puede ser un mundo «alocado», bien lejos ya de la sensibilidad ilustrada —carece de su contención, de su finura y sosiego, de su didactismo...—, pero no me atreveré a decir que es romántico: ¿acaso no pasa Goya por encima del Romanticismo, a su través, para ir más allá?

Las artes de la madera en el Madrid de Carlos III y la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País: El proyecto de unificación gremial de 1780

Angel López Castán

Universidad Autónoma de Madrid

En 1776, un año después de su fundación, la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País¹, a instancias del Supremo Consejo de Castilla, ante la creciente multiplicación del número de gremios del ramo de la madera existentes a la sazón en la Corte —diez en total— y la necesidad que muchos de ellos tenían que renovar sus antiguas y a menudo obsoletas ordenanzas, llevó a cabo un completo estudio crítico acerca de su estado y situación, llegando a elaborar incluso, como colofón de este minucioso análisis, un proyecto unificador de ordenanzas para todos ellos. Un estudio similar, publicado en 1787, emprendería años más tarde la Sociedad Económica sobre el arte de la platería en Madrid,

culminando, como en el caso precedente, con la redacción de un «Plan de Ordenanzas para el Colegio de Artífices Plateros en esta Corte»².

Los diez gremios en cuestión, con un total de 496 maestros examinados³, eran los de ebanistas, entalladores y ensambladores de nogal; carpinteros de taller; puertaventaneros; torneros; maestros de hacer coches; maestros carreteros; silleros de paja y jauleros; cesteros; violeros y guitarreros; y peñeros. Varios oficios, sin sujeción a gremio ni ordenanzas particulares para su gobierno, quedaban excluidos de esta relación: los cofreros, cajeros, cedaceros y carpinteros «de obras de afuera»⁴.

¹ Sobre esta ilustrada Institución, entre cuyos socios fundadores figuraba el Conde de Campomanes, véanse: *Memorias de la Sociedad Económica*, tomos I-V, Madrid, por Antonio de Sancha, Impresor de la Sociedad, MDCCLXXX-MDCCXCV; PONZ, A.: *Viaje de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*, tomo V, Madrid, por la Viuda de D. Joaquín Ibarra, MDCCXCIII, pp. 141-142; MESONERO ROMANOS, R.: *Manual de Madrid. Descripción de la Corte y de la Villa*, Madrid, 1833 (edición facsímil: Madrid, E. Méndez, 1982), pp. 199-200; LESEN MORENO, J.: *Historia de la Sociedad Económica de Amigos del País de Madrid*, Madrid, 1863; SHAFER, R. J.: *The Economic Societies in the Spanish World (1763-1821)*, Syracuse University Press, 1958, pp. 51-52; DOMERGUE, L.: *Jovellanos a la Société Economique des Amis du Pays de Madrid, 1778, 1790*, Toulouse, Faculté des Lettres et Sciences Humaines, 1969; DEMERSON, G.: «La Sociedad Económica Matritense en tiempos de José I», en *Boletín de la Sociedad Vascongada de Amigos del País*, XXV, 1969, pp. 43-64; AGUILAR PIÑAL, F.: «Noticia bibliográfica de la Real Sociedad Económica Matritense de amigos del País en el siglo XVIII», en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* tomo VI, 1970, pp. 319-349; AGUILAR PIÑAL, F.: *La Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid-Instituto de Estudios Madrileños del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1972; DEMERSON, P.: «Las Escuelas Patrióticas de Madrid entre 1787 y 1808», en *Las Reales Sociedades Económicas de Amigos del País y su obra* (Comunicaciones presentadas en el Pleno de la Asamblea celebrada en San Sebastián los días 9 al 11 de diciembre de 1971), San Sebastián, Patronato «José María Quadrado» (C.S.I.C.), 1972 pp. 191-205; DEMERSON, G., DEMERSON, P. y AGUILAR PIÑAL, F.: *Las Sociedades Económicas de Amigos del País en el siglo XVIII. Guía del investigador*, San Sebastián, Gráficas Izarra, 1974, pp. 145-183; SARRAILL, J.: *La España Ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1974, pp. 255-259, 267-268; HERR, R.: *España y la Revolución del siglo XVIII*, Madrid, Aguilar, 1979, pp. 130-133, 136; ENCISO RECIO, L.M.: «Las Sociedades Económicas de Amigos del País», en *La Época de la Ilustración. El Estado y la cultura (1759-1808)*, Historia de España Ramón Menéndez Pidal tomo XXXI, Madrid, Espasa-Calpe, 1987, p. 21.

² «Memoria sobre el arte de la Platería, y ordenanzas para el Colegio de Plateros de Madrid, por el Señor Don Pedro Dabout, socio de número», en *Memorias de la Sociedad Económica*, tomo IV («Memorias de Oficios»), Madrid, por Don Antonio de Sancha, Impresor de la Real Sociedad, MDCCLXXXVII, pp. 1-195.

³ La distribución de maestros por gremios es la siguiente: ebanistas, entalladores y ensambladores de nogal, 76; carpinteros de taller, 198; puertaventaneros, 25; torneros, 33; maestros de hacer coches, 78; maestros carreteros, 9; maestros silleros y jauleros, 29; cesteros, 16; violeros con taller, 10; y peñeros, 22. *Memorias de la Sociedad Económica*, tomo II («Memorias de Artes y Oficios»), Madrid, por Don Antonio de Sancha, Impresor de la Sociedad, MDCCCLXXX, p. 88.

Las listas con los nombres de los artesanos de cada gremio, correspondientes al año 1775, se conservan en el Archivo de la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País, leg. 1, doc^o 6.

⁴ *Memorias de la Sociedad Económica*, tomo II, op. cit., p. 46 y Larruga y Boneta, E.: *Memorias políticas y económicas sobre los frutos, comercio, fábricas y minas de España, con inclusión de los reales decretos, ordenes, cédulas, aranceles y ordenanzas expedidas para su gobierno y fomento*, tomo IV, en Madrid, por Don Antonio Espinosa, año de MDCCLXXXIX, p. 217.

el Informe fue encomendado por la Real Sociedad Económica Matritense a la Clase de Artes y Oficios de la misma, recayendo su ejecución en los señores socios don Agustín de la Cana, don Francisco Antoyne y don Pedro Davout. Los resultados fueron publicados en 1780 en el tomo II de las *Memorias de la Sociedad Económica* —«Memorias de Artes y Oficios»—, bajo el título genérico de:

«Ordenanzas de los diez gremios de artesanos que en esta Corte se dedican a labrar la madera, examinadas por los señores Don Agustín de la Cana, Don Francisco Antoyne, y Don Pedro Davout, remitidas a la Sociedad de orden del Consejo, por la Sala de los señores Alcaldes de Casa y Corte, y por el ilustre Ayuntamiento de Madrid»⁵.

Este extenso Informe, de casi doscientas páginas, se divide en cuatro partes:

La primera recoge un «Extracto de las Ordenanzas que gobiernan los varios gremios de artesanos dedicados en esta Corte a labrar la madera».

La segunda responde a una serie de «Observaciones generales sobre las Ordenanzas presentadas por parte de los gremios que en esta Corte se dedican a labrar la madera».

La tercera versa sobre la preparación de un «Proyecto de reunión en un solo gremio de todos los que en la actualidad componen los artesanos ocupados en la elaboración de la madera».

Y la cuarta concluye, finalmente, con la redacción definitiva de un «Plan de Ordenanzas para los artesanos dedicados a labrar maderas».

Es precisamente la cuarta parte del Informe, por su minucioso contenido ordenancista de índole jurídico y artístico, la que más nos interesa como centro medular del Proyecto de unificación gremial de 1780. Sin embargo, y antes de pasar a su análisis, creemos oportuno examinar los otros tres puntos precedentes.

1. Parte primera del Informe⁶

Como ya señalamos anteriormente, la primera parte del Informe recoge un extracto de ordenanzas gremia-

les, fuente de primera mano para la reconstrucción parcial de la historia y legislación corporativa de cada uno de los gremios enunciados.

En efecto, la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Madrid decidió en primer lugar efectuar un riguroso reconocimiento de todas las ordenanzas por las que se habían gobernado hasta la fecha, es decir, hasta 1776, los diferentes gremios de la madera en la Corte.

Según estos datos, el gremio de ebanistas, entalladores y ensambladores de nogal venía rigiéndose por las ordenanzas aprobadas en 1748, incorporadas por vía de adición a las antiguas de 1675⁷; el de carpinteros se regulaba por las de 1668⁸, sufriendo una posterior ampliación en 1764 y 1768⁹; el de puertaventaneros, por las de 1708¹⁰; el de torneros, por las de 1664¹¹; el de maestros de hacer coches, por las de 1666-1692¹²; el de maestros carreteros, por las de 1741¹³; el gremio de silleros de paja y jauleros, por las de 1715¹⁴; el de cesteros, por las de 1722¹⁵; el de violeros y guitarreros, por las de 1695¹⁶; y el de peñeros, finalmente, por las de 1762-1768¹⁷.

Obviamente explicitar el contenido de dichas ordenanzas por sobrepasar los límites e intenciones del presente estudio. Diremos, sin embargo, que en este examen crítico se analizaron, capítulo a capítulo, los diferentes estatutos gremiales, denunciándose aquellos aspectos considerados negativos o perjudiciales para el arte, como el excesivo afán monopolista y protecciónista de los gremios en cuestión, las trabas en el acceso a la maestría, los abusivos derechos de examen, las dificultades para la ejecución de la «obra maestra», etc.; valorándose, a la par, aquellos otros aspectos justos o positivos.

2. Parte segunda del Informe¹⁸

Esta segunda parte compila de forma ordenada, y a modo de resumen, aquellas cuestiones contenidas en las ordenanzas susceptibles de «despertar útiles observaciones sobre la oportunidad o inconvenientes de ellas en orden al bien común, progresos del arte, y utilidad de los propios artesanos»¹⁹.

También aparecen consignadas importantes noticias sobre los gremios madrileños de la madera en el último

⁵ *Memorias de la Sociedad Económica*, tomo II, op. cit., p. 45.

⁶ *Idem*, id., pp. 47-82.

⁷ *Idem*, id., pp. 47-53 y Larruga, op. cit., p. 217.

⁸ A.H.P.M., prot.º 10.316, fols. 372-400. véanse también *Memorias de la Sociedad Económica*, tomo II, op. cit., pp. 53-56 y Larruga, op. cit., p. 218.

⁹ *Memorias de la Sociedad Económica*, tomo II op. cit., pp. 56-57.

¹⁰ *Idem*, id., pp. 58-61 y Larruga, op. cit., p. 218.

¹¹ *Memorias de la Sociedad Económica*, tomo II, op. cit., pp. 61-64 y Larruga, op. cit. pp. 218-219. Un documento del Archivo Municipal de la Villa nos proporciona información sobre una petición anterior de ordenanzas formulada por los maestros torneros de la Corte el año 1654, aunque éstas, al parecer, nunca llegaron a ser confirmadas por el Consejo de Castilla: Archivo de Villa, A.S.A., 2-309-31.

¹² En el Archivo Municipal de Murcia existe una copia de las ordenanzas de 1666: A.M.M., leg. 1470, n.º 44. véanse también *Memorias de la Sociedad Económica*, tomo II, op. cit., pp. 65-68 y Larruga, op. cit., p. 219.

¹³ *Memorias de la Sociedad Económica*, tomo II, op. cit., pp. 68-71 y Larruga, op. cit., p. 220.

¹⁴ El nombre completo del gremio es el de «maestros de hacer sillas de paja, fuelles, rastrillos, jaulas y ratoneras». Archivo de Villa, A.S.A., 2-244-18. Véanse también *Memorias de la Sociedad Económica*, tomo II, op. cit., pp. 71-75 y LARRUGA, op. cit., p. 220.

¹⁵ *Memorias de la Sociedad Económica*, tomo II, op. cit., pp. 75-77 y LARRUGA, op. cit. pp. 220-221.

¹⁶ *Memorias de la Sociedad Económica*, tomo II, op. cit., pp. 78-79 y LARRUGA, op. cit., p. 221.

¹⁷ *Memorias de la Sociedad Económica*, tomo II, op. cit., pp. 79-82 y LARRUGA, op. cit., p. 221.

¹⁸ *Memorias de la Sociedad Económica*, tomo II, op. cit., pp. 83-115.

¹⁹ *Idem*, id., p. 83.

cuarto del siglo XVIII, tales como su cómputo; número de maestros examinados por gremio; derechos de alcabalas y cientos con que cada uno había de contribuir anualmente a la Real Hacienda; derechos arancelarios exigidos por la entrada de la madera en la Corte; número de carros de madera introducidos al año en Madrid por los artesanos, etc.

Consta de catorce apartados:

El primero enumera los artículos de las diferentes ordenanzas gremiales cuyo espíritu contradecía el siguiente principio: «Todas ellas contienen en su aprobación la cláusula de sin perjuicio de tercero, y así no pueden tener lugar en lo que dañan al común o al particular»²⁰. En definitiva, este apartado se muestra en contra de cualquier traba o restricción impuesta por los gremios y estimada como abusiva o perjudicial por la Sociedad Económica Matritense.

El segundo trata de acabar con los impedimentos y limitaciones existentes en las mencionadas ordenanzas que vulneren los derechos del Real patrimonio, es decir, de «todo aquello que impide el aumento de las manufacturas, industria y comercio público del Reyno»²¹.

El tercero determina que las citadas ordenanzas, «expresamente precarias y de pendientes de la Real voluntad,» se estimen «todas ellas como providencias gubernativas, sujetas a modificación o revocación, según la exigencia pública lo dictare»²².

El quinto reconoce que, a pesar de lo gravoso del aprendizaje, éste «se hace indispensable en todos aquellos oficios, que no siendo meramente ministeriales, requieren cierta noticia de las reglas del arte, discernimiento de los materiales que entran en las composiciones de él, conocimiento de sus instrumentos y destreza en el manejo de ellos»²³. A este respecto, la Sociedad Económica consideraba que «para disminuir lo costoso de él, en los oficios que lo requieran, se podría restringir el tiempo de aprendiz y estimar como excedente el de oficial; en cuyo supuesto quedaría prefinido aquél a tres años y éste a cuatro, con respecto a los seis mencionados oficios de entallador, carpintero, puertaventanero, torneiro, y maestros de hacer carruages, que son los que más particularmente podrán necesitar de aprendizaje»²⁴.

El sexto conviene en la necesidad del examen de maestría, precisando lo siguiente sobre el particular: «La necesidad del examen es consiguiente a la del mismo aprendizaje y a la perfección que se ha de solicitar en todo ar-

tefacto, para que no llegue a decaer el arte»²⁵. A esta explicación cabría añadir otro motivo: el de limitar «contraer los oficios a cierto número de maestros». También se ocupa de los derechos de examen a satisfacer por los oficiales aspirantes a maestros y de la pieza o piezas de examen en él exigidas, destinadas en su origen a demostrar la capacidad del pretendiente.

Respecto al pago de contribución por derechos de examen, ésta será lícita siempre y cuando no sea un obstáculo que dificulte el acceso a la maestría, es decir, siempre que sea moderada, proporcionada al nivel adquisitivo del artesano y lo menos gravosa posible para los aspirantes. La Sociedad Económica defenderá la existencia de esta contribución, viendo en ella «una remuneración equitativa a los examinadores» y un medio para comprobar la solvencia económica del futuro maestro, quien deberá disponer de los fondos necesarios para el montaje del obrador y «proveerse de los instrumentos correspondientes a su oficio»²⁶.

Por lo que a las piezas de examen se refiere, la Sociedad Económica se mostrará en contra del abuso en ellas introducido por parte de los gremios y sus examinadores, afirmando que «en el día se han hecho las tales piezas una inútil y a veces dura contribución, por ser las unas de poco o ningún uso y exigir las otras dilatado tiempo para su fábrica, que cede comúnmente en beneficio del mismo examinador»²⁷.

Para subsanar esta anómala situación, la Sociedad Económica Matritense pretenderá hacer extensiva a todas las artes de la madera representadas en la Corte la Real Cédula expedida por Carlos III en 30 de abril de 1772, referida a los maestros de coches en particular, y en la que se prevenía lo siguiente:

«Que los oficiales que, después del tiempo que se estableciese por preciso para su aprendizaje, se presentaren a examen, no tenga precisión de egecutar por sí mismos las piezas de examen que se les señalasen por los Veedores, sino que baste saberlas dibujar, con las medidas y proporciones correspondiente; y dirigir, y mandar su egecución, para que salga ajustada a ellas, aunque para esto se valgan de mano ajena; y por el contrario, no se tendrá por bastante para la aprobación, que el Examinado sepa hacer las piezas que se le señalen, sino sabe figurarlas en dibujo con la medida, y proporción correspondiente, y dar razón sobre ello a las preguntas, y réplicas que le hiciesen los Examinadores»²⁸.

²⁰ *Ibidem.*

²¹ *Idem, id., p. 85.*

²² *Ibidem.*

²³ *Idem, id., p. 86.*

²⁴ *Idem, id., p. 87.*

²⁵ *Idem, id., p. 88.*

²⁶ *Idem, id., p. 91.*

²⁷ *Idem, id., p. 88.*

²⁸ *Real Cédula de S.M. y Señores del Consejo, por la cual se manda, que los Maestros de Coches extranjeros, o Regnicolas, aprobados en sus respectivas Capitales de tales Maestros, que quisieren establecerse en Madrid, o en otras partes de el Reyno, a exercer este Oficio, se les incorpore en el Gremio Correspondiente, presentando su título, o Carta de Examen original, y contribuyendo con las cargas y derramas que les correspondan; y se declara lo que deben saber para ser examinados, con lo demás que contiene en Madrid, en la Imprenta de Pedro Marín, año 1772. A.H.N., Real Cédula n.º 328.*

Véase también *Memorias de la Sociedad Económica*, tomo II, op. cit., pp. 88-89.

El apartado noveno se ocupa del repartimiento de las contribuciones reales, detallando las cantidades que anualmente pagaban los diez gremios del sector a la Real Hacienda por razón de alcabalas y cientos²⁹: 1.000 reales de vellón los ebanistas, entalladores y ensambladores de nogal; 4.600 reales, los carpinteros de taller; 1.350, los puertaventaneros; 400, los torneros; 4.500, los maestros de hacer coches; 650, los maestros carreteros; 500, los silleros de paja y jauleros; 350 los cesteros; y, finalmente, los violeros y peñeros, que nada abonaban.

La Sociedad Económica se pronunciará contra dicha contribución en los siguientes términos:

«Lo cierto es, que semejante contribución, sobre ser contraria a los progresos del arte, se hace particularmente sensible al artesano por dos respectos: el uno por ser incesante y progresiva; el otro por no serle fácil reintegrarse claramente de su importe en las obras que vende y conceptuarla consiguientemente el artista como un verdadero quebranto; y no hablamos de los inconvenientes que ofrece en su recaudación, por haber gremio que está aún debiendo los dos y tres años de atrasos, ni de las ejecuciones que con este motivo destruyen varios artesanos, ni de la ruina que causa la prosecución de semejantes diligencias a los artistas nombrados de repartidores o recaudadores: pues se podría alegar que todos esos gravámenes son contingentes; pero se verifican con tanta frecuencia, que se habrían tal vez de estimar inseparables de la misma contribución»³⁰.

La referida contribución se mantuvo vigente en Madrid hasta 1788, en que Carlos III, por Real Cédula dictada en 12 de febrero de ese mismo año, concedió exención tributaria a los gremios menores de la Corte³¹.

Otro aspecto rebatido en este apartado es el relativo a los derechos arancelarios exigidos a los gremios del ramo por cada carro de madera introducido en la Villa³².

«(...) pues los derechos de la madera constituyen parte de su valor después de introducida, y recaen propiamente sobre aquel que la compra cuando manufacturada. Bien es verdad que el artista es quien desembolsa primariamente los tales derechos, pero es por modo de anticipación, y sólo se determina a hacerla porque presume vender inmediatamente o sucesivamente la obra que con ella labra; reintegrándose entonces del total valor de la madera y de lo que corresponde a su industria»³³.

El décimo priva a ciertos oficios del sector —como los violeros, peñeros, jauleros o cesteros— de su condición de gremios:

«Entre los oficios de que tratan las citadas ordenanzas —se nos dice—, hay algunos que no merecen el concepto de tales, ni menos el de gremios exclusivos. Los de violero y peñero, por ejemplo, solo necesitan de una enseñanza tradicional, y los de jaulero y cestero constituyen propiamente un ramo de industria popular»³⁴.

El once defiende la fusión de aquellos oficios de la madera considerados afines:

«También se reconocen entre los referidos oficios, varios que pueden conceptuarse idénticos, como son los del carpintero y puertaventanero; otros subalternos y conexos, como los del maestro de hacer coches y carretero; y otros que son precisos auxiliares entre sí, como los del ensamblador, entallador, y tornero»³⁵.

El doce pretende potenciar la intervención de la mujer en aquellas labores del arte, u «obrages de madera», más adecuados a su sexo³⁶, tal y como venía ocurriendo en otros países extranjeros. Así por ejemplo, el labrado de juguetes —en madera de «pinabete»— en Suiza y Alemania; el tejido del junco de las llamadas «sillas de red», en París; o la ejecución de obras taraceadas en Viena, París o Londres. Sobre la aplicación femenina a esta última labor se precisa:

«Es en algún modo su privativa incumbencia la de recortar y sombrear las flores, las frutas, los países y figu-

²⁹ *Memorias de la Sociedad Económica*, tomo II, op. cit., p. 95.

³⁰ *Idem*, id., p. 97.

³¹ *Real Cédula de S.M. y Señores del Consejo por la qual se liberta a los Gremios menores de Madrid de las cantidades que en virtud de Escrituras otorgadas contribuyen a la Real hacienda por los derechos de Alcabalas y Cientos que causan en ventas de sus maniobras, en la conformidad que se expresa*, en Madrid, en la Imprenta de Don Pedro Marín, año 1788. A.H.N., Real Cédula n.º 842.

	Rs.	ms.
³² «Siendo de madera de nogal	8	
«De álamo negro	8	
«De álamo blanco, peral y raíz de olivo	6	
«De fresno	6	
«De madera de pino, en quartones y alfargias	6	
«De pino de Soria y Gálvez, en tablas	13	17
«De aya	14	
«De encima o fresno en pinas y rayos	10	

Memorias de la Sociedad Económica, tomo II, op. cit., p.98.

³³ *Idem*, id., p. 97.

³⁴ *Idem*, id., p. 104.

³⁵ *Idem*, id., pp. 103-104.

³⁶ A este respecto Carlos III dictó dos Reales Cédulas, una en 12 de enero de 1779 y otras en 2 de septiembre de 1784:

Real Cédula de S.M. y Señores del Consejo: por la que se manda que con ningún pretexto se impida ni embarace, por los Gremios de estos Reynos u otras personas, la enseñanza a mugeres y niñas de todas aquellas labores y artefactos que son propios de su sexo, sin embargo de las privativas que en sus respectivas Ordenanzas tengan los Maestros de los referidos Gremios, con lo demás que se expresa en Madrid, en la Imprenta de Pedro Marín, año 1779 A.H.N., Real Cédula n.º 491.

Real Cédula de S.M. y Señores del Consejo, por la qual se declara en favor de todas las mugeres del Reino la facultad de trabajar en la manufactura de hilos, como en todas las demás Artes en que quieran ocuparse y sean compatibles con el decoro y fuerzas de su sexo, con lo demás que se expresa, en Madrid, en la Imprenta de Don Pedro Marín, año 1784. A.H.N., Real Cédula n.º 688.

ras: piezas todas que requieren especial prolixidad y gusto, y parecen por tanto más acomodadas a su sexo.

«Estas piezas las van vendiendo sueltas a los ebanistas, quienes después cuidan de aplicarlas y encrustarlas en el maderamen que tienen dispuesto al intento; logrando por este medio dos ventajas: la primera, la de cierto primor en los perfiles y matices, que difícilmente proporcionarían por sí mismos: la segunda, la del más cómodo precio de la obra, por ser el jornal de las mugeres más barato»³⁷.

El trece censura la carencia de premios, deficiente enseñanza e inexistencia de montepíos —«para la vejez y enfermedades de los artistas»— en todas las ordenanzas gremiales, puntualizándose lo siguiente sobre ellas:

«Nada individualizan en punto a instrucción; reduciéndose todo a una práctica ciega en el aprendizaje; a un examen, sobre inconducente, gravoso por las propinas que suelen acompañarle; y a prevenciones pueriles, cuando no sean perjudiciales al arte.

«Por lo consiguiente están muy distantes de encargar el estudio de la geometría práctica, cuyos elementos son casi indispensables a todo artista que quiera labrar la madera con método y aprovechamiento: ni menos tratan de prescribir la aplicación al dibujo, cuya enseñanza conduce tanto a la oportuna configuración de los muebles carruages y demás obras de gusto en que se versa este oficio»³⁸.

El apartado catorce propone, finalmente, los auxilios precisos para reactivar las artes del sector, los cuales aparecen resumidos en nueve puntos: «la instrucción sistemática del arte; la enseñanza de un aprendizaje bien establecido; el estudio del dibujo; la noticia de los elementos geométricos; la asignación de premios a los más industriosos y aplicados; la prevención de buenos instrumentos; la oportuna elección de materiales, la proporción del consumo; y la competente retribución a que es acreedor del artífice»³⁹.

3. Parte tercera del Informe⁴⁰

La tercera parte del Informe, compuesta por diecisiete apartados, contempla la posibilidad de fusión en un solo gremio de todos los que a la sazón se ocupaban del labrado de la madera en la Corte. Con este propósito, la Sociedad Económica Matritense elaboró un proyecto unificador para agrupar a los diez gremios del sector en cuestión, proyecto que cristalizará en la formulación de un «Plan de Ordenanzas» conjunto, minuciosamente desarrollado en la cuarta y última parte del Informe que venimos comentando.

La Sociedad Económica trataba de atajar así uno de los más graves peligros que amenazaban el sistema corporativo español en el siglo XVIII: la excesiva atomización de los oficios, que propiciaba el que miembros de

profesiones poco menos que ridículas llegaran a constituir gremio. Este sería el caso de los jauleros y peñeros, por ejemplo.

Entre las razones aducidas para justificar tal «reunión» prevalecía la idea de que «la arbitraria división de estos mismos maestros en distintos cuerpos, cuando media una natural analogía entre sus respectivos oficios, puede ser perjudicial al común, a los individuos del oficio y a los progresos del mismo arte»; añadiéndose a continuación: «Si la diversidad de estos gremios se cifrase en la de sus respectivas maniobras, se haría su división más plausible; pero lo que resulta de las ordenanzas que los gobiernan es, que esa misma división se funda, con respecto a varios de ellos, en la de las maderas que se les prefieren: punto hartamente indiferente al mismo arte, el qual sólo debiera diferenciarse por la variedad de las operaciones en el ensamblaje embutido a delicadeza de las maniobras, y en ningún modo contrarrestar sus mismos progresos»⁴¹.

Este sería el caso de los carpinteros que, circunscritos a trabajar en madera de pino exclusivamente, tenían vetado el acceso a las restantes especies arbóreas, reservadas en su totalidad a los ebanistas, entalladores y ensambladores de nogal. En otro orden de cosas, estarían los frecuentes pleitos entre los puertaventaneros y los carpinteros, motivadas casi siempre por la similitud existente entre ambos oficios; la innecesaria colaboración de los torneros en determinadas operaciones del arte cuya ejecución debiera ser propia de los carpinteros y entalladores; y la forzosa dependencia, por último, de los maestros de coches respecto a los tallistas o entalladores en lo referente al trazado de las curvas y molduras.

«Por haberse desatendido esta máxima —reflexiona la Sociedad Económica—, el carpintero meramente ceñido a trabajar en pino, no puede dar a sus obrages aquella perfección y gusto que requiere el arte, y resiste el material que debe precisamente emplear; carece muchas veces de ocupación, y a consecuencia sube el precio de la maniobra.

«El oficio del puertaventanero tiene tan íntima unión con el del carpintero, que su división ha dado lugar a reñidos pleitos: y cuando rigurosamente observada sería tal vez perjudicial a entre ambos.

«Los entalladores y ensambladores se han reservado todas las especies de maderas, y no se entienden bien como siendo propio de todo buen carpintero el arte del ensamblaje y molduras, se haya de conceptuar aquel gremio específicamente distinto de éste; cuando de semejante diversidad sólo puede resultar falta de ocupación y de adelantamiento a unos y otros.

«El tornero obliga al carpintero y entallador a que necesariamente se valgan de él para tornear, pudiendo hacer por sí mismos esta operación en la madera, sin necesitar de otro: no se aplica a trabajar en el marfil ni en

³⁷ *Memorias de la Sociedad Económica*, tomo II, op. cit., p. 105.

³⁸ *Idem*, id., pp. 105-106.

³⁹ *Idem*, id., pp. 106-115.

⁴⁰ *Idem*, id., pp. 116-124.

⁴¹ *Idem*, id., pp. 116-117.

los metales como debiera: y hallándose reducido a una sola maniobra en cierto material determinado, únicamente sirve su ocupación así coartada, a perjudicar al carpintero y entallador y a encarecer la obra; de que resulta vivir unos y otros por lo común en estrechez y ruidez.

«El carretero se halla limitado a las ruedas de los carros, siendo así que el maestro de hacer coches podría valerle a menos costa para estas operaciones, de los carreteros en calidad de arte auxiliar, como lo ejecuta con el herrero, guarnicionero y pintor. El mismo maestro de hacer coches se ha de valer precisamente del entallador o tallista: y si bien se considera, el arte de trazar las curvas y molduras es común a todo el de la carpintería y ensamblaje»⁴².

Los artífices madrileños integrados en este macrogremio de la madera⁴³ quedarían divididos, no obstante, en tres «clases» o especialidades diferentes para facilitar así su mejor funcionamiento, basándose para ello la Sociedad Económica en criterios de afinidad:

«La primera, se compondrá de los maestros evanistas, entalladores y ensambladores, como igualmente de los torneros, quienes originariamente estaban unidos al propio gremio.

«La segunda, de los maestros carpinteros, puertaventaneros y silleros debiéndose separar estos últimos de los jauleros, con los cuales se hallan actualmente reunidos.

«La tercera, de los maestros de hacer coches y carreteros, con calidad de que estos habrán de examinarse en lo sucesivo en el arte de hacer toda especie de carruages, sin ceñirse meramente a la fábrica de carros»⁴⁴.

Los restantes gremios, hasta completar el total de los diez existentes, dejarían de ostentar el rango de tales, siendo considerados como «una especie de filiación, o subdivisión, distinta de la que constituye las tres clases anteriormente mencionadas», es decir, como oficios u ocu-

paciones cuasi populares y de carácter secundario. Se trataba de jauleros, cesteros, violeros y peñeros, quienes quedarían «libres de contribuciones Reales y eximidos de las formalidades de aprendizaje, examen, denuncias y visitas en lo concerniente a los obrages de su facultad»⁴⁵.

4. Parte cuarta del Informe⁴⁶

La cuarta y última parte del Informe elaborado por la Real Sociedad Económica Matritense se centra, como apuntamos al comienzo, en la redacción de un «Plan de Ordenanzas para los artesanos dedicados a labrar maderas» en la Corte. Dicho plan respondía al deseo de establecer una normativa general de carácter unificador por la que habrían de gobernarse en adelante, una vez derogadas las antiguas ordenanzas de cada gremio, los distintos oficios de la madera con representación en Madrid.

La entrada en vigor de estas nuevas ordenanzas suponía, de hecho, la existencia de un único estatuto aplicable por igual a todos los oficios de la madera, aunque estableciendo ciertas distinciones y precisiones respecto a las tres «clases» en él contempladas, particularmente en lo que afectaba al título tercero, relativo a la «Instrucción y enseñanza metódica del arte».

A este respecto resulta significativa la influencia que sobre el mencionado título tercero, de carácter técnico-facultativo, ejerció el tratado del ebanista y diseñador de muebles francés André Jacob Roubo (1739-91) titulado *L'Art du Menuisier*, publicado en París entre 1769 y 1775 y dado a conocer en España, en forma de extracto, por el Conde de Campomanes en la parte III del *Apéndice a la educación popular*, aparecida en Madrid el año 1776⁴⁷.

Este ambicioso «Plan de Ordenanzas» no llegaría sin embargo, a ser puesto en práctica jamás, como así lo atestiguan un documento del Archivo de la Real Sociedad Eco-

⁴² Idem, id., pp. 117.

⁴³ Sobre este particular el apartado I nos dice: «Todos los gremios de evanistas, entalladores y ensambladores de nogal (a que podrían agregarse los tallistas), torneros, carpinteros, puertaventaneros, maestros de hacer coches y carreteros, quedarán reunidos para no formar entre sí más que una sola misma asociación, baxo el nombre que se conceptuase más adecuado». *Memorias de la Sociedad Económica*, tomo II. op. cit., p. 119.

⁴⁴ Idem, id., pp. 119-120.

⁴⁵ Idem, id., pp. 121-122.

⁴⁶ Idem, id., pp. 125-223.

⁴⁷ RODRÍGUEZ DE CAMPOMANES, P.: *Apéndice a la educación popular parte tercera, que contiene un discurso sobre la legislación gremial de los artesanos, contrahido a lo que resulta de nuestras leyes, y ordenanzas municipales de los pueblos*, en Madrid, en la Imprenta de D. Antonio de Sancha, año de MDCCLXXVI, pp. 90-108.

El tratado de A. J. Roubo *L'Art du Menuisier* se divide en cuatro partes, la tercera de las cuales se subdivide a su vez en tres secciones. A continuación ofrecemos el título original, en francés, de cada una de las partes y su correspondiente traducción española, según aparece en los extractos de la parte III del *Apéndice a la educación popular*:

L'Art du Menuisier. Première Partie. MDCCLXIX. («Arte del carpintero, tallista y ensamblador, primera parte». Año 1769).

L'Art du Menuisier. Seconde Partie. MDCCLXX. («Arte del carpintero, tallista y ensamblador, segunda parte». Año 1770).

L'Art du Menuisier-Carrossier. Première Section de la Troisième Partie. MDCCLXXI. («Arte del carpintero, maestro de coches; parte tercera, primera edición». Año 1771).

L'Art du menuisier en Meubles. Seconde Section de la Troisième Partie. MDCCLXXII. («Arte del carpintero de muebles; parte tercera, segunda sección». Año 1772).

L'Art du Menuisier Ebéniste. Troisième Section de la Troisième Partie. MDCCLXXIV. («Arte del carpintero ebanista; parte tercera, tercera sección». Año 1774).

L'Art du Menuisier en Meubles. Seconde Section de la Troisième Partie. MDCCLXXII. («Arte del carpintero de muebles; parte tercera, segunda sección». Año 1772).

Las partes y secciones enunciadas aparecen insertas en los tomos I, II, y III de la magna obra, en veintidós volúmenes, sobre artes y oficios, titulada: *Descriptions des Arts et Métiers, faites ou approuvées par Messieurs de l'Académie Royale des Sciences*, à Paris, Chez Desaint et Saillant Libraires, MDCCLXIX - MDCCLXXV.

nómica Matritense de Amigos del País fechado el 30 de octubre de 1790, en el cual don Josef Almarza, tesorero de la misma, escribió lo siguiente sobre el particular:

«Conviene tenga presente Ntra. Sociedad lo ocurrido con los que trabajan en la Madera, el Plan que trabajó y formó la clase de oficios reuniéndolos todos bajo de nuevas ordenanzas, alterando enteramente las que tenían. Que fueron aprobadas por Ntra. dicha Sociedad, alabando el zelo y trabajo de los comisionados. Que acordó se remitiesen al Consejo para su aprobación.

«Y que en su vista mandó este Supremo Tribunal se remitieran al Corregidor y Ayuntamiento, para que oyendo a los Veedores y Apoderados de los Gremios de la Madera informase en lo que se les ofreciere y pareciere.

«El Corregidor, en cumplimiento de la orden del Consejo, llamó a dichos Apoderados, y después de muchas conferencias que tuvieron, estamos tocando que sin embargo de haber pasado seis u ocho años no se ha deliberado cosa alguna.

«Esto prueba que para poner en práctica el Plan de ordenanzas se han ofrecido reparos de mucha consideración, y por consiguiente subsisten los Gremios de la Madera bajo del pie que estaban antes»⁴⁸.

Fuente de inspiración del «Plan de Ordenanzas» de 1780 fue el *Discurso sobre la educación popular de los artesanos y su fomento* de Campomanes, cuya publicación en 1775, contribuyó de forma decisiva a la difusión de las nuevas ideas ilustradas en materia gremial. Su influencia se hizo patente, particularmente, en aspectos tales como los principios a observar durante el aprendizaje —aseo y buenas costumbres, conocimiento de la doctrina cristiana, instrucción en las primeras letras y en los rudimentos de cálculo, geometría y dibujo—; la necesaria igualdad entre los hijos de maestros del gremio y los que no lo son —mismo tiempo de aprendizaje y oficialía e idéntica contribución por derechos de examen—; la supresión de propinas y refrescos a los examinadores; la aparición de la figura del socio protector del oficio; la admisión en el gremio de maestros foráneos, del reino o extranjeros, previa acreditación de la carta de examen correspondiente, etc.

El referido «Plan» se divide en tres grandes títulos o apartados:

«El primero trata de la policía gremial que deberá observarse con respecto al aprendiz y a su examen; a los oficiales que están aun cumpliendo el tiempo establecido en las ordenanzas para perfeccionarse, o que se hallan ya sueltos; al examen y preeminencias de maestros, y al encargo de los veedores o examinadores.

«El segundo propone la erección de un monte pío a beneficio del mismo gremio; expresando los medios de su dotación, el método de su aplicación, y las reglas de su administración, o gobierno.

«El tercero indicará, por vía instructiva, los rudimentos genéricos del arte; reservando para en adelante las

noticias más individuales, que puedan conducir a sus mayores progresos»⁴⁹.

4.1 Título primero: «Policía gremial»

Es el más extenso de todos, comprendiendo un total de siete capítulos.

Capítulo I: «Del aprendizaje»⁵⁰

Consta de 37 artículos.

El artículo 3.º establece en doce años la edad mínima del aprendiz para solicitar su admisión en cualquiera de los talleres del gremio adscritos a una de las tres clases o especialidades del mismo. El candidato deberá saber, además, doctrina cristiana, leer, escribir y contar.

El 6.º fija en veinte reales de vellón los derechos de matrícula del aprendiz, cantidad destinada al montepío del gremio para fomento del arte.

El 7.º señala la duración del aprendizaje en tres años «continuos», más de uno previo llamado de «probación».

El 10 estipula en diez reales de vellón la cantidad que el aprendiz deberá pagar mensualmente al maestro, quien será responsable de su manutención mientras dure el aprendizaje.

El artículo 13 exige que todo aprendiz entre bajo escritura de ajuste o aprendizaje en taller de maestro del gremio. En ella se expresarán las condiciones del contrato: cantidad a satisfacer por el aprendiz; jornal que habrá de asignársele mientras permanezca de oficial laborante; plazo dentro del cual el maestro deberá instruir a su discípulo en el conocimiento y manejo de los instrumentos y operaciones más sencillas de oficio.

El 17 y 18 abordan el incumplimiento y ruptura del contrato, bien por negligencia del maestro hacia su aprendiz o por la poca aplicación y mala conducta de este último.

El 19 prohíbe expresamente que los aprendices sean tratados como criados o sirvientes y empleados en ocupaciones ajenas al arte.

El 21 impide que ningún aprendiz, sin legítima causa, salga de la casa del maestro con quien comenzó su aprendizaje para pasarse a la de otro; y, si la hubiere, deberá preceder el permiso de los vendedores de la respectiva clase.

Los artículos 23, 24 y 25 regulan la jornada laboral, así como los días de fiesta, del aprendiz.

El 30 obliga a los maestros a enviar a sus aprendices a la Real Academia de dibujo erigida en la Corte con el fin de que se adiestren en el diseño de las máquinas, instrumentos y operaciones propias del arte.

Los artículos 31, 31, 33 y 34 versan sobre el aseo y buenas costumbres que los maestros deberán infundir en sus discípulos.

⁴⁸ Archivo de la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País, leg. 25, doc.º 18.

⁴⁹ *Memorias de la Sociedad Económica*, tomo II, op. cit., p. 125.

⁵⁰ *Idem*, id., pp. 126-137.

El 36 asigna dos premios anuales de doscientos y cien reales de vellón a aquellos aprendices que más hubiesen sobresalido durante los dos primeros años de su enseñanza en cada una de las clases del gremio.

El 37 previene, finalmente, que una vez cumplidos los tres años de enseñanza reglamentariamente, más el de «probación», el aprendiz pueda presentar los documentos acreditativos que le permitan ser examinado de oficial.

Capítulo II: «Examen de los aprendices»⁵¹.

Consta de 21 artículos:

El artículo 2.º multa con diez ducados a los maestros que otorguen certificaciones «desarregladas» a los aprendices que no las merezcan, por ser «injusticia indisculpable y daño trascendental al atraso del arte».

El 3.º resuelve que no se disense trato de favor a los hijos, yernos o deudos de veedores y maestros en lo tocante al aprendizaje y examen.

El 4.º obliga a los veedores-examinadores de la respectiva clase a comunicar al pretendiente el día, hora y lugar en que se celebrará el examen de oficialía, el cual deberá realizarse en su presencia, con la intervención o noticia del socio protector y demás peritos del arte que éste determine.

El 5.º advierte que los maestros o parientes de los examinados nunca podrán ser examinadores de los aprendices ni oficiales.

El 7.º permite al maestro asistir al examen de su aprendiz para dar fe con su presencia de la legalidad y exactitud del mismo, aunque no ha de poder hablar, interrumpir ni votar durante el acto.

El artículo 10 fija los puntos del examen de oficialía, debiendo el aprendiz dar razón, en primer lugar, a las preguntas que se le formulen sobre los rudimentos del arte y su método progresivo de aplicación; materiales que entran en las distintas composiciones; operaciones a ejecutar, desde las más sencillas del oficio a las más complejas; y conocimiento y manejo de los diversos instrumentos. Por lo que a la parte práctica del examen se refiere, el aprendiz habrá de acreditar su destreza y habilidad en dos pruebas: la primera consistente en el dibujo de uno de los instrumentos del arte o, en su defecto, de una de las piezas del mismo; la segunda, en el manejo de las herramientas que se le indiquen.

El 11 previene que si en adelante se instituyese la fábrica de alguna pieza para este primer examen, «ésta deberá ser fácil manejo, de común uso y de expedita ejecución, de modo que pueda regularmente labrarse en dos o tres días», aunque no dispensa al pretendiente de la obligación de «dibuxarla, baxo las medidas y proporciones convenientes»⁵².

El 12 impide a los veedores-examinadores quedarse — o admitir como regalo — con la pieza de examen presentada por el aspirante.

El 13 establece que una vez acabada la formalidad del examen, los veedores-examinadores voten y firmen la aprobación o reprobación del aprendiz, haciéndolo saber prontamente al interesado y a su maestro.

El 14 exige que todo aprendiz que se reciba de oficial pague, en concepto de derechos de examen, un ducado a cada veedor-examinador más veinte reales de vellón al montepío del gremio, quedando exento únicamente el aprendiz pobre de solemnidad, que será examinado gratuitamente.

El 15 prohíbe, tanto al aprendiz como a los examinadores, dar o recibir propina alguna, ni obsequiar con «comida, merienda o refresco», con motivo del examen de oficialía.

El 16 y 17 disponen la inscripción del aprendiz, tanto si éste ha sido aprobado como suspendido, en el libro de exámenes del arte, pasando, en caso afirmativo, a la categoría de oficial laborante.

Los artículos 18, 19, 20 y 21 se ocupan, finalmente, de los aprendices reprobados, derechos de examen a aplicárseles y circunstancias de su incapacidad.

Capítulo III: «De los oficiales que aspiran a recibirse de maestros, cumpliendo el tiempo establecido en las ordenanzas para perfeccionarse en su oficio»⁵³.

Consta de 24 artículos:

El artículo 3.º establece el período de oficialía en cuatro años consecutivos, tiempo durante el cual el oficial laborante habrá de permanecer en el taller del maestro con quien inició su aprendizaje, no tolerándose diferencia alguna respecto a los hijos, yernos o deudos de maestros y veedores.

El 5.º y 6.º prohíben al oficial abandonar arbitrariamente a su maestro durante el tiempo de permanencia como laborante, así como a los otros maestros del gremio «sonsacar» al mencionado oficial del taller del primero.

El 7.º autoriza al aprendiz a cambiar de maestro durante la oficialía siempre que sus padres o tutores así lo dispongan en la escritura de aprendizaje.

Los artículos 8.º, 9.º, 10 y 11 determinan los derechos y deberes de maestros y oficiales en punto al trato y enseñanza impartida por los primeros y al respecto, obediencia y diligencia laboral de los segundos, correspondiendo en cualquier caso a los veedores velar por su recíproco cumplimiento así como facilitar, si fuere necesario, la ruptura del compromiso contraído en caso de irregularidad.

El 12 impide al maestro ocupar al oficial laborante en otros servicios ni ministerios que los pertenecientes a su arte.

El 13 señala la necesidad de que el oficial laborante se perfeccione gradualmente en las maniobras peculiares del arte hasta hallarse debidamente capacitado para acceder al examen de maestría.

⁵¹ *Idem*, *id.*, pp. 137-142.

⁵² *Idem*, *id.*, p. 140.

⁵³ *Idem*, *id.*, pp. 142-149.

Los artículos 14, 15, 16 y 17 regulan la asistencia del oficial, tanto laborante como «suelto», al taller del maestro, indicándole el horario a cumplir, los días laborables y festivos, etc.

El 18 prevee el reparto de los aprendices del taller entre los oficiales del mismo, quienes les corregirán en sus faltas e instruirán en los rudimentos y maniobras del oficio.

El 19 trata sobre las buenas maneras a observar por aprendices y oficiales, no debiendo tolerar el maestro en su taller «juramentos, maldiciones, palabras indecentes o lascivas, pullas o tachas de defectos propios, gestos ni acciones groseras o feas»⁵⁴.

Los artículos 20, 21, 22 y 23 abordan las disposiciones económicas que en punto o jornal deberá devengar todo oficial, así laborante como suelto, según lo pactado con el maestro en la escritura de contrata.

El 24 dispone, por último, que en caso de fallecimiento del maestro cuyo taller trabajase el mancebo como laborante, los padres o tutores del mismo podrán solicitar su acomodo, previa notificación a los veedores de la respectiva clase, con otro maestro del arte hasta completar los años de oficialía que le resten.

Capítulo IV: «De los Oficiales sueltos que después de haber cumplido su tiempo de laborantes, no quieren, o no pueden por falta de fondos pasar a maestros, y permanecen de oficiales»⁵⁵

Consta de 19 artículos:

Los artículos 1.º, 2.º, 3.º, 4.º prescriben por ningún oficial, transcurrido el tiempo reglamentario como laborante, pueda ser obligado a examinarse, debiendo el maestro otorgarle la certificación correspondiente que habrá de ser intervenida por los veedores de la respectiva clase, quienes le sentarán a su vez en la matrícula de oficiales leales.

El 5.º faculta al oficial, una vez obtenida la certificación de su maestro, para trabajar en el taller de éste o de cualquier otro mediante ajuste libre y convencional.

El 6.º y 7.º prohíben que el oficial trabaje o actúe como maestro sin estar examinado de tal, impidiéndose, por consiguiente, tener obrador propio, así como tasar o dirigir obra alguna perteneciente al arte.

Los artículos 8.º y 9.º establecen que los oficiales sueltos se concierten por temporadas con los maestros que los emplean.

El 10 impide a los maestros del gremio el que puedan los unos, sin el expreso permiso de los otros, solicitar ni admitir oficiales empleados a la sazón en alguno de sus talleres.

El 11 ordena que ningún maestro del gremio pueda

contratar en su taller como oficial a quien no estuviere alistado previamente en dicho gremio.

El 12 prevee la admisión de las mujeres en el gremio y su participación en determinados obrajes y maniobras del arte⁵⁶, aunque sin otorgarles facultad para abrir tienda u obrador, salvo si éstas fueren viudas de maestros.

El 13 y 14 regulan la situación de los oficiales forasteros o extranjeros que quieran establecerse en la Corte.

Los artículos 15, 16 y 17 determinan la concesión de un premio anual de setecientos cincuenta reales de vellón —otorgado alternativamente a cada clase— al oficial suelto o laborante que más sobresalta en la ejecución o labra de determinada pieza dada de antemano. El premio será concedido por el socio protector y los dos sobreveedores del gremio.

El 18 obliga a admitir inmediatamente al examen de maestría al oficial suelto que así lo pidiese.

El 19 prohíbe tanto a los oficiales sueltos como a los laborantes «formar gremio, cofradía ni cuerpo separado de los maestros»⁵⁷.

Capítulo V: «Examen y admisión de maestros»⁵⁸

Consta de 27 artículos:

El artículo 1.º exige al oficial que pretenda examinarse de maestro la presentación de las correspondientes cédulas o certificaciones de aprendizaje y oficialía.

Los artículos 2.º, 3.º y 4.º versan sobre la herramienta, o instrumental necesario para montar un taller, que todo pretendiente deberá poseer para ser admitido a examen, previo reconocimiento de los veedores del gremio.

El 5.º conmina al futuro maestro, mediante obligación escrita, a establecer tienda u obrador en la Corte dentro de los seis meses siguientes al de su recepción.

Los artículos 6.º, 7.º, 8.º, 9.º y 10 pormenorizan distintos puntos del examen de maestría:

El 6.º trata sobre la institución de la pieza de examen, necesaria para acreditar la pericia práctica del pretendiente, a cuyo cargo estará el suministro del material, «en la inteligencia que dicha pieza deberá ser fácil manejo, de buen gusto y de expedita ejecución, de suerte que pueda comúnmente labrarse, en lo esencial, dentro de cuatro o seis días a lo más»⁵⁹.

El 7.º delega en los veedores la fijación del día, hora y lugar en que habrá de comparecer el pretendiente «para el examen verbal y de dibujo, que debe anteceder su recepción al magisterio»⁶⁰.

El 8.º establece que el examen de maestría se realice en público «dentro de las casas de Ayuntamiento, a presencia de los examinadores de la respectiva clase y del socio protector del oficio, ante el secretario de Ayuntamiento, y con asistencia de un regidor»⁶¹.

⁵⁴ Idem, id., p. 147.

⁵⁵ Idem, id., pp. 149-154.

⁵⁶ Véase nota 36.

⁵⁷ *Memorias de la Sociedad Económica*, tomo II, op. cit., p. 154.

⁵⁸ Idem, id., pp. 154-162.

⁵⁹ Idem, id., p. 156.

⁶⁰ Ibidem.

⁶¹ Ibidem.

El 9.º expone la necesidad de que los futuros maestros estalladores, carpinteros o de hacer carruajes concurren al examen con un perfecto dominio de los rudimentos o elementos genéricos del arte como son el dibujo, la geometría, el conocimiento práctico de los materiales, y los instrumentos y maniobras del mismo.

El 10, finalmente, se ocupa del examen verbal y de dibujo a ejecutar por el pretendiente, a cuyo efecto los veedores podrán formularle las preguntas que estimen convenientes para valorar «su capacidad y talentos en las materias del arte» y seleccionar la pieza que habrá de delinear, «con escala, cortes y perfiles, guardando las proporciones que la correspondan, y mostrándose en aptitud de mandar su ejecución»⁶².

Los artículos 11, 12, 13 y 14 fijan en cuarenta y cuatro reales de vellón los derechos del examen de maestría, excluyendo todo tipo de «propinas, refrescos, y gastos», más un contribución de seiscientos reales destinada al montepío del gremio.

El 15 obliga a los hijos de maestros veedores a cumplir con los requisitos enunciados en punto a examen y admisión al mismo.

Los artículos 16 y 17 se refieren al título o carta de examen que acreditará al maestro como tal una vez aprobado, confiriéndole licencia para abrir tienda u obrador en la Corte o en cualquier otra parte del reino.

El 18 previene que en caso de ser reprobado el pretendiente en el examen de maestría, los examinadores habrán de señalarle, hasta merecer otro nuevo, el tiempo de perfeccionamiento que estimen suficiente en taller de maestro del gremio.

Los artículos 19, 20 y 21 regulan la situación de los oficiales forasteros o extranjeros que aspiren a recibirse de maestros en la Corte, así como de los maestros foráneos que pretendan instalarse en ella, afirmando que a estos últimos «no se les pedirán pruebas ni justificaciones, ni menos se les obligará a nuevo examen»⁶³.

Los artículos 22 y 23 eximen del pago de los seiscientos reales de vellón a los maestros forasteros que hubiesen obtenido su título en otra localidad donde ya existiese montepío y constase su contribución, concediendo un año de prórroga a los que no la hubiesen satisfecho, «así naturales como extranjeros».

Los artículos 24 y 25 insisten en que el examen y admisión de oficiales y maestros deberá hacerse de acuerdo a lo prescrito en estas ordenanzas, así como la apertura de tienda o taller en la Corte.

Los artículos 26 y 27 abordan, finalmente, la incorporación en el nuevo gremio de todos aquellos artesanos dedicados a labrar la madera en Madrid que, al tiem-

po de publicarse estas ordenanzas, ejerciesen su oficio en la Corte como maestros aprobados.

Capítulo VI: «Preeminencias y cargos de los maestros»⁶⁴.

Consta de 16 artículos:

El artículo 1.º autoriza al maestro aprobado e incorporado en el gremio a poner obrador, con oficiales o sin ellos; como también a trabajar de oficial sin taller «si el infortunio u la estrechez le imposibilitasen mantenerle»⁶⁵.

Los artículos 2.º y 3.º dejan libertad al maestro para tener el número de aprendices, oficiales y talleres que desee, debiendo estos últimos ser públicamente conocidos para evitar fraudes o abusos, a cuyo fin habrá de colocarse en la puerta «una tablilla que manifieste el nombre y la maniobra particular del artista, esto es, si es maestro entallador, carpintero, u de hacer carruages»⁶⁶.

El 4.º obliga a todo maestro con obrador a ejercer la enseñanza del arte mediante la admisión de aprendices.

El 5.º exime a todo maestro con taller, reputado como cabeza de familia, del sorteo y servicio militar.

Los artículos 6.º y 7.º permiten a los maestros del oficio formar compañía con los tratantes de madera o comerciantes, gozando de absoluta libertad «para poder comprar las primeras materias, sin exclusión recíproca de ciertas especies de maderas»; otorgándoles facultad así mismo para hacer acopio de las necesarias, «sin intervención de los veedores, ni obligación de repartir con los demás artesanos», debiendo quedar su compraventa a la convención mutua de las partes⁶⁷.

El 8.º da licencia a los maestros y oficiales del gremio para trabajar «en las cosas accesorias a su arte, aunque sean comunes a otro»⁶⁸.

El 9.º capacita a los maestros del arte, hallándose idóneos para ello, a ser admitidos «a los oficios de la república», no debiendo servir de impedimento su condición de menestrales.

El 10 concede el título y privilegio de «ciudadanos honrados» a los artífices del gremio que lleguen a sobresalir por la perfección y primor en el acabado de sus obras.

Los artículos 11 y 12 recomiendan la existencia de «un libro de asientos, o registro», donde el maestro anote los tratos que vaya verificando, declarando también «que el dueño de obra que no conviniese en el plazo con el artífice debe pagar de contado, requerido por él»⁶⁹.

Los artículos 13 y 14 regular la situación de los talleres regentados por viudas de maestros, a quines se obli-

⁶² *Idem*, *id.*, p. 157.

⁶³ *Idem*, *id.*, p. 160.

⁶⁴ *Idem*, *id.*, pp. 162-167.

⁶⁵ *Idem*, *id.*, pp. 162-163.

⁶⁶ *Idem*, *id.*, p. 163.

⁶⁷ *Idem*, *id.*, p. 164.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ *Idem*, *id.*, p. 165.

gará a cerrar si casaren «con persona que no fuese maestro del arte».

El 15 exige se respete a los maestros extranjeros admitidos en el gremio «todas las esenciones que se les conceden las leyes, con el loable fin de atraerlos y de que se arraiguen»⁷⁰.

El 16 abre el gremio y sus ordenanzas a todos los profesores del arte, naturales o extranjeros, bajo las reglas prescritas en sus respectivos capítulos; «sin formar número fijo y exclusivo de maestros u oficiales; ni repudiar o gravar indebidamente a aquel que quiera ser admitido, concurriendo en él los requisitos que prescriben las mismas ordenanzas; ni restringir el número de obradores; ni exigir demarcación determinada para los talleres; ni gozar fuero particular o privilegiado»⁷¹.

Capítulo VII: «De los veedores y sobreveedores»⁷².

Consta de 35 artículos:

Los artículos 1.º y 2.º establecen la existencia de veedores-examinadores elegidos entre los propios maestros del gremio, a cuyo cargo estará la inspección del mismo: dos por cada una de las tres clases o especialidades; otros dos «para el conjunto de artesanos, que sin sujeción a aprendizaje ni examen se hallen incorporados al gremio»⁷³; y dos sobreveedores generales, por último con poder sobre los demás.

Los artículos 3.º, 4.º, 5.º, 6.º, 7.º y 8.º delegan en la Justicia y Ayuntamiento de Madrid la facultad de elegir a los veedores y sobreveedores del gremio, quienes, tras el juramento acostumbrado, «deberán servir sus oficios por tiempos de dos años», no pudiendo en ningún caso ser nombrados examinadores perpetuos ni ser reelegidos sin mediar un plazo de cuatro años.

Los artículos 9.º, 10 y 11 enumeran algunas de las principales funciones encomendadas a los veedores-examinadores: promover el adelantamiento del arte; velar por la observancia de los estatutos del gremio; dar cuenta al socio protector de todo aquello que adviertan digno de corregirse; discernir la capacidad de los aspirantes a oficiales o maestros; impedir cualquier fraude o descuido en el «artefacto»; sostener la policía del gremio; distribuir oportunamente los auxilios entre sus individuos y, finalmente, y en base a su experiencia profesional, realizar los exámenes de los pretendientes lo más justa y rectamente posible.

Los artículos comprendidos del 12 al 22 regulan las visitas de los veedores y sobreveedores a las tiendas y obradores del gremio, visitas que se realizan una vez al año, sin día prefinido para ello, y por las cuales no podrán llevar derecho o cantidad alguna. Se dirigen, principalmente, a prohibir los géneros adulterados y aquellas piezas o muebles de madera labrados de forma defectuosa,

los cuales deberán ser denunciados ante el juez, quien ordenará su destrucción e impondrá la multa correspondiente al artífice infractor. En caso de que las denuncias resultasen «inciertas o equivocadas», los veedores serán igualmente mancomunados en la pena.

El 23 obliga a los veedores y sobreveedores del gremio a velar para impedir la introducción en la Corte de «muebles u obrages de madera» procedentes de fuera del reino.

Los artículos 24, 25 y 26 completan la lista de obligaciones de los veedores: inspección del trabajo de los maestros; vigilancia del buen funcionamiento de los obradores, exigiéndose puntualidad horaria, formalidad en los tratos, correcta elección y uso de las maderas, y perfección en las obras; cumplimiento de los maestros con sus oficiales y discípulos; y especial cuidado en la instrucción y adelantamiento de los aprendices y oficiales: razón de los mismos, tiendas y condiciones bajo las cuales se hallan escriturados, control de asistencia al taller y método de enseñanza a seguir.

Los artículos 27, 28 y 29 indican los diferentes registros o cuadernos que deberán tener los veedores: un libro de exámenes; otro de matrícula donde se inscriban «los nombres y paraderos de los maestros, oficiales laborantes, o sueltos, y aprendices de la respectiva clase»⁷⁴; un libro de intervención y otro de recaudación, estos dos últimos referidos exclusivamente a los dos veedores de la segunda división del gremio, «no atendida a aprendizaje ni examen». El 28, además, impone a los veedores la obligación de proporcionar ayuda a aquellos maestros alistados en su clase que se hallasen en alguna urgencia.

Los artículos 30 y 31 especifican el cometido de los sobreveedores del gremio: inspección general sobre los veedores de las diferentes clases, así como sobre la totalidad de los individuos del gremio; vigilancia en la enseñanza; mantenimiento del orden y cuidado «de que los artesanos que componen la segunda división del gremio, no se entrometan en la fábrica, compostura, o vendage de obras pertenecientes a cualquiera de las tres clases de que consta la primera división»⁷⁵. Habrán de tener también una lista anual de agremiados, según la diversidad de sus clases, con distinción de aprendices, oficiales y maestros.

Los artículos 32 y 33 impiden a los veedores y sobreveedores «mezclarse en los negocios políticos», por pertenecer su inspección a los magistrados y ayuntamientos; «tomar autoridad ni representación alguna pública del gremio», ni celebrar o convocar juntas de sus oficiales y maestros sin previa licencia del juez⁷⁶.

Los artículos 34 y 35 fijan, finalmente, la representación del gremio —dos diputados por clase junto con los veedores y sobreveedores— en las posibles instancias ju-

⁷⁰ Idem, id., p. 166.

⁷¹ Idem, id., p. 167.

⁷² *Memorias de la Sociedad Económica*, tomo II, op. cit., pp. 167-178.

⁷³ Idem, id., p. 167.

⁷⁴ Idem, id., p. 175.

⁷⁵ Idem, id., p. 176.

⁷⁶ Idem, id., p. 177.

diciales del mismo en las que se necesite otorgar poderes para pleitos.

4.2. *Título segundo: «De los auxilios más proporcionados al fomento del arte y de sus profesores»*

Se centra en la erección de un montepío del gremio que sirva de auxilio a sus profesores y a sus familias en caso de enfermedad, vejez, viudedad, horfandad o cualquier otro contratiempo.

Comprende tres capítulos.

Capítulo I: «Dotación o fondos del monte pío»⁷⁷.

Consta de 10 artículos:

El artículo 1.º consigna a favor del montepío las siguientes cantidades, aplicables a partir de la publicación de estas ordenanzas: veinte reales de vellón que deberá satisfacer todo aprendiz en el momento de alistarse al gremio; otros veinte reales al pasar a la categoría oficial; y seiscientos reales, finalmente, al acceder a la maestría.

El 2.º prohíbe que dichas contribuciones se puedan disminuir, aumentar o alterar.

Los artículos 3.º y 4.º previenen la inmediata incorporación al montepío de aquellos maestros con taller pertenecientes a los diferentes gremios de la madera existentes a la sazón en la Corte, quienes únicamente deberán satisfacer en el momento de adscribirse la cantidad de veinte reales de vellón; fijando para todos los maestros en general una contribución de un real a la semana.

El 5.º permite a los oficiales participar de los beneficios del montepío mediante el pago de una contribución de un real semanal, más los veinte reales de vellón reglamentarios exigidos en el momento de su incorporación.

Los artículos 6.º, 7.º y 8.º disponen se destine también al montepío la parte correspondiente a las multas, los fondos resultantes de las cofradías y «las mandas y otros beneficios» que los individuos pudientes dejaren a favor del mismo.

Los artículos 9.º y 10 establecen las funciones del contador y del cobrador del montepío, quienes, respectivamente, deberán «formar quaderno o cuenta separada» de los fondos, con expresión de su procedencia y finalidad, y atender al cobro de la referida cuota semanal. Los restantes pagos se verificarán en presencia del sobreveedor del gremio que haga las veces de tesorero.

Capítulo II: «Aplicación de los fondos pertenecientes al monte pío»⁷⁸.

Consta de 36 artículos:

El artículo 1.º destina el importe de la contribución de cada nuevo maestro, oficial o aprendiz incorporado

al gremio a promover el adelantamiento del arte, es decir, «a la perfección, enseñanza y nuevos secretos del oficio»⁷⁹.

El 2.º costea del fondo del montepío los gastos correspondientes a la visita anual efectuada por los veedores y sobreveedores del gremio.

Los artículos 3.º, 4.º y 5.º y 6.º dedican anualmente del fondo del montepío las siguientes cantidades para premios: novecientos reales de vellón, distribuidos en seis premios —«tres de ellos de a doscientos reales, y los otros tres de a ciento»—, entre los aprendices más aventajados; mil quinientos reales, repartidos dos premios de setecientos cincuenta reales cada uno, para los oficiales más sobresalientes; mil doscientos reales al inventor, o introductor, de algún utensilio o máquina conducente al progreso del oficio; y una cantidad sin determinar que permita enviar fuera del reino a los artífices más aplicados y diestros del gremio, «para que adquieran el último primor en los pueblos donde esté más adelantado el arte»⁸⁰.

El 7.º precisa la forma en que habrá de efectuarse el libramiento del dinero por cualquiera de los motivos anteriormente enunciados.

El 8.º señala como finalidad primordial del montepío el socorro de los maestros y oficiales a él adscritos, así como de los huérfanos y viudas del gremio.

Los artículos 9.º y 10 asignan las siguientes ayudas a los maestros y oficiales inhabilitados para trabajar por vejez, enfermedad o accidente: setenta y cinco reales de vellón mensuales, a modo de pensión, a aquellos artesanos incapacitados de forma permanente y cinco reales diarios para los que lo sean sólo transitoriamente.

El 11 socorre a los maestros que experimenten atraso en su arte por razón justificada con una cantidad variable —siempre que éste no sobrepase los seiscientos reales de vellón—, a modo de préstamo o anticipo, a devolver al montepío en el plazo de un año.

El 12 indica los pasos a seguir por los agremiados en la solicitud de auxilios al montepío.

Los artículos 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19 regulan la situación y derechos de los huérfanos y viudas pobres de maestros y oficiales del gremio, ofreciendo a los primeros el aprendizaje gratuito del oficio —se concede una ayuda mensual de seis reales de vellón al maestro en quien recaiga la enseñanza del huérfano aprendiz— y asignando a las segundas una pensión mensual de sesenta reales de vellón, la cual cesará en el momento de su muerte, en caso de mejorar su fortuna o de contraer nuevo matrimonio.

El 20 obliga a los oficiales que contraigan matrimonio a pedir licencia a los sobreveedores del gremio para que, en caso de fallecimiento, sus viudas y huérfanos puedan disfrutar de los auxilios del montepío.

⁷⁷ Idem, id., pp. 179-182.

⁷⁸ Idem, id., pp. 182-195.

⁷⁹ Idem, id., p. 182.

⁸⁰ Idem, id., p. 183.

El 21 deniega la percepción de prestaciones a los maestros y oficiales que antes de publicarse estas ordenanzas se hallasen imposibilitados para el trabajo por vejez o enfermedad, así como a las viudas y huérfanos de aquellos que hubiesen fallecido antes de su promulgación.

El 22 trata de la vigilancia de los veedores sobre los pensionistas —ancianos, impedidos, viudas y huérfanos pobres— y de los posibles cambios que pudieran producirse en su situación personal.

Los artículos comprendidos del 23 al 30 se ocupan de la distribución de los fondos de montepío, la cual recaerá en una junta particular compuesta por los veedores de cada clase, los dos sobreveedores del gremio, el secretario y el socio protector. El contador del monte dispondrá una relación de dichos caudales, haciendo distinción entre los correspondientes al fomento del arte —gastos de visitas, remuneración de aprendices, gratificación de oficiales, premios a los nuevos inventos, ayudas para viajes— y los destinados a fines asistenciales, es decir, al socorro de sus individuos: maestros y oficiales menesterosos, huérfanos y viudas.

Los artículos 31, 32, 33 y 34 informan sobre la junta general de montepío, la cual se reunirá cada cuatro meses, y sus facultades para conceder, negar o suspender socorros o ayudas; aunque, en casos de urgencia, podrán los veedores de la respectiva clase, junto con los dos sobreveedores del gremio y el socio protector determinar de común acuerdo lo que estimen más conveniente según los diferentes casos.

El 35 prevee el aumento de la cuota semanal establecida por el gremio en caso de que las cantidades asignadas al montepío resulten insuficientes para llevar a cabo los auxilios necesarios.

El 36 dispone, finalmente, que si los fondos del montepío no alcanzasen a socorrer a todos los menesterosos del gremio, los dos sobreveedores, de acuerdo con el socio protector, acudan ante los directores del hospicio general establecido en la Corte para que allí se les de asilo.

Capítulo III: «Administración de los caudales pertenecientes al monte pío»⁸¹.

Consta de 33 artículos:

Los artículos 1.º, 2.º y 3.º establecen los cargos administrativos del montepío, cuya gestión recaerá en los directores del propio gremio, es decir, en los dos veedores de cada clase, el más antiguo de los cuales hará las veces de interventor y el otro las de depositario interino de los fondos; en los dos sobreveedores, quienes desempeñarán a su vez la labor de contador y tesorero; y en el socio protector. A ellos se agregará la figura de un secretario. Ninguno de ellos, por otra parte, gozará de salario, salvo los cobradores, a quienes se asignará el cinco por ciento de lo recaudado.

El 4.º dispone la existencia de un libro en el que se registren por clases los nombres, apellidos y domicilios de cada uno de los agremiados adscritos al montepío.

Los artículos 5.º, 6.º y 7.º se ocupan de la recaudación semanal de las cantidades fijadas a los individuos del montepío y de la entrega y depósito de dichas cobranzas, las cuales serán custodiadas en la caja particular de cada clase.

Los artículos 8.º, 9.º y 10 tratan sobre el arca o caja general de caudales del gremio, cuya administración se encomendará a los dos sobreveedores, uno en calidad de tesorero y el otro como contador, y al socio protector.

El 11 precisa que, concluido el primer año, se ajustarán definitivamente todas las cuentas del montepío en presencia del juez, «de quien se solicitará la correspondiente aprobación y finiquito a favor de todas las personas que hayan intervenido en la administración de sus caudales»⁸².

Los artículos 12 y 13 versan sobre las juntas generales del montepío que habrán de celebrarse durante los dos primeros años de su creación, en las que se concederá especial atención a la recaudación y distribución de sus fondos.

El 14 expone las tareas del secretario del montepío: informar en las juntas de los papeles y documentos que le pasen los veedores del gremio; registrar todos los acuerdos en un libro destinado para ello; llevar con orden y claridad el archivo; extender y firmar los libramientos en un libro dispuesto a este fin; y anotar, finalmente, en el libro de matrícula del montepío el día en que por muerte u otra circunstancia cesaren los socorros a los interesados.

Los artículos 15, 16, 17, 18, 19, 20 y 21 enumeran los diferentes cometidos del contador, quien habrá de controlar la entrada y salida de caudales del montepío sirviéndose de los libros siguientes: un libro de «carga y data» donde se anote el dinero que se introduzca o extraiga del arca general; «otro de las consignaciones que se hagan en las juntas para fomento del arte»⁸³ y dos más destinados a los socorros que se señalen a los menesterosos del gremio en dichas juntas y al «haber» de los sujetos que en virtud de lo acordado en ellas se les otorgue una pensión a cargo del montepío.

Los artículos 22, 23, 24, 25 y 26 regulan las funciones del tesorero: recibir los caudales pertenecientes al arca general del gremio o montepío; extender y firmar recibos; pagar puntualmente los libramientos que contra él se expidan; y dar razón, por último, del estado del arca general siempre que la junta quiera cerciorarse del fondo existente.

Los artículos 27, 28, 29 y 30 se refieren nuevamente a la custodia del arca general del gremio donde se depositarán los fondos del montepío, la cual, cerrada por tres llaves distintas, precisará para su apertura de la asisten-

⁸¹ Idem, id., pp. 196-206.

⁸² Idem, id., p. 198.

⁸³ Idem, id., p. 200.

cia del contador, el tesorero y el socio protector, portadores de dichas llaves.

Los artículos 31 y 32 determinan la misión del socio protector, quien, además de intervenir en la administración del montepío, cuidará de la puntual observancia de todas las providencias establecidas, debiendo dar cuenta ante la junta del mismo de las contravenciones u omisiones practicadas contra el reglamento, dando parte a la justicia si fuere necesario.

El 33 advierte, finalmente, que si en lo sucesivo fuese preciso «añadir, reformar o corregir» algo de lo establecido en el presente reglamento sobre el montepío del gremio, se podrá ejecutar en los mismos términos que previene el artículo 35 del capítulo segundo de este título.

4.3. Título tercero: «De la instrucción y enseñanza metódica del arte»⁸⁴

La Real Sociedad Económica Matritense, al abordar el título tercero de estas ordenanzas, centrado en la elaboración de un plan de enseñanza para los oficios de la madera radicados en la Corte, hará la siguiente reflexión:

«Aunque la parte técnica o facultativa de las artes no está sujeta a ordenanzas, porque admite continuas variaciones, a medida que los oficios se adelantan o decaen, con todo puede el método de enseñanza ocupar útilmente su lugar en estas por vía de instrucción; dirigiéndola meramente a animar las combinaciones del discurso, en cuanto a lo científico del arte, y sometiéndola a las alteraciones que pueden inducir sus futuros progresos»⁸⁵.

Doce artículos componen el presente título:

I. El artículo primero recomienda se suministren al aprendiz, durante el período de aprendizaje, los siguientes tratados para su lectura y estudio:

«Un compendio de los elementos de geometría práctica, para determinar con precisión las medidas de las superficies y sólidos.

«Unas nociones preliminares sobre las maderas que son a propósito para las varias obras de carpintería; con distinción de sus calidades, y de las circunstancias que se han de observar en el modo de beneficiarlas.

«Un tratado sobre el arte de los perfiles y molduras; a que se agregarían algunos principios de arquitectura civil.

«Otro sobre el arte de ensamblado, con expresión de su uso y proporciones.

«Una indicación de los instrumentos que pueden convenir a las varias maniobras del arte, de su configuración y respectivo manejo.

«Un vocabulario de los términos más usuales del arte»⁸⁶.

II. El artículo segundo propone que, con arreglo a los principios enunciados anteriormente, se fije para el aprendizaje «un método progresivo de los rudimentos del oficio y de las operaciones que se deben aprender una tras otra»⁸⁷, con el fin de que la enseñanza resulte gradual, constante en sus principios y lógica en la distribución de sus materias por años.

III. El artículo tercero sugiere que en la escritura de aprendizaje se disponga un apartado relativo a la instrucción donde se exprese «la especie de enseñanza que se habrá de dar al aprendiz y su correspondiente progresión; las tareas a que habrá de dedicarse; y a las distintas maniobras en que deberá adiestrarse sucesivamente»⁸⁸.

IV. El artículo cuarto expone el método de enseñanza que los maestros habrán de aplicar a sus discípulos durante los tres años señalados para el aprendizaje, variando según las tres «clases» o divisiones del gremio: ebanistería, carpintería y construcción de carruajes. El único punto en común es el año, llamado de «probación», que antecede al aprendizaje, destinado adar al muchacho una idea general del oficio:

«A este efecto —se precisa— va reconociendo la herramienta por sus configuraciones y nombres; acompaña al maestro y oficiales a los sitios donde se acoplan las obras, con título de ayudarles; y al propio tiempo observa como se va ejecutando todo, para adquirir cierto amaño. También se le pone a ayudar a serrar, a hacer cuñas o espigar, y se procura adiestrarle en el manejo de algunas herramientas»⁸⁹.

Transcurrido el año de «probación» dará comienzo el aprendizaje oficial, cuya enseñanza se dispone en los siguientes términos:

El aprendiz adscrito a la primera clase, «que es la de ebanistas y entalladores», empleará el primer año «en desbastar la madera, y dar de cuchilla a las obras de sillería y otras piezas que no son de las más delicadas», el segundo pasará «a ensamblar las mismas piezas, a ejercitarse en algunas obras de talla, y a labrar tal qual pieza de primor; según la proporción que tenga el maestro de ocuparse en obras más o menos exquisitas»; y el tercero empezará ya «a trabajar en obras taraceadas o de embutido: asunto que pide especial talento por parte del aprendiz, y en el cual los progresos son regularmente proporcionados a la natural destreza, al genio y a la aplicación del discípulo; particularmente cuando le coadyuvan competentes noticias, en punto a dibujo y perspectiva»⁹⁰.

Si la clase elegida fuese la segunda, es decir, la de carpintería, el aprendiz dedicará el primer año «a labrar algunas tablas y listones, y desbastar tal qual pieza; después de lo cual pasará a hacer piezas medianas, como

⁸⁴ *Memorias de la Sociedad Económica*, tomo II, op. cit., pp. 208-223.

⁸⁵ *Idem*, id., p. 208.

⁸⁶ *Idem*, id., pp. 208-209.

⁸⁷ *Idem*, id., p. 209.

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ *Idem*, id., p. 210.

camas comunes, mesas y otras de igual clase»; el segundo hará «puertas, así vidrieras, como de cerramiento de piezas a tope»; y el tercero podrá ejecutar tanto «puertas aboquilladas para moldados de golpe, como vidrieras de paso», empezando también «a adiestrarse en hacer algunas obritas moldadas»⁹¹.

Por último, el aprendiz perteneciente a la tercera clase, reservada a la construcción de carruajes, destinará el primer año «a hacer cuñas y clavijas»; el segundo se aplicará «a echar exes, pinas y rayos; hacer ruedas nuevas y rodetes, y meter cabezales»; y el tercero comenzará ya «a trabajar en las caxas» de los coches⁹².

V. El artículo quinto determina los días y horas destinados al trabajo. Por días de trabajo se entiende «todo aquellos que no son fiestas de precepto en este arzobispado; concidiéndose en los que sólo obligan a oír misa, el tiempo oportuno para cumplir con esta obligación»⁹³. Respecto a la jornada laboral, ésta irá en función de las distintas estaciones del año:

«Desde primero de Abril hasta primero de Octubre las horas de trabajo se cuentan de las seis a las doce de la mañana; y por la tarde desde las dos hasta el anochecer, que serán entre siete y ocho, por no haber vela en esta estación.

«Desde primero de Octubre en adelante se entra a las siete de la mañana hasta las doce, y por la tarde a la una y media hasta las ocho de la noche»⁹⁴.

VI. El artículo sexto considera que, en base a los elementos teóricos enunciados en el artículo primero y a las maniobras varias que se indican en el cuarto, podrán señalarse interinamente los puntos sobre los que ha de versar el examen de aprendizaje para pasar a oficial en cada una de las mencionadas clases.

VII. El artículo séptimo traza el método de enseñanza a seguir por el oficial laborante, variable según la clase o especialidad del gremio a que éste pertenezca, durante los cuatro años de permanencia en el taller del maestro con quien inició su aprendizaje. Los aspectos comunes compartidos por las tres «clases» en cuestión quedan así expresados:

«Y lo que por ahora se puede generalmente decir en este asunto es, que el tiempo de cuatro años prefinido por la ordenanza para que el oficial prosiga trabajando con el propio maestro que le enseñó, está destinado a perfeccionarle en el oficio; que baxo de este concepto es regular se contente el oficial laborante, en el primero y segundo año, con el mantenimiento y la paga mensual de cuarenta a sesenta reales que le de el maestro, salvo el mayor aumento de ella e el tercero y cuarto año; y que mientras permanece de oficial laborante, debe con especialidad dedicarse sucesivamente a las obras más primorosas y delicadas; a discernir prácticamente los materiales; tomar las medidas; enterarse en la traza y corte de las maderas; aparejar la piezas; esmerarse en la solidez

y buen gusto de las que labre; y adquirir todos los conocimientos correspondientes al gobierno de un taller»⁹⁵.

Al margen de estos aspectos generales existen otros particulares relativos al método concreto de enseñanza «que conviene proporcionar al oficial laborante» en cada una de las tres clases del gremio: ebanistería, carpintería y construcción de carruajes.

Para la primera clase, «que es la de ebanistas y entalladores», se prescribe el siguiente plan de enseñanza:

«El primer año de laborante conviene se aplique el mancebo a conocer las maderas que son propias para los muebles ligeros o de fácil manejo, y las que se adaptan a los menos manejables o de asiento. Se entera en las proporciones, hechura y configuración de los taburetes, sillas de todas clases y canapés; observando lo que se ha de practicar con las sillas que deben ser forradas, u revestidas de lienzo, lana u seda, y las que se entretejen con cañas o juncos. Debe esmerarse en perfeccionar distintamente cada una de las piezas que componen los referidos muebles; estudiar el modo de que salga la manobra más expedita y barata sin detrimento del género; y advertir las circunstancias que conducen a la ostentación, o a la mayor comodidad en el uso de ellos.

«El segundo año se perfecciona el conocimiento del ensamblado, de su uso y variedades; ejercitándose en ensamblar y encolar maderas cerchadas, y en todo lo que concierne la fábrica de obras cintradas: también se aplica a labrar camas y mesas de todas clases, armarios, papeleras, bufetes, escribanías y aparadores; procurando instruirse bien de las proporciones y adornos que deben adaptarse a cada una de estas piezas, para que de cómodo uso y de buen gusto.

«El tercer año debe adiestrarse en el arte del trazo, esto es, de tomar las medidas y señalarlas en el papel, y de dar el corte correspondiente a la madera que emplea, para aprovecharla según la variedad de sus configuraciones. Labra columnas, basas, capiteles, cornisas y demás piezas de arquitectura; mediante lo cual se halla en aptitud de ejecutar las obras de madera con que suelen adornarse las Iglesias en el coro, en la sacristía, en los altares, retablos, confesionarios, púlpitos y órganos.

«El cuarto año puede dedicarse en lo esencial al estudio de la ebanistería. Con este motivo se proporciona al laborante el conocimiento de las maderas propias de este arte, y de sus calidades respectivas a él, esto es, de sus colores, colores y parages más convenientes a su producción: adquiere noticia de las varias composiciones de tintes para maderas, del modo de usarlos, y del método que se ha de observar en hender la madera destinada a la ebanistería, y preparar el maderamen que se ha de taracear, o a que debe aplicarse el embutido. Procura imponerse en los varios compartimentos de ebanistería, así rectos como circulares; en el modo de recortar y ajustar las piezas, especialmente cuando están cerchadas, en el de en-

⁹¹ Ibidem.

⁹² Ibidem.

⁹³ Idem, id., p. 211.

⁹⁴ Ibidem.

⁹⁵ Idem, id., pp. 211-212.

colarlas y alisarlas, y en el de sombrear e incrustar las que están destinadas a representar flores, frutas, payeses y figuras; finalmente dispone los contornos de la obra, de modo que pueda guarnecerse de cualquier metal, y también se aplica a incrustar los mismo metales, el marfil, la concha, el nácar, y el ébano, instruyéndose en el modo de labrar, masticar y soldar estos varios materiales»⁹⁶.

Para la segunda clase, «que es la de carpintería», se señala el siguiente método:

«El primer año ha de procurar el laborante radicarse en el conocimiento de las varias especies de maderas que se usan más comunmente en las obras de carpintería, de sus propiedades, de los defectos a que están atenuadas, del modo de precaverlos, y de las circunstancias que se han de observar en cuanto a su aplicación. Labra puertas y ventanas, poniendo particular reflexión en las diferencias que ofrecen los bastidores planos y cintrados, en la acertada disposición de las hojas o postigos doblados por medio, y en las proporciones que se han de guardar con respecto a toda clase de puertas para corrales, cocheras, palacios, Iglesias, casas particulares y cuartos interiores; con cuyo motivo se instruye en el método de cortarlas y contornearlas; de determinar su respectivo batiente; de precaver que se lleguen a alabear o pandear, de disponer los tableros y filetes; de arreglar y ajustar las hojas; y de añadir a su correspondiente solidez los adornos que requiere la variedad de su destino.

«El segundo año estudia particularmente todo lo respectivo el ensamblado, según la diversidad de obras a que suele adaptarse: Labra toda especie de sillas y canapés, camas y cunas de todas clases, mesas y tocadores, armarios, papeleras así abiertas como cerradas con muelle y cilindro, bufetes, escribanías y aparadores; aplicándose a conocer la configuración que mejor cuadre a todas estas piezas, para lo cómodo y vistoso de ellas, las proporciones que deben tener, y los adornos que respectivamente conviene aplicarles.

«El tercer año se acaba de perfeccionar en el arte de trazar y ejecutar los perfiles y molduras, pasando de las más sencillas a las más compuestas, e imponiéndose en las circunstancias que deben hacer adoptar las unas con preferencia a las otras, para de este modo aplicar el adorno conveniente a las ventanas, sobrepuestas y chimeneas, a los caxones de sacristía, confesonarios y púlpitos.

«El cuarto año debe imponerse en el modo de colocar las obras de madera de todas clases, particularmente las cerchadas y cintradas; precaviendo los inconvenientes que en esto suelen encontrarse; y finalmente enterarse bien en el arte del trazo, tomando ajustadamente las medidas, señalándolas con propiedad en el papel, y adaptándolas de tal modo al corte de la madera que se aprovechen oportunamente los trozos»⁹⁷.

Para la tercera clase, «que es la de hacer carruages», se aplica finalmente, el método siguiente:

«El primer año debe aplicarse el laborante a conocer las maderas propias para la construcción de carruages y de cada una de las piezas de que se componen; poniendo particular cuidado en observar las proporciones que mejor se adecuan a las varas, exes y ruedas, en orden a la seguridad y conveniencia.

«El segundo procura imponerse bien en la teoría de las curvas, que son de frecuente uso en este oficio, y en el método de proceder, con arreglo a estas mismas noticias, en el corte de los trozos de madera, para evitar desperdicios»

«El tercero debe hallarse en aptitud de determinar todas las proporciones de un carro, una galera, calesa, calesín, silla de manos, berlina, coche, estufa, carroza, etc. y las de cada una de las piezas de que constan estos varios carruages, arreglando el alto y ancho de los vidrios, y proporcionando generalmente la debida colocación de cada pieza.

«El cuarto año conviene se aplique a estudiar la configuración que mejor se adapte a los carruages, en orden a la conveniencia y buen gusto, y adorno así exterior como interior; solicitando no sólo ajustar las medidas, trazar los perfiles, y determinar las molduras adecuadas, sino también escoger el modo de suspender las cajas oportunamente»⁹⁸.

VIII. El artículo octavo establece los puntos que habrá de comprender el examen de maestría: Dice así:

«En dicho examen (los oficiales) habrán de acreditar indispensablemente su capacidad quando no por la fábrica de alguna pieza por el diseño de ella, con escala, cortes y perfiles: y para precaver toda especie de parcialidad en la elección de dicha pieza, se procurará que en cada una de las tres primeras clases del gremio haya cierto número de dibujos, así de las piezas como de los instrumentos pertenecientes a la respectiva clase: Los tales dibujos han de ir colocados cada uno en su papel distinto, con su correspondiente escala y número particular: también se tendrán a parte otras tantas cédulas como dibujos haya preparados, notando en cada una de ellas el número y nombre de la pieza o instrumento, a cuyo dibujo sea referente; y echando dichas cédulas en un sombrero, aquella que saque el examinando será la que indique la pieza, o instrumento, que deberá figurar en los términos prescritos por la ordenanza»⁹⁹.

IX. El artículo noveno es partidario de observar el mismo método en el examen de aprendizaje que en el de maestría, si bien los dibujos, en este caso, habrán de ser «proporcionado» a los conocimientos del aprendiz. Esta disposición podrá servir también para determinar legalmente la pieza a ejecutar por el aspirante.

⁹⁶ Idem, id., pp. 212-213.

⁹⁷ Idem, id., pp. 213-214.

⁹⁸ Idem, id., pp. 214-215.

⁹⁹ Idem, id., p. 215.

X. El artículo décimo nos proporciona una extensa relación, a modo de lista, del número de herramientas e instrumentos de trabajo que todo maestro del oficio, ebanista, carpintero o constructor de coches, deberá tener en su taller.

A los ebanistas y entalladores, pertenecientes a la primera clase del gremio se les asignan las siguientes herramientas:

- «Dos bancos.
- «Seis formones.
- «Seis gubias.
- «Seis escoplos de distintos tamaños.
- «Seis escofinas.
- «Seis limas toscas y finas.
- «Tres prensas.
- «Dos antenallas; unas de madera, y otras de hierro.
- «Seis sierras, desde la de marquetería hasta la bracara.
- «Dos barriletes.
- «Dos gatos.
- «Cuatro compases.
- «Cuatro cartabones, uno de a vara, y los restantes menores.
- «Dos esquadras.
- «Dos falsas reglas.
- «Tres garlopas; una de juntas, y dos regulares.
- «Cuatro cepillos; dos de dientes, y los dos regulares lisos.
- «Cuatro codales.
- «Doce cepos para moldar de todos tamaños.
- «Seis barrenas chicas, de distintos tamaños; y de ellas cuatro gordas, del grueso de clabo bellote arriba.
- «Dos junteras; una chica y la otra grande.
- «Un serrucho.
- «Dos cuchillas.
- «Dos piedras de amolar
- «Seis gramiles.
- «Un corta-frío.
- «Un botador.
- «Seis lijas.
- «Cuatro azuelas.
- «Dos pares de tenazas.
- «Cuatro martillos.
- «Dos limatones; uno de madera, y otro de hierro.
- «Cuatro guillames.
- «Dos caxas de birbiquí». ¹⁰⁰.

A los carpinteros, adscritos a la segunda clase, se les señalan los instrumentos siguientes:

- «Un banco.
- «Dos compases.
- «Una regla para la primera traza de la madera en toscos.
- «Dos sierras; la de una bracara y la otra mano.
- «Una esquadra.

- «Una juntera.
 - «Una azuela.
 - «Un cepillo
 - «Una garlopa para labrar, y otra de juntas.
 - «Dos cartabones.
 - «Un gramil.
 - «Seis escoplos.
 - «Cuatro formones.
 - «Una prensa.
 - «Un barrilete.
 - «Cuatro sierras; la una para espigar, la otra llamada de trasdós, la tercera para rodear, y la cuarta de punta.
 - «Una junterilla para rebaxos.
 - «Un guillame.
 - «Un acanalador.
 - «Un filderete.
 - «Un cepillo de barillas.
 - «Seis molduras de golpe, de varios tamaños y de distinta configuración.
 - «Seis molduras a mano, bocel y media caña, compañeros para moldar y para otras obras.
 - «Dos cepillos; el uno redondo y el otro de vuelta.
 - «Un argallera.
 - «Un flimoquete.
 - «Un mazo.
 - «Dos martillos.
 - «Dos pares de tenazas.
 - «Un desclavador.
 - «Un pie de cabra y una barra.
 - «Seis gubias para moldar a mano.
 - «Cuatro formones para moldar a mano.
 - «Una escofina cuadrada para moldar a mano.
 - «Dos escofinas de media caña para moldar a mano.
 - «Una dicha de lengua de vívora para moldar a mano.
 - «Seis barrenas.
 - «Cuatro limas.
 - «Dos limatones.
 - «Dos piedras para afilar y suavizar los instrumentos; la una áspera y la otra dulce» ¹⁰¹.
- En el caso de los maestros de coches, incluidos en la tercera clase del gremio se determinan, finalmente, las siguientes herramientas:

- «Tres bancos de labrar.
- «Un banco de prensa, con buenos usillos gordos y fuertes.
- «Cuatro azuelas.
- «Seis escoplos.
- «Veinte y cuatro formones de todas clases; anchos, angostos y medianos.
- «Veinte y cuatro gubias de distintos tamaños.
- «Dos prensas chicas.
- «Cuatro barriletes.
- «Cuatro cepillos.
- «Cuatro garlopas.
- «Cuatro junteras.

¹⁰⁰ Idem, id., pp. 216-217.

¹⁰¹ Idem, id., pp. 217-218.

«Un guillame
 «Doce cepos de rebaxos y moldar de todos tamaños.
 «Dos canaladores.
 «Seis mazos.
 «Seis picadores.
 «Dos sierras de abrazadera.
 «Cuatro sierras de mano de varios tamaños.
 «Seis esquadras.
 «Dos falsas reglas.
 «Dos gramiles.
 «Doce barrentas de todos tamaños, hasta el grueso detres dedos y medio.
 «Un serrucho de atarazar palos gordos.
 «Dos cabrillas de labrar.
 «Dos hachas de mano, y la una de ellas de dos manos.
 «Doce martillos de varios tamaños.
 «Dos pares de tenazas»¹⁰².

XI. El artículo once se ocupa de las obras adulteradas o defectuosas «que los veedores pueden notar de mala ley», indicando las prevenciones que sobre el particular establecen las antiguas ordenanzas de cada gremio:

«I. La ordenanza de los ebanistas, entalladores, ensambladores dispone de las sillas, taburetes, sitiales, caires, canapés de pie de cabra o de otra forma, hayan de ser de madera de nogal o aya, y no del álamo ni aliso, aseverando la misma ordenanza que estas últimas maderas sólo pueden servir para marcos moldados, pilastras, pedestales, cofres para guarda joyas, papeleras, tocadores, cielos imperiales y otras obras semejantes, a que el álamo y aliso se adaptan bien, por ser madera dócil para ello.

«II. La ordenanza de los maestros carpinteros prohíbe que se de color a la obra, de tal modo que encubra

la madera de que está formada; y por tanto manda que quede en blanco por un lado.

«III. La de los maestros de hacer coches prescribe que sean precisamente de álamo negro las maderas de las cajas de carrozas, las tixerías, cabezales, exes, lanzas, balancines, los cubos de ruedas, los texados de los coches redondos, las varas partidas de literas, y las vigas de los juegos: bien que concede pueden ser estas dos últimas piezas de fresno; que las puertas de las estufas y los marcos sean de álamo blanco, como igualmente los pesebrones; (aunque pueden ser de nogal o de álamo negro) que las arquillas que adentro y fuera se hagan de álamo blanco, u de pino: pero que esta última madera no pueda adaptarse a los texadillos de coches y literas, ni a los tableros, por haber de ser unos y otros de álamo blanco; finalmente que los rayos de las ruedas hayan de ser de encina y no de roble. Los de los carros deben ser de encina o fresno, según la ordenanza de los maestros carreteros, con la circunstancia que los cubos de las ruedas han de ser de álamo negro seco de cinco o seis años, que no esté pasado ni venteado; prevención nada ociosa, y que convendría tener presente en el uso de toda especie de maderas (salvo la mayor o menor dilación de tiempo) por ser constante que de emplear la madera, quando recién cortada, se malean por lo común las obras, y se las perjudica en quanto a la duración»¹⁰³.

XII. El artículo doce aconseja que todas las disposiciones indicadas respecto a la parte técnica del arte «queden determinadamente arregladas en aquello que se estime oportuno, con consulta de los maestros más inteligentes y hábiles, y a presencia de los mejores escritos que se hayan publicado en los países donde florece el mismo arte; agregándose a las ordenanzas como una especie de continuación de ellas en la parte meramente instructiva»¹⁰⁴.

¹⁰² Idem, id., p. 218.

¹⁰³ Idem, id., pp. 219-220.

¹⁰⁴ Idem, id., p. 220.

Notas sobre la identidad (sobre Max Ernst)

Fernando Castro Flórez

En un reciente texto sobre la estética de la melancolía recordaba Susan Sontag la enigmática fotografía de Max Ernst fudiéndose con un fondo, diseminándose en una superficie rugosa, y afirmaba encontrar en esta imagen una suerte de imitación de la muerte: «El convertirse en otra persona es morir uno mismo, como lo sería convertirse en algo como una planta o una piedra. La metamorfosis no es sólo la transcendencia o la mera transfiguración, la metamorfosis también es un suicidio»¹. La Interpretación no puede ser más desacertada referida a Ernst, la metamorfosis es el fluidificarse del deseo, la operación o el producto que consigue reblandecer la endurecida costra de lo que llamamos realidad y subjetividad, el impulso del deseo humano que sobrepasa todos los objetos y no se satisface con ninguno². La fácil claudicación ante la vida es, para Ernst, el complemento a la renuncia universal que la Razón ha apuntalado al mismo tiempo que a su mundo de los hechos: para él, materia, movimiento, necesidad y deseo son inseparables. «Piénsate flor, fruto y entraña del árbol, puesto que ostentan tus colores, puesto que son uno de los signos necesarios de tu presencia. Sólo te estará vedado creer que todo puede transmutarse en todo si no te das idea de ello»³; esta idea de la transformabilidad universal, del devenir incesante, del trastocarse continuo, que, para Ernst, es el milagro de la *transformación total de seres y objetos con o sin modificación de su aspecto físico o anatómico*⁴, de suyo supone una rebeldía contra el mundo de los hechos, contra la opacidad de mundo, es un medio que permite cumplir la vocación del hombre:

librarse de la ceguera, «sepultar a la vieja razón causa de tantos desórdenes, de tantos desastres, no bajo sus propios escombros —que ella convierte en monumentos— sino bajo la libre representación de un *universo liberado*»⁵. Esta acción se concibe como una acción política y poética resuelta en una sola forma: la afirmación desesperada de la vida a través de la obra y del comportamiento⁶.

La vocación artística surge en Max Ernst como resolución al enigma de la excitación antagónica que provoca el mundo circundante, en concreto, el espacio de un bosque: éxtasis y opresión, sentimiento de proximidad y lejanía, de interioridad y exterioridad se superponen en una tensión que, en Max Ernst, se torna delicia⁷. Este placer de lo antagónico o ambiguo se encuentra incardinado en una personalidad rebelde entregada a lo fútil, a los placeres pasajeros, al vértigo, a las voluptuosidades efímeras: «todo lo que nuestros profesores de moral consideran “vanidades” y nuestros profesores de teología la “tres fuentes del mal” (placer de la vista, placer de la carne, vanidades de la vida) me ha atraído de modo irresistible»⁸. Es también la avidez, la preocupación de ver un mundo misterioso e inquietante lo que incita a hacer uso del único medio que conoce para «ver claro»: «fijar en un papel cuanto se ofrecía a mi vista, dibujar»⁹. Su rebeldía creativa se manifiesta a sus propios ojos como una fe profunda en todas las formas de sedición, del instinto, de la inspiración e incluso de un desorden anárquico, pero creador; éste es el fondo *irracional*, la fuerza subterránea que accede al universo ausen-

¹ SONTAG, S.: *Fragmentos de una estética de la melancolía*, p. 5. en el n.º 5 de la revista *El Paseante*, Madrid, 1986.

² vid. ALQUIE, F.: *Filosofía del surrealismo*, pp. 147 ss.

³ ERNST, M.: *Escrituras*, p. 15.

⁴ ERNST, M.: *ob. cit.*, p. 198.

⁵ ELUARD, Paul: citado en ERNST, M., *ob. cit.*, p. 16.

⁶ vid. ERNST, M.: *ob. cit.*, p. 29.

⁷ vid. el comentario de Alain Bosquet recogido en ERNST: *ob. cit.*, p. 28.

⁸ ERNST, M.: *ob. cit.*, p. 9.

⁹ ERNST, M.: *ob. cit.*, p. 10.

te que la sociedad trata de impedir que aparezca. La búsqueda de Max Ernst de un «*arte poético de la existencia*»¹⁰ le conduce o le ofrece dos procedimientos, sobre todo, que fuerzan a la inspiración; una suerte de conducción o movimiento perpetuo de la alucinación al objeto y de ahí al deseo secreto: el collage y el frottage. Ambos son entendidos como modos de escapar a la ceguera o a la visión convencional de la realidad, formas de descubrir lo cotidiano maravilloso, pero no como una finalidad en sí, sino para rebelarse contra las relaciones, las funciones y la escala jerárquica entre los objetos, y, así, colaborar a la «desentronización del yo».

«Podría definirse el collage como un compuesto alquímico de dos o más elementos heterogéneos, resultante de una aproximación inesperada, debida a una voluntad orientada —por amor a la clarividencia— hacia la confusión sistemática y la alteración de todos los sentidos, al azar, una voluntad que favorezca el azar»¹¹. El collage es una unión de lo dispar que procede junto a una mutilación: ambos buscan un extrañamiento que rompa con la neutralidad gris que ha llegado a adquirir lo cotidiano. Rompiendo la identidad de los elementos componentes que integran el collage, Ernst continua la tarea surrealista que intenta provocar voluntariamente la caída de la circunstancia, la descontextualización, tiende a producir una «crisis fundamental del objeto» a «descentrar la sensación». El surrealismo permanece fiel al «largo, inmenso y razonado desarreglo de todos los sentidos» que preconizará Rimbaud. «No contento con transtornar las estructuras verbales invierte y modifica la actitud fundamental de la conciencia, abre paso completamente al principio del placer sobre el principio de la realidad; exalta la libertad que tiene la visión de advertir lo que quiera, la conciencia de conferir a los objetos el sentido que ella escoja»¹².

El collage es, además de una técnica, una concepción del mundo central en el surrealismo: «¿qué son los juegos de preguntas y respuestas, *si-quand* y del *cadáver exquisito* sino collages en que coinciden diversas perspectivas sobre una hoja de papel o una frase? (...) Yendo más lejos ¿qué es ese punto «supremo» o «sublime» psotulado por Breton en el *Segundo Manifiesto* sino la consecución del gran collage?»¹³. Sería el acceso al lugar donde las contradicciones perderían sentido, el principio de contradicción sería abolido. Precisamente hablando del collage y de la «facultad maravillosa... de atrapar dos realidades distantes y, acercándolas, lograr una chispa» llegó a decir Bretón: «¿Quién sabe si de este modo no nos estamos encaminando hacia nuestra libera-

ción, algún día, del principio de identidad?» Esa liberación viene precedida por el despliegue de lo azaroso y del humor, que en épocas difíciles tiene que ser *humor negro*, pero sobre todo por la irrupción magistral de lo irracional «en todos los dominios del arte de la poesía, en la vida privada de los individuos, en la vida pública de los pueblos»¹⁴ que es el collage.

Hablando del *frottage* no hacia Max Ernst otra cosa que rememorar la idea de intensificación de la excitabilidad de las facultades excluyendo toda guía mental consciente y reduciendo al mínimo la participación activa de quien anteriormente era llamado «el autor» de la obra y, así, aproximarle a la noción de *escritura automática*. El *frottage* se configura como una actividad (pasividad) en la que el poeta se convierte en un vidente: proyecta lo que se ve en él. «Yo que soy un hombre de “constitución ordinaria” (empleo las palabras de Rimbaud) he hecho todo lo posible para convertir mi alma en monstruosa. Como nadando a ciegas me he hecho vidente. He visto. Y me he encontrado, para mi sorpresa, enamorado de lo que veía deseoso de identificarme con ello»¹⁵. Max Ernst dice ver cómo retroceden las apariencias de las cosas, ha contribuido con la representación de su videncia a transtornar nuestra percepción del mundo, a inducir y hacer que toda vida humana cobre conciencia de su heterogeneidad (Yo es otro). Según Breton penetrando en el torbellino de los acontecimientos más huidizos, los principios lógicos serán derrotados, es ahí donde, como dice Ernst, las cosas adquieren la apariencia de una lógica transtocada¹⁶, el espacio donde salen las potencias del azar objetivo a burlarse de la verosimilitud¹⁷: el lugar donde el deseo le dice al hombre cuanto quiere saber.

El problema es que el hombre tampoco sabe que desea, ni siquiera sabe lo que él es, ni tan siquiera si es algo en vez de alguien. Como el propio Ernst cada uno de nosotros somos inidentificables, nos perdemos en la multitud¹⁸, nos fundimos en el paisaje, devenimos máscaras, pugnamos por encontrar un rostro o una silueta que nos dé descanso.

La identidad se presenta bajo esta nueva luz como la confrontación de dos realidades muy distintas que en un plano inadecuado confrontan energías, esto es, la identidad es una *imagen*, un collage «tanto si se produce una corriente serena y continua como si surge de una sola vez con rayos y truenos me tienta a considerarlo como el equivalente de lo que en la filosofía clásica era conocido con el nombre de identidad. Infero como consecuen-

¹⁰ ERNST, M.: *ob. cit.*, p. 49.

¹¹ ERNST, M.: *ob. cit.*, p. 206.

¹² ALQUIE, F.: *ob. cit.*, p. 202.

¹³ SÁNCHEZ VIDAL, A.: *Extranamiento e identidad de «su majestad el yo» al «éxtasis de los objetos»*, incluido en *El Surrealismo*, (ed.) Víctor G. de la Concha, p. 67 a 69.

¹⁴ ERNST, M.: *ob. cit.*, p. 208.

¹⁵ ERNST, M.: *ob. cit.*, p. 190.

¹⁶ Entrevista de Lebel, R. a Ernst recogida en Ernst, *ob. cit.*, p. 357.

¹⁷ CARLO ARGAN, Giulio en su artículo «El sublime subliminale di Max Ernst» recuerda la distinción Nietzscheana entre verdad y veracidad, aplicando esta última categoría a la obra de Ernst, p. 15.

¹⁸ *vid.* el texto «Identidad instantánea» que forma parte de *Más allá de la pintura*, recogido en ERNST, M.: *ob. cit.*, pp. 211 ss.

cia transponiendo el pensamiento de Andre Breton que *la identidad será convulsiva o no será*¹⁹.

La convulsión de la identidad, la fragmentación del edificio cartesianokantiano es el resultado del deseo de destruir las relaciones tradicionales entre los hombres, que conduce a la construcción de un nuevo tipo de hombre²⁰, pero también es el principio de «mirada irritada» que permite mezclar los tiempos y vivir como si el tiempo sólo existiera en estado de abolición, es decir, acceder, aunque sea momentáneamente, a una promesa de plenitud²¹. El mundo se desfonda cuando la moral y la razón comienzan a mostrar su estructura pasional, cuando la «ebriedad creadora» toma partido por una interpretación de la realidad, siempre la más imprevista²², en la que no se segregan «la broma, la ironía y la significación más profunda»²³: «Era sabido que Max Ernst no es de los que retroceden ante nada capaz de ampliar el campo de la visión moderna y de provocar ilusiones de verdadero reconocimiento que sólo depende de nosotros tenerlas en el futuro y en el pasado. Porque era sabido que Max Ernst es el cerebro más esplendidamente habitado que halla en la actualidad»²⁴, una cabeza completamente poblada de contradicciones, todo un nido de ellas y una mirada que, con lo sexual, lo amoroso como centro de gravedad, no tiene flaquezas ante el retroceder antiheroico de las máscaras, ante la convulsión — inseguridad, suplantación o pérdida — de la identidad.

«Denunciar que el mundo y nuestra identidad son ilusorios o susceptibles de desvanecerse, denunciar que no sabemos qué somos ni quiénes somos — punto de partida a la vez de la crítica radical, de la subversión profunda que Max Ernst opuso a la sociedad contemporánea, y de su lucidez poética de vidente — supone abrir las compuertas del pavor ante lo desconocido mental, que termina por ser incluso lo desconocido físico, la negación de la realidad usualmente percibida»²⁵. Los temas artísticos de Ernst de la transición intercomunicativa de los diversos reinos de la naturaleza, el tema del mundo natural y el artificial, el de la antropomorfización del objeto o la objetualización de lo humano, la sustitución de objetos estáticos en el campo óptico, el entrecruzamiento de los espacios interior y exterior, etc., remiten todos al tema obsesivo de *la disolución de la identidad*, de su desvanecerse, de las continuas *metamorfosis de lo humano*: desaparece la seguridad, la certeza de lo pensado y sido, el lenguaje se hace cuerpo²⁶, se rompen las asociaciones verbales recibidas, nos sustraemos a una visión convencional de las cosas; «La mediocridad de nuestro

universo, decía Breton, ¿no depende de nuestro poder de enunciación? Un lenguaje estereotipado, en el que toda intervención de la libertad está estrechamente condicionada, nos impone la visión de un mundo estereotipado, endurecido, fosilizado con tan poca vida como los conceptos que querrián explicarlo»²⁷. Ahora cuando devenimos incesantemente hacia las formas minerales, vegetales y animales más elementales, cuando nuestra imaginación bucea en este universo en gestación encontramos la solidez de lo viscoso, la resistencia de lo convulso, el éxtasis que comporta sabernos sin rostro, pero por fin lejanos de aquella careta que paseábamos como el traje del rey desnudo.

No sabemos quien es Max Ernst, sólo acertamos a asomarnos a la explosión de un espacio donde «el rostro es el desvanecimiento de un rostro, donde nuestra identidad es la disolución de la identidad»²⁸.

Nos aproximamos a un arte producto de un deseo social, donde la obra de arte, en palabras de Deleuze, es una máquina deseante²⁹ y donde el mito artístico y la figura del artista se tornan risibles. Ahora el poeta ya no es un inspirado, sino alguien que inspira: un vidente, un monstruo.

BIBLIOGRAFIA

- ALEXANDRIAN, S.: *Surrealist Art*, Thames and Hudson, Londres, 1985.
- ALQUIE, F.: *Filosofía del surrealismo*, Barral, Barcelona, 1974.
- ARGAN, G.C.: «Il sublime subliminale di Max Ernst» en *Studi sul Surrealismo*, Argan, Barrieli et alia, Officina Edizioni, Roma, 1977.
- BAYON, M.: «Las ciudades imaginarias» en *Revista Lápis*, n.º 10, 1983.
- BENJAMÍN, W.: «El surrealismo la última instantánea de la inteligencia europea» en *Iluminaciones I*, Taurus, Madrid, 1980.
- BRETON, A.: *Los pasos perdidos*, Alianza, Madrid, 1972.
- BRETON, A.: *Manifiestos del surrealismo*, Guadarrama, Barcelona, 1985. 4.ª ed.
- BRETON, A.: *Point du Jour*, incluye «Advertencia a la mujer de 100 cabezas», Caracas, Monteavila, 1971.
- DELEUZE, G. y GUATTARI, F.: *El Antiedipo*, Barral, Barcelona, 1974, 2.ª ed.
- DUROZOI, G. y LECHERBONNIER, B.: *El Surrealismo*, Guadarrama, Barcelona, 1974.

¹⁹ ERNST, M.: *ob. cit.*, p. 213.

²⁰ vid. NADEAU, M.: *Historia del surrealismo*, p. 24.

²¹ ERNST, M.: *ob. cit.*, p. 359.

²² ERNST, M.: *ob. cit.*, p. 47.

²³ ERNST, M.: *ob. cit.*, p. 357.

²⁴ BRETON, A.: *Advertencia a la mujer de 100 cabezas*, p. 55.

²⁵ GIMFERRER, P.: *Max Ernst o la disolución de la identidad*, p. 19.

²⁶ Recuérdense las tesis con las que concluye Walter Benjamin su ensayo *El surrealismo la última instantánea de la inteligencia europea*, pp. 61-62.

²⁷ RYAMOND, M.: *De Baudelaire al surrealismo*, p. 248.

²⁸ GIMFERRER, P.: *ob. cit.*, p. 19.

²⁹ DELEUZE, G. y GUATTARI, F.: *El Antiedipo*, p. 38.

- ERNST, M.: *Escrituras*, Polígrafa, Barcelona, 1982.
- GAUNT, W.: *Los surrealistas*, Labor, Barcelona, 1974, 2.ª ed.
- GIMFERRER, P.: *Max Ernst o la disolución de la identidad*, Polígrafa, Barcelona, 1983.
- LIPPARD, L.R.: *Max Ernst: Passed an Pressing Tensions*, en *Art Journal*, XXXIII/1, 1973.
- NADEAU, M.: *Historia del Surrealismo*, Ariel, Barcelona, 1975.
- PAZ, O.: *La búsqueda del comienzo (escritos sobre el surrealismo)*, Fundamentos, Madrid, 1983, 3.ª ed.
- PENROSE, R.: *80 años de surrealismo*, Polígrafa, Barcelona, 1981.
- RAYMOND, M.: *De Baudelaire al surrealismo*, F.C.E., México, 1960.
- SÁNCHEZ VIDAL, A.: «Extrañamiento e identidad» incluido en *El Surrealismo*, (ed.) Víctor G. de la Concha, Taurus, Madrid, 1982.
- SPIES, W.: *Max Ernst*, Catálogo fundación Juan March, Febrero-abril de 1986.
- El Surrealismo y su evolución*, Catálogo de la Galería Theo, Mayo-junio, 1982.
- VV. AA.: *El Surrealismo*, Antonio Bonet Correa (coordinador), Cátedra, Madrid, 1983.

Bibliografía básica de arquitectura moderna española

Angel Urrutia Núñez

Universidad Autónoma de Madrid

La arquitectura moderna, hoy día en crisis, deberá ser reconsiderada como exponente cultural ineludible de una época. La nueva arquitectura que está surgiendo de las corrientes llamadas postmodernas (fundamentadas en las modernas), es posible que permita a los futuros historiadores realizar atractivos estudios ilustrados con brillantes y encantadoras imágenes, dado el cuidado que se pone en el trasfondo estético y en el puro diseño libre. Sin embargo, la arquitectura moderna —despreciada ahora por muchos de quienes en otro tiempo la utilizaron incluso frívolamente para su provecho o quizás la aceptaron como símbolo progresista frente al poder (también identificado momentáneamente con las corrientes clasicistas anacrónicas)—, es la arquitectura de la mayor parte de nuestro siglo, con sus conquistas y con sus fracasos, esparcida de diversas maneras y con diversas formas. Y téngase en cuenta que —aun reconociendo el derecho de todo ser a evolucionar—, llegado un día, volverá a valorarse como un día también se valoraron el historicismo o el eclecticismo e incluso el modernismo, censurados por las mismas vanguardias renovadoras.

La arquitectura moderna española, que disuelve en su desarrollo los límites nítidos entre etapas democráticas y no democráticas, demuestra también por su propia evolución cómo ha sido abrazada y aprovechada a conveniencia por arquitectos o clientes (ya sean privados, ya oficiales).

Los historiadores de la arquitectura extranjeros (Banham, Benévolo, Collins, Dorfles, Drexler, Fusco, Giedion, Hitchcock, Jürgen, Kultermann, Pevsner, Segre, Tafuri, Zevi, etc) han dejado intacto por lo general nuestro ámbito de la arquitectura contemporánea, con la excepción de los estudios dedicados a Gaudí o de los reportajes monográficos sobre España que han venido realizando algunas revistas (A + U, KOKUSAI KENCHIKU, L' ARCHITECTURE D' AUJOURD'HUI, WERK, ZODIAC, etc).

Han sido precisamente en su mayoría arquitectos españoles quienes han mantenido los estudios sobre nuestra arquitectura moderna, con libros de relativa magnitud y alcance: como los de Carlos FLORES (cuya Introducción de su libro *Arquitectura española contemporánea*, 1961, puede considerarse ya como un texto clásico); César ORTIZ-ECHAGÜE (*La arquitectura española actual*, 1965); Luis DOMENECH GIRBAU *Arquitectura española contemporánea* (1968); Antonio FERNANDEZ ALBA (*La crisis de la arquitectura española. 1939-1972*, 1972); Eduard BRU y J. Luis MATEO *Arquitectura española contemporánea. Spanish Cotemporary Architecture*, 1984); Antón CAPITEL (*Arquitectura española. Años 50-80*, 1986). Además de las diversas colaboraciones en revistas: Miguel DURAN-LORIGA *Temas de Arquitectura*; el mismo Carlos FLORES (*Hogar y Arquitectura*); Juan Daniel FULLAONDO (*Nueva Forma*); Rafael MONEO (*Arquitectura, Arquitecturas Bis*); Oriol BOHIGAS (*Arquitectura Bis*); e incluso Oscar TUSQUETS, quien se incorpora como este último al debate cultural en el foco catalán.

Esta *Bibliografía básica de arquitectura moderna española* presentada, así lo demuestra en la relación de autores, aunque aparecen ya otros nombres de historiadores del arte, no arquitectos, que cada vez se interesan más vivamente por el mundo fascinante de la arquitectura de nuestro tiempo.

Es por tanto, como consecuencia de este interés y con motivo del montaje que he realizado por primera vez en esta Universidad Autónoma de Madrid de dos cursillos monográficos sobre *Arquitectura moderna española (I y II)*, por lo que la ofrezco a continuación. La mayor parte de la estructura de la misma mantiene referencias con mi trabajo *Arquitectura de 1940 a 1980. HISTORIA DE LA ARQUITECTURA ESPAÑOLA*, publicado en 1987.

BIBLIOGRAFIA GENERAL. Libros:

- AA. VV.: *Bibliografía del Arte en España*. Instituto «Diego Velázquez». C.S.I.C. Madrid, 1976 y 1978.
- AA. VV.: *Vivienda y urbanismo en España. (Urbanismo en España 1900-1950)*, por Ignasi de Solá Morales Rubio; *El Urbanismo contemporáneo 1950-1980*, por Rafael Moneo. Ed. Banco Hipotecario de España. Barcelona, 1982.
- AA. VV.: *El gran arte en la arquitectura*. Vols. 28, 29, 30. Ed. Salvat. Barcelona, 1988.
- AELLÁN, José Luis: *La cultura de España (Ensayo para un diagnóstico)*. Madrid, 1971.
- AGUILERA CERNI, Vicente: *Panorama del nuevo arte español*. Ed. Guadarrama. Madrid, 1966.
- AREAN, Carlos: *Cinco momentos en cien años de arte español*. Ed. Sala. Madrid, 1972; *Treinta años de arte español*. Ed. Guadarrama. Madrid, 1972; *El arte en España y Portugal durante el siglo actual*. Vol. III de EL ARTE Y EL HOMBRE. Ed. Planeta. Barcelona, 1977. Págs. 479 y ss.
- BASSEGODA NONELL, Juan: *Arquitectura del modernismo a 1936*. Historia de la Arquitectura Española. Tomo 5. Planeta-Exclusivas de Ediciones. Zaragoza, 1987.
- BENÉVOLO, Leonardo: *Historia de la arquitectura moderna*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1977 y ss. (Texto dedicado a España, por Carlos Flores).
- BOZAL, Valeriano: *Historia del arte en España*. Vol. II. Ed. Istmo. Madrid, 1972.
- BOZAL, Valeriano y otros: *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1976.
- BRIHUEGA, Jaime: *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936*. Ed. Istmo. Madrid, 1981; *La vanguardia y la República*. Ed. Cátedra. Madrid, 1982.
- BRU, Eduard; MATEO, J. L.: *Arquitectura española contemporánea. Spanish Contemporary Architecture*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1984; *Arquitectura europea contemporánea*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1987.
- CAMPO BAEZA, Alberto; POISAY, Charles: *Young Spanish Architecture*. Ark Architectural Publications. Madrid, 1985.
- CAPELLA, J.; LARREA, Q.: *Diseño de arquitectos en los 80*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1988.
- CAPITEL, Antón: *Arquitectura española. Años 50-80*. Ed. MOPU. Madrid, 1986.
- CASTRO ARINES, José: *Arquitectura española en el extranjero*. Madrid, 1962.
- CIRLOT, Juan Eduardo: *Arte del siglo XX*. Vol. I. Ed. Labor. Barcelona, 1972.
- DÍAZ, Elías: *El pensamiento español. 1939-1973*. Ed. Cuadernos para el Diálogo. Madrid, 1974.
- DOMENECH GIRBAU, Luis: *Arquitectura española contemporánea*. Ed. Blume. Barcelona, 1968.
- DORFLES, Gillo: *La arquitectura moderna*. (Apénd.ces I y II dedicados a España; por Oriol Bohigas y Beth Gali). Ed. Ariel. Barcelona, 1980.
- FERNÁNDEZ ALBA, Antonio: *La crisis de la arquitectura española. 1939-1972*. Ed. Cuadernos para el Diálogo. Madrid, 1972.
- FLORES, Carlos: *Arquitectura española contemporánea*. Ed. Aguilar. Madrid, 1961. Reed-1989; *Arquitectura interior*. (Muebles, decoración, diseño). Ed. Aguilar. Madrid, 1959, 1960, 1961, 1962, 1963, 1964, 1965, 1967; *Arquitectura popular española*. Ed. Aguilar. Bilbao. 1973 y ss.
- FOESSA: *Informe sociológico sobre la situación social de España*. 1970.
- GAYA NUÑO, Juan Antonio: *Arte del siglo XX*. Ars Hispaniae. Vol. XXII. Madrid. 1977.
- GINER DE LOS RÍOS, Bernardo: *50 años de arquitectura española (1900-1950)*, México, 1952, Redd. en ADIR, Madrid, 1980.
- KIDDER SMITH, G. E.: *The New Architecture of Europe*, New York, 1961.
- MACKAY, David: *Contradicciones en el entorno habitado* (London, 1971). Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1972.
- MARTÍNEZ-FEDUCHI, Luis: *Itinerarios de la arquitectura popular española*, Ed. Blume, Barcelona, 1974, 5 vols.
- MIGUEL, Amando de: *Sociología del franquismo*, Barcelona, 1975.
- MONTANER, Josep M.; OLIVERAS, Jordi: *Los museos de la última generación*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1986.
- MONTEYS, Xavier: *La arquitectura de los años 50 en Barcelona*, Escuela Técnica Superior de Arquitectura del Vallés, Barcelona, 1987.
- MOYA, Carlos: *El poder económico en España (1939-1970)*. Ed. Tucar, Madrid, 1975.
- MUNTAÑOLA THORNBERG, Josep: *La arquitectura de los 70*, Ed. Oikos-Tau, Barcelona, 1980.
- ORTIZ-ECHAGÜE, César: *La arquitectura española actual*, Ed. Rialp, Madrid, 1965.
- RINCÓN, Wifredo: *Ayuntamientos de España*, Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1988.
- ROS HOMBRAVELLA, Jacinto y otros: *Capitalismo español: de la autarquía a la estabilización (1939-1959)*, Madrid, 1973. *Política económica española (1959-1973)*, Barcelona, 1979.
- ROVIRA I GIMENO, Josep M.: *La arquitectura catalana de la modernidad*, Universidad Politécnica de Catalunya Edicions, Barcelona, 1987.
- SAMBRICIO, Carlos: *Arquitectura, El siglo XX*, Historia del Arte Hispánico, Ed. Alhambra, Madrid, 1980.
- SEGRE, Roberto: *Historia de la arquitectura y del urbanismo*, I.E.A.L., Madrid, 1985.
- SICA, Paolo: *Historia del urbanismo. El siglo XX*. I.E.A.L., Madrid, 1981.
- SUST, Xavier: *Las estrellas de la arquitectura*, Ed. Tusquets, Barcelona, 1975.
- TAMAMES, Ramón: *La República. La Era de Franco*, Ed. Alianza, Madrid, 1973.
- TERÁN, Fernando de: *Planeamiento urbano en la España contemporánea*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1978. Reed. Alianza Universidad, Madrid, 1982.
- TUÑÓN DE LARA: *España bajo la dictadura franquista (1939-1975)*, vol. X, Ed. Labor, Barcelona, 1980.
- UCHA DONATE, Roberto: *La arquitectura española y especialmente la madrileña en lo que va de siglo*. Catálogo General de la Construcción 1945-55. Ed. por el Sindicato Nacional de la Construcción, Vidrio y Cerámica, Madrid, Reed. en Adir, Madrid, 1980.
- UREÑA, Gabriel: *Las vanguardias artísticas en la postguerra española*, Ed. Istmo, Madrid, 1982.
- URRUTIA NÚÑEZ, Angel: *Arquitectura de 1940 a 1980*. HISTORIA DE LA ARQUITECTURA ESPAÑOLA, Tomo 5. Planeta-Exclusivas de Ediciones, Zaragoza, 1987; *Arquitectura doméstica moderna en Madrid*. Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 1988.
- ZEVI, Bruno: *Historia de la arquitectura moderna*, Trad. Ed. Poseidón, Barcelona, 1980.



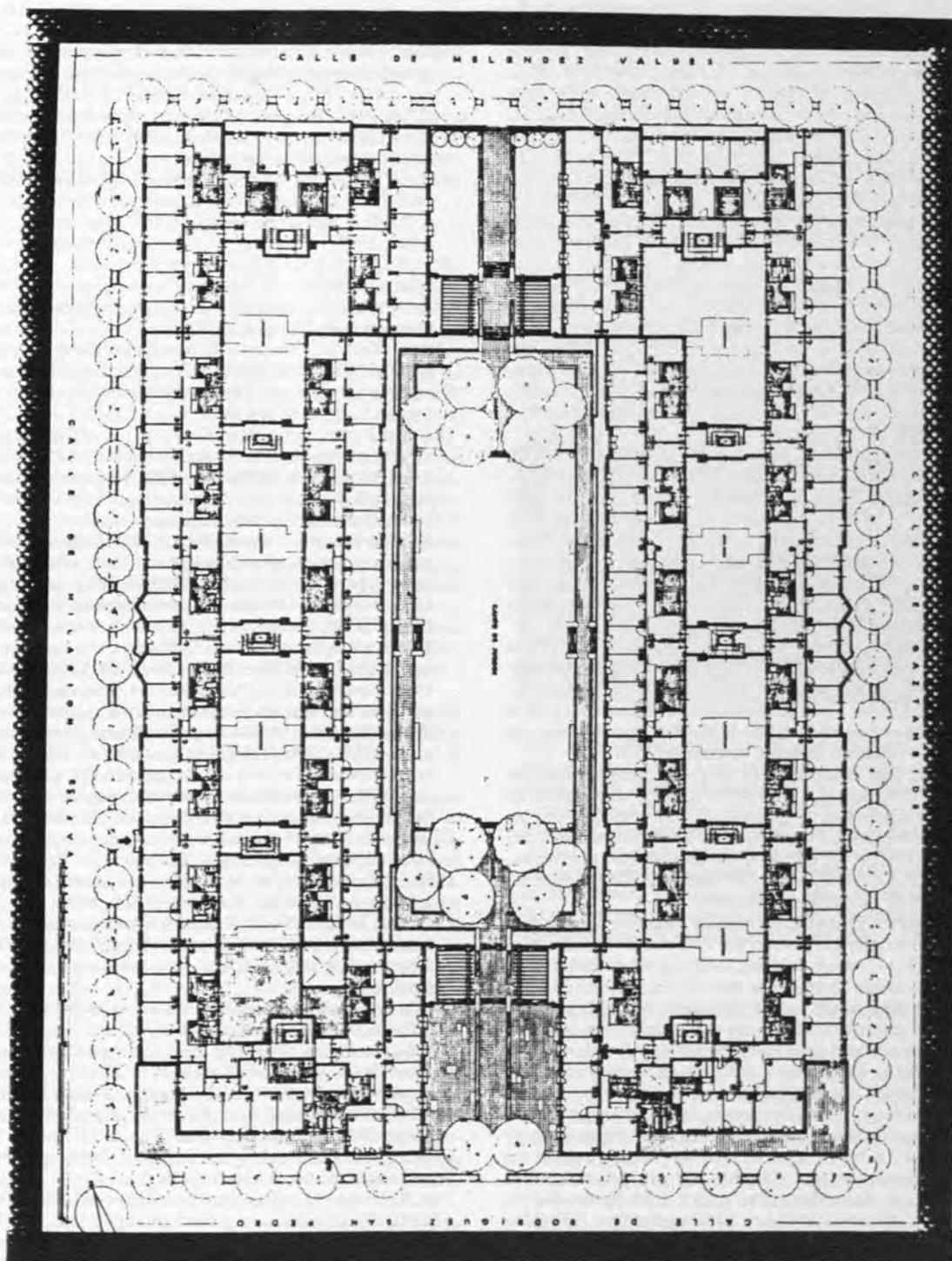
G.A.T.C.P.A.C. (José Luis Sert, José Torres Clavé, Juan Bautista Subirana...): Casa Bloc en San Andrés, Barcelona. 1932/1933-36. Maqueta y obra presentada como del G.A.T.E.P.A.C. en su revista portavoz A.C. (Documentos de Actividad Contemporánea). N.º 11. 3er. Trim. 1933. Producto de la estrecha colaboración del G.A.T.C.P.A.C. con el Gobierno de la Generalitat. Integración del dúplex en un bloque urbano con planta en S bien orientado, ventilado, equipado e interrelacionado con zonas ajardinadas. Introducción en España de los criterios racionalistas y de algunas propuestas funcionalistas debatidas en el IV Congreso del C.I.R.P.A.C. de 1933 (democratización de la arquitectura, nuevos materiales, elementos seriados, higiene, dignidad, delimitación de funciones y circulaciones...), particularmente los preconizados por Le Corbusier (Inmueble-villa, 1922).

BIBLIOGRAFIA GENERAL. Revistas, guías, diccionarios, catálogos, congresos

Revistas de interés para este período: ACADEMIA; ARA; ARQUITECTURA (A.); ARQUITECTURAS BIS (A.B.); ARQUITECTURA VIVA (A.V.); ARQUITECTURA Y VIVIENDA (A & V); ARTE Y CEMENTO (A. y C.); ARTE Y HOGAR (A. H.); ARTE SACRO (A. S.); BASA; BELLAS ARTES (B. A.); BIA; BODEN; BOLETIN DE LA COMISARIA DE ORDENACION URBANA DE MADRID (B.C.O.U.M.); BOLETIN DE LA DIRECCION GENERAL DE ARQUITECTURA (B.D.G.A.); CERCHA; CIUDAD Y TERRITORIO (C.T.); CONSTRUCCION, ARQUITECTURA Y URBANISMO (C.A.U.); DOCUMENTOS DE ACTIVIDAD CONTEMPORANEA (A.C.); DOCUMENTOS DE ARQUITECTURA (D.A.); EL CROQUIS; EL INMUEBLE; ESCORIAL; ESTILO; ESTRUCTURA; ESTUDIOS E INVESTIGACIONES (E.I.); ESTUDIOS PRO ARTE (E.A.); FONDO Y FORMA (F.F.); FORMA NUEVA (F.N.); GABITECO; GRAN MADRID (G.M.); HOGAR Y ARQUITECTURA (H.A.); HORMIGON Y ACERO (H. Y A.); IANUS; INFORMES DE LA CONSTRUCCION (I.C.); JANO ARQUITECTURA (J. A.); JARDIN Y PAISAJE (J.P.); LA CONSTRUCCION MODERNA (C.M.); LA ESCUELA DE MADRID (E.M.); NUEVA FORMA (N.F.); NUEVAS FORMAS (NN.FF.); NUEVO AMBIENTE (N.A.); OBRAS; OESTE; ON; PANORAMICA DE LA CONSTRUCCION (P.C.); PUNTO Y PLANO (P.P.); RECONSTRUCCION; REVISTA DE OBRAS PUBLICAS (R.O.P.); REVISTA NACIONAL DE ARQUITECTURA (R.N.A.); TEMAS DE ARQUITECTURA (T.A.); VILLA DE MADRID (V.M.); 2C CONSTRUCCION DE LA CIUDAD...

AA.VV.: España 1968. Epígonos y novadores. L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI, n.º 139, sept., 1968.
 AA.VV.: Diccionario ilustrado de la arquitectura contemporánea, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1970.
 AA.VV.: Diccionario del arte moderno, Ed. Fernando Torres, Valencia, 1979.
 ALLENDE, Gabriel: *Hacia un pluralismo ecléctico madrileño*. A. marzo-abril, 1980.
 ARQUITECTURA, junio, 1961 (*Panorama de la arquitectura en el año 1960*); ARQUITECTURA. Enero-febrero, 1973 (*Recopilación de 25 años de la REVISTA NACIONAL DE ARQUITECTURA, julio 1948/diciembre 1972*); ARQUITECTURA. Abril, 1964 (*Arquitectura española de los últimos veinticinco años*); ARQUITECTURA. Diciembre 1974/Enero 1975 (*Monográfico dedicado a la arquitectura popular en España*); ARQUITECTURA. Noviembre-diciembre 1984 (*Recopilación de materias publicadas por la revista desde 1941*).
Arquitectura y Urbanismo en la España de hoy. Curso de Arte en la Universidad Internacional Menéndez y Pelayo de Santander, julio, 1974.
 A + U. Japón, n.º 3, marzo, 1978 (*Número dedicado a los arquitectos de Madrid*).
 AUJOURD'HUI, n.º 52, Février, 1966 (*Monográfico dedicado a la arquitectura española*).
 CABRERO GARRIDO, Félix: *Las nuevas tendencias de la arquitectura en España*, A. Mayo, 1972.
 CALDUCH, John; VARELA, Santiago: *Guía de arquitectura de Alacant*. Comisión de publicaciones del C.S.I. Colegio de Arquitectos de Alicante, Alicante, 1979, 2 vols.
 COLEGIO OFICIAL DE ARQUITECTOS DE ARAGON Y RIOJA (C.O.A.A.R.): *Plano-guía de Arquitectura*. Zaragoza, Zaragoza, 1977.

- COLEGIO OFICIAL DE ARQUITECTOS DE MADRID (C.O.A.M.): *Guía de la arquitectura y Urbanismo de Madrid*, Madrid, 1982 y 1983, 2 vols.
- CUADERNOS SUMMA- NUEVA VISION, n.º 22, abril, 1969 (*Monográfico sobre España*).
- España desde el aire*. Fotografías aéreas de 50 capitales. H. A. Mayo-junio, 1972.
- ESPAÑOL, Joaquín y otros: *Guía d'Arquitectura d'Olot*. C.O.A.C. y Ed. La Gaya Ciencia. Barcelona, 1978.
- FATAS, Guillermo y otros: *Guía histórico-artística de Zaragoza*, Ayuntamiento de Zaragoza, Zaragoza, 1982.
- FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis: *Madrid 1956. La historia de los poblados*, ARQUITECTURA Y VIVIENDA (A & V), n.º 5, 1986.
- FLORES, Carlos; AMANN, Eduardo: *La arquitectura de Madrid*, Separata de la revista H.A. Enero-febrero, 1963; *La arquitectura de Barcelona*. Separata de la revista H. A. Noviembre, 1964-febrero, 1965. *Guía de la arquitectura de Madrid*, Ed. Artes Gráficas Ibarra, Madrid, 1967.
- GUERRA DE LA VEGA, Ramón: *Madrid 1920-1980. Guía de la arquitectura contemporánea*. Edición del autor, Madrid, 1981; *Madrid. Nueva arquitectura (1980-85)*. Ed. del autor, Madrid, 1984; *La vivienda en Madrid. Medio siglo de arquitectura*. ARQUITECTURA Y VIVIENDA (A & V), n.º 5, 1986.
- HERNÁNDEZ-CROS, Emilio y otros: *Arquitectura de Barcelona*. Guía Ed. C.O.A.C.B. y La Gaya Ciencia. Barcelona, 1973 (Reproducida y ampliada en C.A., n.º 123, 1977).
- HUARTE, Félix: *Número extraordinario-homenaje a Félix Huarte, promotor*. A. Octubre, 1971.
- KOKUSAI KENCHIKU. Japón. Abril, 1963 (*Monográfico dedicado a la arquitectura española*).
- L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI. Septiembre, 1968 y abril-mai, 1970. (Monográficos dedicados a la arquitectura española).
- MARTORELL CODINA, Josep: *Guía d'Arquitectura de Menorca*. Ed. La Gaya Ciencia, Barcelona, 1980.
- PEVSNER, Nikolaus; FLEMING, John; HONDUR, Hugh: *Diccionario de arquitectura*. Ed. Alianza, Madrid, 1980. (Ampliación a la arquitectura española por Agustín Bustamante y Fernando Marías).
- SOSTRES, J. M.: *El funcionalismo y la nueva plástica*, B.D.G.A., n.º 15, 1950.
- TARRUS, Joan; COMADIRA, Narcís: *Guía de l'Arquitectura dels segles XIX i XX a la Provincia de Girona*, C.O.A.C. y La Gaya Ciencia, Barcelona, 1977.
- Treinta años de arquitectura española*. Exposición y Ciclo de conferencias en el Instituto Español de Cultura en Munich (30 JAHRE SPANISCHE ARCHITEKTUR. 1930-1960. München, 14 Februar 1962 bis 31 März 1962).
- U.I.A. International Architect. MAGAZINE UIA. ISSUE 2/1983 (*The Impossibility of the School of Madrid: Between Rationalism & Eclecticism*).
- URRUTIA NÚÑEZ, Angel: *Panorama de la arquitectura civil contemporánea en Madrid: años 50-70*. B.A., n.º 57, 1977.
- WERK, Junio, 1962 (*Spanische Architektur und Kunst*).
- WERK, BAUEN-WOHNEN, n.º 9, september, 1984 (*Monográfico dedicado a la arquitectura española*).
- ZODIAC, n.º 15, 1965 (*Monográfico dedicado a la arquitectura española*).
- AA.VV.: G.A.T.C.P.A.C. C.A., n.º 90-94, 1972.
- AA.VV.: *Revisión de la arquitectura racionalista madrileña*, BODEN, n.º 16, 1977.
- A.C. (DOCUMENTOS DE ACTIVIDAD CONTEMPORÁNEA). Publicación del G.A.T.E.P.A.C., 25 números, Barcelona, 1931-1937. Reed. AC/G.A.T.E.P.A.C. 1931-1937. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1975.
- AIZPURUA, José Manuel; LABAYEN, Joaquín: *Aizpurua y Labayen, arquitectos del grupo racionalista GATEPAC*. N.F., n.º 33, octubre, 1968; Aizpurua, J. M. (Monográfico sobre su obra). N.F., n.º 40, mayo, 1969; CLUB NAUTICO (San Sebastián): A.C., n.º 3, 2.º trimestre, 1931.
- ARNICHES, Carlos; DOMÍNGUEZ, Martín: *Arniches y Domínguez, arquitectos del racionalismo español*. N.F., n.º 33, octubre, 1968; A, n.º 148, agosto, 1931; A. marzo-abril, 1983.
- RESIDENCIA DE ESTUDIANTES E INSTITUTO ESCUELA (Madrid): *La Residencia de Estudiantes 1910-1936*, por Margarita Sáenz de la Calzada. C.S.I.C., Madrid, 1986; N.F. Mayo, 1971; A.C. n.º 9, 1.º trimestre, 1933; NN.FF., n.º 5, 1935.
- BASSEGODA NONELL, Juan: *Arquitectura del modernismo a 1936. HISTORIA DE LA ARQUITECTURA ESPAÑOLA*. Tomo 5, Planeta-Exclusivas de Ediciones, Zaragoza, 1987.
- BERGAMÍN, Rafael: *Bergamín y Blanco Soler, arquitectos del racionalismo español*. N.F., n.º 33, octubre, 1968; EL VI-SO (Madrid); NN.FF., n.º 4, 1934; EL INMUEBLE, n.º 2, 1966; A. Mayo, 1967; N.F. n.º 93. Octubre, 1973; A. N.º 204-205, 1977; REVISTA INTERNACIONAL DE SOCIOLOGIA, n.º 23. Julio-septiembre, 1977.
- BOHIGAS, Oriol: *Barcelona entre el Pla Cerdá i el barraqisme*. Edicions 62. Barcelona, 1963; *Arquitectura española de la Segunda República*, Ed. Tusquets, Barcelona, 1970.
- CAMPO BAEZA, Alberto: *La arquitectura racionalista en Madrid*. Tesis Doctoral dirigida por Javier Carvajal. Inédita. E.T.S.A.M., Madrid, 1982.
- CIUDAD UNIVERSITARIA DE MADRID: R.N.A. n.º 6, 1941. *La Ciudad Universitaria de Madrid*. Ed. por la Secretaría de la Junta de la Ciudad Universitaria de Madrid, Madrid, 1947; Enrique Pardo Canalís: *La Ciudad Universitaria*. Instituto de Estudios Madrileños, Madrid, 1959; Pilar Chías Navarro: *La Ciudad Universitaria de Madrid, génesis y realización*. Ed. Universidad Complutense, Madrid, 1986; LA CIUDAD UNIVERSITARIA DE MADRID. Ed. C.O.A.M. Universidad Complutense, Madrid, 1988.
- CONGRESO PREPARATORIO INTERNACIONAL DE ARQUITECTURA MODERNA EN EL CASTILLO DE LA SARRAZ. A. Agosto, 1929.
- FERNÁNDEZ-SHAW, Casto; CABRERO GARRIDO, Félix: *Casto Fernández-Shaw*, C.O.A.M., Madrid, 1980; FERNÁNDEZ-SHAW: *Arquitecto futurista*. N.F. n.º 38, marzo, 1969; *Monográfico sobre su obra*. A. Septiembre, 1974; EDIFICIO COLISEUM: N.F. n.º 45, octubre, 1969; URRUTIA NÚÑEZ, Angel: *Los cinematógrafos de la Gran Vía*. ESTABLECIMIENTOS TRADICIONALES MADRILEÑOS, Vol. IV, Ed. Cámara de Comercio e Industria, Madrid, 1984.
- FERRERO Y LLUSIA, Javier: MERCADO CENTRAL DE PESCADOS: A. Junio de 1935 y enero de 1936; URRUTIA NÚÑEZ, Angel: *El mercado central de pescados*. ESTABLECIMIENTOS TRADICIONALES MADRILEÑOS. Vol. II, Ed. Cámara de Comercio e Industria de Madrid, Madrid, 1981; MERCADO DE OLAVIDE: C.M. Abril, 1935; A. Octubre, 1974; C.A.U. Septiembre-octubre, 1975; *Monográfico Olavide*, C.S.C.A. n.º 21, 1974; URRUTIA NÚÑEZ, Angel: *El Mercado de Olavide*. ESTABLECIMIENTOS TRADICIONALES MADRILEÑOS. Vol. V, Ed. Cámara de Comercio e Industria, Madrid, 1985; VIADUCTO (Madrid), en colaboración con los ingenieros José Juan Aracil y Luis Aldaz Muguíru: R.O.P. Enero, febrero, marzo, agosto de



Secundino Zuazo y Miguel Fleischer: Casa de las Flores, 1930-32, Madrid. Planta general. Delimitada por las calles Hilarión Eslava, Gaztambide, Meléndez Valdés y Rodríguez de San Pedro, supone una alternativa a la degenerada manzana del ensanche madrileño proveniente del Plan Castro. El orden escrupuloso en planta, la creación de un gran jardín interior y la apertura de pequeños patios para las zonas húmedas, consiguen la ventilación e iluminación necesarias en todas las habitaciones; conquistas hasta entonces inexistentes en la mayoría de los bloques prerracionalistas en Madrid.

- 1933; A. Junio, 1933; C.M. Diciembre de 1932 y Septiembre de 1935; C.A.U. n.º 33, 1975; *El Viaducto y lo demás*. C.O.A.M., 1976; CASAS RAMOS, M.ª Encarnación: *El arquitecto Javier Ferrero*. VILLA DE MADRID, n.º 86, 1985.
- FLORENZA, A.: *Historia del urbanismo en Barcelona. Del Plan Cerdá al Área Metropolitana*. Ed. Labor, Barcelona, 1970.
- GARCÍA MERCADAL, Fernando: Catálogo Exposición Homenaje, Museo Español de Arte Contemporáneo, C.O.A.M. Madrid, 1984; GARCÍA MERCADAL, Fernando: Monográfico sobre su obra. N.F. n.º 69, 1971 y 1972; J.A. n.º 22, diciembre, 1974; RINCON DE GOYA (Zaragoza): ARAGON, Noviembre, 1926; HERALDO DE ARAGON: 17-IV-1928.
- GUTIÉRREZ SOTO, Luis: por Miguel Angel Baldellou. Ed. Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1973; *La obra de Luis Gutiérrez Soto*. Ed. C.O.A.M., Madrid, 1978; H.A. Enero-febrero, 1971 (Monográfico sobre su obra); PISCINA «LA ISLA», Madrid (desaparecida): A.C. n.º 7, 3.ª Trimestre, 1932. (Véase bibliografía de periodos posteriores).
- LACASA NAVARRO, Luis: *Luis Lacasa. Escritos, 1922-1931*, por Carlos Sambricio, Ed. C.O.A.M., Madrid, 1976; *El Pabellón español en la Exposición Universal de París en 1937*, por Fernando Martín Martín. Ed. Universidad de Sevilla, Sevilla, 1982.
- MARTÍNEZ-FEDUCHI RUIZ, Luis: A.B. n.º 10, noviembre, 1975; EDIFICIO CARRION O CAPITOL (colaboración con Vicente ECED ECED): A. Año XIII, n.º 146, 1931; NN.FF. Año II, n.º 1, 1935; A. Año XVII, n.º 1, enero-febrero, 1935; N.F. n.º 66-67, julio-agosto, 1971; A. n.º 236, mayo-junio, 1982; *Los cinematógrafos de la Gran Vía*, por Angel Urrutia Núñez. ESTABLECIMIENTOS TRADICIONALES MADRILEÑOS, vol. IV, Ed. Cámara de Comercio e Industria de Madrid, Madrid, 1984.
- RABANOS FACI, Carmen: *Vanguardia frente a tradición en la arquitectura aragonesa (1925-1939). El racionalismo*. Editorial Guara, Zaragoza, 1984.
- RODRÍGUEZ LLERA, Ramón: *Arquitectura regionalista y de lo pintoresco en Santander (1900-1950)*. Ed. Ayuntamiento de Santander-Librería Estudio, Santander, 1987.
- SERT LÓPEZ, José Luis: *Josep. Ll. Sert*, por Jaume Freixa. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1978; A. n.º 137, mayo, 1970; *El Pabellón español en la Exposición Universal de París en 1937*, por Fernando Martín Martín. Ed. Universidad de Sevilla, Sevilla, 1982; CASA BLOC (Barcelona), G.A.T.E.P.A.C.: A.C. n.º 11, 3.ª trimestre, 1933; (Véase bibliografía de periodos posteriores).
- TORROJA MIRET, Eduardo: *La obra de Eduardo Torroja*, por Francisco Arredondo y otros. Ed. Instituto de España, Madrid, 1977; I.C. enero-febrero, 1962; *La modernidad en la obra de Eduardo Torroja*, por AA.VV. Ed. Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos. Madrid, junio de 1979; *Las estructuras laminares del Mercado de Algeciras (1933), Hipódromo de la Zarzuela (1935) y Frontón de Recoletos (1935)*. Conferencia. Instituto de ingenieros civiles, Madrid, 1936; *Cubiertas laminares de hormigón armado*, H. y A. Abril-mayo, 1936; *Estructura de la Tribuna del nuevo Hipódromo de Madrid*, R.O.P. Junio, 1941; *Hipódromo de la Zarzuela*, R.N.A., septiembre, 1948; *Razón y ser de los tipos estructurales*, por Eduardo Torroja, Madrid, 1957; ZUAZO UALDE, Secundino: Zuazo, por Lilia Maure Rubio, C.O.A.M., Madrid, 1987; A. n.º 141, septiembre, 1970 (Monográfico sobre su obra); QUADERNS, n.º 150, 1982; *El «Frontón Recoletos»*, N.F., septiembre, 1968; CASA DE LAS FLORES (colaboración con Miguel FLEISCHER): A. Año XV. n.º 163, 1933; *Anteproyecto del trazado viario y urbanización de Madrid. Zuazo-Jansen, 1929-30*, Ed. C.O.A.M., Madrid, 1986.
- ## II. La arquitectura de la autarquía
- ### II.1. Introducción. Estudios generales y específicos
- AMADO, Roser; DOMENECH, Lluís: *Barcelona, los años 40: Arquitectura para después de una arquitectura. Catálogo Expo. ARQUITECTURA PARA DESPUES DE UNA GUERRA. 1939-1949, C.O.A.C.B., Barcelona-Madrid, 1977.*
- ARQUITECTURA, marzo-abril, 1976 (Monográfico sobre la arquitectura de la Autarquía).
- ARQUITECTURA PARA DESPUES DE UNA GUERRA. 1939-1949. Catálogo de la Exposición organizada por el C.O.A.C.B. Barcelona-Madrid, 1977 (Reed. en C.A. n.º 121, enero, 1977).
- BONET, ANTONIO OTROS: *Arte del franquismo*. Ed. Cátedra, Madrid, 1981.
- CIRICI PELLICER, Alexandre: *La estética del franquismo*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1977.
- CHUECA GOITIA, Fernando: *El arquitecto Paul Bonatz en Madrid*, REVISTA DE IDEAS ESTETICAS. Abril-junio, 1943.
- DÍAZ LANGA, Joaquín: *Depuración político-social de arquitectos*, A. n.º 204-205, 1977.
- DIÉGUEZ PATAO, Sofía: *Nueva política, nueva arquitectura*, A. n.º 199, marzo-abril, 1976; *La Moncloa*. En MADRID. Vol. 5. Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1980; *Aproximación a la posible influencia de los modelos alemán e italiano en la arquitectura española de la postguerra*. I Simposio de Urbanismo e Historia Urbana. Ed. U.C.M. Madrid, 1980; *Brutete: estudio de un pueblo adoptado*. I Jornadas de estudios sobre la provincia de Madrid, Madrid, 1980; *La Avenida del Generalísimo madrileña: los años cuarenta*. STORIA DELLA CITTA. Roma, n.º 23, 1982; *El Barrio de Argüelles y la fachada representativa*. II Simposio de Urbanismo e Historia Urbana en el Mundo Hispánico, Ed. U.C.M., Madrid, 1985; *Canalización y urbanización del Manzanares: Plan General de Ordenación de Madrid (1941) y Plan Mendoza (1943), Sueños y realidades en el Madrid de los años cuarenta*, V.M., n.º 88, 1986; *Arquitectura y urbanismo durante la autarquía*. En *Arte del franquismo*, Ed. Cátedra, Madrid, 1981; *Urbanismo de Madrid en la posguerra, 1939-1951*. Tesis doctoral dirigida por A. Bonet. U.C.M., Madrid, 1985.
- DOMENECH GIRBAU, Lluís: *Arquitectura de siempre. Los años 40 en España*, Ed. Tusquets, Barcelona, 1978.
- IVARS, J. F.; GUBERN, R.; MONLEON, J. y otros: *La cultura bajo el franquismo*. Ed. Bolsillo, n.º 500, 1977.
- LLORENS, Tomás; PIÑÓN, Helio: *La arquitectura del franquismo: a propósito de una nueva interpretación*. A.B. Enero-febrero, 1979; *Respuesta a nuestros oponentes*. A.B. marzo-abril, 1979.
- MARTÍNEZ REVERTE, Jorge: *Economía política de la Autarquía (1939-1959)*. A. Marzo-abril, 1976.
- MATÍAS DELGADO, Sebastián: *Arquitectura de la posguerra en Tenerife*. A. Marzo-abril, 1976.
- NAVARRO SEGURA, M.ª Isabel: *Arquitectura del mando económico en Canarias. La posguerra en el Archipiélago*, ACT, Santa Cruz de Tenerife, 1982.
- PÉREZ ESCOLANO, Víctor: *Arte de Estado frente a cultura conservadora*. A. marzo-abril, 1976.
- POL, Francisco: *La enseñanza autárquica de la arquitectura (1939-57). Como autorreproducción del grupo profesional*. A. marzo-abril, 1976.
- SAMBRICIO, Carlos: *Por una posible arquitectura falangista (Aparece por error con el título de Ideologías y reforma urbanas) (Madrid, 1920-1940)*, A. Marzo-abril, 1976; «... ¡Que coman República. Introducción a un estudio sobre la Reconstrucción en la España de la Postguerra. Catálogo Expo. ARQUITECTURA PARA DESPUES DE UNA GUERRA. 1939-1949. C.O.A.C.B. Barcelona-Madrid, 1977; A

propósito de la arquitectura del franquismo. A.B. Marzo-abril, 1979; *Cuando se quiso resucitar la arquitectura*. C.O.A.A.T.M., Murcia, 1983.

SOLA-MORALES, Ignacio: *La arquitectura de la vivienda en los años de la autarquía (1939-1953)*. A. Marzo-abril, 1976; *A propósito de la arquitectura del franquismo*. A.B. Marzo-abril, 1979.

UREÑA, Gabriel: *Arquitectura y Urbanística Civil y Militar en el Período de la Autarquía (1936-1945)*. Ed. Istmo, Madrid, 1979; *Especificidad de la poética constructiva y urbanística nacional-sindicalista*, A.B. n.º 32-33, 1980.

II.2. La reconstrucción

AA.VV.: *Arquitectura en Regiones Devastadas*, Ed. MOPU, Madrid, 1987.

ALOMAR, Gabriel: *Hacia un plan nacional de urbanismo*, C.A. n.º 11-12, 1950.

AZURMENDI, Luis: *Orden y desorden en el plan de Madrid del 41*. Catálogo Expo. ARQUITECTURA PARA DESPUES DE UNA GUERRA. 1939-1949. C.O.A.C.B., Barcelona-Madrid, 1977.

BIDAGOR, Pedro: *Plan de ciudades*. Asamblea Nacional de Arquitectos, Servicios Técnicos de FET y de las JONS, Madrid, 1939; *La organización de Madrid: estructura urbana y planificación*. (Conferencia en el I.E.A.L.). EL FUTURO MADRID, Madrid, 1945; *Del Sector de la Avenida del Generalísimo de Madrid*. Conferencia en Sesión de Crítica de Arquitectura, marzo de 1951, R.N.A., agosto, 1951; *Situación general del urbanismo en España (1939-1964)*. A. Febrero, 1964; *El desarrollo urbanístico de Madrid*, I.E.A.L. Madrid, 1965; *Situación general del urbanismo en España, 1939-1967*. REVISTA DE DERECHO URBANISTICO. Julio-agosto-septiembre, 1967.

CAPITEL, Antón: *Madrid, los años 40: ante una moderna arquitectura*. Catálogo Expo. ARQUITECTURA PARA DESPUES DE UNA GUERRA. 1939-1949, C.O.A.C.B. Barcelona-Madrid, 1977.

CÁRDENAS, Gonzalo: *La reconstrucción nacional vista desde la Dirección General de Regiones Devastadas*. II Asamblea Nacional de Arquitectos, junio de 1940, Madrid, 1941.

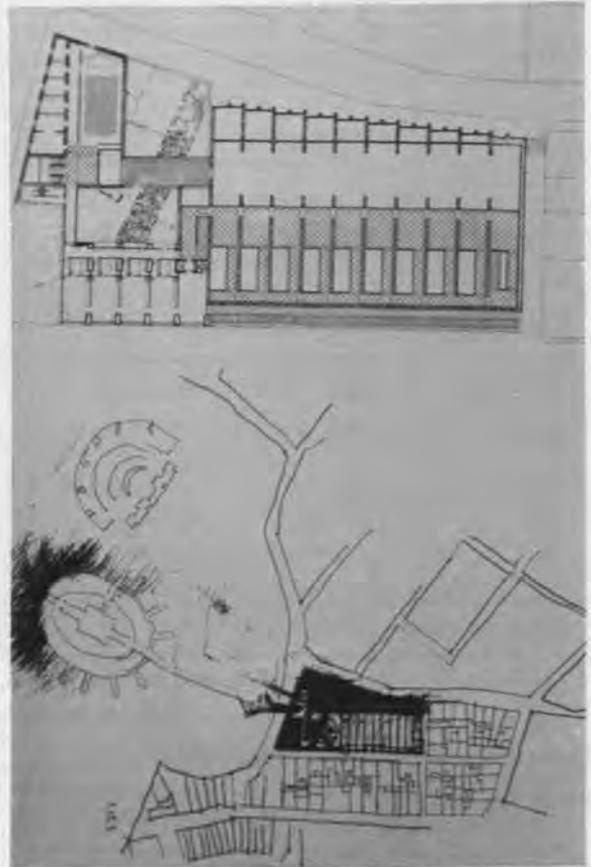
CATEDRAL DE LA ALMUDENA (MADRID): Concurso Iglesia-Catedral de la Almudena, R.N.A. Diciembre, 1944; *La solución arquitectónica de la Catedral de la Almudena*, por Enrique Lafuente Ferrari, ARTE ESPAÑOL, XV, 1945.

CIUDAD UNIVERSITARIA DE MADRID: *La Ciudad Universitaria de Madrid*, N.F. Año II, 1935; *La Ciudad Universitaria de Madrid*, R.N.A. n.º 6, 1941; *Esquema del trabajo realizado por el Ministerio de Educación Nacional sobre las ruinas heroicas*, Imp. Samarán, Madrid, 1942; *La Ciudad Universitaria de Madrid*. Ed. Secretaria de la Junta de la Ciudad Universitaria, Madrid, 1947; Enrique PARDO CANALIS: *La Ciudad Universitaria*, Ed. I.E.M., Madrid, 1959 y 1970; *Ciudad Universitaria*. En Madrid, tomo V, Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1980; *La Ciudad Universitaria. Génesis y realización*, por Pilar CHIAS. Ed. Universidad Complutense, Madrid, 1986; *La Ciudad Universitaria de Madrid*. Ed. C.O.A.M., Universidad Complutense, Madrid, 1988.

CORT, César: *Campos urbanizados y ciudades ruralizadas*, Madrid, 1941.

D'ORS, Víctor: *Sobre el proyecto de urbanización de Salamanca*, R.N.A., enero, 1941; *Ordenación histórico artística de Madrid*. Conferencia pronunciada en el I.E.A.L. y publicada en R.N.A. Enero, 1947.

EQUIPO DE ANALISIS REGIONAL Y URBANO: *Madrid (1939-1957): Notas para el análisis estructural de un crecimiento*. A. Marzo-abril, 1976.



Luis Moya Blanco (colaboración con Manuel Laviada, escultor; Vizconde de Uzqueta, militar): *Sueño arquitectónico para una exaltación nacional*, 1937. *Basilica del Sueño*. Alzado (gouache sobre cartulina). Obra publicada en *VERTICE* (N.º 34. Septiembre, 1940). Es el inquietante y terrible producto de la crispación durante una Guerra Civil que paralizaría momentáneamente la asimilación y desarrollo de la arquitectura moderna, siendo Moya su mayor censor al hacer prevalecer su «ideal clasicista» por encima de una arquitectura que él consideraba degradable y para el vulgo.

ESCUELA DE ARQUITECTURA DE MADRID: *Proyecto de la Escuela Superior de Arquitectura en la Ciudad Universitaria de Madrid*, A. n.º 174, octubre, 1933; *Escuela Superior de Arquitectura*, obra de Pascual BRAVO SANFELIU. N.F. Año II, 1935; *La nueva Escuela de Arquitectura en la Ciudad Universitaria*, R.N.A. n.º 20, 1943.

Exposición del Plan de Ordenación Urbana de Madrid, GRAN MADRID, n.º 23, 1953.

FLORENSA, Adolf: *Conservación y Restauración de Monumentos Históricos (1947-1953)*. Ed. Ayuntamiento de Barcelona, Barcelona, 1953; *Conservación y Restauración de Monumentos Históricos (1954-1962)*. Ed. Ayuntamiento de Barcelona, Barcelona, 1966.

FONSECA, José: *La mejora de la vivienda desde el INV*. II Asamblea Nacional de Arquitectos. Junio de 1940, Madrid, 1941; *La vivienda en la economía española*. Conf. Instituto Social León XII, Madrid, 1956; *La investigación en el campo de la vivienda social*. C.S.I.C. Patronato «Juan de la Cierva», Madrid, 1958.

- GALLEGO, Eduardo: *La construcción en Madrid durante el año 1950, 1951, 1952, 1953, 1954, 1955*. G.M. n.º 13, 1951 y ss.
- GALLEGO Y BURIN, Antonio: *La reforma de Granada, su orientación y su espíritu*. Conf. I.E.A.L., Madrid, 1946.
- GARCÍA PABLOS, Rodolfo: *Plan General de Ordenación de Toledo*. Conf. en I.E.A.L., Madrid, 1946.
- JUNTA DE RECONSTRUCCION. Ordenación General de Madrid, Madrid, 1942.
- LA RECONSTRUCCION DE ESPAÑA. RESUMEN DE DOS AÑOS DE LABOR. Ministerio de la Gobernación, Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones, Madrid, junio, 1940.
- MORENO TORRES, José: *La reconstrucción urbana en España*, Madrid, 1945; *Aspectos de la reconstrucción de las ciudades y pueblos españoles*. Conf. I.E.A.L., Madrid, 1945; *El Estado en la reconstrucción de las ciudades y pueblos españoles*. I.E.A.L., Madrid, 1946.
- MOYA, Luis: *Historia de las obras del Teatro Real*. R.N.A., n.º 79, julio, 1948; *Grandes conjuntos urbanos*, R.N.A. n.º 56-57, agosto-septiembre, 1946 y n.º 87, mayo, 1949.
- MUGURUZA, Pedro: *Ideas generales sobre ordenación y reconstrucción nacional*. Asamblea Nacional de Arquitectos. Servicios Técnicos de FET y de las JONS. Madrid, 1939; *Servicios del País Vasco a la arquitectura nacional*. Discurso Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1942; *Plan nacional de mejoramiento de la vivienda en los poblados de pescadores*, B.D.G.A., mayo, 1942; *La arquitectura en España*. Ministerio de Trabajo, Escuela Social de Madrid, Madrid, 1945; *El futuro de Madrid*. Conf. en I.E.A.L. Madrid, 1945.
- PLAN GENERAL DE ORDENACION DE BILBAO. R.N.A. septiembre, 1945.
- PLAN NACIONAL DE ORDENACION Y RECONSTRUCCION. Servicios Técnicos de FET y de las JONS, Madrid, 1939.
- RECONSTRUCCION, n.º 1, abril 1940 y ss. (Reconstrucción de Guernica, n.º 1; Junta de Reconstrucción de Madrid, n.º 10...).
- TAMES ALARCÓN, José: *Barrio del Terol y Cerro Palomeras (Madrid)*. R.N.A. n.º 10-11, octubre-noviembre, 1941; *Ordenación del pueblo de Lachar (Granada)*. Instituto Nacional de Colonización, R.N.A., n.º 21-22, septiembre-octubre, 1943; *Proceso urbanístico de nuestra colonización interior*. R.N.A. n.º 83, noviembre, 1948; *Proceso urbanístico total de una comarca, derivado de la creación o transformación de sus fuentes de riqueza*. Crónica de la III Reunión de Técnicos Urbanistas, 1948, Madrid, 1949.
- TERÁN, Fernando: *Planeamiento urbano en la España contemporánea*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1978. Reed. Alianza Universidad, Madrid, 1982; *Notas para la historia del planeamiento de Madrid: de los orígenes a la Ley Especial de 1946*. C.T. n.º 2 y 3, 1976.
- TORRIENTE RIVAS, Gabriel de la: *La reconstrucción de Oviedo*. Conf. en I.E.A.L., Madrid, 1946.
- VALENTÍN-GAMAZO, Germán: *La reorganización general desde el Instituto General de Colonización*. II Asamblea Nacional de Arquitectos, junio de 1940, Madrid, 1941.
- VALENTÍN Y GARCÍA NOBLEJAS, Germán: *Plan de urbanización de Oviedo*. R.N.A. n.º 4, abril, 1941.
- II.3. *En busca de una arquitectura nacional. Teoría y práctica*
- ALOMAR, Gabriel: *Sobre las tendencias estilísticas de la arquitectura española actual*. B.D.G.A., n.º 7, 1948.
- ALMAGRO SAN MARTÍN, Melchor de: *¿Qué estilo arquitectónico se adapta mejor al carácter de Madrid?* R.N.A. n.º 15, marzo, 1943.
- BIDAGOR, Pedro: *Tendencias contemporáneas de la arquitectura española*, F.F., n.º 1, 1944.
- CABRERO, Francisco: *Comentario a las tendencias estilísticas*, B.D.G.A., septiembre, 1948.
- CAMON AZNAR, José: *Hacia una arquitectura nacional*, ABC: 20-IX-1947.
- CHUECA, Fernando: *Invariantes castizos de la arquitectura española*, Madrid, 1947.
- DIÉGUEZ PATAO, Sofía: *Aproximación a la influencia de los modelos alemán e italiano en la arquitectura y el urbanismo español de los años 1939-1945*. REVISTA DE LA UNIVERSIDAD COMPLUTENSE. XXVIII, 115, Madrid, 1979.
- D'ORS, Víctor: *Arquitectura española*. B.D.G.A. n.º 5, 1947; *Arquitectura y Humanismo*. Ed. Labor, Barcelona, 1967.
- FISAC, Miguel: *Las tendencias estéticas actuales*, B.D.G.A., n.º 9, 1948; *Lo clásico y lo español*. R.N.A. junio, 1948; *Estética de Arquitectura*. B.D.G.A., n.º 11, 1949.
- FONSECA, José: *Tendencias actuales de la arquitectura*, B.D.G.A., junio, 1949.
- GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto: *Arte y Estado*, Madrid, 1935; *Madrid nuestro*, Ed. Vicesecretaría de Educación Popular, Madrid, 1944.
- GUTIÉRREZ SOTO, Luis: *Dignificación de la vida (Vivienda, Esparcimiento y Deportes)*. Asamblea Nacional de Arquitectos, Servicios Técnicos de FET y de las JONS. Año de la Victoria, Madrid, Madrid, 1939. *Breves consideraciones sobre la nueva arquitectura*. Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1960.
- MITJANS, F.: *Pero en nuestras calles no crece la yedra*. B.D.G.A., n.º 14, 1950; *La arquitectura barcelonesa desde el modernismo*, B.D.G.A., septiembre, 1951.
- MOYA, Luis: *Orientaciones de la arquitectura en Madrid*. RECONSTRUCCION. Diciembre, 1940; *Las ideas en la arquitectura actual*, F.F., n.º 1, 1944.
- PÉREZ MINGUEZ, Luis: *Madrid, Capital Imperial*. Asamblea Nacional de Arquitectos. Servicios Técnicos de FET y de las JONS. Año de la Victoria, Madrid, 1939.
- REINA DE LA MUELA, Diego de: *Ensayo sobre las Directrices Arquitectónicas de un Estilo Imperial*. Ed. Verdad, Madrid, 1944.
- TEXTO de las sesiones celebradas en el Teatro Español de Madrid por la Asamblea Nacional de Arquitectos los días 26, 27, 28 y 29 de junio de 1939*. Servicios Técnicos de FET y de las JONS. Sección de Arquitectura, Madrid, 1939.
- ANTONIO PALACIOS: *Ante una moderna arquitectura* (Discurso en el Instituto de España), Madrid, 1945; R.N.A. noviembre-diciembre 1945 (Homenaje póstumo); A. Octubre, 1967 (Monográfico dedicado a su obra); E.I. n.º 4 de 1976, n.º 15 y 16 de 1979, 17 y 18 de 1980; *Antonio Palacios y la arquitectura de su época*, por J. Pérez Rojas. V.M. n.º 83, 1985; *Antonio Palacios*, Catálogo Museo Municipal, Madrid, 1987.
- SECUNDINO ZUAZO: A. Septiembre, 1970 (Monográfico dedicado a su obra). (Véase Bibl. cit. anterior).
- BLANCO SOLER, Luis: *Hablando con Luis Blanco Soler*, por Carmen Castro, A. Mayo, 1973; *Hotel Wellington*: G.M. n.º 11, 1950; R.N.A. Julio, 1952; ACADEMIA, n.º 66, 1988 (Homenaje póstumo).
- CASTO FERNÁNDEZ-SHAW: *Casto Fernández-Shaw*, por Félix Cabrero Garrido. Ed. C.O.A.M. Madrid, 1980; N.F. n.º 38, marzo, 1969; A. septiembre, 1974 (Monográfico dedicado a su obra).
- GARCÍA MERCADAL, Fernando: *Fernando García Mercadal*, por Juan Daniel Fullaondo. Catálogo Expo. Museo Español de Arte Contemporáneo, C.O.A.M., Madrid, 1984; véase Bibl. cit. anteriormente.



Luis Gutiérrez Soto: *Ministerio del Aire, 1940-42/1942-51, Plaza de la Moncloa, Madrid. Su autor —que había practicado un espléndido racionalismo por libre antes de la Guerra— había luchado no obstante en el Ejército del Aire y de parte del bando vencedor. La obra, de rememoración imperial y aires escorialenses (también producto del entusiasmo postbélico), pretendía contribuir a la formación de la representativa «Cornisa del Manzanares», al tiempo que a la creación de un estilo nacional. Deseo infructuoso y sin sentido que hará reflexionar al mismo Gutiérrez Soto, cambiando su primitivo y herrero-Proyecto de Oficinas para el Alto Estado Mayor por otro más modernizado (1949-50/1951-54, Madrid).*

MARTÍNEZ-FEDUCHI, Luis: A.B. Noviembre, 1975; *Museo de América*: R.N.A. Diciembre, 1943; *Hotel Castellana Hilton*: R.N.A. Diciembre, 1953; C.R. n.º 80, 1954; *Consulado en Tánger*: C.R. n.º 55, 1950.

LÓPEZ OTERO, Modesto: *Schinkel*, R.N.A. n.º 12, diciembre, 1941; A. enero, 1963 (Monográfico dedicado a su obra); *Arco de triunfo en La Moncloa*, en colaboración con Pascual Bravo: R.N.A. Noviembre, 1956.

BONA, Eusebio: *Eusebio Bona*. Catálogo Expo. C.O.A.C.B. Barcelona, 1973.

P. NEBOT, Francisco de: *Francisco de P. Nebot*. Catálogo Expo. C.O.A.C.B. Barcelona, 1966.

ESTADIO DE CHAMARTÍN: R.N.A. Octubre, 1944 (Concurso); I.C. Febrero, 1954; R.N.A. Marzo, 1955 (Sesión de Crítica de Arquitectura sobre la Ampliación); R.N.A. Junio, 1955; P.C. Septiembre-octubre, 1981 (Nueva Remodelación).

MUGURUZA, Pedro: *Cien dibujos de Pedro Muguruza Otaño*. Madrid, 1945; R.N.A. abril-mayo de 1946, febrero de 1952 y diciembre de 1952 (Homenaje póstumo); C.R. n.º 69, 1952; *ACADEMIA*, n.º 3, 1952; *Valle de los Caídos*: R.N.A. Octubre-noviembre de 1941 (Monográfico dedicado a su obra) y febrero de 1952.

SEMINARIO METROPOLITANO DE ZARAGOZA: RECONSTRUCCION, enero, 1944.

BOROBIO, Regino y José: *En torno a la arquitectura zaragozana de Regino y José Borobio*, por J. L. Mateo. J.A. Junio, 1978.

PLAZA DE LAS CATEDRALES DE ZARAGOZA: R.N.A. Octubre-noviembre, 1941.

CASA CONSISTORIAL DE ZARAGOZA: R.N.A. Septiembre de 1941 (Concurso) y enero-febrero de 1946.

GUTIÉRREZ SOTO, Luis: R.N.A. Febrero, 1949; H.A. Enero-febrero, 1971 (Monográfico dedicado a su obra); *Luis Gutiérrez Soto*, por Miguel Angel Baldellou. Ed. Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1973; *La obra de Luis Gutiérrez Soto*. Ed. C.O.A.M. Madrid, 1978; *Ministerio del Aire*: R.N.A. Agosto de 1943 y abril de 1951 (Sesión de Crítica de Arquitectura); *Cine Fraga* en Vigo: R.N.A. Septiembre, 1951. (Véase Bibl. cit. anterior y posteriormente).

MOYA BLANCO, Luis: *La arquitectura de Luis Moya Blanco*, por Antón Capitel. Ed. C.O.A.M. Madrid, 1982; *Tradicionalistas, funcionalistas y otros*, por Luis Moya, R.N.A. Junio y julio de 1950; *Sueño arquitectónico para una exaltación nacional*. VERTICE, n.º 34, septiembre, 1940; *Museo de América* en Madrid, en colaboración con Luis Martínez-Feduchi: R.N.A. Diciembre, 1943; *Escolasticado de Carabanchel*: R.N.A. marzo, 1945; *Iglesia de San Agustín* en Madrid: I.C. Marzo, 1950; *Universidad Laboral de Gijón: La obra arquitectónica del orfanato minero de Gijón*. Ed. Fundación José Antonio Girón. Gijón, 1948; *Universidad Laboral de Gijón*, Ed. Fundación José Antonio Girón. Gijón, 1954; R.N.A. Diciembre, 1955 (Sesión de Crítica de Arquitectura); *Bóvedas tabicadas*, por Luis Moya. D.G.A. Madrid, 1947.

EL VALLE DE LOS CAIDOS: R.N.A. Octubre-noviembre de 1941 y febrero de 1952; I.C. Diciembre, 1959; *La verdadera historia del Valle de los Caídos*, por Daniel Sueiro. Ed. Sedmay, Madrid, 1976; *El Valle de los Caídos. Idea, proyecto, construcción*, por Diego Méndez. Ed. Fundación Nacional Francisco Franco, Madrid, 1982; *Concurso de la Cruz*: R.N.A. Junio-julio, 1943.

III. La arquitectura moderna

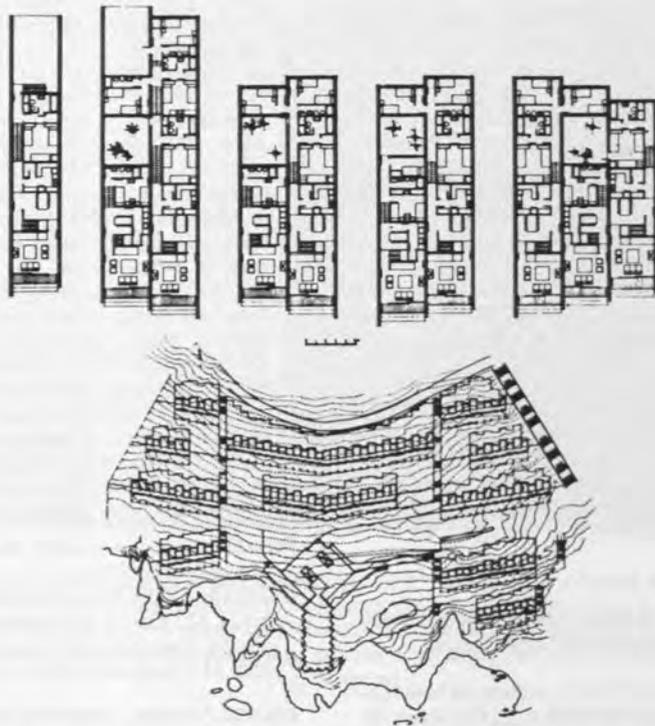
III.1. Introducción

- AA.VV.: *Informe sobre la enseñanza de la arquitectura en las Escuelas de Madrid y Valladolid*, C.O.A.M. y Consejo Superior de Arquitectura, Madrid, 1980.
- BOHIGAS, Oriol: *La arquitectura, la enseñanza y la enseñanza de la arquitectura*. A. Febrero, 1960; *Las Escuelas Técnicas Superiores y la estructura profesional*. Ed. Nova Terra, Barcelona, 1968 (Ed. en catalán) y 1970.
- C.O.A.M.: *Informe sociológico sobre: La profesión del arquitecto en el C.O.A.M.* Madrid, 1974.
- CORREA, Federico: *Consideraciones sobre el urbanismo en relación con el turismo en España*, A. Julio, 1963.
- El trabajo en equipo*. A. Octubre, 1969.
- FERNÁNDEZ ALBA, Antonio: *Situación actual y problemas culturales del arquitecto*. ZODIAC. n.º 15, 1965. (Artículo recogido en CUADERNOS SUMMA-NUOVA VISION, n.º 22, abril, 1969; *El ocaso de una profesión*. C.A.U. marzo, 1981; *Aprendizaje y práctica de la arquitectura en España*. Apéndice de *El arquitecto: Historia de una profesión*, coordinado por Spiro Kostof, Ed. Càtedra, Madrid, 1984.
- FERNÁNDEZ ALBA, Antonio y otros: *Ideología y enseñanza de la arquitectura en la España contemporánea*, Ed. Tucar, Madrid, 1975.
- FERNÁNDEZ ORDÓÑEZ, José Antonio y otros: *Prefabricación. Teoría y Práctica*. Editores Técnicos Asociados, S. A. Barcelona, 1974, 2 vols.
- GARCÍA MORALES, Mariano: *Los Colegios de Arquitectos de España, 1923-1965*. Ed. Castalia, Valencia, 1975.
- LÓPEZ OTERO, Modesto: *Cincuenta años de enseñanza de la arquitectura*. Con reseña de revistas en la Escuela antes y después de 1920. R.N.A. Agosto, 1951.
- MONEO, Rafael: *Sobre un intento de reforma didáctica*, A. enero, 1964.
- III Plan de Desarrollo Económico y Social. *Construcción y sus materiales*. Ed. Imprenta Nacional del B.O.E., Madrid, 1972.

III.2. La recuperación del tiempo perdido

- V Asamblea Nacional de Arquitectura. R.N.A. Junio, 1949.
- AA.VV.: *E.T.S.A.B. Centenari de l'Escola d'Arquitectura*, Barcelona, 1975.
- AA.VV.: *Art i modernitat als Països Catalans*. Staatliche Kunsthalles, Berlín, 1978.
- AA.VV.: *Les avantguardes a Catalunya*. L'AVENÇ. Barcelona, n.º 19, septiembre, 1979.
- ARQUITECTURA. Diciembre, 1960 (Opiniones sobre la revista ARQUITECTURA).
- BARREIROS, Paloma: *J. A. Coderch y el Grupo R*. A. n.º 268, septiembre-octubre, 1987.
- BOHIGAS, Oriol: *A. Aalto en Barcelona*. Revista de las Artes de R.N.E. Barcelona: 2-IV-51.
- CIRLOT, Lourdes: *El grupo «DAU AL SET»*. Ed. Càtedra, Madrid, 1986.
- JARDI, Enric: *Els Moviments d'avantguarda a Barcelona*, Ed. del Cotal, Barcelona, 1983.
- MORAGAS GALLISA, Antonio: *Exposición G.R. Industria y arquitectura*, C.A. N.º 18, 1954; *Los diez años del Grupo R*. SERRA D'OR. Noviembre-diciembre, 1961 (Reproducido en H.A. Marzo-abril, 1962); *Hotel PARK*: R.N.A. n.º 182, 1957; *Cine FEMINA*: R.N.A. junio, 1953.
- SOSTRES MALLUQUER, José M.ª: *El funcionalismo y la nueva plástica*, B.D.G.A., n.º 15, julio, 1950; *Opiniones sobre arquitectura*. Ed. Comisión de Cultura C.O.A.A.T., Murcia, 1983.

- SOTERAS MAURI, José: *Altar XXXV Congreso Eucarístico Internacional de Barcelona*: C.A. n.º 15-16, 1950; PAX. Barcelona: 28-V-1952; AA.VV.: *XXXV Congreso Eucarístico Internacional*. Talleres Hucograbado Planas: 12-II-1953.
- TOUSSAINT, Laurence: *EL PASO y el arte abstracto en España*. Ed. Càtedra, Madrid, 1983.
- CODERCH, José Antonio: *J. A. Coderch de Sentmenat, 1913-1984*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1989; *J. A. Coderch, 1945-1976*. Ed. Xarait, Madrid, 1978; *Coderch de Sentmenat, Conversaciones, conversations*, por Enric Soria Badia. Ed. Blume, Barcelona, 1979; *Coderch de Sentmenat*, Catálogo Expo. Museo Español de Arte Contemporáneo, Ministerio de Cultura, Madrid, 1980; *José A. Coderch*, Catálogo Expo. Cooperativa Arquitectos Jordi Capel, Barcelona, 1988; A. Noviembre, 1967; septiembre-octubre, 1987; *Casa Garriga-Nogués*: R.N.A. Diciembre de 1949 y febrero de 1954. (Véase Bibl. cit. posteriormente).
- MIGUEL, Carlos de: H.A. Enero-febrero, 1960; T. A. Mayo, 1970; N.F. Junio de 1970 y diciembre de 1973; A. n.º 258, enero-febrero, 1986 (Homenaje póstumo).
- CHUECA GOITIA, Fernando: *Invariantes castizas de la arquitectura española. Invariantes en la arquitectura hispanoamericana. El Manifiesto de la Alhambra*. Seminarios y Ediciones, S. A. Madrid, 1971.
- GUTIÉRREZ SOTO, Luis: *Arquitectura doméstica moderna en Madrid*, por Angel Urrutia Núñez. Ed. Universidad Autónoma de Madrid. Madrid, 1988; *Oficinas del Alto Estado Mayor*: R.N.A. marzo, 1950; *Hotel RICHMOND*: I.C. Diciembre, 1955; R.N.A. Marzo, 1956; *Viviendas en calle Jorge Juan (Madrid)*: R.N.A. Enero, 1953; I.C. Diciembre, 1953; *Torre del Retiro*: T.A. Noviembre, 1971; A. Julio-agosto, 1972 (Véase Bibl. cit. anteriormente).
- RUÍZ DE LA PRADA, Juan Manuel: *La arquitectura de lujo de Ruiz de Prada*, por Eduardo Amann. EL INMUEBLE. Mayo, 1966; A. Julio, 1968.
- CABRERO, Francisco: *Francisco Cabrero, arquitecto*. Ed. Xarait, Madrid, 1979; N.F. mayo, 1972; T.A. Julio-agosto, 1974; *Edificio SINDICATOS*: G.M. n.º 5 y 8, 1949; R.N.A. Mayo, 1949 y enero de 1950 (Acta del fallo del Jurado y otros anteproyectos); I.C. Diciembre, 1957. (Véase Bibl. cit. posteriormente).
- SOTA, Alejandro de la: *Alejandro de la Sota*, por Miguel Angel Baldellou. Ed. Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1975; H.A. Noviembre-diciembre, 1974; N.F. Diciembre, 1974; A. Noviembre-diciembre, 1981; *Alejandro de la Sota*. Catálogo Expo. M.O.PU.-C.O.A.M. Madrid, 1988; *El nuevo pueblo de Esquivel*: R.N.A. Enero, 1953; *Gobierno Civil de Tarragona*: R.N.A. Mayo, 1957; A. n.º 266, mayo-junio (s.a.), 1987; *Residencia en Miraflores de la Sierra (Madrid)*: A. Julio, 1959. (Véase Bibl. cit. posteriormente).
- FISAC, Miguel: *Fisac*, por Daniel Fullaondo. Ed. Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1972; *La arquitectura de Miguel Fisac*, por M.ª Cruz Morales Saro. Ed. C.O.A.C.R. Ciudad Real, 1979; N.F. Abril y junio de 1969; A. marzo-abril, 1983; *Centro Ramón y Cajal*: R.N.A. Junio, 1956; *Centro de Formación del Profesorado (Madrid)*, actual Facultad de Sociología: R.N.A. Noviembre, 1958. (Véase Bibl. cit. posteriormente).
- III.3. Los poblados de nueva planta y el racionalismo
- AA.VV.: *El problema de la vivienda económica en Barcelona*, R.N.A., n.º 191, 1950.
- AYXELA, José M.ª: *La vivienda modesta en Cataluña*. RECONSTRUCCION. Diciembre, 1943.
- C.O.A.M.: *Segunda Semana de la Vivienda: 7-II, mayo de 1973*. Ciclo de ponencias y conferencias. Madrid, 1974.
- Chabolismo en España*. T.A. Marzo, 1970.



José Antonio Coderch de Sentmenat: *Urbanización Torre Valentina*, 1959, Costa Brava. Proyecto irrealizado. La recuperación de la arquitectura moderna al iniciarse la década de los cincuenta tiene en José Antonio Coderch una figura pionera (como cofundador en 1951 del rupturista Grupo R catalán y por su voluntad de estilo personal). Este proyecto irrealizado, muy querido por Coderch, presenta las características más peculiares de su arquitectura (respeto e integración orgánicamente del paisaje, obra de poco espesor que enlaza con la arquitectura popular mediterránea anónima, diseño refinadamente sobrio, derecho a la intimidad).

Exodo del campo a la ciudad. A. Noviembre, 1965 (Monográfico).

FERNÁNDEZ GALIANO, Luis: *Madrid 1956. La historia de los poblados*. A & V, n.º 5, 1986.

FONSECA, José: *La investigación en el campo de la vivienda social*. C.S.I.C. Patronato «Juan de la Cierva», Madrid, 1958.

FORNS, José Juan: *Madrid, centro inmigratorio*. I.E.A.L. Madrid, 1964.

GAVIRIA, Mario y otros: *Las urbanizaciones en la provincia de Madrid*, A. Marzo-abril, 1970.

GÓMEZ-MORÁN Y CIMA, Mario: *Sociedad sin vivienda*. FOESSA, Madrid, 1972; *Consideraciones sobre el asentamiento de población en Madrid*, A. Agosto, 1973.

GÓMEZ VOIGT, Armando: *Un resumen de las actividades de la Obra Sindical del Hogar*, H.A. Julio-agosto, 1972.

GONZALO, Ricardo: *La situación de la vivienda en España*. ZODIAC, n.º 15, 1965.

La arquitectura social en España a través de cien números de HOGAR Y ARQUITECTURA. H.A. Mayo-junio, 1972.

MARTORELL CODINA, José: *La inmigración a Catalunya*. Edicions de Materials. Barcelona, 1968.

MOYA GONZÁLEZ, Luis: *Barrios de promoción oficial*. (Madrid, 1939-1976). C.O.A.M., Madrid, 1984.

PATRONATO MUNICIPAL DE LA VIVIENDA DE BARCELONA, 1957-1960 (Folleto informativo).

SIMANCAS, Víctor; ELIZALDE, José: *El Mito del Gran Madrid*. Ed. Guadiana de Publicaciones, Madrid, 1969.

TAMAMES, Ramón: *Los movimientos migratorios de la población española durante el período 1951-60*. REVISTA DE ECONOMIA POLITICA. Septiembre-diciembre, 1962.

VIVIENDAS EXPERIMENTALES, MADRID (CONCURSO): H.A. Noviembre-diciembre de 1957 y marzo-abril de 1967; I.C. abril de 1961, noviembre de 1965 y abril de 1973; A. Noviembre de 1962; T.A. Abril, 1969.

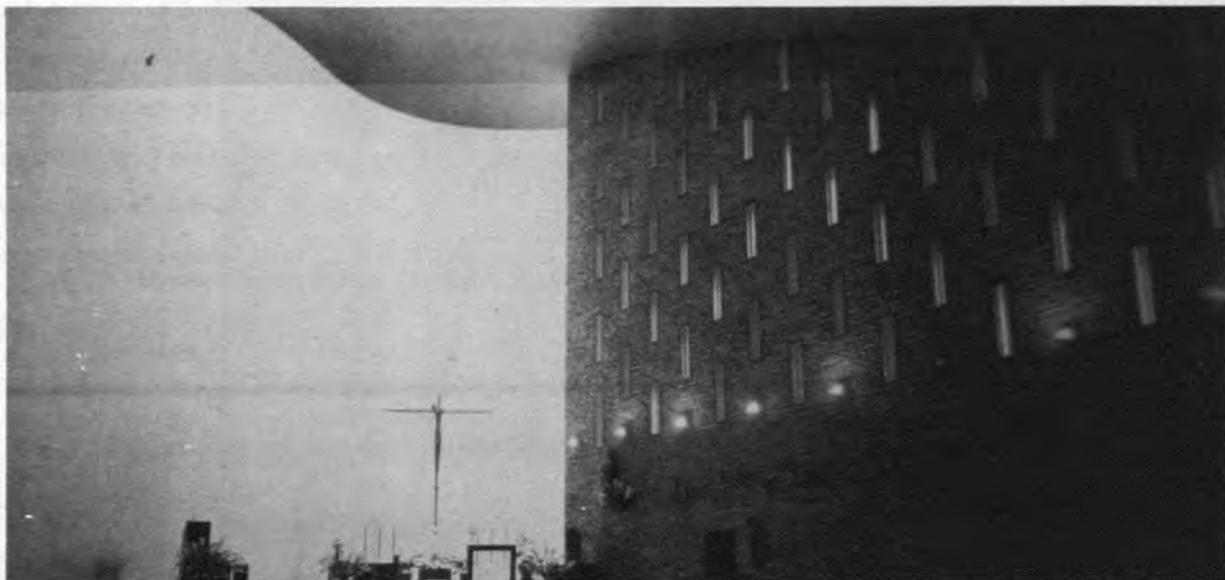
SÁENZ DE OIZA, Francisco Javier: H.A. Mayo-junio de 1961 y julio-agosto de 1965; FORMA NUEVA-EL INMUEBLE. Noviembre-diciembre, 1966; J.A. Octubre, 1973; *Francisco Javier Sáenz de Oiza (entrevista)*. A. n.º 264-265. Enero-abril, 1987; *Fuencarral «A»*: R.N.A. Agosto-septiembre, 1956; H.A. Noviembre-diciembre, 1963; *Entrevías: El poblado dirigido de Entrevías*, por Rafael Moneo, H.A. Mayo-junio, 1961; A. Octubre, 1963 (Monográfico sobre Entrevías); *Batán*: H.A. Marzo-abril, 1961; *Ciudad Horizonte*: H.A. Julio-agosto, 1965. (Véase Bibl. cit. posteriormente).

BARRIO «LOYOLA» (MADRID): *El Grupo Loyola*, por Adolfo González Amézqueta. H.A. Julio-agosto, 1965.

BARRIO «JUAN XXIII» (MADRID): *El Grupo Juan XXIII*, por Adolfo González Amézqueta. H.A. Enero-febrero, 1967.

VÁZQUEZ DE CASTRO Y IÑIGUEZ DE ONZOÑO, José L.: H.A. Septiembre-octubre, 1964; FORMA NUEVA-EL INMUEBLE. Marzo, 1967; N.F. Febrero de 1969 y julio-agosto de 1974; *Caño Roto (Madrid)*: A. Agosto, 1959; BINARIO. Portugal, Diciembre, 1960; WERK, Suiza, junio, 1962; H.A. Septiembre-octubre, 1964. (Véase Bibl. cit. posteriormente).

- U.V.A. DE HORTALEZA (MADRID): H.A. Mayo-junio, 1963; A. Octubre, 1964.
- EL GRAN SAN BLAS (MADRID): *El Gran San Blas*, por Mario Gaviria y otros. Ed. Tecnos. Madrid, 1967; A. Mayo-junio, 1968.
- CIUDAD DE LOS POETAS (SACONIA, DEHESA DE LA VILLA, MADRID): A. Septiembre, 1969; N.F. Junio, 1970; T. A. Septiembre, 1972; *Algunas notas sobre la configuración del paisaje urbano en Sagonia de la Dehesa de la Villa*, por Norberto Spagnuolo. JARDÍN Y PAISAJE. N.º 5 Enero-febrero, 1973.
- VIVIENDAS DEL CONGRESO EUCARÍSTICO (BARCELONA): *Viviendas en el XXXV Congreso Eucarístico Internacional de Barcelona*, por Bonaventura Bassegoda. B.D.G.A. 3.º Trim. 1952; *Viviendas del Congreso Eucarístico*, por David Mackay. C.A. N.º 61. 1965.
- MONTBAU (BARCELONA): C.A. N.º 37, 1959 y N.º 61, 1965; A. Julio, 1965.
- FERNÁNDEZ DEL AMO J. L.: *Fernández del Amo. Arquitectura 1942-1982*. Catálogo Expo. Museo Español de Arte Contemporáneo. Ministerio de Cultura. Madrid, 1983; *Poblado de Vegaviana (Cáceres)*: R.N.A. Octubre, 1958 y A. Julio, 1959; *Poblado de Cañada de Agra (Hellín, Albacete)*: A. Febrero, 1967.
- III. 4. *Evolución de la Arquitectura a partir de los concursos de las muestras internacionales: Bruselas-58:*
- BRUSELAS-1958: R.N.A. Julio, 1956 (Concurso de ideas para el Pabellón español) y junio de 1958; I. C. Octubre y diciembre de 1958; *L'Exposition de Bruxelles 1958*, por L. Novgorodsky, LA TECHNIQUE DES TRAVAUX. Juillet-août, 1958; *Características arquitectónicas del Palacio de Exposiciones de la Cámara de Comercio. Testigo en Madrid de la Exposición Mundial de Bruselas*, por Angel Urrutia Núñez, COMERCIO E INDUSTRIA. Diciembre, 1981.
- CORRALES J. A.; y VÁZQUEZ MOLEZÚN, R.: *Corrales y Molezún. Arquitectura*. Ed. Xarait. Madrid, 1983; N.F. Octubre, noviembre, diciembre de 1967/enero, febrero, marzo de 1968/junio de 1970; A. Octubre, 1971; *Museo de arte moderno (Molezún)*: R.N.A. Octubre, 1954 (Sesión de Crítica de Arquitectura); *Edificio de Selecciones del Rider's Digest*: H.A. Enero-febrero, 1963; T.A. N.º 79. 1965; OBRAS N.º 107. 1966; *Casa Huarte en Puerta de Hierro (Madrid)*: N.F. Septiembre, 1967 (Monográfico). (Véase Bibl. cit. posteriormente).
- III. 5. *La arquitectura religiosa en la vanguardia. Revolución espacial y Concilio Vaticano II.*
- AA. VV.: *Arte Sacro y Concilio Vaticano II*. Junta Nacional de Arte Sacro. León, 1965.
- ARTEA, Valentín: *Hacia un directorio para la construcción de las iglesias*. A. Abril, 1963.
- ARRENDONDO, Francisco y otros: *La obra de Eduardo Torroja*. Ed. Instituto de España. Madrid, 1977.
- BUSQUETS Juan A.: *Un nuevo programa para las iglesias*. A. Marzo, 1972.
- DOCUMENTOS DEL VATICANO II. CONSTITUCIONES. DECRETOS. DECLARACIONES. Ed. B.A.C. Madrid, 1976.
- ESTEBAN MOLINOS, José: *Arquitectura religiosa en la provincia de Jaén desde 1940 a 1971*. C.S.I.C. 1982.
- FERNÁNDEZ ALBA, Antonio: *El espacio sagrado de la problemática religiosa contemporánea*. A. Mayo, 1970.
- FERNÁNDEZ ARENAS, Arsenio: *Iglesias nuevas en España*. Ed. La Polígrafa. Barcelona, 1963; *Lo figurativo y lo no figurativo en la imagen religiosa*. A. Enero, 1965.
- FISAC, Miguel: *Buscando un nuevo arte sacro*. TRAEHE NOS. N.º 12. 1957; *Problemas de la arquitectura religiosa actual*. A. Abril, 1959; *Notas sobre mi arquitectura religiosa*. H. A. Abril, 1965; *Algunas consideraciones sobre el espacio arquitectónico sagrado*. ATLANTIDA. Diciembre, 1967. *Las iglesias de Miguel Fisac*, por Adolfo González Amézqueta. H. A. Marzo-abril, 1965; *Fisac*, por Daniel Fullaondo. Ed. Dirección General de Bellas Artes. Madrid, 1972; *La arquitectura de Miguel Fisac*, por M.ª Cruz Morales Saro. Ed. C.O.A.C.R. Ciudad Real, 1979. *Iglesia del Espíritu Santo (Madrid): Iglesia del Espíritu Santo del C.S.I.C.* Ed. C.S.I.C. Madrid, 1946; *Un templo madrileño y sus artífices (Iglesia del Espíritu Santo)*, por Enrique Lafuente Ferrari. ARTE ESPAÑOL. 3.º Trim. 1947; R.N.A. Junio, 1948; *Iglesia del Colegio de Arcas Reales*: R.N.A. Enero, 1955 (Sesión de Crítica de Arquitectura); *Teologado de S. Pedro Martir para los PP. Dominicos de Alcobendas en Madrid*: A. Mayo, 1960; BINARIO. Portugal. Diciembre, 1960; *Iglesia de la Coronación en Vitoria*: R.N.A. Abril, 1958; A. Mayo, 1960.
- FLORES, Carlos: *Un siglo de arquitectura religiosa*. H.A. Marzo-abril, 1965.
- INTEGRACION DE LAS ARTES: (Responden José M.ª Labra, J. M.ª García de Paredes, Pablo Serrano, J. L. Fernández del Amo, Antonio Fernández Alba, José Luis Sánchez, José M.ª Subirachs). H.A. Enero-febrero, 1963.
- ÍNIGUEZ ALMECH, Francisco, MOYA BLANCO, Luis, FISAC SERNA, Miguel: *La liturgia en la arquitectura religiosa*. Madrid, 1949.
- MOLINA MARTÍNEZ, Miguel Angel: *Diccionario del Vaticano II*. Ed. B.A.C. Madrid, 1969.
- PÉREZ GUTIÉRREZ, E.: *La indignidad en el arte sagrado*. Ed. Guadarrama. Madrid, 1962.
- PLAZAOLA, Juan: *El arte sacro actual*. Ed. B.A.C. Madrid, 1965.
- RAMSEYER, Jean Philippe: *La palabra y la imagen. Liturgia, arquitectura, arte sacro*. San Sebastián, 1967.
- REVISTA NACIONAL DE ARQUITECTURA (R.N.A.). Septiembre, 1957 (Monográfico dedicado al Arte y a la Arquitectura religiosa).
- ROIG, A.: *El arte sacro moderno en España*. C.A. N.º 45 3.º trim. 1961.
- SOSTRES, José M.ª: *El templo católico de nuestro tiempo*. R.N.A. Septiembre, 1957. *Iglesias nuevas en Madrid*. GRAN MADRID. N.º 5. 1949. *Iglesias*. I.C. Marzo, 1950. *Sesión de Crítica de Arquitectura dedicada a las basílicas de Aránzazu y de La Merced*. R.N.A. Junio, 1951. *Sesión de Crítica de Arquitectura dedicada al Proyecto de Catedral en Madrid, de Oiza*. R.N.A. Marzo, 1952. *Basílica de Madrid*. R.N.A. Mayo, 1952. *Sesión de Crítica de Arquitectura dedicada a las nuevas parroquias de Vitoria*. R.N.A. Abril, 1958. *Concurso Iglesia de San Esteban Protomartir de Cuenca*. A. Enero, 1961. *Coloquio sobre Iglesias*. A. Abril, 1963. *Conversaciones de arquitectura religiosa*. Patronato Municipal de la Vivienda/CUADERNOS DE ARQUITECTURA. Barcelona, 1965. *Iglesia de Nuestra Señora de Guadalupe (Madrid)*: H.A. Mayo-junio, 1966. *Iglesia Parroquial en el Poblado de Almendrales (Madrid)*: A. Septiembre, 1967.



Miguel Fisac Serna: Iglesia de Nuestra Señora de la Coronación, 1958, Vitoria. Fisac provoca una revolución en la arquitectura religiosa española como no se conocía desde Gaudí, superando los rancios historicismos y adelantándose a las propuestas de sencillez o comunión sistematizadas a partir del Concilio Vaticano II. Tras algunas experiencias anteriores, la obra viene a ser aquí tan solo espacio dinámico y luz simbólica, aunque estén presentes el Le Corbusier más escultórico y el alto más humano.

III. 6. *La lección extranjera: Corrientes funcionalistas y estilo internacional.*

BANHAM, Reyner: *Teoría y diseño arquitectónico en la era de la máquina*. (London, 1960). Trad. Buenos Aires, 1977.

BENTON, Tim y Charlotte: *El Estilo Internacional*. Ed. Adir. Madrid, 1981 (2 vols).

HITCHCOCK, Henry-Russell; JOHNSON, Philip: *El Estilo Internacional: arquitectura desde 1922*. Prólogo de María Teresa Muñoz. Comisión de Cultura del C.O.A.A.T. Murcia, 1984.

URRUTIA NÚÑEZ, Angel: *Los edificios bancarios de la postguerra en Madrid*. COMERCIO E INDUSTRIA. Noviembre, 1984 (Número monográfico dedicado a La Banca).

ZURKO, E. R.: *La teoría del funcionalismo en la arquitectura*. Ed. Nueva Visión. Buenos Aires, 1970.

Rascacielos en España. R.N.A. Febrero, 1955 (Sesión de Crítica de Arquitectura).

EDIFICIO «ESPAÑA» (MADRID): LA TECHNIQUE DES TRAVAUX. 1953; C.R. N.º 75-76. 1953.

EDIFICIO «BANCAJA» (MADRID): R.N.A. Febrero, 1954.

CENTRO COMERCIAL (AZCA): G.M. N.º 28. 1954; R.N.A. Mayo, 1955; A. Abril, 1966.

EMBAJADA DE U.S.A.: R.N.A. Junio, 1955; LA TECHNIQUE DES TRAVAUX. Janvier-février, 1956.

ESCUELA DE INGENIEROS DE CAMINOS (MADRID): I.C. Mayo, 1969.

FACULTAD DE DERECHO (BARCELONA): A. Marzo, 1959; C.A. N.º 35. 1959; I.C. Marzo, 1959.

EDITORIAL GUSTAVO GILI (BARCELONA): R.N.A. Abril, 1956.

FABRICA MONKY (EDIFICIO COGESOL, MADRID): A. Julio, 1963; I.C. Mayo, 1964.

C.O.A.C.B. (BARCELONA): R.N.A. Agosto, 1958; C.A. N.º 32. 1958.

BANCO HISPANOAMERICANO (COMPLEJO VILLAMAGNA, MADRID): I.C. Noviembre, 1970; L'ARCHITECTURE FRANÇAISE. Janvier-février, 1971; T.A. Julio-agosto, 1972.

EDIFICIO «BEATRIZ» (MADRID): I.C. Abril, 1973; ESTRUCTURA. Octubre, 1973.

FUNDACION «JUAN MARCH» (MADRID): A. Noviembre, 1970 y febrero-marzo, 1975; I.C. Julio, 1975.

EDIFICIO «EL CORTE INGLÉS» (CALLE PRECIADOS, MADRID): R.N.A. Diciembre, 1950 y junio, 1954; *La evolución del gran almacén*, por Angel Urrutia Núñez. ESTABLECIMIENTO TRADICIONALES MADRILEÑOS. Ed. Cámara de Comercio e Industria. Vol. IV. Madrid, 1984.

MUSEO ESPAÑOL DE ARTE CONTEMPORANEO (MADRID): N.F. Octubre, 1969; A. Diciembre, 1969; *El Museo Español de Arte Contemporáneo*, por Carlos Arean. BELLAS ARTES. Agosto-septiembre, 1975.

CIUDAD SANITARIA «LA PAZ» (MADRID): I.C. Enero-febrero, 1965.

EDIFICIO «LA FRATERNIDAD» (MADRID): A. Noviembre, 1972.

HOTEL «MELIA-MADRID»: T.A. Marzo, 1968; I.C. Noviembre, 1968.

AEROPUERTO NACIONAL MADRID-BARAJAS: G.M. N.º 3. 1948; I.C. Enero, 1955; *El aeropuerto de Madrid-Barajas*, por J. A. Córdoba Ordóñez. Tesis Doctoral. U.C.M. 1981.

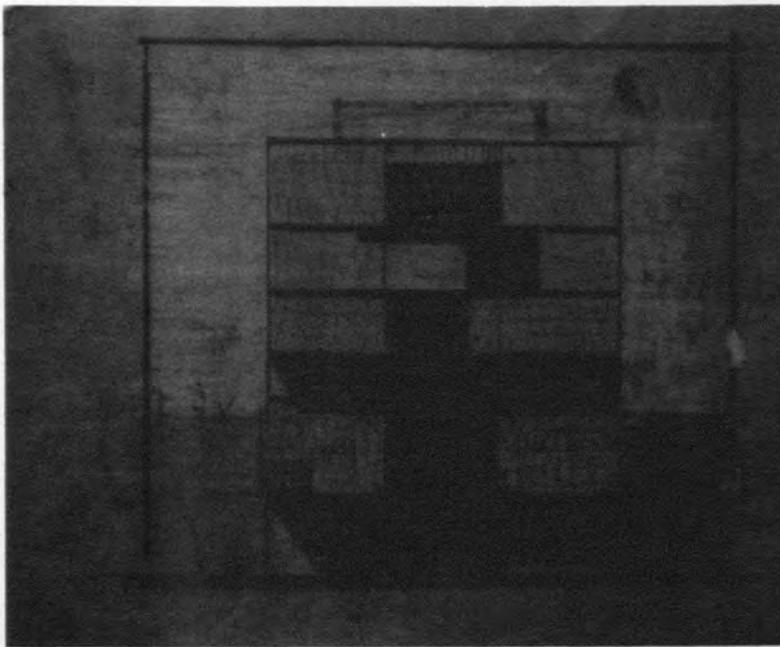
ESTACION FERROVIARIA MADRID-CHAMARTIN: ESTRUCTURA. N.º 4. 1973; ARCHITECTURE. N.º 398. Septiembre, 1976; I.C. Noviembre, 1976; *Chamartín y su incidencia en la zona norte de Madrid*, por Alberto Humanes, en AA. VV.: *Las estaciones ferroviarias de Madrid*. Ed. C.O.A.M. Madrid, 1980.

EDIFICIO «PUEBLO» (MADRID): N.F. Enero, 1969; A. Marzo, 1969.

- ASSURANCES GENERALES DE FRANCE (AVDA. DE AMERICA-M-30, MADRID): *La obra de Andrault, Parat, Guvan*. MUR VIVANT. N.º 54. 1979; I.C. Mayo, 1982.
- LOS COLEGIOS MAYORES EN LA CIUDAD UNIVERSITARIA DE MADRID: *C.M. Santo Tomás de Aquino («Aquinas»)*: R.N.A. Abril, 1957; I.C. Junio-julio, 1957; *C.M. Jorge Juan*: A. Noviembre, 1960; *C.M. San Agustín*: A. Enero, 1964; N.F. Junio, 1970; *C.M. San Juan Evangelista*: H.A. Julio-agosto, 1968; *C.M. Chaminade*: ARA. N.º 12. Abril, 1967; *C.M. Jaime del Amo*: A. Marzo, 1969; C.A. N.º 73. 1969; *C.M. Santa Mónica*: A. Mayo, 1970; *C.M. Espiritu Santo*: A. Octubre, 1970; *C.M. Elías Ahuja*: C.A. N.º 78. 1970; *C.M. César Carlos*: N.F. N.º 107. Diciembre 1974; BODEN. N.º 18. Verano, 1978; A. N.º 233. Noviembre-diciembre, 1981; *C.M. Brasileño: Casa do Brasil*. Madrid, 1962 (Folleto editado con motivo de su inauguración); *C.M. Chino*: H.A. Julio-agosto, 1969; I.C. Abril, 1970; A. Diciembre, 1973; *C.M. Argentino «Nuestra Señora de Luján»*: T.A. N.º 137. 1970; *La Universidad Complutense y los Colegios Mayores*, por Antonio Ortiz Muñoz. Ed. Imprenta Provincial. Madrid, 1960.
- CABRERO, Francisco: *Edificio «Arriba»*: A. Enero, 1964; *Pabellón de Cristal de la Casa de Campo*: T.A. N.º 73. 1965; *El Pabellón de Cristal de la Casa de Campo*, por Angel Urrutia Núñez. COMERCIO E INDUSTRIA. Mayo, 1982; (Véase Bibl. cit. anteriormente).
- ORTIZ-ECHAGÜE César y ECHAIDE Rafael: *César Ortiz-Echagüe y Rafael Echaide*, por Luis Núñez Ladezeve. Ed. Dirección General de Bellas Artes. Madrid, 1973; A. Enero, 1964 (Monográfico dedicado a sus obras); *Premio Reynolds*: R.N.A. Abril, 1957; *Comedores para la SEAT (Barcelona)*: I.C. N.º 79 y 90; ARCHITECTURAL RECORD. N.º 5. 1957; FORUM. Mayo, 1957; L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI. N.º 73. Septiembre, 1957; BAUMEISTER. Mayo, 1958; BAUEN + WOHNEN. Junio, 1958; WERK. Agosto, 1958; TECHNIQUES & ARCHITECTURE. Diciembre, 1958; ARKITEKTEN. N.º 16. 1958; ALUMINUM IN MODERN ARCHITECTURE. 1958; BAUKUNST UND WERKFORM. Junio, 1959; BINARIO. N.º 31. Abril, 1961; BOUWKUNDING WEEKBLAD. N.º 25. Diciembre, 1962; *Sucursal Banco Popular Español (Madrid, Gran Vía; transformada)*: A. Abril, 1959; *Edificios SEAT (Madrid)*: A. N.º 94. Octubre, 1966.
- SOTA, Alejandro de la: *Alejandro de la Sota*. Catálogo Expo. M.O.P.U.-C.O.A.M. Madrid, 1988; *Tema universal hoy: arquitectura y tecnología*, por Alejandro de la Sota. A. Febrero, 1961; *Gimnasio del Colegio Maravillas (Madrid)*: H.A. Noviembre-diciembre, 1962; *Colegio Mayor César Carlos*: N.F. N.º 107. Diciembre, 1974; BODEN. N.º 18. Verano, 1978; A. N.º 233. Noviembre-diciembre, 1981; *Aulas y Seminarios de la Universidad de Sevilla*: A. N.º 233. Noviembre-diciembre, 1981 (Monográfico sobre su obra); *Centro de Cálculo de la Caja Postal (Barrio del Pilar, Madrid)*: A. N.º 208-209. 1977; *Edificio de Correos en León*: A. Enero-febrero, 1985; (Véase Bibl. cit. anteriormente).
- SOTA, Alejandro de la: *Frank Lloyd Wright ha muerto*. A. Mayo, 1959; *Alumnos de arquitectura*. A. Septiembre, 1959. *Promoción CX de la E.T.S.A.M. Julio, 1959*. A. Septiembre, 1959.
- Exposición Gaudí. Catálogo Expo. Noviembre-diciembre, 1964; A. Noviembre, 1964.
- MONTE, Rafael: *A la conquista de lo irracional*. A. Marzo, 1966.
- Exposición en la FICOP-67 (F. J. Martínez-Feduchi)*: A. Julio, 1967.
- Pabellones OFICEMEN y Pabellón Instituto Eduardo Torroja en la FICOP-67*: I.C. Julio y octubre de 1967.
- El Teatro de la Opera de Sidney*. N.F. Enero-febrero, 1974.
- RESIDENCIA DE SANTA MARIA DE LOS NEGRALES (ALPEDRETE, MADRID): H. A. Julio-agosto, 1969; C.A. N.º 78/1. 1970; A. Abril, 1971.
- CASA EN POZUELO DE ALARCON (FERNANDO RAMON): A. Mayo, 1962.
- FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACION (MADRID): J.A. Septiembre, 1974; *En torno al nuevo edificio de la Facultad de Ciencias de la Información*, por Julio Touza Rodríguez. E.I. Octubre, 1977.
- CABRERO, Francisco y RUIZ, Jaime: *Pabellones en la I Feria Nacional del Campo-1950 (Madrid)*: CONSTRUCTA (Exhibición de Edificios y Obras). Hannover, 1951; G.M. N.º 10. 1950 y N.º 16 1951; R.N.A. Julio, 1950; DOMUS. 1951; *I Feria Nacional del Campo*, por Alejandro de la Sota. B.D.G.A. N.º 16. 1950; (Véase Bibl. cit. anteriormente).
- INZA, Francisco de: *EL arquitecto Curro Inza*. (Libro-Homenaje póstumo realizado por varios compañeros de profesión). Madrid, 1978; A. N.º 153. Septiembre, 1971 (Monográfico sobre su obra); *Fábrica de embutidos en Segovia*: A. N.º 95. Noviembre, 1966.
- FULLAONDO, Juan Daniel: *Juan Daniel Fullaondo 1961-1971*. Ed. Alfaguara. Madrid, 1972; A. N.º 104. Agosto, 1967; A. N.º 142. Octubre, 1970; EL CROQUIS. N.º 18. 1984; *Templete para banda de música*: A. Marzo de 1983 y mayo de 1971 (*El Pabellón suizo de Osaka y el arte de la ballesta*, por J. D. Fullaondo); AUJOURD'HUI. Octubre de 1963 y février de 1966; *Plaza Ezkurdí en Durango e Instituto en Churdinaga (Bilbao)*: A. N.º 152. Agosto, 1971.
- FERNÁNDEZ ALBA Antonio: *Antonio Fernández Alba, arquitecto 1957-67*, por J. D. Fullaondo. Ed. Alfaguara. Madrid, 1967; *Antonio Fernández Alba*, por Santiago Amón. Ed. Dirección General de Bellas Artes. Madrid, 1972; *Antonio Fernández Alba*. Catálogo Expo. Museo Arte Contemporáneo. Sevilla, 1973; *Fernández Alba en la cultura arquitectónica española*. Sumarios. N.º 29. Buenos Aires, 1979; *Antonio Fernández Alba*. Catálogo Expo. Museo Español de Arte Contemporáneo. Madrid, 1980; *Antonio Fernández Alba, arquitecto*. Ed. Xarait, Madrid, 1981; A. Noviembre y diciembre de 1965; N.F. Abril, junio, julio y agosto de 1967, septiembre de 1970, junio de 1973 y febrero de 1975; T.A. Agosto, 1968; E.I. N.º 18 de 1980 y N.º 23 de 1981; *Frank Lloyd Wright, 90 años*, por Antonio Fernández Alba. ACENTO CULTURAL. Enero, 1959; *Ha muerto Frank Lloyd Wright*, por Fernández Alba. A. Mayo, 1959; *La obra del arquitecto Alvar Aalto*, por A. Fernández Alba. A. Enero, 1960; *La obra del arquitecto finlandés Alvar Aalto*. ACENTO CULTURAL. Enero-febrero, 1960; *Conversación con Antonio Fernández Alba*, por Francisco Calvo Serraller. A. Marzo-abril, 1980; *Convento del Rollo (Salamanca)*: A. Noviembre, 1963; H.A. Noviembre diciembre, 1963; *Colegio Nuestra Señora Santa María (Madrid)*: A. Mayo, 1962; T.A. N.º 37. 1962. I.C. Enero-febrero, 1963; *Colegio Monfort en Loeches*: A. Diciembre, 1965; T.A. N.º 81. 1966; I.C. Abril, 1967; *Biblioteca del Instituto de Cultura Hispánica*: A. Diciembre, 1965. (Véase Bibl. cit. posteriormente).

III. 7. Las corrientes organicistas, expresionistas, estructuralistas, brutalistas...

- ZEVÍ, Bruno: *La arquitectura orgánica frente a sus críticos*. B.D.G.A. N.º 12. 1949.
- MOYA, Luis: *Frank Lloyd Wright*. R.N.A. N.º 99. Febrero, 1950.
- BOHIGAS, Oriol: *Aalto en Barcelona*. REVISTA DE LAS ARTES de R.N.E. Barcelona: 2-IV-51.



Alejandro de la Sota Martínez: Gobierno Civil de Tarragona (1956-57/1959-63. Restauración de José Llinás, colab. Alejandro de la Sota, 1985-86). Dibujo original de Alejandro de la Sota, 1957.

Aceptación por parte de la Administración de la arquitectura moderna. En este caso, de diseño loosiano, neoplasticista e incluso constructivista en esos rectángulos que se desplazan libremente por el espacio; persistiendo aún el equilibrio central al compensarse en la relación lleno/vacío, creando la abstracción absoluta; perforando funcionalmente el cubo, que será nítido y terso —como la idea primigenia— cuando se materialice.

También la Administración manifestará en el extranjero su aceptación de la arquitectura moderna a través del Pabellón de los Hexágonos, de José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún, para la Feria Universal de Bruselas-1958.



Regino Borobio Ojeda, José Borobio Ojeda, Luis Borobio Navarro, Regino Borobio Navarro, Francisco J. Ramos Esteve, Dionisio Martínez Carracedo, Alfonso García Gordillo: Universidad Autónoma en Cantoblanco, 1969-70/1971, Madrid. Ejemplo significativo de un proceso frecuente en España: la Administración premiaba en los concursos oficiales una arquitectura moderna aunque no demasiado atrevida (en este caso estilo Bauhaus y desarrollada orgánicamente en Anteproyecto), para después degenerarla a conveniencia durante su propia dirección de obras.

HIGUERAS, Fernando: *Fernando Higuera*, por José de Castro Arines. Ed. Dirección General de Bellas Artes. Madrid, 1972; *Fernando Higuera*. Ed. Xarait. Madrid, 1987; H.A. Septiembre-octubre, 1962; AUJOURD'HUI. Février, 1966; N.F. Noviembre-diciembre de 1969, febrero de 1970 y junio de 1971; J. A. Mayo, 1974; *Diez residencias para artistas (Proyecto para El Pardo, Madrid)*: A. Abril, 1961; T.A. N.º 24. 1961; H.A. Septiembre-octubre, 1962; *Casa Lucio Muñoz en Torrelodones (Madrid)*: H.A. Septiembre-octubre de 1962 y marzo-abril de 1964; A. Enero, 1967; I.C. Abril, 1968; *Centro de Restauraciones Artísticas (Ciudad Universitaria, Madrid)*: A. Diciembre de 1961 y diciembre de 1970; H.A. Enero-febrero y septiembre-octubre de 1962; T.A. febrero, 1971; J.A. Mayo, 1974; *Hotel Las Salinas (Lanzarote)*: A.H. N.º 368. Enero, 1978; BODEN. N.º 18. Verano, 1978; *Casas para militares (Madrid)*: P.C. N.º 15. Enero-febrero, 1975; *Ayuntamiento de Ciudad Real*: P.C. N.º 51. 1983.

MONEO Rafael: H.A. Mayo-junio, 1968; N.F. Enero, 1975; BODEN. Abril, 1976; LOTUS. N.º 33. 1981; A. Mayo-junio, 1982; EL CROQUIS. Abril, 1985; *Proyecto de Centro de Restauraciones (Colab. con Fernando Higuera)*: A. Diciembre de 1961; *Fábrica Diestre (Zaragoza)*: H.A. Mayo-junio, 1968; ARQUITECTURA (Portugal). Mayo-junio, 1968; *Ampliación Plaza de Toros de Pamplona*: H.A. Mayo-junio, 1968; A. Julio, 1968; *Casa Gómez Acebo (Madrid)*: H.A. Mayo-junio, 1968; *Edificio Urumea (San Sebastián)*: H.A. Enero-febrero, 1972; *Viviendas en Paseo de la Habana (Madrid)*: A. Marzo-abril, 1981. (Véase Bibl. cit. posteriormente).

III. 8. *La arquitectura irrealizada: Los grandes concursos de anteproyectos y la realidad consiguiente:*

AA. VV.: *Madrid no construido*. Ed. C.O.A.M. Madrid, 1986.

CONCURSO TEATRO DE LA OPERA DE MADRID: T.A. N.º 64, 65, 66, 67, 68, 1964; *Anteproyecto de Francisco Fernández Longoria*: H.A. Mayo-junio, 1965.

PALACIO DE CONGRESOS Y EXPOSICIONES (MADRID): A. Noviembre, 1964; T.A. N.º 67, 68, 69 de 1964 y 70 de 1965; T.A. Octubre, 1972 (Monográfico sobre la obra realizada de Pablo Pintado).

CONCURSOS UNIVERSIDADES AUTONOMAS: *Universidad de Madrid*: ARCO. Colombia. Agosto, 1969; A. Agosto, 1969; N.F. Septiembre, 1969; *La arquitectura de la Universidad de Cantoblanco (Madrid)*, por Angel Urrutia Núñez. BOLETIN DEL MUSEO E INSTITUTO «CAMON AZNAR». XXVII. Zaragoza, 1987; *Ghettos universitarios. El Campus de la Universidad Autónoma de Madrid*, por AA. VV. Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid. Madrid, 1987; *Universidad de Barcelona*: C.A. N.º 75. 1.º Trim. 1970; *Universidad de Bilbao*: A. y C. Marzo, 1970; N.F. N.º 48. 1970; OBRAS. N.º 118. 1973.

III. 9. *Los edificios singulares de excepción:*

TORRES BLANCAS: N.F. 1960 y ss.; H.A. Noviembre-diciembre, 1963; ARCHITECTURAL DESIGN. September, 1966; ZODIAC. Diciembre, 1965; AUJOURD'HUI. Février, 1966; A. Abril, 1966; N.F. El INMUEBLE. Noviembre-diciembre, 1966; A. Marzo, 1967; GOYA. N.º 76. Enero-febrero, 1967 y n.º 78. Mayo-junio, 1967; L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI. Février-mars, 1967; BAUMEISTER. Junio, 1967; CUPULA. Septiembre, 1967; A. Octubre, 1968; A. Diciembre, 1968 (Sesión de Crítica de Arquitectura); L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI. Février-mars, 1969; ARCHITETTURA. Marzo, 1969; CUADERNOS SUMMA NUEVA VISION. N.º 22. Abril, 1969;

DOMUS. Abril, 1970; L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI. Avril-mai, 1970; I.C. Diciembre, 1970 (Estructura detallada de Torres Blancas); FORTUNE. December, 1970; A. Febrero, 1971 (Restaurante en el edificio Torres Blancas); LA TECHNIQUE DES TRAVAUX. Mai-juin, 1971; A. Mayo, 1972 (Premio C.O.A.M.); J.A. N.º 10. Octubre, 1973; *Arquitectura doméstica moderna en Madrid*, por Angel Urrutia Núñez. Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid. Madrid, 1988.

TRAYECTORIA DE SAENZ DE OIZA F. J.: EL CROQUIS. N.º 32, 33. Abril, 1988; *Capilla en el Camino de Santiago (Premio Nacional de Arquitectura 1954)*: R.N.A. Mayo, 1955 (Sesión de Crítica de Arquitectura); *Delegación de Hacienda en San Sebastián*: R.N.A. Marzo, 1958; *Ciudad Blanca en Alcudia (Mallorca)*: C.A. N.º 58. 1964; A. Mayo, 1967; N.F. Junio, 1970; *Sala de Exposiciones HISA en Madrid (desaparecida)*: A. Junio, 1961; I.C. Agosto-septiembre, 1964; *Vivienda Echevarría (Madrid)*: A. Noviembre-diciembre, 1981; *Concurso Nueva Sede del C.O.A.A.O.B.*: A. Mayo-junio, 1976; *Facultad de Ciencias de la Universidad de Córdoba*: A. Enero-febrero, 1978; J.A. Julio-agosto, 1978; A.B. Julio-septiembre, 1978; (Véase Bibl. cit. anteriormente).

EDIFICIO «GIRASOL» (MADRID): H.A. Enero-febrero, 1967; A. Noviembre, 1967 (Sesión de Crítica de Arquitectura); C.A. N.º 68-69. 1967; YA: 17-XII-67 (Entrevista de Carmen Castro); GOYA. N.º 82. Enero-febrero, 1968; L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI. N.º 139. 1968; DOMUS. Abril, 1968; AUCA. N.º 14. 1969; ARCHITECTURE FORMES ET FONCTIONS. N.º 91. 1969; ARCHITEKTURA ZAHRANICI. Agosto, 1969; N.F. Junio, 1970; A. Enero-febrero, 1973; N.F. Noviembre, 1974; L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI. N.º 177. 1975; A.B. N.º 11. Enero, 1976; A + U. N.º 62. Febrero, 1976.

TRAYECTORIA DE CODERCH J. A.: N.F. Noviembre, 1974; *Espiritualidad de la arquitectura*, por J.A. Coderch. Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Jorge. Barcelona, 1977; *Tres décadas en la obra de J.A. Coderch, por Helio Piñón*. A.B. Enero, 1976; A + U. N.º 62. Febrero, 1976 (Monográfico sobre Coderch); A. N.º 268. Septiembre-octubre, 1987 (Monográfico sobre Coderch); *Proyecto de Urbanización Torre Valentina*: C.A. N.º 37. 1958; A. Marzo, 1960; DOMUS. Marzo, 1960; *Casa Tapies (Barcelona)*: C.A. N.º 58. 1964; A. Octubre, 1965; *Hotel del Mar (Mallorca)*: C.A. N.º 65. 1966; *Edificios Trade (Barcelona)*: *Edificios Trade. Folleto publicitario*. Barcelona, 1967; C.A. N.º 68-69. 1967; *Viviendas Banco Urquijo (Barcelona)*: C.A. N.º 94. 1973; *Instituto Francés (Barcelona)*: A.B. Mayo-junio, 1976. (Véase Bibl. cit. anteriormente).

III. 10. *El debate sobre unas posibles escuelas en Madrid y en Barcelona:*

AA. VV.: Zodiac. N.º 15. 1965 (Monográfico dedicado a la arquitectura española).

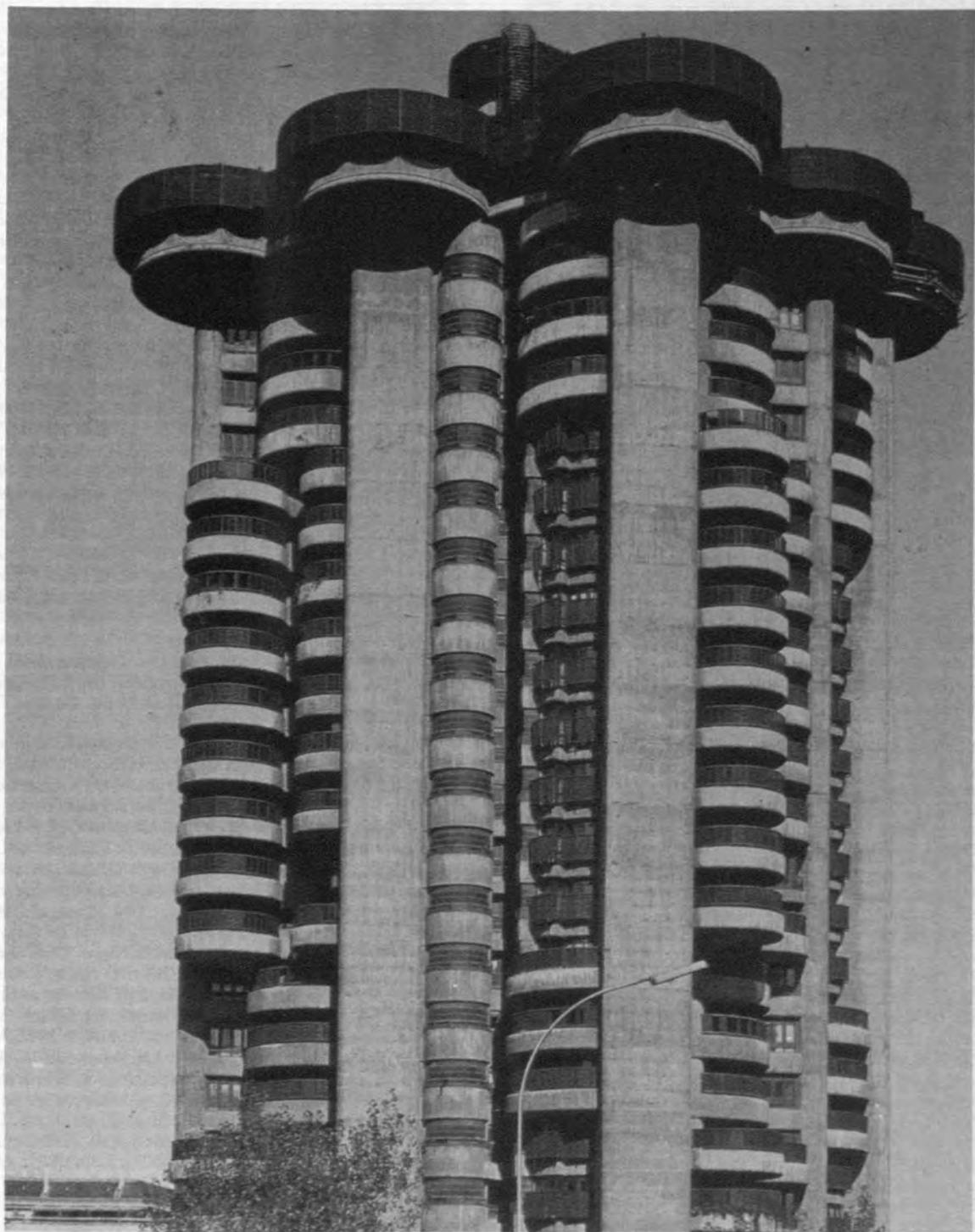
BALDELLOU, Miguel Angel: *La inexistente Escuela de Madrid*. BODEN. N.º 18. Verano de 1978.

Barcelona. A.B. Mayo-agosto, 1979.

BOHIGAS, Oriol: *Contra una arquitectura adjetivada*. Ed. Seix-Barral. Barcelona, 1969; *Una posible Escuela de Barcelona*. A. Octubre, 1968; *Polémica d'arquitectura catalana*. Edicions 62. Barcelona, 1970; *Para la definición de una Escuela de Barcelona II*. J.A. N.º 48. 1977.

CAPITEL, Antón: *La aventura moderna de la arquitectura madrileña*. A. Julio-agosto, 1982.

CIRICI PELLICER, Alexandre: *Arquitectura catalana*. Ed. Teide. Barcelona, 1974.



Francisco Javier Sáenz de Oiza: Torres Blancas, 1960-65/1965-68, Madrid. Consumación y realización de una acariciada corriente organicista muy en boga durante los años sesenta. Esta desbordante ciudad-jardín vertical en forma de árbol, que permite reconciliar en las alturas al hombre con la naturaleza de donde proviene, recuerda alguna combinatoria tipológica en svástica de Wright y las cavernas de Gaudí o Jujol.

FERNÁNDEZ ALBA, Antonio: *Tours de bureaux à Barcelone*. L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI. Avril-mai, 1970.

FULLAONDO, Juan Daniel: *La Escuela de Madrid*. A. Octubre, 1968; *Las contradicciones de la Escuela de Madrid*. L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI. Avril-mai, 1970.

La Escuela de Madrid. A. Octubre, 1968 (Sesión de Crítica de Arquitectura).

MONEO, Rafael: *La llamada Escuela de Barcelona*. A. Enero, 1969 y ARQUITECTURA. Lisboa. Enero-febrero, 1969 (*A chamada Escola de Barcelona*).

PIÑÓN, Helio: *Arquitecturas catalanas*. Catálogo Expo. Ed. La Gaya Ciencia. Barcelona, 1977; *Nacionalisme i modernitat en l'arquitectura catalan contemporània*. Edicions 62. Barcelona, 1980.

SOLA-MORALES RUBIO, Ignasi: *L'arquitectura a Catalunya (1939-1970)*. Ed. Ayma. Barcelona, 1972; *Eclecticismo y vanguardia. El caso de la arquitectura moderna en Catalunya*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1980.

III. 11. Los arquitectos en equipo: El Foco Catalán:

MONEYS, Xavier; y otros: *La arquitectura de los años 50 en Barcelona*. Escuela Técnica Superior de Arquitectura del Vallés. Barcelona, 1987.

ROVIRA I GIMENO, Josep M.: *La arquitectura catalana de la modernidad*. Universidad Politécnica de Catalunya Edicions. Barcelona, 1987.

CORREA Federico y MILA Alfonso: J.A. Marzo, 1975; A.B. Enero-junio, 1982; *Entrevista a Federico Correa*, por Sara de la Mata y Ricardo S. Lamprea. A. N.º 268. Septiembre-octubre, 1987; *Fábrica Godó y Trias*: A. Enero, 1969; *Edificio Atalaya (Barcelona)*: T.A. Mayo, 1971; C.A. N.º 91-92. 1972; *Anillo Olímpico de Montjuic*: A. N.º 247. Marzo-abril, 1984.

FARGAS José M.ª y TOUS Enrique: *Banca Catalana*: H.A. Septiembre-octubre, 1968; T.A. Noviembre, 1968; L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI. Avril-mai, 1970; *Banco Industrial de Bilbao*: J.A. Julio, 1974; A.B. Mayo-junio, 1976.

ESTUDIO S.D.P. (SABATER, DOMENECH, PUIG): N.F. Marzo, 1974.

ESTUDIO MAD: J.A. Mayo, 1977; E.A. Julio-septiembre, 1977.

Bach/Mora, por Vittorio Savi. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1987; A. Marzo-abril, 1983.

Garcés/Soria, por Oriol Bohigas. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1987. Albert Viaplana/Helio Piñón. EL CROQUIS. N.º 28. Abril, 1987.

MARTORELL-BOHIGAS-MACKAY (MBM): *J. Martorell, O. Bohigas, A. Mackay. Arquitectura 1951-1972*. Ed. Alfaguara. Madrid, 1974; *Martorell-Bohigas-Mackay: arquitectura 1953-1978*, por Helio Piñón. Ed. Xarait. Madrid, 1979; *Martorell, Bohigas, Mackay. 30 años de arquitectura 1954-1984*, por Kenneth Frampton. Ed. Xarait. Madrid, 1985; R.N.A. Mayo, 1957; A. Abril, 1965; A. Enero, 1969; N.F. N.º 86. 1973; EL CROQUIS. Julio, 1988 (Monográfico); *Interview mit Josep M. Martorell, Oriol Bohigas und David Mackay*, por Joaquín Gili. MOEBEL INTERIOR DESIGN. January, 1967; *Testimonianze di Martorell, Bohigas e Mackay*, por J. Corredor Matheos. L'ARCHITETTURA. N.º 154. 1968; *Martorell, Bohigas, Mackay. Teoría y práctica arquitectónica*. por J. Corredor Matheos. L'ARCHITETTURA. N.º 154. 1968; *Martorell, Bohigas, Mackay. Teoría y práctica arquitectónica*, por J. Corredor Matheos. TEMAS DE ARQUITECTURA ESCOLAR, 1972. Barcelona, 1973; *Aportaciones de la cultura arquitectónica catalana: Equipo Martorell, Bohigas, Mackay et l'architecture du logement a Barcelona*. L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI. Janvier-

février, 1975; *MBM and the Barcelona School*, por Charles Jencks. THE ARCHITECTURAL REVIEW. March, 1977; *MBM: la última modernidad y la primera memoria*, por Josep M.ª Montaner. ON. Abril, 1984; *Casa Guardiola*: R.N.A. Mayo, 1957; C.A. N.º 33. 1958; H.A. Marzo-abril, 1961; *Viviendas El Escorial (Barcelona)*: A. Octubre, 1961; GOED WONEN. N.º 7 1963; H.A. Julio-agosto, 1963; C.A. N.º 89. 1972; *Viviendas en C/. Pallars (Premio FAD 1959)*: A. Abril, 1961; C.A. N.º 44. 2.º trim. 1961; THE ARCHITECT AND BUILDING NEWS. N.º 18. 1961; *Viviendas en Avda. Meridiana*: A. Abril, 1965; THE ARCHITECT AND BUILDING NEWS. N.º 29. 1965; C.A. N.º 62. 1965; *Viviendas en C/. Secretari Coloma*: A. Abril, 1965; *Casa del Pati*: H.A. Julio-agosto de 1963 y enero-febrero de 1966; C.A. N.º 62. 1965; *Centro Parroquial e Iglesia de San Sebastián*: C.A. 3.º trim. 1961; *Fábrica Piher (I)*: A. Junio de 1963 y abril de 1965; C.A. N.º 59. 2.º trim. 1965; *Fábrica Piher (II)*: C.A. N.º 82. 1971; N.A. N.º 91. 1973; *Ediciones Destino*: H.A. Septiembre-octubre, 1968; A. Octubre de 1968 y enero de 1969; *Administración y Visado del C.O.A.C.B.*: C.A. N.º 48. 2.º trim. 1962; MOBEL INTERIOR DESIGN. N.º 6. 1963; *Edificio La Vanguardia*: TECHNIQUES ET ARCHITECTURE. Décembre, 1975-janvier, 1976; *Edificio Xaudiera*: A. Enero, 1969; *Apartamentos Pals Golf*: C.A. N.º 99. 1973; J.A. Septiembre, 1975; N.A. N.º 3. 1976; *Conjunto Residencial del Paseo de la Bonanova*: A. Enero, 1969; C.A. N.º 103. 1974; N.A. Julio-agosto, 1974; *Centro Escolar Thau*: J.A. Mayo, 1975; C.A. N.º 111 de 1975 y 112 de 1976; A.B. Mayo-junio, 1976; LOTUS, N.º 23. October, 1979; *Casa Almirall*: C.A. N.º 124. 1977; A. Noviembre-diciembre, 1983; *Edificio Ilurogar*: C.A. N.º 91-92. 1972; J.A. Octubre, 1976; *Villa Olímpica (Olimpiada Barcelona '92): Transformación de un frente marítimo*. Barcelona. *La Villa Olímpica, 1992*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1988; *Barcelona Drawings* (Sobre el Palacio de Deportes de Arata Isozaki). Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1988.

TALLER BOFILL: *Ricardo Bofill. La arquitectura de un hombre*. Conversaciones con François Hébert-Stevens. Ed. Grech. Madrid, 1984; *Ricardo Bofill. Taller de Arquitectura*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1984; *Ricardo Bofill. Taller de Arquitectura 1960-1985*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1988; PROG. ARCHRE. Sept., 1975; TECH & ARCHRE. Oct., 1975; A + U. N.º 72. 1976; L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI. Avril-mai de 1970, décembre de 1975 y décembre de 1984 (Obra en Francia); ON. Noviembre, 1981; A. N.º 258. 1986; E.I. N.º 20 de 1980 y N.º 21 de 1981; *Vivienda en c/. Nicaragua*: INMUEBLE. Mayo, 1966; *Barrio Gaudí*: L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI. Avril-mai, 1970; ARCH. FORUM. N.º 4. 1971; *La Ciudad en el Espacio: La Ciudad en el Espacio*. Ed. Blume. Barcelona, 1968; J.A. Julio-agosto, 1977; *Walden-7*: N.A. N.º 19. 1973; A.B. Julio, 1975; C.A. Noviembre, 1975; J.A. Febrero, 1976; H.A. Marzo-abril, 1976; *La Manzanera (Calpe)*: A. Abril, 1968; *«Xanadú» (Calpe)*: ARCH. DESIGN. Julio, 1968; ARCH. FORUM. N.º 5. 1968; *La Muralla Roja (Calpe)*: L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI. Juin-juillet, 1972; *Les Halls*: J.A. Junio, 1975; ARCH. DESIGN. Julio, 1975; *Abra-xas*: PROG. ARCHRE. LXIII. Oct., 1982; *Proyecto del Turia*: CIMAL. Septiembre, 1982. ARQUITECTURA VIVA. Septiembre, 1988.

CLOTET-TUSQUETS (ESTUDIO PER): *Clotet-Tusquets*, por Claudia M.A. Mann. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1983; H.A. Julio-agosto, 1971; J.A. Diciembre, 1973; *El Estudi PER o los confines de la arquitectura actual*, por Josep Muntañola. ESTUDIOS PRO ARTE. Julio-diciembre, 1976; A. Enero, 1969; A + U. N.º 76. Abril, 1977; *Estudio PER, veinte años después*, por Antón Capitel. A. N.º 257. Noviembre-diciembre, 1985; *Casa Gil Sala*: H.A. Julio-agosto, 1971; T.A.

Abril, 1972; C.A. N.º 91-92. 1972; *Casa Georgina*: A. Abril, 1973; N.A. N.º 20. 1973; *Casa Vittoria (Pentellera)*; A.B. Mayo-junio, 1976; C.A. N.º 119. 1976; *Piscina Mozart-Fortuny*: A. Mayo-junio, 1981; *Remodelación Palau de la Música Catalana*: A. Septiembre-octubre, 1982; *Mae West del Museo Dalí de Figueras*: J.A. N.º 33. 1975; ESTUDIO PER: EL CROQUIS. N.º 23. 1986.

III. 12. *El individualismo y las actuaciones aisladas:*

TRAYECTORIA DE FISAC Miguel: I.C. Abril, 1963; A. Marzo, 1967; *Edificio Vega (Madrid)*: T.A. N.º 90. 1966; I.C. Noviembre, 1967; *Centro de Estudios Hidrográficos*: I.C. Enero-febrero, 1964; *Oficinas IBM*: A. Julio de 1969 y julio de 1971; H.A. Julio-agosto, 1969; *Fassaden*, por Julius Hoffmann. Stuttgart, 1973; *Laboratorios Jorba*: A. Julio de 1969 y julio de 1971; (Véase Bibl. cit. anteriormente).

TRAYECTORIA DE CORRALES J. A.; y VÁZQUEZ MÓLEZUN Ramón: *Concurso Edificio Peugeot (Buenos Aires)*: A. Junio, 1962; *Torres de viviendas en la M-30*: A. Noviembre-diciembre, 1983; CORRALES: *Viviendas en Parque Conde de Orgaz (Madrid)*: A. Julio-agosto, 1978; *Casa particular en Aravaca*: A. Marzo-abril, 1981. MOLEZUN: *Colegio Mayor Santa M.ª del Espíritu Santo*: A. Octubre, 1970; *Edificio ITT (Avda. de América, Madrid)*: A. Abril, 1973; T.A. Febrero, 1974; (Véase Bibl. cit. anteriormente).

CANO LASSO Julio: *Julio Cano Lasso, arquitecto*. Ed. Xarait. Madrid, 1980; *Cano Lasso, arquitecto*. Ed. Fundación Antonio Camuñas. Madrid, 1988; N.F. Enero-febrero, 1972 (Monográfico dedicado a su obra); C.A. N.º 70. 1967 (*La arquitectura tecnológica de J. Cano y J. A. Ridruejo*); A. Diciembre, 1972; *Viviendas junto al Viaducto (Madrid)*: A. Septiembre, 1962; *Viviendas en calle Espalter (Madrid)*: A. Octubre, 1961; H.A. Marzo-abril, 1962; *Viviendas en Plaza Basílica de la Merced (Madrid)*: A. Julio-agosto, 1978; *Central de Comunicaciones Vía Satélite en Buitrago de Lozoya (Colab. con J. A. Ridruejo)*: A. Julio, 1968; T.A. Julio, 1968; H.A. Julio-agosto, 1969; ARCHITECTURE FORMES FONCTIONS. ARQUITECTURA FORMAS Y FUNCIONES. Revista Internacional anual. Año 16. Edición de 1971; *Edificio P.P.O. (Madrid)*: A. Marzo-abril, 1981; *Universidad Laboral de Almería*: A. Enero-febrero, 1976; *Restauración del Cuartel del Conde Duque (Madrid)*: A. Marzo-abril, 1982.

TRAYECTORIA DE VÁZQUEZ DE CASTRO A.; e IÑIGUEZ DE ONZOÑO J. L.: *Concurso Internacional del Centro de Berlín: Senator Für Bau-und Wohnungswesen*. Berlín, 1960; *Concurso Edificio «La Unión y el Fénix» (Madrid)*: N.F. N.º 14. 1967; *Concurso Ayuntamiento de Amsterdam*: A. Abril, 1969; *Concurso Plaza de Colón (Madrid)*: A. N.º 147. 1971; C.A. N.º 86. 1971; *Grupo escolar en Caño Roto*: A. Octubre, 1970; H.A. Julio-agosto, 1970; *Polideportivo «Antonio Magariños» (Instituto Ramiro de Maetzu, Madrid)*: T.A. Abril, 1971. VÁZQUEZ DE CASTRO: *Sistema integral TABLIBLOC de prefabricación ligera. Serie 20*. (Colab. con Ricardo Aroca). Madrid, 1981; *Proyecto Unidad Vecinal «Costa Rica»*: H.A. Noviembre-diciembre, 1962; N.F. Julio-agosto, 1974; *Antiguo edificio Mutua Automovilística en calle Almagro 40, Madrid (Colab. con Manuel Sierra Nava)*: T.A. Julio-agosto, 1970; A. Noviembre, 1970; *Viviendas en calle Ayala, 134, Madrid*: A. Agosto, 1967; H.A. Enero-febrero, 1968; *Casa en calle Cñamo, 13 —Honduras, 13, Madrid— (Colab. con Manuel Sierra)*: A. Septiembre, 1969. IÑIGUEZ DE ONZOÑO: *Edificio «Zugazarte» en las Arenas, Vizcaya (Colab. con Félix Iñiguez de Onzoño)*: A. Junio, 1967; *Concurso Delegación COAM de Burgos, Casa del Cubo (Colab. J.D. Fullaondo)*: A. Noviembre-diciembre,



Oriol Bohigas Guardiola, José M. Martorell Codina, David Mackay Goodchild (MBM): *Viviendas en Paseo Bonanova, 1970-73, Barcelona.*

Los equipos de arquitectos activos en el foco catalán se caracterizan por unas actuaciones carentes de grandilocuencia o espectacularidad, con obras insertas discretamente en el tejido urbano, con una alta calidad de diseño y fundamentadas en una ideología que desea mejorar el medio de vida. De ahí que se hablase alguna vez acerca de una posible escuela catalana distinta de la madrileña.

1979; *Club de Campo de la Sociedad Bilbaina*: I.C. Abril, 1978; *Edificio Cadagua (AZCA)*: T.A. Diciembre, 1979; *Edificio Sollube (AZCA)*: EL CROQUIS. N.º 21. 1985; BIA. N.º 21. 1985; BIA. N.º 93. 1986. (Véase Bibl. cit. anteriormente).

GARCÍA DE PAREDES José M.ª: H.A. Noviembre-diciembre, 1965 (Monográfico dedicado a su obra); *Colegio Mayor Santo Tomás de Aquino —«Aquinas»— (Colab. con Rafael de la Hoz)*: R.N.A. Abril, 1957; I.C. Junio-julio, 1957; *Escuela de Telecomunicación, Madrid (Colab. con Javier Carvajal)*: A. Julio, 1965; *Convento Carmelitas Descalzos (Málaga)*: A. Septiembre, 1967; *Escuela de Artes y Oficios (Teruel)*: A. Diciembre, 1969; *Oficinas en Plaza Basílica de la Merced (Madrid)*: A. Noviembre, 1970; BODEN. N.º 18. 1978; *Auditorio «Manuel de Falla» (Granada)*: ARA. Enero-marzo, 1977; A. N.º 215. Noviembre-diciembre, 1978; IANUS. Mayo-junio, 1980; ON. Septiembre, 1980; *Auditorio de Madrid: VILLA DE MADRID N.º 82*. 1984; BIA. Marzo, 1985; *Ampliación de la Fundación Rodríguez Acosta de Granada*: A. N.º 240. Enero-febrero, 1983.

- CARVAJAL Javier: N.F. Septiembre, 1974 (Monográfico dedicado a su obra); A. Agosto, 1973; *Viviendas en Plaza de Cristo Rey, Madrid*, (Colab. con Rafael García de Castro); A. Mayo, 1959; *Escuela de Altos Estudios Mercantiles (Barcelona)*; A. Julio, 1965; *Pabellón de España en la Feria Mundial de Nueva York*; A. Agosto, 1964; *Universidad Pontificia de Comillas (Madrid)*; J.A. Marzo, 1975; *Viviendas unifamiliares en Somosaguas*; A. Enero, 1970; A.H. Julio-agosto, 1972; *Torre de Valencia*; N.F. Enero, 1973; I.C. Enero-febrero, 1974; BODEN. N.º 18. 1978; *Casa Lladó en San Roque (Cádiz)*; EL CROQUIS. Mayo-junio, 1982.
- TRAYECTORIA DE FERNÁNDEZ ALBA A.: *Neoclasicismo y postmodernidad*, por A. Fdez. Alba. Ed. H. Blume. Madrid, 1983; *Sobre Kahn*. A.B. Enero-junio, 1982; *Unidad residencial en Vitoria*; I.C. Octubre, 1975; A. Julio-agosto, 1978; *Anteproyecto para el Banco de Bilbao (AZCA)*; L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI. Décembre, 1971/janvier, 1972; A. Enero-febrero, 1981; *Escuela de Arquitectura de Valladolid*; A. Marzo-abril, 1981; *Centro de Datos del Instituto Geográfico Nacional*; A. Marzo-abril, 1981; *El Observatorio Astronómico de Madrid*. Ed. Xarait. Madrid, 1979; *Centro Reina Sofía*; BIA. Noviembre, 1983; (Véase Bibl. cit. anteriormente).
- TRAYECTORIA DE MONEO, Rafael: EL CROQUIS. Abril, 1985 (Monográfico sobre su obra); *Sobre Kahn*. A.B. Enero-junio, 1982; *Viviendas en Paseo de la Habana (Madrid)*; A. Marzo-abril, 1981; *Ayuntamiento de Logroño*; LOTUS, N.º 33. 1981; A. Mayo-junio, 1982; *Concurso Altos Hornos (Madrid)*; A. Octubre, 1974; *Concurso Actur Lacua (Vitoria)*; A. Septiembre-diciembre, 1977; *Concurso de Ampliación del Banco de España*; A. Enero-febrero, 1981; *Museo de Arte Romano (Mérida)*; A. Mayo-junio, 1984; LOTUS. N.º 35. 1982; *Remodelación de Atocha (Madrid)*; EL CROQUIS, Enero, 1985; LA ESCUELA DE MADRID. Febrero, 1985; A. Julio-agosto, 1985; *Edificio de Seguros en Sevilla*; A. Marzo-junio, 1988. (Véase Bibl. cit. anteriormente).
- III. 13. *Madrid: El eje Castellana y la nueva arquitectura*
- ALCÁZAR GONZÁLEZ, Adela: *Evolución del planeamiento en el Sector Generalísimo*. (Memoria de Licenciatura dirigida por Manuel Valenzuela). Universidad Autónoma de Madrid, 1979.
- ALONSO PEREIRA, José Ramón: *Palacetes Madrileños del novecientos*. VILLA DE MADRID. N.º 64. 1979.
- ALVÁREZ MORA, Alfonso: *La remodelación del centro de Madrid*. Ed. Ayuso. Madrid, 1978.
- ARQUITECTURA. Enero-febrero, 1980.
- ARQUITECTURAS BIS. Julio-septiembre, 1978.
- CAPITEL, Antón: *Un paseo por la Castellana. De Villanueva a «Nueva Forma»*. A.B. Julio-septiembre 1978; *A vueltas con la Castellana: su transformación arquitectónica reciente*. A. Enero-febrero, 1980.
- C.O.P.L.A.C.O.: *Los Planes de Ordenación Urbana de Madrid*. Madrid, 1982 (Contiene Bibliografía diversa anterior).
- IMAGENES. Programa monográfico sobre La Castellana, dirigido y presentado por Paloma Chamorro. T.V.E., 1980.
- MONEO, Rafael: *Madrid: los últimos veinticinco años*. INFORMACION COMERCIAL ESPAÑOLA. Servicio del Ministerio de Comercio. Febrero, 1967. Reeditado en H.A. Marzo-abril, 1968; *El desarrollo urbano de Madrid en los años 60*. CUADERNOS PARA EL DIALOGO. XIX. Extraordinario. Madrid, 1970.
- ROCA, José A.: *La nueva «city» madrileña. Se buscan metros cuadrados de oficina*. ACTUALIDAD ECONOMICA. N.º 119. Septiembre, 1979.
- RUIZ PALOMEQUE, Eulalia: *Ordenación y transformaciones urbanas del casco antiguo madrileño durante los siglos XIX y XX*. I.E.M. Madrid, 1976.
- Sesión de Crítica de Arquitectura sobre el Sector de la Avda. del Generalísimo de Madrid*. R.N.A. Agosto, 1951.
- SIMANCAS, Víctor; ELIZALDE, José: *El Mito del Gran Madrid*. Ed. Guadiana de Publicaciones. Madrid, 1969.
- TOUZA RODRÍGUEZ, Julio: *Castellana arriba*. E.I. N.º 6 y 7 de 1977.
- VALENZUELA RUBIO Manuel: *Iniciativa oficial y crecimiento urbano en Madrid (1939-1973)*. ESTUDIOS GEOGRAFICOS. N.º 137. 1974.
- EMBAJADA DE ALEMANIA (Bobran-Branca-Schoebel): I.C. Enero-febrero, 1967; A. Mayo, 1967; T.A. Junio, 1967.
- EMBAJADA BRITANICA (Bryant-Blanco Soler): EL INMUEBLE. Abril, 1966.
- CANCILLERIA REAL EMBAJADA DE SUECIA (Ahlgren-Olsson-Silow-Blanco Soler): ARKITEKTUR. Suecia. Febrero, 1964; A. Marzo, 1964.
- EMBAJADA DE U.S.A. (King-Warlow-Garrigues): R.N.A. Junio, 1955; LA TECHNIQUE DES TRAVAUX. Janvier-février, 1956.
- AMPLIACION MINISTERIO DE MARINA (López de Asiain-Hoz-Olivares-Chastang): A. Enero-febrero, 1980.
- BANCO DE LEVANTE (Población): T.A. N.º 73. 1965; T.A. Junio, 1976; J.A. Septiembre, 1976.
- BANCO PASTOR (Corrales-Olalquiaga-Salvador Molezún-Vázquez Molezún): A. Mayo-junio, 1979; ARCHITECTURE INTERIEURE. Septiembre-octubre, 1980.
- TORRES DE JEREZ (Estudio Lamela): I.C. Abril, 1970; A.C. Octubre, 1970; ARCHITECTURE FRANÇAISE. Janvier-février, 1971; CERCHA. N.º 11. 1973; T.A. N.º 209. 1977; I.C. Agosto-septiembre, 1977.
- BANCO MERCANTIL E INDUSTRIAL (Estudio Lamela): I.C. Enero-febrero, 1980.
- EDIFICIO BANESTO (Perpiñá-Iglesias): A. Marzo, 1969.
- EDIFICIO IBM (Fisac): A. Julio de 1969 y julio de 1971; H.A. Julio-agosto, 1969; *Fassaden*, por Julius Hoffmann. Stuttgart, 1973.
- EDIFICIO PIRAMIDE (Estudio Lamela): T.A. Junio, 1979; I.C. Junio, 1980.
- EDIFICIO FENIX (Gutiérrez Soto): I.C. Marzo, 1970; T.A. Noviembre, 1971; OBRAS. N.º 17. 1972.
- EDIFICIO BANKUNION (Corrales-Molezún): N.F. Junio, 1970; A. Diciembre, 1970; T.A. Marzo, 1971; N.F. Enero-febrero, 1972 y abril-mayo, 1975; A. Marzo, 1976; T.A. Mayo, 1976; A.B. Julio-septiembre, 1978.
- OBRA ADJUNTA A BANKUNION (Cavestany-Corrales-Molezún): BODEN. N.º 21. Otoño, 1980.
- EDIFICIO CASTELAR (Rafael de la Hoz-Chastang): P.C. XI. 1982.
- EDIFICIO LA ADRIATICA (Carvajal): A. Marzo-abril, 1981; BODEN. N.º 22. Invierno 80/81.
- EDIFICIO LA CAIXA (Bosch Aymerich): T.A. Mayo, 1979; I.C. Octubre, 1980.
- CENTRO COMERCIAL, AZCA (Perpiñá): G.M. N.º 28. 1954; R.N.A. Mayo, 1955. *El Centro Comercial de Madrid*, por Antonio Perpiñá. A. Abril, 1966.
- EDIFICIO TRISTE (Alas-Casariago): A. Noviembre, 1974.
- EDIFICIO EUROPA (Oriol): A. Noviembre, 1974; P.C. Enero-febrero, 1984; BIA. N.º 75. Enero, 1985.
- EDIFICIO WINDSOR (Alas, Luis Alemany, Rafael Alemany, Casariago, Ruiz de la Prada, Río): OBRAS. N.º 138. 1980.
- TORRE PICASSO (Yamasaki-Alas): BIA. N.º 121. Marzo, 1989.
- EDIFICIO CRISTALERIA ESPAÑOLA (Aymerich Amadios): OBRAS. N.º 131. 1978; P.C. N.º 29. 1978.



Taller Bofill: Viviendas en Marne-La-Vallée, París. El Teatro de los «espacios» de Abraxas. 1979-1983. El Taller Bofill rebasa el contexto catalán para proyectar su actuación en el ámbito mundial. Se trata de partir siempre de cero, según la obra y su contexto. En este caso, la invariante clasicista francesa y los perfeccionados prefabricados producto de la tecnología fin de siglo XX sirven para hacer decorosas unas viviendas «sociales». Todo con un gesto ciertamente irónico, para quien pretenda verlo así, elemento característico de alguna corriente perteneciente ya a la llamada arquitectura post-moderna.

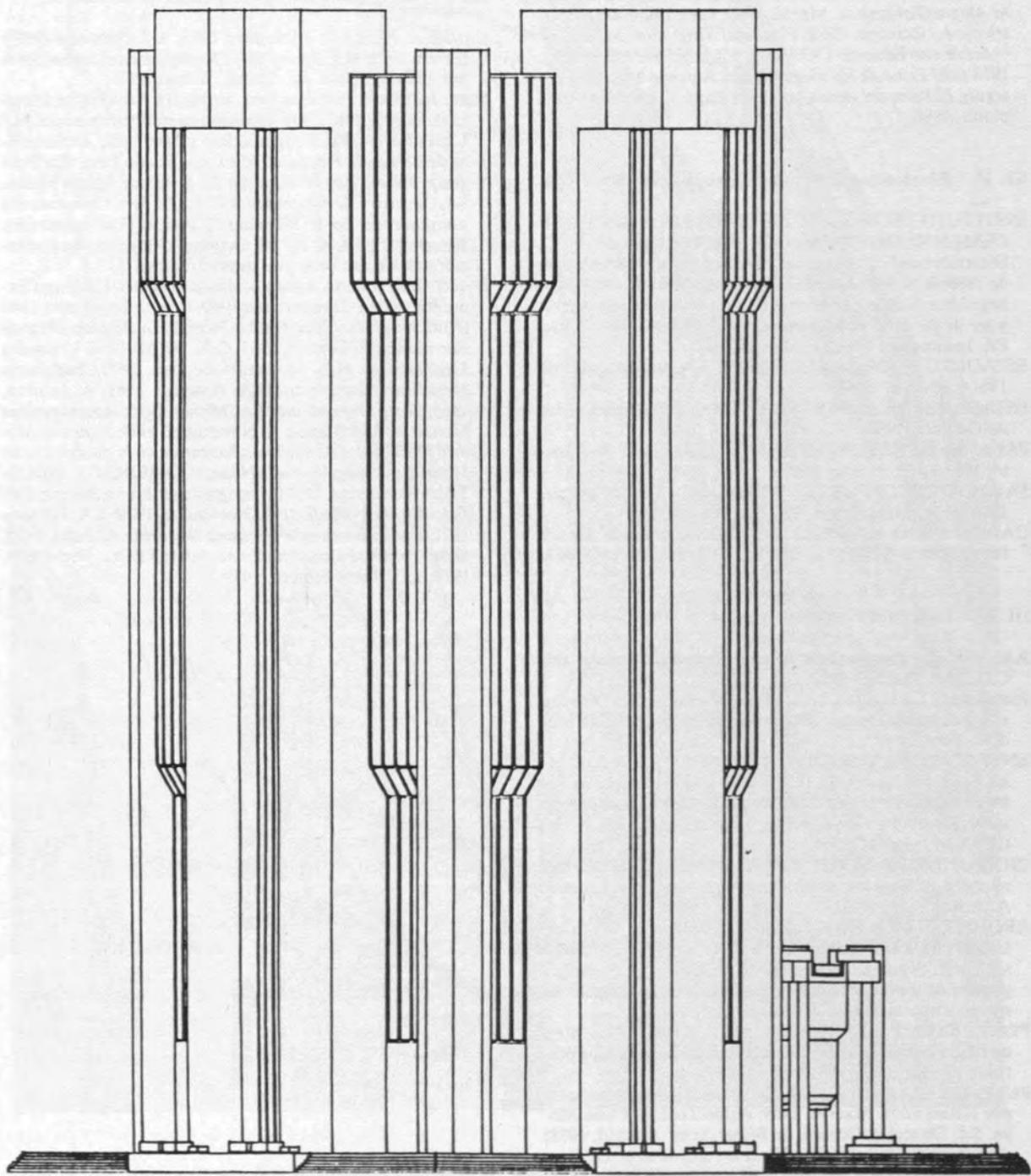
BANCO DE BILBAO (Sáenz de Oiza): A. Enero-febrero, 1981 (Monográfico sobre el edificio); *Ayer y hoy de una idea*, por AA. VV. Ed. Banco de Bilbao. Madrid, 1982.
 MINISTERIOS DE INDUSTRIA Y COMERCIO (Perpiñá): G.M. N.º 31. Diciembre, 1956.
 PALACIO DE CONGRESOS Y EXPOSICIONES (Pintado): T.A. Octubre, 1972 (Monográfico sobre la obra).
 EDIFICIO AMERIBANK (Schaefer-Heger): T.A. Mayo, 1973.
 EDIFICIO CUZCO IV (García Benito): T.A. Julio-agosto, 1979; I.C. Diciembre, 1979.
 EL CASO EJEMPLAR DEL EDIFICIO BANKINTER (Moneo-Bescós): N.F. Enero, 1975; T.A. N.º 212. 1977; *Sobre Bankinter o ¿un americano en Madrid?* por Gabriel Ruiz Cabrero. A. N.º 208-209. 1977; J.A. Enero-febrero, 1978; A.B. Julio-septiembre, 1978...

III. 14. *Las aportaciones regionales... La construcción de la ciudad:*

AA. VV.: *Historia del urbanismo sevillano*. C.S.I.C. Sevilla, 1972.
 AA. VV.: *El fet urbà a Barcelona*. C.A. N.º 22. 1973.
 AA. VV.: *La Catalogna*. LOTUS. N.º 23. Milano, 1979.
 AA. VV.: *Madrid, cuarenta años de crecimiento y planeamiento urbanos*. Ayuntamiento de Madrid. Madrid, 1981.
 AA. VV.: *Evolución histórico-urbanística de la ciudad de Zaragoza*. Zaragoza, 1982 (2 vols.)

AA. VV.: *Plans i projectes per a Barcelona*. Ajuntament de Barcelona. Barcelona, 1983.
 AA. VV.: *Cuenca edificada*. Ed. C.O.A.M. Madrid, 1983.
 AA. VV.: *Burgos edificado*. Ed. C.O.A.M. Madrid, 1985.
Albacete: una aproximación a su realidad urbana. Ayuntamiento de Albacete. Albacete, 1982.
 ALBADALEJO, Juan: *Planificación territorial y medio ambiente de Murcia*. Ed. Regional. Murcia, 1983.
Arquitectos gallegos. A. N.º 212. Mayo-junio, 1978.
Arquitectos sevillanos. A. N.º 210 y 211. 1978.
 BALDELLOU, Miguel Angel: *Panorama de la arquitectura moderna en Galicia*. H.A. N.º 96. 1971.
 BEGOÑA, Ana de: *Vitoria, aspectos de arquitectura y urbanismo durante los dos últimos siglos*. Caja Provincial de Alava. Vitoria, 1982.
 BOHIGAS, Oriol: *Once arquitectos*. Ed. La Gaya Ciencia. Barcelona, 1976.
 BORJA, Jordi: *Crecimiento de Barcelona. 1939-1958*. C.A. N.º 20. 1973.
 BRANDIS GARCÍA, Lola: *El paisaje residencial en Madrid*. MOPU. Madrid, 1983.
 BUQUERAS BACH, Josep M.ª: *Arquitectura de Tarragona. Siglos XIX y XX*. Tarragona, 1980.
 CALVO SÁNCHEZ, M.ª Jesús: *Crecimiento y estructura urbana de San Sebastián*. Sociedad Guipuzcoana de Ediciones. San Sebastián, 1983.
Canarias. R.N.A. Agosto-septiembre, 1953 (Monográfico dedicado a Canarias).

- CANTARELLAS CAMPS, Catalina: *La arquitectura mallorquina*. Institut d'Estudis Balearics. Palma de Mallorca, 1981.
- CATEDRA ELEMENTOS DE COMPOSICION E.T.S.A.M.: *Tipologías de la vivienda colectiva en Madrid 1860/1970*. C.O.A.M. Madrid, 1982.
- CERRILLO, Inmaculada: *Tradicón y modernidad en la arquitectura de Fermín Alamo*. Ed. Ayuntamiento de Logroño. Logroño, 1986.
- CIRICI PECILLER, A.: *L'arquitectura catalana*. Ed. Teide. Barcelona, 1975.
- CLAVERA, Joan: *Industrialització i canvi de conjuntura en la Catalunya de la postguerra*. Ed. Ariel. Barcelona, 1976.
- C.O.P.L.A.C.O.: *Los planes de ordenación urbana de Madrid*. Madrid, 1983.
- EXPOSICIO CONMEMORATIVA DEL CENTENARI DE L'ESCOLA D'ARQUITECTURA DE BARCELONA. 1875-76/1975-76. E.T.S.A.B. Barcelona, 1977.
- FERNÁNDEZ GUTIÉRREZ, Fernando: *La planificación urbana en Granada*. Ed. Colegio Oficial de Aparejadores. Granada, 1978.
- FISAC, Miguel: *Arquitectura popular y su valor ante la arquitectura del futuro*. Ed. Rialp. (s. a.).
- FLORENSA FERRER, Adolfo: *La casa de la ciudad en los tiempos modernos*. Ayuntamiento de Barcelona. Barcelona, 1960.
- FLORES, Carlos: *Arquitectura popular española*. Ed. Aguilar. Bilbao, 1973 y ss.
- FULLAONDO, Juan Daniel: *La arquitectura y el urbanismo de la región y el entorno de Bilbao*. Ed. Alfaguara. Madrid, 1969 (2 vols.).
- GARCÍA BARBA, Federico: *Nueva arquitectura canaria*. A. Enero-febrero, 1985.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, Jesús: *Crecimiento y estructura urbana de Valladolid*. Ed. José Batlló. Valladolid, 1974.
- GARCÍA PEREIRA, Fernando: *La construcción en Galicia*. Edición del autor. Pontevedra, 1983.
- GARCÍA POZUELO, D.; y otros: *Arquitectura de Logroño*. C.O.A.A.R. Logroño, 1980.
- GAVARRÓN, Lola: *España a gogó: turismo charter y neocolonialismo del espacio*. Ed. Turner. Madrid, 1974; *Ecologismo y ordenación del territorio en España*. Ed. Cuadernos para el Diálogo. Madrid, 1976.
- HERVÁS AVILÉS, José M.^a: *Cincuenta años de arquitectura en Murcia. La arquitectura, los arquitectos y su organización colegial 1931/1982*. Colegio Oficial de Arquitectos. Murcia, 1982.
- JUSTE OCAÑA, Julio: *Arquitectura en Granada después de la Guerra. 1937-1950*. Granada, 1981.
- Los arquitectos en Asturias*. Colegio Oficial de Arquitectos de Asturias. Oviedo, 1983.
- LOSADA, Ramón: *Historia urbanística de Bilbao*. Ed. Caja de Ahorros Vizcaína. Bilbao, 1981.
- MADRID: Monográfico dedicado a Madrid. REVISTA DE OBRAS PUBLICAS. Año XCIII. Enero, 1945; Monográfico dedicado a Madrid. CIUDAD Y TERRITORIO. N.º 2-3. 1976; *Madrid*. (AA. VV.). 5 vols. Ed. Espasa Calpe. Madrid, 1978-1980; *Madrid: Estudios de Geografía Urbana*. Instituto Juan Sebastián Elcano. C.S.I.C. Madrid, 1981; Especial Madrid. A. N.º 255. Julio-agosto, 1985.
- MARTI, A.: *Los grandes planes de urbanización de Barcelona*. Economía Mundial. Madrid, 1946.
- MARTÍN RODRÍGUEZ, Fernando G.: *Arquitectura doméstica canaria*. A.C.T. Santa Cruz de Tenerife, 1978.
- MARTÍNEZ DE PISÓN, Eduardo: *Segovia. Evolución de un paisaje urbano*. Ed. La Gaya Ciencia. Barcelona, 1976.
- MARTÍNEZ-FEDUCHI, Luis: *Itinerarios de la arquitectura popular española*. Ed. Blume. Barcelona, 1974. (5 vols.).
- MARTORELL PORTAS, V.: *Historia del urbanismo en Barcelona*. Ed. Labor. Barcelona, 1970.
- MINISTERIO DE LA VIVIENDA: *Ley sobre el Régimen del Suelo y Ordenación Urbana*. Madrid, 1976.
- MITJANS MIRO, F.: *El inmueble en Barcelona*. C.A. N.º 13. 1950; *La arquitectura barcelonesa desde el Modernismo*. B.D.G.A. 3.º trim. Septiembre, 1951.
- M.O.P.U.: *Las obras públicas y el urbanismo en 1980*. Madrid, 1981.
- MORALES FOLGUERA, José Miguel: *La arquitectura del ocio en la Costa del Sol*. Ed. Universidad de Málaga. Málaga, 1982.
- MORALES SARO, M.^a Cruz: *Oviedo, arquitectura y desarrollo urbano*. Ed. Universidad de Oviedo. Oviedo, 1981.
- PEREIRA ALONSO, José Luis: *Desarrollo y deterioro urbano de la ciudad de Vigo*. Colegio Oficial de Arquitectos de Vigo. Vigo, 1981.
- PEREZ ROJAS, F. Javier: *Cartagena 1874-1936 (transformación urbana y arquitectura)*. Ed. Regional de Murcia. Murcia, 1986.
- PIÑÓN, Helio: *Arquitecturas catalanas*. Ed. La Gaya Ciencia. Barcelona, 1977.
- PORTELA, César: *Casas de César Portela en Galicia*. A. Marzo-abril, 1985.
- QUINTANA PEÑUELA, Alberto: *El sistema urbano de Mallorca*. Palma de Mallorca, 1979.
- RAMOS HIDALGO, Antonio: *Evolución urbana de Alicante*. Instituto Gil-Albert/Diputación Provincial. Alicante, 1984.
- RINCÓN, Wifredo: *Ayuntamientos de España*. Ed. Espasa Calpe. Madrid, 1988.
- RIVAS PIERA, Manuel: *Planificación y crecimiento de Barcelona desde 1939 a 1958*. C.A. N.º 22. 1973.
- RODRÍGUEZ Liera, Ramón: *Arquitectura regionalista y de lo pintoresco en Santander (1900-1950)*. Ayuntamiento de Santander-Librería Estudio. Santander, 1987.
- ROSELLO VERGER, Vicens: *Evolución urbana de Murcia*. Murcia, 1975.
- SEBASTIÁN, Santiago y otros: *Arquitectura mallorquina moderna y contemporánea*. E.G.L. Palma de Mallorca, 1973.
- SEGUI AZNAR, Miguel: *La arquitectura contemporánea en Mallorca*. Tesis Doctoral. Palma de Mallorca, 1981.
- Seis arquitectos guipuzcoanos*. A. N.º 206-207. Segundo cuatrimestre. 1977.
- SORRIBES MONRABAL, José: *Crecimiento urbano y especulación en Valencia*. Valencia, 1978.
- SOTERAS MAURI, José: *El Plan de Ordenación de Barcelona y su zona de influencia en la Exposición del día del Urbanismo*. C.A. N.º 14 1950; *Ordenación de la ciudad y su zona de influencia*. GACETA MUNICIPAL DE BARCELONA. Mayo, 1950.
- TALTAVULL, Enrique y otros: *Arquitectura de Menorca*. MOPU. Madrid, 1980.
- TARRAGO, Salvador: *El Pla Macià o La Nova Barcelona*. C.A. 1972.
- TERÁN, Fernando de: *Planeamiento urbano en la España contemporánea*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1978. Reed. Alianza Universidad. Madrid, 1982.
- TRÍAS BELTRÁN, Carlos: *Desarrollo urbanístico de Madrid en el futuro de España*. Madrid, 1965.
- URRUTIA NÚÑEZ, Angel: *Arquitectura civil contemporánea en Madrid: años 50-70*. Tesis Doctoral, dirigida por Alfonso E. Pérez Sánchez. Universidad Autónoma de Madrid. Madrid, 1983.
- VILLAR MOVELLÁN, Alberto: *Arquitectura del regionalismo en Sevilla. (1900-1935)*. Diputación Provincial de Sevilla. Sevilla, 1979.
- PLAZA BENITO PEREZ GALDOS (Las Palmas): A. Mayo, 1970.



Antonio Fernández Alba: Anteproyecto para Banco de Bilbao en AZCA, 1971, Madrid. Fernández Alba había practicado también durante esos años sesenta la arquitectura organicista en general y próxima a Aalto en particular, pero en la década siguiente orienta su obra hacia un orden mayor e «institucional», al margen de las tipologías y de los materiales corrientes, proceso en el que no se halla ausente la referencia a Kahn. Esta obra evita ser oficina-paisaje en espacio interior, al tiempo que sus ordenados volúmenes positivos in crescendo valoran escultóricamente los espacios negativos.

PEÑA GANCHEGUI, Luis: *Peña Ganchegui. Conversaciones, conversations*, por Santiago Roqueta. Ed. Blume. Barcelona, 1979; A. Septiembre, 1964; H.A. N.º 58 de 1965 y N.º 113-114 de 1974; N.F. Diciembre, 1970; A.B. Septiembre, 1974; A. N.º 206-207. 2.º Cuatrimestre. 1977; *Residencia Vista Alegre (Zarauz)*: A. Marzo, 1960; *Casa Imanolena (Motrico)*: A. Octubre, 1968; *Plaza del Tenis (San Sebastián)* —colab. con Eduardo Chillida—: ARA: N.º 56. Abril-junio, 1978 («El Peine de los vientos», por Antonio Moreno Elosegui); *El Peine del viento*, por Jesús Bazal. Q Editions. Pamplona, 1986.

III. 15. *El estructuralismo y la ingeniería como Bella Arte.*

INSTITUTO TECNICO DE LA CONSTRUCCION Y DEL CEMENTO (INSTITUTO «EDUARDO TORROJA»): I.C. Diciembre de 1953, enero de 1954, marzo de 1958 y octubre de 1969; R.N.A. Julio, 1957; I.C. Enero-febrero, 1962 (Monográfico dedicado a la obra de Eduardo Torroja); *Razón y ser de los tipos estructurales*, por F. Arredondo y otros. Ed. Instituto de España. Madrid, 1977.

ESTADIO DE SAN MAMES (Bilbao): R.N.A. Noviembre de 1951 y mayo de 1954.

ESTADIO DEL C.F. BARCELONA: I.C. Junio-julio, 1959; A. Octubre, 1959.

PALACIO DE DEPORTES (BARCELONA): R.N.A. Agosto, 1955.

PALACIO DE DEPORTES (MADRID): I.C. Noviembre, 1959; H.A. Marzo-abril, 1960; A. Agosto, 1960.

CANODROMO MADRILEÑO: A. Diciembre de 1961 y febrero-marzo, 1975; I.C. Marzo, 1962; T.A. N.º 52. 1963.

III. 16. *La arquitectura experimental:*

AA. VV.: *Las energías alternativas en la arquitectura*. Ed. C.O.A.M. Madrid, 1982.

FERNÁNDEZ-GGALIANO, Luis; y otros: *Arquitectura, Técnica y Naturaleza en el ocaso de la modernidad*. Ed. MOPU. Madrid, 1984.

ENERGIA SOLAR: BODEN. N.º 2. 1976; *Arquitectura solar*, por Pablo Navajas. C.O.A.M. Madrid, 1980; *Energía Solar en la arquitectura*. A. Mayo, 1974; *Acondicionamiento y energía solar en arquitectura*, por C. Bedoya y J. Neila. C.O.A.M. Madrid, 1986.

CIUDAD INSTANTANEA (J. M. de la Prada Poole): A. Enero, 1972; *Encuentros 1972. Pamplona*, por Angel Fariños. A. Julio-agosto, 1972.

ARQUITECTURA PROGRAMADA: Boletín del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid. N.º 1. Mayo, 1969 y ss.; Javier Seguí: CUADERNO 3. Seminario de Análisis y generación automática de formas arquitectónicas. Reflexiones en torno al diseño. 1972.

PÉREZ PIÑERO, Emilio: A. Junio de 1961, junio de 1964, abril de 1968 y julio-agosto de 1972 (Monográfico-homenaje póstumo dedicado a su obra).

FUNDACION «RAFAEL LEOZ»: *Redes y ritmos espaciales*, por Rafael Leoz. Madrid, 1969; *Rafael Leoz*, por Luis Moya. Ed. Dirección General de Bellas Artes. Madrid, 1978; *Arquitectura e industrialización de la construcción*. Ed. Fundación Rafael Leoz. Madrid, 1981; *Rafael Leoz*. Catálogo Expo. homenaje a Rafael Leoz. Ministerio de Cultura. Madrid, abril-mayo-junio de 1978; A. Agosto de 1967, enero y febrero de 1968 y mayo de 1973; A.C. Marzo, 1970; CERCHA. N.º 6 de 1970 y N.º 8 de 1971; ESTRUCTURA. Octubre, 1973; BODEN. N.º 17. Primavera, 1978 (Monográfico dedicado a la Fundación «Rafael Leoz»); *Pabellón EN-*

SIDESA: A. Julio, 1970; *Viviendas en Torrejón de Ardoz*: A. Julio-agosto, 1978.

III. 17. *La arquitectura de los arquitectos exiliados:*

CANDELA, Félix: I.C. Diciembre, 1955; A. Octubre de 1959 y febrero 1969; N.F. Junio, 1970; *En defensa del formalismo*, por Félix Candela. Ed. Xarait. Bilbao, 1985.

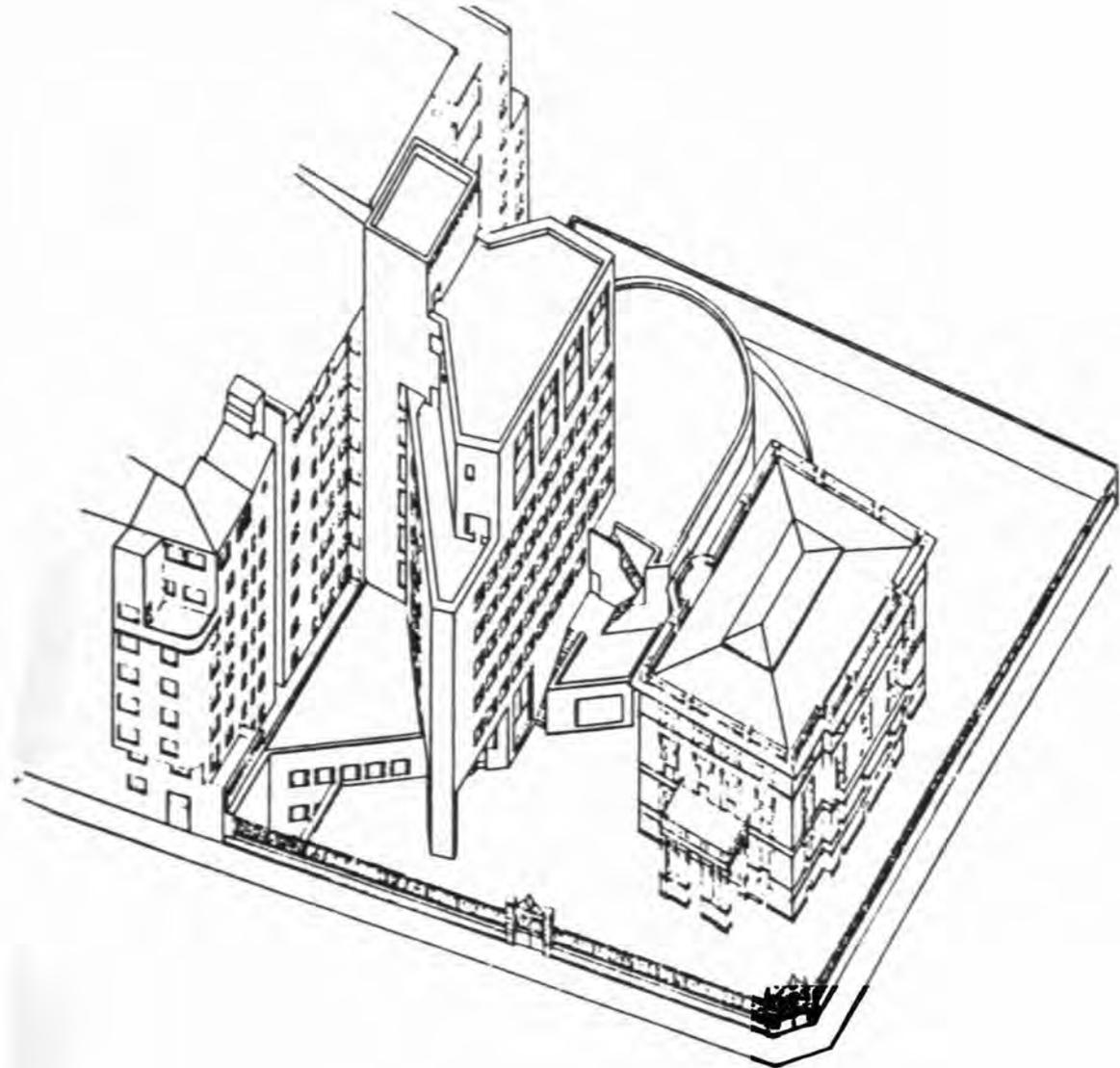
SERT, José Luis: *José Luis Sert*. Verlag für Architektur (Artemis). Zurich, 1967; *Sert: arquitectura mediterránea*, por M.ª Lluïsa Borràs. Ed. Polígrafa. Barcelona, 1974; *Arquitectura de Sert en la Fundació Miró*, por Bruno Zevi. Ed. Polígrafa. Barcelona, 1976; *Josep Ll. Sert*, por Jaume Freixa. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1978; *J. Ll. Sert: Construcción y arquitectura*, por E. Mannino e I. Paricio. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1983; A. N.º 82. Octubre, 1965 (obras en norteamérica). (Véase Bibl. cit. anteriormente).

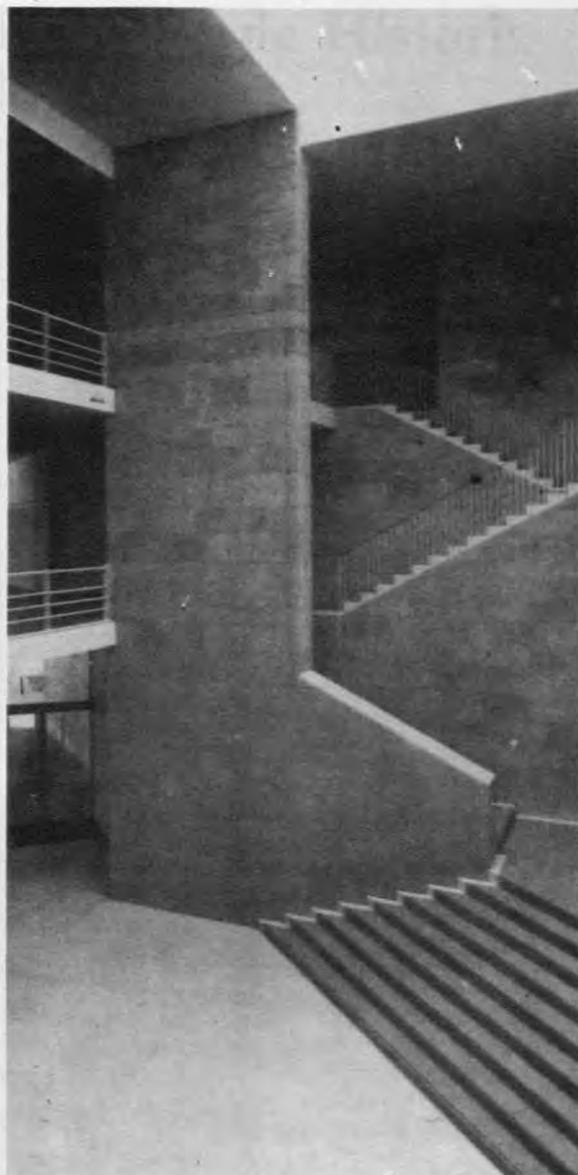
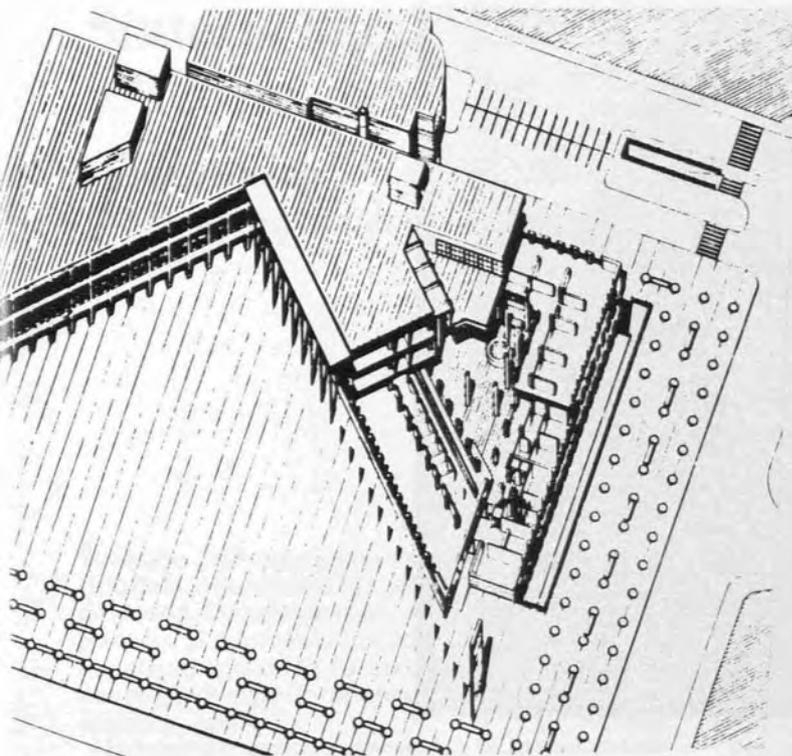
BONET CASTELLANA Antonio: *Antonio Bonet*. Catálogo Expo. Barcelona. Diciembre de 1960; H.A. Julio-agosto, 1960 (Nota biográfica, por Carlos Flores); *La Ricarda (Prat de Barcelona)*: A. Febrero, 1965; C.A. N.º 64. 1966; *Viviendas Mediterráneo*: H.A. Septiembre-octubre, 1968; *Canódromo Meridiana (Barcelona)*: C.A. Anuario. 1963; A. Febrero, 1965; *Torre Urquinaona*: J.A. Marzo, 1975; *Apartamentos Manga del Mar Menor*: A. Noviembre, 1969; *Banco de Madrid (Madrid)*: *Los edificios bancarios de la postguerra en Madrid*, por Angel Urrutia Núñez. COMERCIO E INDUSTRIA Noviembre, 1984 (Monográfico sobre La Banca); *Edificio Trujillos (Madrid)*: A. Noviembre, 1970; T.A. Febrero, 1971; *Viviendas en calle Ponzano (Madrid)*: A. Julio, 1970; *Sede Tribunal Constitucional*: GABITECO. Diciembre, 1977; I.C. Enero-febrero, 1979.



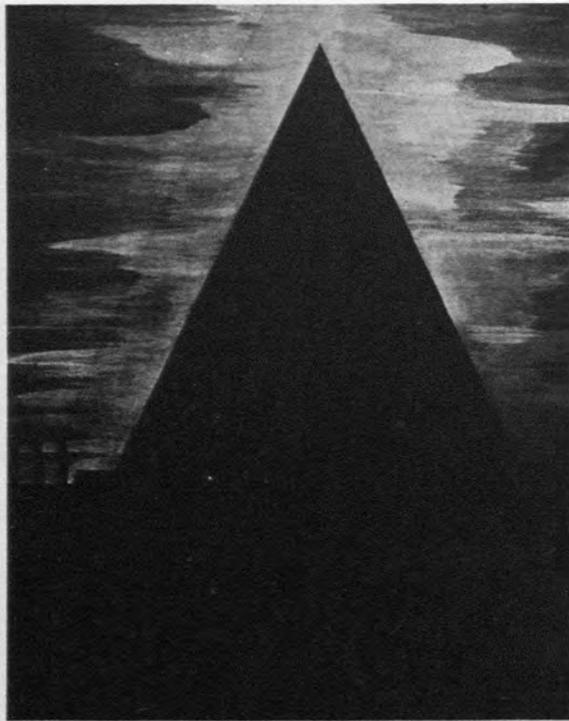
*Rafael Moneo Vallés y Ramón Bescós Domínguez: Edificio BANKINTER en Paseo de la Castellana, Madrid. 1972-73/1974-77.
Axonometría y vista del edificio desde la calle Marqués de Riscal.*

*Sólida obra, polimorfa y catalizadora del espacio urbano desordenado, que deja intacto en primera fila el Palacete Mudela preexistente. Las teorías de Robert Venturi (*Complejidad y contradicción en la arquitectura*) la avalan. Se dice muy seriamente adiós a la arquitectura moderna, pero se citan con agradecimiento a los padres que la alimentaron (Sullivan, Behrens, Loos, Mendelsohn, Aalto).*





*Rafael Moneo: Ayuntamiento de Logroño, 1973-75/1976-81. Axonometría e interior. La obra de Moneo es la manifestación más sobresaliente de que en España se hace hoy arquitectura de una categoría nunca igualada en años anteriores. El Ayuntamiento de Logroño se cuadra acorde con la trama urbana para, aun manteniendo su carácter unitario, escindirse mediante las tensas diagonales en dos alas funcionales asimétricas y compensadas (administrativa a naciente y pública a poniente). Aunque existen referencias al neorracionalismo clasicista de la *Tendenza* italiana y a los complejos espacios de relación de *Five Architects* o incluso a los espacios imaginados por Piranesi en sus *Carceri*, la obra es original y nacida en Logroño.*



Rafael Moneo: Museo Nacional de Arte Romano en Mérida, 1980-85. Planta e interior.

El edificio debía crear un punto de referencia en la ciudad, al tiempo que, sin distorsionarla y sin solución de continuidad, anticipase con su imagen el gran espectáculo de las ruinas y tesoros antiguos, con los cuales se relaciona y a los cuales acoge. El edificio tenía que dar la impresión de haber estado allí siempre, pero sin ser exactamente una copia análoga de la arquitectura romana (vía reproducción de órdenes, frontones, molduras, etc.), ni tampoco un neorromano similar a los grandilocuentes museos decimonónicos de rígidas estructuras. El decoro exigido y la monumentalidad requerida se manifestarán mediante la captación de la esencia del pasado, de un pasado próspero y grandioso tal como fue el pasado de la antigua colonia Augusta Emérita. Para ello Moneo se basa en una estricta y rigurosa estructura materializada, tal como hicieron los romanos, con el potente hormigón entre fábricas o espléndidos lienzos de cálido ladrillo. Sí al despiece, no al ornamento superfluo; la decoración ya viene dada por las obras exhibidas en un espacio continuo.

Síntesis histórica del Departamento de Historia y Teoría del Arte

Gema Palomo

Universidad Autónoma de Madrid

En el año 1968 comenzaba a funcionar, en el viejo edificio de la calle Alfonso XII, la Universidad Autónoma de Madrid. Durante los veinte años transcurridos desde entonces, el desarrollo de la docencia, la organización y configuración del Departamento han experimentado una progresiva transformación hasta desembocar en su situación actual.

Es nuestra intención —aprovechando la oportunidad que nos ofrece la aparición del primer número de este Anuario— esbozar una breve semblanza de las líneas generales seguidas por la evolución del Departamento, relación de miembros que han pasado por el mismo, directores, Memorias de Licenciatura y Tesis Doctorales leídas, así como la plantilla docente e investigadora que lo compone en la actualidad.

Diversas circunstancias han dificultado nuestra tarea, impidiendo, en ocasiones, la precisión que en principio nos proponíamos. En primer lugar, la confusión que supone el traslado de domicilio de la Universidad, que en Octubre de 1971 abandonaba su antigua sede en Alfonso XII para instalarse en el campus de Cantoblanco que continua ocupando hoy día. Dado que durante estos primeros años la Facultad funcionaba de una forma provisional, no resulta fácil reconstruir la historia del Departamento durante dicho período. A ello hay que añadir que lo que hoy es Departamento de Historia y Teoría del Arte se configura, en un primer momento, como Departamento de Arte y Arqueología y, por tanto, parte de la información se encontraba en poder de este último.

Así pues, para los cursos comprendidos entre los años 1968-1973, hemos tenido que hacer uso de la información oral amablemente proporcionada por los más antiguos profesores de ambos Departamentos que, aún hoy día, continúan formando parte de los mismos y a quie-

nes, desde aquí, queremos agradecer la ayuda prestada para hacer posible la elaboración de esta síntesis.

Desde el curso 1973-74, momento en que se produce la escisión de ambos Departamentos, las memorias de investigación y las actas de juntas nos proporcionan la información necesaria.

MOMENTOS MAS SIGNIFICATIVOS EN LA HISTORIA DEL DEPARTAMENTO

- 1968: Fundación de la Universidad Autónoma de Madrid en la calle Alfonso XII.
- 1971: Traslado a Cantoblanco.
- 1973: Escisión de los Departamentos de Arte y Arqueología.
- 1968: Integración del área de Estética y Teoría de las Artes en el Departamento.

DIRECTORES DEL DEPARTAMENTO

- 1968/1974: D. Gratiniano Nieto Gallo.
- 1974/20. Noviembre. 1980: D. Alfonso E. Pérez Sánchez.
- 21. Noviembre. 1980/25. Enero. 1983: D. Isidro G. Bango Torviso.
- 25. Enero. 1983/2. Noviembre. 1983: D. José R. Buendía Muñoz.
- 2. Noviembre. 1983/Octubre. 1984: D. Juan José Junquera Mato.
- Octubre 1984/20. Noviembre. 1984: D. José R. Buendía Muñoz (transitorio).
- 20. Noviembre. 1984/30. Enero. 1985: D. Juan A. Ramírez Domínguez.
- 30. Enero. 1986/Diciembre. 1986: D.^a M.^a Luisa Martín Ansón.
- Diciembre 1986: D. Isidro G. Bango Torviso.

¹ Sólo se señalan los cambios más significativos respecto a la situación docente de cada profesor.

² Hasta este año, algunos profesores del área de Estética habían colaborado en la docencia del Departamento, sin formar parte de la plantilla. A partir de esta fecha dichos profesores se integran en el mismo, excepto F.J. León Tello y Pilar Aumente, que antes habían abandonado la Universidad.

DISTRIBUCION DE LAS ASIGNATURAS DE HISTORIA DEL ARTE EN LOS DIFERENTES PLANES DE ESTUDIO DE LA UNIVERSIDAD AUTONOMA DE MADRID

	PLAN DE ESTUDIOS EXISTENTE EN 1968, AÑO EN QUE SE FUNDA LA UNIVERSIDAD (*).	PRIMER CAMBIO DE PLAN DE ESTUDIOS 1974	SEGUNDO CAMBIO DE PLAN DE ESTUDIOS 1977
Curso 1.º	Historia del Arte I	Historia del Arte Antiguo y Medieval	Se mantienen la asignatura del Plan anterior
Curso 2.º	Historia del Arte II	Historia del Arte Moderno	Se mantienen la asignatura del Plan anterior
Curso 3.º	Historia del Arte III	Historia del Arte Contemporáneo	Se mantienen la asignatura del Plan anterior
Curso 4.º	Arte Medieval I Arte del Renacimiento Arte Moderno y Contemporáneo I Cuatro Cursos Monográficos	Se mantienen las asignaturas del Plan anterior	Historia del Pensamiento Estético Arte Clásico Arte del siglo XIX Dos Cursos Monográficos
Curso 5.º	Arte Medieval II Arte de los siglos XVII y XVIII Cuatro Cursos Monográficos	Se mantienen las asignaturas del Plan anterior	Arte de la Alta Edad Media Arte de la Baja Edad Media Dos Cursos Monográficos

(*) Plan General de Universidades vigente en esta fecha. Los otros dos Planes corresponden a la Universidad Autónoma.

PLANTILLA DOCENTE DESDE LA FUNDACION DE LA UNIVERSIDAD

FECHA DE INCORPORACION (CURSO ACADEMICO)	PROFESOR/INVESTIGADOR	BREVE SINTESIS PERFIL DOCENTE ⁽³⁾	FECHA DE CESE (CURSO ACADEMICO)	SITUACION ACTUAL
68/69	Gratiniano Nieto Gallo	Catedrático	73/74	—
	Julián Gállego Serrano	Encargado de Cátedra (72/74) Agregado (74/75)	80/81	—
	Joaquín Yárza Luaces	Adjunto contratado	73/74	—
	Manuela Morán Rubio	Adjunto contratado Adjunto Numerario (74/75)		Titular
	Luis Herrero Spuche	Adjunto contratado	73/74	—
	Ana M.ª Roteta de la Maza	Ayudante Titular (87/88)		Titular
	Rosario Lucas Pellicer	Adjunto contratado	Pasa a formar parte del Dpto. Arqueología (73/74)	—
	M.ª Jesús Gómez Barcena	Colaboradora	70/71	—
69/70	Consuelo Lozano Guirao	Adjunto contratado	83/84	—

FECHA DE INCORPORACION (CURSO ACADEMICO)	PROFESOR/INVESTIGADOR	BREVE SINTESIS PERFIL DOCENTE	FECHA DE CESE (CURSO ACADEMICO)	SITUACION ACTUAL
69/70	Juan Antonio Morán Cabré	Ayudante	73/74	—
	M.ª Angeles Alonso	Ayudante	Pasa a formar parte del Dpto. de Arqueología 73/74	—
70/71	José Sánchez Meseguer	Adjunto contratado	Pasa a formar parte del Dpto. de Arqueología 73/74	—
	Trinidad Nájera	Ayudante	Pasa a formar parte del Dpto. de Arqueología 73/74	—
	Silvia Cubiles Fernández	Adjunto contratado Titular (86/87)		Titular
TRASLADO DE LA UNIVERSIDAD A CANTOBLANCO				
71/72	M.ª del Carmen Muñoz Párraga	Ayudante Titular (86/87)		Titular
	M.ª Luisa Martín Ansón	Ayudante Titular (84/85)		Titular
	José Enrique García Melero	Especial	72/73	—
	Matías Díaz Padrón	Adjunto contratado	83/84	—

FECHA DE INCORPORACION (CURSO ACADEMICO)	PROFESOR/INVESTIGADOR	BREVE SINTESIS PERFIL DOCENTE	FECHA DE CESE (CURSO ACADEMICO)	SITUACION ACTUAL
72/73	M. ^a Teresa Rivera Rodríguez	Especial	72/73	—
	Isidro G. Bango Torviso	Becario F.P.I. Adjunto (79/80) Catedrático (86/87)		Catedrático
ESCISION DEL DEPARTAMENTO DE ARQUEOLOGIA				
73/74	Alfonso E. Pérez Sánchez	Catedrático	82/83	—
	Angel Urrutia Nuñez	Becario Colaborador Titular (84/85)		Titular
	Jacobo Ollero Butler	Contratado		Ayudante
	Manuela Mena Marqués	Ayudante	81/82	—
74/75	Virginia Tovar Martín	Adjunto	81/82	—
	Simón Marchán Fiz	Contratado	74/75	—
	Fernando Collar de Cáceres	Ayudante Titular (87/88)		Titular

FECHA DE INCORPORACION (CURSO ACADEMICO)	PROFESOR/INVESTIGADOR	BREVE SINTESIS PERFIL DOCENTE ⁽³⁾	FECHA DE CESE (CURSO ACADEMICO)	SITUACION ACTUAL
75/76	Alfonso Rguez. G. de Ceballos	Adjunto contratado Adjunto (83/84)		Titular
	Fernando Marias Franco	Ayudante Adjunto (83/84)		Titular
77/78	Ismael Gutiérrez Pastor	Becario Colaborador Titular (87/88)		Titular
80/81	José Rogelio Buendía Muñoz	Catedrático		Catedrático
	Juan José Junquera Mato	Catedrático	83/84	—
81/82	Concepción Abad Castro	Ayudante		Ayudante
	Paloma Cabrera Bonet	Asociado	87/88	—
82/83	Carlos Reyero Hermosilla	Ayudante Titular (86/87)		Titular
	Angel López Castán	Becario F.P.I. Ayudante (85/86)		Ayudante
83/84	José Luis Morales y Marin	Encargado C Titular (87/88)		Ayudante

FECHA DE INCORPORACION (CURSO ACADEMICO)	PROFESOR/INVESTIGADOR	BREVE SINTESIS PERFIL DOCENTE	FECHA DE CESE (CURSO ACADEMICO)	SITUACION ACTUAL
84/85	Juan Antonio Ramirez Dguez.	Catedrático		Catedrático
	Agustín Bustamante García	Titular		Titular
	Marta Cuadrado Sánchez	Ayudante		Ayudante
INTEGRACION DEL AREA DE ESTETICA EN EL DEPARTAMENTO (2)				
86/87	José Jiménez Jiménez	Catedrático		Catedrático
	Valeriano Bozal Fernández	Titular	87/88	—
	Guillermo Solana Díez	Contratado Titular (87/88)		Titular
	Rocio de la Villa Arduara	Contratado Titular (87/88)		Titular
	Francisca Pérez Carreño	Ayudante		Ayudante
87/88	Aurora Rabanal Yus	Titular		Titular
	Lourdes Roldán Gómez	Asociado		Asociado
	Carmen Sánchez Fernández	Asociado		Asociado

PLANTILLA DOCENTE E INVESTIGADORA
CURSO 1988 - 1989

Doctores.

- D. José R. Buendía Muñoz. Catedrático.
 - D. Juan A. Ramírez Domínguez. Catedrático.
 - D. José Jiménez Jiménez. Catedrático.
 - D. Isidro G. Bango Torviso. Catedrático.
 - D.^a Manuela Morán Rubio. Profesora Titular.
 - D. Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos. Profesor Titular.
 - D. Fernando Marías Franco. Profesor Titular.
 - D.^a M.^a Luisa Martín Ansón. Profesora Titular.
 - D.^a Pilar de Miguel Egea. Profesora Titular.
 - D. Angel Urrutia Nuñez. Profesor Titular.
 - D. Agustín Bustamante García. Profesor Titular.
 - D.^a Silvia Cubiles Fernández. Profesora Titular.
 - D. Carlos Reyero Hermosilla. Profesor Titular.
 - D.^a M.^a del Carmen Muñoz Párraga. Profesora Titular.
- lar.
- D.^a Aurora Rabanal Yus. Profesora Titular.
 - D.^a Ana M.^a Roteta de la Maza. Profesora Titular.
 - D. Ismael Gutiérrez Pastor. Profesor Titular.
 - D.^a Rocío de la Villa Ardura. Profesora Titular.
 - D. Guillermo Solana Díez. Profesor Titular.
 - D. Fernando Collar de Cáceres. Profesor Titular.
 - D. José L. Morales y Marín. Profesor Titular.
 - D. Jacobo Ollero Butler. Ayudante.
 - D. Francisca Pérez Carreño. Ayudante.
 - D. Concepción Abad Castro. Ayudante.

No doctores

- D. Angel López Castán. Ayudante.
- D.^a Marta Cuadrado Sánchez. Ayudante.
- D.^a Lourdes Roldán. Profesora Asociada.
- D.^a Carmen Sánchez. Profesora Asociada.
- D.^a Teresa Cortón de las Heras. Profesora Titular Escuela Universitaria.
- D.^a Carmen Blanco. Profesora Titular Esc. Universitaria.
- D.^a Concepción Moya Valdés. Profesora Titular Esc. Universitaria.
- D.^a Gema Palomo Fernández. Becaria. F.P.I.

P.A.S.

- D.^a M.^a de los Angeles Castaño Toro. Secretaria.
- D. José Ramón González Balboa. Bedel.
- D. Domingo Recio. Bedel.

MEMORIAS DE LICENCIATURA LEIDAS EN EL DEPARTAMENTO

AÑO	AUTOR	TITULO	DIRECTOR	FECHA LECTURA	CALIFICACION
1973	CORELLA SUAREZ, P.	Alonso de Covarrubias y Juan Gómez de Mora en la Iglesia de la Magdalena de Getafe.	Morán Rubio, M.	26 Junio 1973	Sobresaliente
1974	COLLAR DE CACERES, F.	Alonso de Herrera.	Yarza Luaces, J.	29 Abril 1974	Sobresaliente O.P.E. Premio extraordinario.
	FRUTOS CUCHILLEROS, J. C.	El arte mudéjar en el partido judicial de Arévalo.	Yarza Luaces, J.	3 Octubre 1974	Sobresaliente
	MENDEZ RUTLLAN, M.ª J.	La caricatura política en la prensa madrileña de 1868 a 1874.	Gállego Serrano, J.	20 Junio 1974	Sobresaliente
	NOGUES BLASCO, P.	Programa iconográfico de las portadas de la Catedral de León.	Yarza Luaces, J.	13 Octubre 1974	Notable
	MALDONADO, M.	La lucha ecuestre en el románico de Aragón, Castilla, León y Navarra.	Yarza Luaces, J.	20 Junio 1974	Sobresaliente
	URRUTIA NUÑEZ, A.	Arquitectura civil contemporánea en Madrid: años 1950-1970.	Pérez Sánchez, A. E.	17 Diciembre 1974	Sobresaliente O.P.E. Premio Extraordinario
1975	GALIANO RABAGO, L. F.	Treinta años de orfebrería civil española 1758-1788. Joyería en las casas de Infantado, Benavente, Osuna y Peñafiel.	Pérez Sánchez, A. E.	11 Diciembre 1975	Sobresaliente
	HDEZ. GUARDIOLA, L.	Vida y obra del pintor Nicolás Borrás.	Pérez Sánchez, A. E.	18 Octubre 1975	Sobresaliente
	HERRERA NAVARRO, F. J.	Repertorio de técnicas fotográficas en la pintura del siglo XX.	Gállego Serrano, J.	17 Septiembre 1975	Sobresaliente
1976	DIAZ Y DIAZ, S.	Las fuentes públicas artísticas de Madrid de los siglos XVII y XVIII.	Pérez Sánchez, A. E.	24 Marzo 1976	Sobresaliente
	ENRIQUE RUIZ, M.ª M.	La granja de Talamanca. Un ejemplo de arquitectura fabril.	Pérez Sánchez, A. E.	14 Junio 1976	Notable
	LLORENS GLEZ., M.ª D.	La miniatura castellano-leonesa del siglo XII en la Biblioteca Nacional de Madrid.	Morán Rubio, M.	26 Noviembre 1976	Sobresaliente
1977	MANTECA CANO, P.	El pintor andaluz Antonio García Reinoso.	Pérez Sánchez, A. E.	23 Mayo 1977	Aprobado
	PALANCO AGUADO, P.	Elementos de cultura popular en la provincia de Jaén. (Agricultura, ganadería, transporte, etc.)	Nieto Gallo, G.	15 Abril 1977	Sobresaliente

AÑO	AUTOR	TITULO	DIRECTOR	FECHA LECTURA	CALIFICACION
1978	MARCO RQUEZ., M.ª R. PEREIRA MORALES, A. M.ª	Catálogo de las armas de fuego del Museo Arqueológico Nacional de Madrid, siglos XV al XIX. La Arquitectura del Pazo de Vigo y su comarca.	Pérez Sánchez, A. E. Pérez Sánchez, A. E.	26 Junio 1978 31 Marzo 1978	Sobresaliente Sobresaliente O.P.E.
1979	MALMIERCA HDEZ., A. PASTOR IBANEZ, V. TRUJILLO GARCIA, C. L.	Juan de la Encina, crítico de arte (1883-1963). Iconografía de la escultura románica en Segovia. Los Miranda, pintores madrileños de la primera mitad del siglo XVIII.	Gállego Serrano, J. Bango Torviso, I. G. Pérez Sánchez, A. E.	20 Junio 1979 20 Junio 1979 17 Diciembre 1979	Sobresaliente Notable Sobresaliente
1980	CERRILLO RUBIO, L. GIMENO PASCUAL, A. M.ª IZAGUIRRE GUTIERREZ, M. IZAGUIRRE GUTIERREZ, R. KUTZ PEIRONZELY, M. POSADA KUBISA, T. REYERO HERMOSILLA, C.	El escultor riojano Daniel González Ruiz (1893-1969). La casa de campo madrileña. Su construcción desde el siglo XVII a XIX. La arquitectura modernista de San Sebastián en el ensanche de Cortázar 1864-1920. Arquitectura y evolución urbana de San Sebastián hasta el derribo de las murallas en 1864. Jesús Olasagasti, pintor donostiarra. Artistas españoles en las exposiciones internacionales de Pittsburgh 1869-1970. Gregorio Martínez Sierra: Renovación artística, editorial y teatral en España (1916-1926).	Gállego Serrano, J. Tovar Martín, V. Gállego Serrano, J. Gállego Serrano, J. R. G. Ceballos, A. Gállego Serrano, J. Gállego Serrano, J.	3 Marzo 1980 20 Octubre 1980 6 Junio 1980 6 Junio 1980 20 Octubre 1980 26 Mayo 1980 24 Marzo 1980	Sobresaliente Sobresaliente Sobresaliente O.P.E. Sobresaliente O.P.E. Sobresaliente Sobresaliente Sobresaliente O.P.E.
1981	ABAD CASTRO, M.ª C. ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M. A. BRAVO JUEGA, I. GUTIERREZ PASTOR, I. PUY MORENO, V. MUÑOZ SANCHEZ, P.	Restos de arquitectura románica en la provincia de Madrid. El retablo y los retablistas del siglo XVII en Cantabria. Un capítulo fundamental de la Museología: la seguridad en los Museos. Pintura del siglo XVII en La Rioja: Catálogo del Monasterio de San Millán de la Cogolla. Estudio del pintor Angel M.ª Cortellini Hdez. Valeriano Bécquer.	Bango Torviso, I. G. Pérez Sánchez, A. E. Pérez Sánchez, A. E. Pérez Sánchez, A. E. Pérez Sánchez, A. E. Pérez Sánchez, A. E.	8 Mayo 1981 27 Abril 1981 2 Enero 1981 17 Junio 1981 23 Octubre 1981 25 Mayo 1981	Sobresaliente Sobresaliente O.P.E. Sobresaliente Sobresaliente O.P.E. Premio extraordinario Sobresaliente Notable

AÑO	AUTOR	TITULO	DIRECTOR	FECHA LECTURA	CALIFICACION
1981	ZAPATA HERNANDEZ DE LA HOZ, T.	Francisco Ignacio Ruíz de la Iglesia. Pintor de la Escuela madrileña (1649-1703).	Pérez Sánchez, A. E.	12 Junio 1981	Sobresaliente O.P.E.
1982	ALONSO LOPEZ, M. ^a J. CONDOR ORDUÑA, M. ^a GARCIA GUTIERREZ, P. F. HERNANDEZ ALVARO, A. R. MORGAN JORGE, R.	La obra gráfica de Fernando Labrada. Pintura de historia del siglo XIX en España: Temas contemporáneos. Aspectos iconográficos mercedarios Imaginería medieval en la provincia de Soria. Eduardo Chicharro Briones y el movimiento potista.	Gállego Serrano, J. Pérez Sánchez, A. E. Pérez Sánchez, A. E. Bango Torviso, I. G. Pérez Sánchez, A. E.	3 Mayo 1982 14 Diciembre 1982 24 Mayo 1982 25 Mayo 1982 3 Mayo 1982	Sobresaliente O.P.E. Sobresaliente O.P.E. Notable Sobresaliente Notable
1983	CABEZAS LOPEZ, A. F. GONZALEZ PEREZ, A. MARTINEZ MARTINEZ, A.	El azulejo en el comercio tradicional madrileño. El Real Palacio de Aranjuez: Historia de su construcción en el siglo XVIII. El Palacio de El Pardo: Proceso arquitectónico (1536-1590)	Pérez Sánchez, A. E. Tovar Martín, V. Pérez Sánchez, A. E.	1 Marzo 1983 22 Marzo 1983 26 Enero 1983	Sobresaliente Sobresaliente Sobresaliente
1984	ARIZA CHICARRO, R. ARNALDO ALCUBILLA, F. J. DIEZ GARCIA, J. L. GIL-DIEZ USANDIZAGA, I. MENDEZ ZURUTUZA, R. RUIZ MANERO, J. M. ^a SAENZ DE MIERA, C. SEGUI GONZALEZ, M. VERDU RUIZ, M.	Santiago Bonavía y su obra arquitectónica en Aranjuez. Gaspar David Friedrich y la poética de la sublimidad. Catálogo de pinturas de la colección Santa Marca. Idea y signo en la pintura informalista. Cuatro pintores vascos actuales: Isabel Baquedano, Xabier Morrás, Marta Cárdenas, Juan Luis Goenaga. Pintura italiana del siglo XV en España. Arquitectura efímera del Barroco madrileño. La plata en la catedral de Salamanca. La vida y obra de Pedro de Ribera.	Tovar Martín, V. Marías Franco, F. Pérez Sánchez, A. E. Bozal Fernández, V. Buendía Muñoz, J. R. Rguez. G. de Ceballos Tovar Martín, V. Díaz Padrón, M. Buendía Muñoz, J. R.	3 Octubre 1984 19 Junio 1984# 12 Diciembre 1984 24 Octubre 1984 23 Octubre 1984 27 Enero 1984 20 Febrero 1984 30 Enero 1984 9 Octubre 1984	Sobresaliente O.P.E. Sobresaliente O.P.E. Sobresaliente O.P.E. Sobresaliente O.P.E. Notable Sobresaliente Sobresaliente Sobresaliente Sobresaliente O.P.E.

AÑO	AUTOR	TITULO	DIRECTOR	FECHA LECTURA	CALIFICACION
1985	ALVAREZ LOPEZ, E.	La imagen realista en la pintura de Antonio López García.	Bozal Fernández, V.	21 Junio 1985	Sobresaliente
	CAPELASTEQUI PEREZ-ESPAÑA, P.	El tema marroquí en la pintura española.	Pérez Sánchez, A. E.	20 Septiembre 1985	Sobresaliente
	CERRILLO RUBIO, I.	Tradición y modernidad en la arquitectura de Fermín Alamo.	Bozal Fdez., V.	21 de Junio 1985	Sobresaliente
	CUADRADO SANCHEZ, M.	Arquitectura franciscana en Pontevedra.	Bango Torviso, I. G.	6 Marzo 1985	Sobresaliente
	CHAVES MONTOYA, T.	Fiesta de Estado y arquitectura efímera en Madrid y Toledo durante el reinado de Felipe II.	R., G. Ceballos, A.	26 Septiembre 1985	Sobresaliente
	DESCALZO LORENZO, A.	Ermita de Nuestra Señora de Cubillo. Aldeavieja. Avila.	Pérez Sánchez, A. E.	26 Junio 1985	Sobresaliente
	GT EZ. PAJARES, M.ª T.	El Monasterio cisterciense de San Andrés del Arroyo.	Bango Torviso, I. G.	21 Junio 1985	Sobresaliente O.P.E.
	LEOZ MACIAS, R.	Carlos de Haes, Grabados.	Buendía Muñoz, J. R.	10 Julio 1985	Sobresaliente
	LOLO HERRANZ, B.	La moda litúrgica en la música española.	Peris Lacasa, J.	27 Junio 1985	Sobresaliente
	LOPEZ CASTAN, A.	Los gremios artísticos madrileños de la madera en el siglo XVIII: análisis de sus ordenanzas.	Junquera Mato, J. J.	16 Octubre 1985	Sobresaliente O.P.E.
	MURO Gª-VILLALBA, B.	Enrique María Repuelles y Vargas (1845-1922). (Obra en Madrid).	Bango Torviso, I. G.	7 Noviembre 1985	obresaliente
	PADILLA MONTOYA, C.	Cerámica decorada española en el Museo Sorolla.	Pérez Sánchez, A. E.	11 Noviembre 1985	Sobresaliente
	PECIÑA RUIZ, C.	La arquitectura clasicista y su difusión en La Rioja Alta (1570-1640).	Marias Franco, F.	25 Abril 1985	Sobresaliente
	PEDRO ROBLES, A. E. de	Introducción a la «idea de modernidad» en la pintura venezolana del siglo XX: El círculo de Bellas Artes de Caracas.	Bozal Fernández, V.	21 Junio 1985	Sobresaliente
1986	CARREÑO VELASCO, J. M.ª	La sombra y los símbolos.	Morales y Marín, J.L.	10 Diciembre 1986	Sobresaliente
	OLMO GARCIA, M.ª J. de	De las estatuas antiguas: Diego de Villalta, primer tratadista de esculturas en el Renacimiento español.	Marias Franco, F.	17 Septiembre 1986	Sobresaliente O.P.E.
	SAN MARTIN MTNEZ., F.J.	Figuración pictórica y práctica teatral en el Renacimiento español.	Ramírez Dguez., J. A.	20 Noviembre 1987	Sobresaliente O.P.B.
	SANCHEZ ESTEBAN, N.	Mecenazgo, economía y debate arquitectónico en el primer tercio del siglo XVII: la parroquia de San Martín de Valdeiglesias.	Marias Franco, F.	19 Septiembre 1986	Sobresaliente O.P.E.

AÑO	AUTOR	TITULO	DIRECTOR	FECHA LECTURA	CALIFICACION
1986	SANCHOLI, B. SINTES, M. ^a ZAPATA VAQUERIZO, J. J.	El urbanismo medieval en Aguilar de Campóo (Palencia). El pintor Pascual Calbo Caldés (1752-1817). La colección de pintura del marqués de Salamanca.	Bango Torviso, I. G. Morales y M., J. L. Buendía, J. R.	3 Octubre 1986 19 Febrero 1986 25 Junio 1986	Sobresaliente Sobresaliente Sobresaliente O.P.E.
1987	RUIZ GOMEZ, L. SALTERAIN DIEZ, G. VICENTE DELGADO, A. de	Las colecciones de pintura veneciana del siglo XVI en el Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. La ermita de Nuestra Señora de Valverde. Historia de los órganos barrocos de la Catedral de Avila, siglos XVIII-XX.	Díaz Padrón, M. Gállego Serrano, J. Buendía, J. R.	1 Julio 1987 15 Enero 1987 10 Noviembre 1987	Sobresaliente Sobresaliente Sobresaliente O.P.E.

TESIS DOCTORALES LEIDAS EN EL DEPARTAMENTO (1)

AÑO	AUTOR	TITULO	DIRECTOR	FECHA LECTURA	CALIFICACION
1976	BANGO TORVISO, I.G. HERRERO SPUCHE, L.	El Románico en Pontevedra. La pintura mural en los reinos de León, Castilla y sus relaciones con otros focos peninsulares. Siglos XIII-XV.	Nieto Gallo, G. Nieto Gallo, G.	21 Junio 1976 22 Enero 1976	Sobr. Cum Laude Premio Extraord. Notable
1978	CORELLA SUAREZ, M.ª P.	Arquitectura religiosa de los siglos XVII y XVIII en la provincia de Madrid.	Chueca Goitia, F.	14 Noviembre 1978	Sobresaliente
1979	GARRIDO PEREZ, M.ª C.	Contribución al estudio de pinturas hispano-flamencas y renacentistas utilizando los métodos físico-químicos de examen científico.	Nieto Gallo, G.	21 Abril 1979	Notable
1981	BOZAL FERNANDEZ, V. MIGUEL EGEEA, P. de	Goya y la imagen popular del Neoclasicismo al Romanticismo. Juan Antonio y Carlos Luis Ribera. Pintores madrileños del siglo XIX.	Pérez Sánchez, A. E. Pérez Sánchez, A. E.	10 Septiembre 1981 11 Diciembre 1981	Sobr. Cum Laude Sobr. Cum Laude
1983	HERRERA NAVARRO, F. J. URRUTIA NUÑEZ, S. A.	La visión fotográfica en los orígenes de la pintura moderna. Ensayo sobre la historia de sus reciprocas influencias entre 1839 y 1907. Arquitectura civil contemporánea en Madrid: años 1950-1970	Gállego Serrano, J. Pérez Sánchez, A. E.	3 Marzo 1983 25 Febrero 1983	Sobr. Cum Laude Sobr. Cum Laude
1985	AUMENTE RIVAS, P. REVERO HERMOSILLA, C.	La estética y la Teoría del Arte en la Escultura fenomenológica francesa: Mikel Dufrenne. Imagen histórica de España a través de la pintura española de la segunda mitad del siglo XIX. (De la antigüedad a Felipe II).	León Tello, F. J. Gállego Serrano, J.	26 Junio 1985 27 Junio 1985	Sobr. Cum Laude Apto. Cum Laude
1986	NICOLAU CASTRO, J. RABANAL YUS, A.	El retablo y la escultura en Toledo de 1732 a 1800. Arquitectura industrial del siglo XVIII en España: Las reales fundiciones.	Pérez Sánchez, A. E. Pérez Sánchez, A. E.	11 Diciembre 1986 15 Octubre 1986	Apto. Cum Laude Apto. Cum Laude
1987	COLLAR DE CACERES, F. GUTIERREZ PASTOR, I.	Pintura en la antigua diócesis de Segovia 1500-1631. Aproximación al estudio de la pintura de los siglos XVII-XVIII en el Rioja. Catálogo del Partido Judicial de Sto. Domingo de la Calzada.	Pérez Sánchez, A. E. Pérez Sánchez, A. E.	13 Julio 1987 23 Febrero 1987	Apto. Cum Laude Apto Cum Laude

Las Tesis Doctorales y Memorias de Licenciatura están ordenadas cronológicamente por años de lectura y dentro de éstos por orden alfabético.

AÑO	AUTOR	TITULO	DIRECTOR	FECHA LECTURA	CALIFICACION
1987	OLLERO BUTLER, J. SOLANA DIEZ, G. DE LA VILLA ARDURA, R.	La pintura flamenca del siglo XVI en España. La Teoría del Arte en Vicent Van Gogh. Eros y belleza en Marsilio Ficino.	Buendía Muñoz, J. R. Jiménez Jiménez, J. Jiménez Jiménez, J.	6 Julio 1987 4 Junio 1987 22 Junio 1987	Apto Cum Laude Apto Cum Laude Apto Cum Laude
1988	IBAÑEZ MARTINEZ, P. M.	La pintura conquense del siglo XVI.	Buendía Muñoz, J. R.	15 Septiembre 1988	Apto Cum Laude
1989	ABAD CASTRO, M.ª C. ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M. A.	Arquitectura mudéjar religiosa en el arzobispado de Toledo. Las obras públicas en la corona de Castilla entre 1575 y 1650: Los puentes.	Bango Torviso, I. G. Pérez Sánchez, A. E.	8 Marzo 1989 3 Abril 1989	Apto Cum Laude Apto. Cum Laude

