

ANUARIO

del Departamento de Historia y Teoría del

ARTE

Vol. II, 1990



ANUARIO

del Departamento de Historia y Teoría del

ARTE

Vol. II, 1990

CONSEJO DE REDACCION

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

DIRECCION DE LA REDACCION

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
Departamento de Historia y Teoría del Arte
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Autónoma de Madrid

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

ISBN: 84-7477-287-7

Dep. Legal: M-30918-1990

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

SUMARIO

	<u>Págs.</u>
Estados de la Cuestión	
La miniatura románica. Estado de la cuestión , por Joaquín Yarza Luaces.....	9
La arquitectura española del siglo XIX. Estado de la Cuestión , por Pedro Navascués Palacio.....	27
Estudios	
Monasterio de Monsalud de Córcoles (Guadalajara) , por Concepción Abad Castro	47
El escultor trecentista Berenguer Ferrer: un eslabón más en la penetración del arte francés en Cataluña , por Francesca Español	75
Barthélemy d'Eyck y el Retablo de la Virgen de Belén en Laredo , por Miguel Angel Aramburu-Zabala y Julio Polo	97
La Biblia de 1268 del Archivo Episcopal de Vic , por Isabel Escandell Proust	103
Sobre el Castillo de la Calahorra y el Codex Escorialensis , por Fernando Marías.....	117
Evocar, reconstruir, tal vez soñar (Sobre el Templo de Jerusalén en la historia de la arquitectura) , por Juan Antonio Ramírez	131
La planta elíptica de El Escorial al Clasicismo español , por Alfonso Rodríguez G. de Ceballos.....	151
Los flamencos en la España del siglo XVI , por Jacobo Ollero Butler	173
El tratado de arquitectura enseñado en la Real y Militar Academia de Matemáticas de Barcelona , por Aurora Rabanal Yus	179
Versalles, el triunfo del Sol , por Angel López Castán	187
Un lienzo polémico de la Virgen y Santa Rosalía de Palermo de Juan Bautista de Wael , por Matías Díaz Padrón.....	213
La disyuntiva Roma-París en el siglo XIX. Las dudas de Ulpiano Checa , por Carlos Reyero	217
La nueva arquitectura de la Universidad Autónoma en Cantoblanco (Madrid) , por Angel Urrutia Núñez	229
Subjetividad y objetividad en el Ilusionismo Romántico , por Javier Arnaldo.....	247

La Miniatura Románica en España. Estado de la Cuestión

Joaquín Yarza Luaces.

Universidad Autónoma de Barcelona.

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.) Vol. II, 1990

Pese a su indudable interés, el amplio capítulo de la miniatura románica hispana adolece de estudios de conjunto recientes, así como de monografías de una buena parte de los manuscritos más importantes. Sabemos que esto no debe extrañar, debido a la escasa curiosidad que la historia del libro iluminado ha suscitado en la mayoría de nuestros investigadores. Sin embargo, ha merecido la atención de algunos extranjeros y, en conjunto, es mejor conocida que la de tiempos góticos o renacentistas.

Como siempre que se habla de miniatura española hay que recordar un nombre, el gran pionero, primer sintetizador y recopilador incansable, que ha abierto el camino a todos los que más adelante se han adentrado en estos caminos: Jesús Domínguez Bordona. Cuando en 1924 se organiza una monumental exposición de códices miniados españoles, se considera conveniente editar un catálogo, que, sin embargo, no llega a publicarse hasta 1929. Su autor, Domínguez Bordona, ante la imposibilidad de que en la exposición figuraran muchas obras importantes, incluye en el catálogo una amplia introducción general que es, en cierta medida, la primera historia de la miniatura española, donde se concede especial espacio a la época románica¹. A partir de entonces, no dejó de trabajar, tanto en obras de conjunto, como en

aspectos monográficos². Muchos años después, con la colaboración de Joan Ainaud de Lasarte, realizaba su última visión general puesta al día, siendo totalmente responsable de la parte dedicada al románico³.

Hasta fechas recientes, únicamente Cataluña, entre los antiguos reinos peninsulares, dispuso de una amplia historia de su miniatura. Se trata de la notable obra de P. Bohigas, *La ilustración y la decoración del libro manuscrito en Cataluña*⁴. Mucho antes se había redactado un amplio estudio del mismo ámbito dedicada al período románico, que, por diversas circunstancias, no vio la luz hasta 1955, y del que era autor Josep Gudiol^{4 bis}. No es ocioso señalar que tanto Domínguez Bordona, como Bohigas, procedían de campos ajenos a la historia del arte.

La única obra de carácter científico y amplitud de criterio que sobre el período se había publicado anteriormente, estaba dedicada a las dos grandes Biblias de Ripoll y Roda, cuya cronología aún hoy se discute, pero que están al borde del románico⁵. Su autor fue W. Neuss. Se hacía eco entonces del descubrimiento que J. Pijoán había hecho sobre la semejanza entre un ciclo de imágenes de la hasta entonces llamada Biblia de Farfa, y desde ahora *Biblia de Ripoll*, con varios relieves de la gran portada de la iglesia de la abadía catalana⁶.

¹ DOMÍNGUEZ BORDONA, J.: *Exposición de códices miniados españoles. Catálogo*, Madrid, 1929. La tirada fue de 1200 ejemplares numerados y corrió a cargo de la Sociedad Española de Amigos del Arte.

² DOMÍNGUEZ BORDONA, J.: *La miniatura española*, Barcelona-Florença, 1930, 2 vols. Extremadamente útil fue la edición en dos volúmenes de los *Manuscritos con pinturas*, Madrid, 1933, intento de inventariar todos los manuscritos conservados en bibliotecas españolas, incluso algunas privadas, que contuvieran ilustración. Sigue siendo de consulta imprescindible.

³ DOMÍNGUEZ BORDONA, J.: *Miniatura* (Ars Hispaniae XVIII), Madrid, 1962, pp. 17-242.

⁴ Editada en Barcelona, 1960-1967, 3 vols. El primero, de 1960, tiene el subtítulo de *Período románico*.

^{4 bis} Se trata de GUDIOL I CUNILL, J.: *Els Primitius. Tercera part: Els llibres il·luminats*, Barcelona, 1955. Su autor había muerto en 1931. El texto no fue modificado o puesto al día.

⁵ NEUSS, Wilhelm: *Die Katalanische Bibelillustration um die Wende des erden Jahrhunderts und die altspanische Buchmalerei*, Bonn-Leipzig, 1922. La obra quedó terminada, según el autor, en 1913, aunque se publicara algo puesta al día nueve años más tarde. Aunque la parte más importante afecta a lo altomedieval, debe recordarse también NEUSS W.: *Die Apokalypse des Hl. Johannes in der Altspanischen und Altchristlichen Bibel-illustration*, Münster in Westphalia, 1931, 2 vols.

⁶ PIJOAN, Josep: *Les miniatures de l'Octateuch a les Bibles romàniques catalanes*, en «Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans», 1911-1912, pp. 475-507.

Hacia ya varios años que Asín Palacios afirmara que Dante se había inspirado en la escatología musulmana en sus descripciones del más allá de su Comedia, cuando Manuela Churruga preparó una tesis en la que buscaba lo propio respecto a la miniatura hispana de los siglos X al XII. Si por un lado la obra tenía el mérito de ser una verdadera tesis y pretender además llevar a cabo una análisis iconográfico de la miniatura, el método empleado no fue el apropiado, de modo que sus resultados no eran válidos, aunque la hipótesis de una influencia no se podía rechazar en su totalidad⁷.

Entretanto se habían publicado otros estudios más concretos⁸, de los que destaca el importantísimo de Meyer Schapiro sobre el claustro del monasterio de Silos. Pese al título, una parte amplia estaba dedicada al estudio analítico y estilístico del *Beato de Silos* conservado en la British Library, que consideraba clave para explicar el cambio que sufría el arte hispano en tierras castellanas, como consecuencia de la sustitución de la liturgia hispana por la romana. Además, se detenía en análisis muy profundos y agudos sobre la iconografía del

Infierno que figura encuadrado con el Beato, aunque no formaba parte de él originalmente⁹.

Con posterioridad a la guerra dos investigadores españoles han trabajado sobre los Beatos durante varios años. Aunque lo más importante de sus afanes se centraba en la etapa antigua, anterior al románico, no dejaron de mencionar, desde dos perspectivas muy diferentes, este período. Los análisis de Carlos Cid se referían en especial a los Beatos de Gerona y Turín¹⁰. Los de Gonzalo Menéndez Pidal, a problemas de cartografía¹¹, principalmente.

En fechas más recientes diversos investigadores extranjeros se han interesado en problemas de variada índole, que de un modo directo o indirecto se referían al románico. De nuevo suele estar detrás el complejo mundo de los Beatos, pero también destaca todo lo que relaciona miniatura con pintura mural o sobre tabla. Destacaría entre estos especialistas a John Williams¹², Peter Klein¹³, François Bucher¹⁴, Meyer Schapiro¹⁵, Janine Wettstein¹⁶, Otto Carl Nordström¹⁷, Jannic Durand¹⁸, David Raizman¹⁹, Mireille Mentré²⁰, y el equipo que di-

⁷ CHURRUGA, Manuela: *Influjo oriental en los temas iconográficos de la miniatura española. Siglos X al XII*, Madrid, 1939.

⁸ PIJOAN, J.: *Romanesque Baroque*, en «The Art Bulletin», VIII (1926).

⁹ SCHAPIRO, Meyer: *From Mozarabic to romanesque in Silos*, in «The Art Bulletin», 1939, pp. 313-374, ahora recogido con otros trabajos y traducido al castellano en *Estudios sobre el románico*, Madrid, 1984, pp. 37-120.

¹⁰ CID, Carlos; VIGIL, Isabel: *El «Beato» de la biblioteca Nacional de Turín, copia románica catalana del «Beato» mozárabe leonés de la catedral de Gerona*, en «Anales del Instituto de Estudios Gerundenses» XVII (1964-1965), pp. 163-329; Idem, *Las miniaturas que faltan en el «Beato» de Gerona*, en «Revista de Gerona», n.º 20 (1962), pp. 2-18; Idem, *El rastro de un «Beato» en el Museo diocesano de Gerona*, en «Revista de Gerona», 22 (1963), pp. 7-21. CID, Carlos: *Fragmento de un Beato inédito en el Museo Diocesano de Gerona*, en «Archivos Leoneses», IX (1955), pp. 71-104; Idem, *Santiago el Mayor en el texto y en las miniaturas de los códices del «Beato»*, en «Compostellanum», X (1965), pp. 231-282; Idem, *La crisis del arte español en torno al año mil, a través de las miniaturas mozárabes y románicas, en España en las crisis del arte europeo*, Madrid, 1968, pp. 61-77. Más recientemente Carlos Cid ha vuelto a tocar el tema, pero solamente circunscrito al tiempo prerrománico («Liño», I, n.º 1, 1980, pp. 107 y ss.).

¹¹ MENÉNDEZ PIDAL, Gonzalo: *Mozárabes y asturianos en la cultura de la Alta Edad Media, en relación especial con la historia de los conocimientos geográficos*, en «Boletín Real Academia de la Historia», CXXXIV (1954), pp. 137-291; Idem, *Sobre miniatura española en la Alta Edad Media. Corrientes culturales que revela*, Madrid, 1955. Al margen de estos estudiosos, se podrían recordar algunos escritos ocasionales sobre la miniatura románica, muchas veces ajenos a la historia del arte, como la aportación del conocido historiador Santiago MONTERO DÍAZ: *La miniatura en el Tumbo A de la catedral de Santiago*, en «Boletín de la Universidad de Santiago», 1933, pp. 167-189.

¹² Aunque la mayoría de sus estudios sobre miniatura se dedican al período anterior, no deja de referirse en varios a obras ya románicas, como en JOHN WILLIAMS, *A castilian tradition of Bible Illustration: the romanesque Bible from San Millán*, en «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XXVIII (1965), pp. 66-85; Idem, *A model for the León Bibles*, «Madrider en Mitteilungen Deutsches Archäologisches Institut», III (1967), pp. 281-286; Idem, *Early Spanish manuscript illumination*, New York, 1977. En esta última obra, traducida a diversas lenguas, alude al Diurnal de Fernando I o al Beato de Silos y el Infierno añadido, mientras en los anteriores incluye la Biblia de 1162 de San Isidoro de León. Desde ahora habría que citar asimismo el *Seminario para el estudio de los códices del Comentario del Apocalipsis de Beato de Liébana* (Madrid, 1976), Madrid, 1978-1980, 3 vols., con diversos estudios, entre ellos de Williams, citado de ahora en adelante: *Seminario Beato*.

¹³ De nuevo estamos ante un estudioso que, al margen de otro campo de análisis ajeno a lo hispano, centra su actividad en la miniatura altomedieval, pero que se ha ocupado y se ocupa de temas relacionados con la miniatura catalana. KLEIN, Peter: *Date et scriptorium de la Bible de Roda. Etat des recherches*, en «Cahiers de Saint Michel de Cuxa», 3 (1972), pp. 91-102; Idem, *Der Apokalypse-Zyklus der Roda-Bibel und seine Stellung in der ikonographischen Tradition*, en «Homenaje al prof. Helmut Schlunk», en «Archivo Español de Arqueología» 45-47 (1972-1974), pp. 267-333. Volvemos sobre sus conclusiones.

¹⁴ BUCHER, François: *The Pamplona Bibles*, New Haven-Londres, 1970, 2 vols.

¹⁵ SCHAPIRO, Meyer: *The Parma Ildefonsus. A romanesque illuminated manuscript from Cluny and related works*, s. l., 1964. Aunque en este manuscrito el tema de su estudio, se ocupa asimismo de otro toledano también alusivo a San Ildefonso (Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. 10.087).

¹⁶ WETTSTEIN, Janine: *La fresque romane. La route de Saint Jacques, de Tours a León*, París, 1978, aunque trata de los frescos, establece interesantes relaciones con ciertos manuscritos.

¹⁷ NORDSTROM, Otto Carl: *Rabbinic features in Byzantine and Catalan Art*, en «Cahiers Archéologiques», XV (1965), pp. 179-205; Idem, *Text and myth in some Beatus miniatures*, en «Cahiers Archéologiques», XXV (1976), pp. 7-37, y XXVI (1977), pp. 117-136. La presencia de elementos judíos en la iconografía cristiana es el tema de todos estos trabajos. En el último, pese a que la mayoría de ejemplos escogidos vienen de la Alta Edad Media, también hay algunos románicos.

¹⁸ Aunque importante, es muy sectorial el interés de Jannic DURAND, *Note sur une iconographie méconnue: le «saint roi Job»*, en «Cahiers Archéologiques», XXXII (1984), pp. 113-135.

¹⁹ RAIZMAN, David: *The later Morgan Beatus (M. 429) and Late Romanesque Illumination in Spain*, Pittsburg, 1980 (tesis dactilografiada); Idem, *A rediscovered illuminated manuscript of St. Ildefonsus's «De Virginitate Beatae Mariae» in the Biblioteca Nacional in Madrid*, en «Gesta», XXVI / 1 (1987), pp. 37-46.

²⁰ Una vez más estamos ante una estudiosa de la miniatura altomedieval que ahora también entra en la etapa románica. MENTRÉ, Mireille:

rige François Avril²¹.

Igualmente podría hablarse del interés continuado u ocasional que en la Península Ibérica se manifiesta en los últimos años por nuestra miniatura románica, tanto desde una perspectiva general, como sobre aspectos estilísticos o iconográficos. Resulta, sin embargo, muy desigual el valor de los resultados obtenidos. Citaré de momento sin entrar en discusión a Angel Sicart²², Margarita Ruiz Maldonado²³, Serafín Moralejo²⁴, Pere Bohigas²⁵, Soledad Silva Verástegui²⁶, Etlvina Fernández²⁷, E. Gros²⁸, Sonsoles Herrero²⁹, Eduard Junyent³⁰, María Eugenia Ibarburu³¹, Rosa Alcoy³² y yo mismo³³.

En otro orden de cosas conviene tener en cuenta igualmente un cierto número de publicaciones que se dedi-

cán a los manuscritos, pero al margen, al menos relativamente, de su ilustración. Son estudios codicológicos, inventarios de manuscritos, catálogos de bibliotecas, que proporcionan información indispensable para el estudio global de las propias miniaturas. Desgraciadamente, no todas las bibliotecas públicas o de la Iglesia disponen del correspondiente catálogo. Destaquemos, en primer lugar, los diversos catálogos de la Biblioteca Nacional³⁴, el de manuscritos litúrgicos de la catedral de Toledo³⁵ y de las restantes bibliotecas españolas³⁶. Entre los eclesiásticos, destacan los antiguos de San Isidoro de León³⁷, de la catedral de León³⁸, de la catedral de Burgo de Osma³⁹, del monasterio de Santo Domingo de Silos⁴⁰, de la catedral de Tortosa⁴¹ o del monasterio de San Millán de la Cogolla⁴². Un catálogo con bibliografía

Peintures de manuscrits hispaniques des XII^e et XIII^e siècles: l'iconographie de la création du monde, en «Cahiers de Saint Michel de Cuxá», 15 (1984), pp. 197-210.

²¹ Si bien se trata de un catálogo hay aportaciones novedosas y estados de la cuestión apurados y muy útiles para la miniatura española en general y la del románico en concreto: AVRIL, F., MENTRE, M., SAULNIER, A., ZALUSKA, Y.: *Manuscrits enluminés de la Péninsule Ibérique* Bibliothèque Nationale, París, 1982.

²² SICART, Angel: *Pintura medieval: La miniatura* (Arte Galega Sánchez Cantón), Santiago de Compostela, 1981, especialmente, pp. 21-97.

²³ RUIZ MALDONADO, Margarita: *La condesa doña Sancha en la catedral de León*, en «Archivos Leoneses», XXXI (1979), pp. 279-284.

²⁴ MORALEJO, Serafín: *La miniatura en los Tumbos A y B, en Los Tumbos de Compostela*, Madrid, 1985, pp. 43-62.

²⁵ Además de la importante obra antes citada (4), BOHIGAS, Pere: *Les derniers temps de l'enluminure romane en Catalogne. La transition au gothique*, en «Cahiers de Saint-Michel de Cuxá», V (1974), pp. 33-44.

²⁶ SILVA, Soledad de: *La miniatura medieval en Navarra*, Pamplona, 1988. Pese al título, analiza solamente los manuscritos que se conservan hoy en día en Navarra, tanto propios como extranjeros. De ellos, algunos son románicos.

²⁷ FERNÁNDEZ, Etlvina; VILAYO, Antonio: *Abecedario-Bestiario de los códices de Santo Martino*, León, 1985; FERNÁNDEZ, E.: *Las miniaturas de los códices martinianos, en Santo Martino de León, VIII Centenario* (León 1985), León, 1987, pp. 513-550. Habría que añadir, aunque sea la promesa de un trabajo, por tratarse de manuscritos isidorianos, Raymond McCLUSKEY, *The librerie and scriptorium of San Isidoro de León*, en *Idem*, pp. 231-248.

²⁸ GROS, E.: *Datación de la Biblia de Lérida*, en «Ilerda», XLII (1981), pp. 169-235.

²⁹ HERRERO, Sonsoles: *Códices miniados en el Real Monasterio de Las Huelgas*, Madrid-Barcelona, 1988.

³⁰ JUNYENT, Eduard: *Le scriptorium de Vich, du IX^e au XII^e siècle*, en «Cahiers de Saint-Michel de Cuxá», V (1974), pp. 65-70.

³¹ IBARBURU, María Eugenia: *Estudio iconográfico de la «Ciudad de Dios» de San Agustín, códice 20 del Archivo Capitular de Tortosa*, en «D'Art», 10 (1984), pp. 93-124; *Idem*, *Algunos comentarios estilísticos sobre la «Ciudad de Dios» de San Agustín, códice 20 del Archivo Capitular de Tortosa*, en «D'Art», 11 (1985), pp. 103-121; *Idem*, *L'escritori de Santa Maria de Ripoll i els seus manuscrits*, en *Catalunya Romànica. X El Ripollès*, Barcelona, 1987, pp. 276-292; 315-334; *Idem*, *Els manuscrits il·lustrats de Vic*, en *Catalunya Romànica. III Osona II*, Barcelona, 1986, pp. 733 y ss.

³² ALCOY, Rosa: *Biblia de Rodas (B.N.P.: Ms. Lat. 6). Biblia de Ripoll (B.A.V.: Ms. Lat. 5.729)*, en *Catalunya romànica. X El Ripollès*, pp. 292-315; *Idem*, *Catalunya romànica. III Osona II*, pp. 954 y ss.

³³ YARZA LUACES, Joaquín: *La Biblia románica de la Biblioteca Provincial de Burgos*, en «Archivo Español de Arte», XLI (1968), pp. 60-1; *Idem*, *Las miniaturas de la Biblia de Burgos*, en *Idem*, XLII (1969), pp. 185-203; *Idem*, *Los seres fantásticos en la miniatura castellano-leonesa de los siglos XI y XII*, en «Goya», n.º 103 (1971), pp. 7-16 (ahora en *Formas artísticas de lo imaginario*, Barcelona, 1987, pp. 156-181); *Idem*, *En torno al Beato del museo arqueológico nacional*, en «Archivo Español de Arte», XLIV (1971), pp. 112-114; *Idem*, *La Virgen en la miniatura castellano-leonesa de los siglos XI y XII*, en «Iraza y Baza», n.º 1 (1972), pp. 19-32; *Idem*, *Iconografía de la miniatura castellano-leonesa de los siglos XI y XII* (extracto de tesis), Madrid, 1973; *Idem*, *Las Bestias apocalípticas en la miniatura de los Beatos en «Traza y Baza»*, n.º 4 (1973), pp. 51-75; *Idem*, *La Crucifixión en la miniatura española. Siglos X al XII*, en «Archivo Español de Arte», XLVI (1973), pp. 13-37; *Idem*, *El Infierno del Beato de Silos*, en «Estudios Pro Arte», n.º 12 (1977), pp. 26-39 (ahora en *Formas artísticas*, pp. 94-118; *Idem*, *Seres y mansiones infernales en los Beatos*, en *Simposio Beato*, II, pp. 231-58; *Idem*, *La peregrinación a Santiago y la pintura de la miniatura románica*, en «Compostellanum», 1985, XXX, n.º 3-4, pp. 369-393; *Idem*, *La Biblia de Lérida, manuscrito de procedencia aragonesa, muestra de la internacionalidad del románico*, en «IV Coloquio de Arte Aragonés» (Benasque, 1985), Zaragoza, 1986, pp. 355-374; *Idem*, *Acotacions iconogràfiques a la «Biblia de Lleida»*, en «Quaderns d'Estudis Medievals», 23-24 (1988), pp. 66-81; *Idem*, *La miniatura en los reinos de León, Galicia y Castilla en tiempos de maestro Mateo*, en *O Pórtico da Gloria e a Arte do seu tempo* (Santiago de Compostela, 1988), en prensa.

³⁴ *Inventario general de manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1953-1987, 11 volúmenes publicados hasta ahora, llegando hasta el n.º 7.000. Añadir, Martín de la Torre y Pedro Longás, *Catálogo de los códices latinos. I Bíblicos (Biblioteca Nacional)*, Madrid, 1935; José Janini, José Serrano, con col. A. M. Mundó, *Manuscritos litúrgicos de la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1969.

³⁵ JANINI, José; GONZÁLEZ, Ramón: *Manuscritos litúrgicos de la catedral de Toledo*, Toledo, 1977.

³⁶ JANINI, José: *Manuscritos litúrgicos de las Bibliotecas de España*, Burgos, 1977-1980, 2 vols.

³⁷ PÉREZ LLAMAZARES, J. M.: *Catálogo de los códices y documentos de la Real Colegiata de San Isidoro de León*, León, 1923.

³⁸ GARCÍA VILLADA, Zacarías: *Catálogo de los documentos y códices de la catedral de León*, Madrid, 1919.

³⁹ ROJO ORCAJO, T.: *Catálogo de los códices que se conservan en la catedral de Burgo de Osma*, Madrid, 1930; *Idem*, *El Beato de Burgo de Osma*, en «Art Studies», 1931, pp. 100-156.

⁴⁰ WHITEHILL, Walter M.; PÉREZ DE ÚRBEL, J.: *Los manuscritos del real monasterio de Santo Domingo de Silos*, en «Boletín Real Academia de la Historia», 95 (1929), pp. 521-601.

⁴¹ BAYERRI, Enrique: *Los códices medievales de la catedral de Tortosa*, Tortosa, 1962.

⁴² PÉREZ PASTOR, C.: *Índice de los códices de San Millán de la Cogolla y San Pedro de Cardeña*, en «Boletín Real Academia de la Historia», 53 (1908). También Constanza Segre Montel ha realizado un estudio sobre el Beato de Turín, en el catálogo de los códices de la Biblioteca Nazionale de Turín.

fía sobre los Beatos se publicó con motivo del Simposio de 1976 en Madrid, cuyos autores fueron A. M. Mundó y M. Sánchez Mariana⁴³, y más adelante, ambos lo pusieron al día en una publicación más general⁴⁴.

Los especialistas en textos, codicología y paleografía, han proporcionado importante material. Ayuso Marazuela que trabajó sobre el texto de una hipotética *Vetus Latina Hispana*, versión latina hispana, variante de la europea, fue asimismo autor de varios trabajos donde, a partir de los textos, llegó a conclusiones que no excluían las miniaturas⁴⁵. El liturgista Brou analizó algún fragmento de fecha dudosa⁴⁶. Diversos aspectos ocuparon a otros autores⁴⁷. Muy importante es la aportación de M. Díaz y Díaz, aunque no conoce bien la bibliografía específica de historia del arte⁴⁸. A esto deben añadirse otras publicaciones de tipo vario que de una forma u otra tienen en cuenta las miniaturas⁴⁹. Finalmente, existen referencias puntuales a las que se aludirá más adelante en los lugares apropiados.

LA MINIATURA ROMANICA Y LAS GRANDES CORRIENTES INTERNACIONALES

Conocida es la situación de la Península a lo largo de la Edad Media en cuanto a la profunda división entre cristianos y musulmanes y luego a la fragmentación de aquéllos en reinos. La primera consecuencia en la época románica es la reducción práctica al tercio norte de «scriptoria» productores de manuscritos iluminados. Incluso hay que reconocer que la frontera con el Islam no señala con nitidez el límite de este tipo de obras, porque los territorios recientemente conquistados no poseen aún, bien estabilidad suficiente, bien infraestructura apropiada para tal cosa.

Por otra parte, la fragmentación de las tierras cristianas en diversos reinos parece favorecer también una diversidad de tendencias estilísticas, pese a la difusión reconocida, más allá de cualquier frontera política, de las formas del románico. Ante todo, la reforma litúrgica, en virtud de la cual se sustituye la hispánica antigua por la romana, se realiza en momentos muy diversos, comen-

zando por la Marca Hispánica, futura Cataluña, y terminando en León, Galicia y Castilla. Esto tiene una profunda incidencia en la miniatura, porque casi todos los libros que se iluminan son religiosos y, en buena parte, vinculados más o menos directamente a la liturgia. Además, la reforma implica la sustitución de la letra visigótica por la carolina, lo que hace luego poco aprovechables los libros hispanos. En definitiva, que si el cambio afecta al campo religioso, al político, etc., tiene una especial incidencia en el terreno que aquí nos ocupa.

Dado que esta reforma viene introducida, por voluntad de los reyes, por monjes venidos de fuera, singularmente franceses, es fácil pensar que con ella y ellos llegan las formas románicas europeas. Las profundas diferencias que suponen respecto al arte altomedieval hispano anterior y su definitiva imposición, obligan a afirmar que, en la miniatura hispana, la influencia ejercida en ciertos momentos por lo francés o lo inglés es superior a la relación que pueda existir entre la producción libraria de este reino y aquél. Dicho de otro modo, que es más factible estudiar, pongamos por caso, la evolución de la miniatura catalana con absoluta independencia de la leonesa, y viceversa, que cualquiera de ellas respecto a la francesa.

En cuanto a las relaciones, cabe entenderlas de varias maneras. La primera, que es también la más usual, es la estilística directa, la aceptación del lenguaje formal o de los estilemas del centro que influye. Esto se lleva a cabo, bien por la importación de manuscritos que son analizados y copiados en el lugar receptor, bien por el traslado directo de los miniaturistas a este lugar. Ambas situaciones se dan en los reinos peninsulares. Otra forma de influjo se da por la aceptación de los modelos nuevos, de los ciclos de imágenes, de la iconografía, de las fórmulas icónicas. Aunque también se percibe en nuestro románico, existe una mayor impermeabilidad en este terreno. Williams ha podido comprobar que existe una línea de dependencia que va desde la fragmentada *Biblia de Oña* y la de 960 de San Isidoro de León, pasa por la de 1162 románica también en San Isidoro de León, y llega hasta la gótica de San Millán de la Cogolla (Academia de la Historia, Madrid)⁵⁰, pese al cambio de letra,

⁴³ MUNDÓ, Anscarío M.; SÁNCHEZ MARIANA, Manuel: *El comentario de Beato al Apocalipsis. Catálogo de los códices*, Madrid, 1976.

⁴⁴ A. A. V. V.: *Los Beatos* (Europalia), s. l., 1985.

⁴⁵ AYUSO MARAZUELA, Teófilo: *La Biblia de Calahorra. Un importante códice desconocido*, en «Estudios Bíblicos» I (1942), pp. 241-271; Idem, *La Biblia de Lérida. Otro importante códice casi desconocido*, en «Universidad», 21 (1944), pp. 25-68.

⁴⁶ BROU, Louis: *Un antiphonaire mozarabe de Silos d'après les fragments du British Museum*, en «Hispania Sacra» V (1952), pp. 341-366.

⁴⁷ SÁNCHEZ MARIANA, Manuel: *Los códices emilianenses que poseyó Serafín Estebáñez Calderón*, en «Revista Archivos Bibliotecas Museos», LXXXI (1978), pp. 703-745. Sobre la fecha de las Biblias catalanas, MUNDÓ, A. M.: *Las Biblias de Ripoll*, en «Actas XXIII Congreso Internacional Historia del Arte» (Granada, 1973), Granada, 1976, I, pp. 435-436.

⁴⁸ Los estudios más importantes sobre los códices leoneses y los de la Rioja no sobrepasan la etapa anterior al románico. Otro tanto cabe decir de sus trabajos sobre circulación de manuscritos en la Península Ibérica («Cahiers de Civilisation Médiévale», 1969). Dentro del período estudiado, Manuel C. DÍAZ Y DÍAZ: *El Códice Calixtino de la catedral de Santiago. Estudio codicológico y de contenido*, Santiago de Compostela, 1988. Sobre la ilustración en varios ejemplares del mismo texto, Allison STONES, *Four illustrated Jacobus*, en *The vanishing past. Studies of Medieval Art, Liturgy and Metrology presented to C. Hohler*, Oxford, 1981, pp. 197 y ss. Añadir, Christopher HOHLER, *A note on «Jacobus»*, en «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XXXV (1972), pp. 31-80.

⁴⁹ Valga como ejemplo la edición de los textos traducidos del Libro de las Estampas de la catedral de León, donde se reproducen todas las miniaturas (*El Libro de las Estampas o Testamentos de los reyes de León*, León, 1981).

⁵⁰ Fue OTTO PACHT: *A Cycle of english frescoes in Spain*, en «Burlington Magazine», 1961, pp. 166-175, el primero que los relacionó. Un estudio de conjunto bien ilustrado posterior precisando más estos contactos, Walter OAKESHOTT, *Sijena*, Londres, 1972.

⁵⁰ WILLIAMS: *A castilian tradition...*

a la sustitución de la estética altomedieval por la románica y de ésta por las fórmulas no del todo entendidas del gótico nórdico. Otro tanto cabría decir de los Beatos. Aunque existe una evolución iconográfica, que lleva a aceptar ciertas fórmulas comunes en Europa, como puede ser la idea de infierno en el tardío *Beato de San Andrés del Arroyo*⁵¹, o la conversión de una Crucifixión altomedieval muy particular, como la del Beato de Gerona (fol. 16v.) en otra más próxima al románico como la del *Beato de Turín* (fol. 2), la inercia es mucho más importante. En el propio ejemplar conservado en Turín llega a mantenerse una iconografía tan inusual como es la del Bautismo de Cristo (fol. 136), con dos fuentes distintas para el río Jor y el Dan, así como para el bautismo directo de Jesús sobre una gran cuba, dentro de la tradición que viene de San Isidoro, porque el modelo así lo representaba (fol. 189)⁵².

Probablemente sea la miniatura inglesa, unida a la de Normandía, con ella relacionada por motivos artísticos y políticos, la más notable del período románico, especialmente desde los inicios de la segunda década del siglo XII. Por ello posee igualmente una gran capacidad de expansión hacia el continente. En la Península Ibérica hace algunos años se había señalado la directa conexión entre las pinturas del monasterio aragonés de Sijena y los miniaturistas tardíos de la Biblia de Winchester y la Hoja Morgan, dentro del llamado arte del 1200⁵³.

En el libro ilustrado se hace patente esta influencia al menos desde el tiempo en que se ilumina el *Códice Calixtino* de la catedral de Santiago. Aunque la fecha se ha discutido, no estamos lejos de mediados del siglo XII. En la espléndida imagen de Santiago (fol. 4) se ha visto un lejano reflejo de un San Mateo de la más antigua Biblia Carilef⁵⁴. Se trata de un signo de procedencia de los miniaturistas. Pero en realidad todo el códice se ha supuesto francés, llegándose a excluir de algunos análisis de nuestra miniatura. Sin embargo, no hay argumentos suficientemente sólidos que justifiquen esta exclusión. A mi entender, no debe desecharse la posibilidad de que fuera realizado en Compostela, aunque por un miniaturista procedente del norte de Francia, relacionado por tanto, con los ambientes ingleses⁵⁵. Es probable que otros esquemas compositivos de alguna escena puedan conectarse con producciones de Mont Saint-Michel, como es el destrozado sueño de Carlomagno (fol. 162).

Aunque haya diferencias estilísticas, la actitud de los dos personajes y aún más la composición arquitectónica del fondo, son similares en una obra algo posterior o casi contemporánea, el Cartulario de Mont Saint-Michel (Avranches, Ms. 210, f. 4v.).

La magnífica *Biblia* románica de la catedral de Lérida, de origen incierto, pero de procedencia conocida aragonesa, copiada con seguridad en la Península de acuerdo con el tipo de texto, próximo al de una *Biblia de Calahorra* y en la línea de la *Vetus Latina*⁵⁶, está iluminada por varios miniaturistas, de los que al menos dos se relacionan estrechamente con los ilustradores de hacia 1150 de la Biblia Winchester apodados Maestro «of the Leaping Figures» y Maestro «of the Apocrypha Drawings»⁵⁷.

El *Tumbo A* de la catedral de Santiago se comienza a iluminar antes que el Calixtino, aunque es posterior al Libro de los Testamentos de la catedral de Oviedo, el primero de su clase en ilustrarse. A medida que pasa el tiempo, mientras continúan los reyes concediendo privilegios a la catedral, su imagen sigue apareciendo al comienzo de la copia de esos textos. Fernando II, gran benefactor de la catedral, aparece de un modo nuevo, ocupando por completo un folio (fol. 44v.), a caballo, lanza en ristre, enmarcado por arquitecturas. Debajo, un león emblemático. Angel Sicart ha indicado la semejanza con miniaturas de Winchester, en este caso con el llamado Salterio de Enrique de Blois o Salterio Winchester (British Library, Nero C. IV)⁵⁸. Creo que la aproximación es válida, aunque no existe propiamente dependencia de uno respecto a otro, y las diferencias también son interesantes⁵⁹.

Probablemente poco antes de que se hiciera esta miniatura (h. 1175-1180) se debió comenzar en San Pedro de Cardena una Biblia en dos volúmenes, la llamada *Biblia de Burgos*. La ilustración más importante (fol. 12v.) está dividida en dos pisos, de los que el superior está pintado por un artista que presenta ciertos puntos de contacto con miniaturas inglesas del entorno de 1140-1155, algunas de Canterbury⁶⁰. Va a ejercer una fuerte influencia en otro artista muy próximo que trabaja en el *Beato de San Pedro de Cardena*, cuya parte más importante se conserva en el Museo Arqueológico de Madrid⁶⁰.

El arte de 1200 es especialmente destacado en la mi-

⁵¹ París, Bib. Nat., Nouv. acq. lat. 2.290, fol. 160.

⁵² Sobre esta iconografía, YARZA LUCES, J.: *Funzione e uso della miniatura ispana nel X° secolo*, en *Il secolo di ferro: Mito e realtà del secolo X* (XXXVIII Settimana di studio sull'alto medioevo), Spoleto, 1990, en prensa.

⁵⁴ Es idea de Serafin Moralejo, recogida y aceptada por A. SICART, *Op. cit.*, p. 87. Se trata de la Biblia de la Biblioteca de la catedral de Durham, Ms. A. II. 4, fol. 187v. que, aún conservada en Inglaterra, debió ser traída del norte de Francia por el obispo William de St. Calais cuando volvió en 1091 de su exilio francés (SWARZENSKI, J.: *Der stil der Bible Carilefs von Durham*, en *Form und Inhalt: Kunstgeschichten Studien für Otto Schmitt*, 1950, pp. 89-95).

⁵⁵ YARZA, *Pintura y miniatura*, pp. 382 y ss. El reciente y concienzudo estudio codicológico y de contenido de M. DÍAZ Y DÍAZ, *El Códice Calixtino*, plantea también dudas sobre el origen de este manuscrito y abre la puerta a una procedencia compostelana, sobre un original perdido, ya que piensa que no estamos ante el modelo primero.

⁵⁶ AYUSO: *La Biblia de Lérida*.

⁵⁷ YARZA: *La Biblia de Lérida*, pp. 365 y ss. Se trata de los que califico de segundo y tercer maestro.

⁵⁸ SICART: *Op. cit.*, p. 63.

⁵⁹ YARZA: *Pintura y miniatura románicas*, p. 387.

⁶⁰ YARZA: *La miniatura en Galicia, León y Castilla en tiempos de maestro Mateo*, en prensa.

niatura española, siempre que el término se emplee sin excesivas restricciones. Precisamente ha sido un conjunto con él vinculado, Sijena-Winchester, con el que se ha establecido la primera y firme relación entre los reinos peninsulares y lo inglés. El descubrimiento reciente de un grupo de códices en el monasterio de Las Huelgas (Burgos) ha reafirmado los contactos en esa época⁶¹. Destaca entre otros un espléndido *Martirologio* que debe estar próximo a 1200, tal vez supere incluso esta fecha, y cuya filiación señala directamente fuera de España, probablemente Inglaterra⁶², aunque la estrecha conexión entre lo inglés y algunas obras francesas del norte o del área parisina harán pensar a algunos en que proceda de allí. Aparentemente es obra importada, lo que no sorprende al darse estos contactos continuos y dada la presencia de Leonor de Aquitania, esposa de Alfonso VIII, en la fundación y protección de la gran abadía. También existe un impresionante *Antifonario*, que, en una primera aproximación cabría creer importado, pero que presenta diferencias notables respecto al *Martirologio*, por lo que tal vez sería hispano fuertemente influido por la misma área, Inglaterra-Norte de Francia en que se sitúa éste⁶³.

En definitiva, una fuerte incidencia de la miniatura inglesa sobre la hispana, especialmente visible en diversos reinos, y más intensa en la segunda mitad del siglo. Aunque en ciertos manuscritos es explicable, como los citados de Las Huelgas o los de Santiago, debido al internacionalismo de la ciudad, en otros no se encuentra en estos momentos otra explicación que el hecho constatado de una poderosa producción de manuscritos en Inglaterra, con un área de difusión continental importante y unos focos extendidos por la Península.

Resulta tan familiar la alusión al influjo franco sobre el románico peninsular en general, que seguramente se ha destacado menos en lo que se refiere a la miniatura. De hecho, la impresión general es que no se manifiesta con tan sorprendentes resultados como lo inglés. Recientemente se ha puesto de manifiesto la doble corriente hacia Francia desde aquí y la contraria desde allí. Es el *Beato de Saint-Sever* el que marca la llegada de modelos hispanos más allá de las fronteras peninsulares, al menos

como modelo textual e iconográfico. Allí se acomoda a las condiciones francesas en cuanto a aspectos estilísticos y procedencia de modelos decorativos⁶⁴. A su vez ejerce una cierta influencia en diversos campos del arte peninsular, tanto en la miniatura (Diurnal de Fernando I), como en el marfil⁶⁵. Los problemas del famoso Beato son múltiples, pero exceden los límites de los tratados aquí habida cuenta de que estamos ante una obra francesa⁶⁶.

No se puede olvidar que no sólo existe un cierto contacto entre el citado Beato francés y el *Diurnal de Fernando I*, sino que también se ha hablado de contacto con otras obras como el Diploma de Nájera de 1054 y, sobre todo, con el primer Beato románico hispano, el de Burgo de Osma, entre otras cosas, con ciertas figuras, que incluyen a las demoníacas, obra del llamado por Avril «artista C»⁶⁷.

Aunque no siempre se haya señalado con precisión levemente se sugiere que nunca deja de haber esta relación con lo francés. De hecho es con el norte de Francia, a su vez vinculado a Inglaterra, con quien se ha establecido el contacto y aún posible origen del *Códice Calixtino*, ya señalado. Las *Biblias catalanas de Ripoll y Roda*, no estudiadas en su totalidad, se revelan, al menos parcialmente, en la órbita europea general (bien al contrario de los Beatos), con antecedentes parciales en lo carolingio, como en temas tales como la Crucifixión, o enlazadas con «stemmas» de tradición antigua, pertenecientes a la misma familia de los manuscritos europeos⁶⁸. Con escasa fortuna, se ha pretendido separar muy nítidamente la tradición hispana, con fuerte impregnación de lo musulmán, de otra europeísta, patente sobre todo desde el siglo XII, que depende singularmente de lo francés⁶⁹. Del mismo modo que se ha creído que el citado Calixtino es obra importada, esto se ha pretendido para un cierto número de obras, preferentemente con interés litúrgico. Está dentro de lo normal que ciertas fundaciones o modificaciones de monasterios, canónicas, etc., con la llegada de clérigos franceses, implique asimismo la importación de códices desde el lugar de procedencia de éstos. En este camino hay que situar la historia de la canónica de Tortosa, fundada en 1151 por clé-

⁶¹ HERRERO, S.: *Op. cit.*, ha sido la descubridora de estos manuscritos antes no reseñados en publicaciones y catálogos.

⁶² YARZA: *La miniatura en Galicia...*, en prensa.

⁶³ Una descripción, en HERRERO, *Op. cit.*, pp. 69-79. Un análisis del mismo en la ponencia citada en la nota anterior.

⁶⁴ YARZA: *Pintura y miniatura*, pp. 371 y ss.

⁶⁵ MORALEJO: «*Ars Sacra*» et sculpture monumentale: le trésor et le chantier de Compostelle, en «Cahiers de Saint-Michel de Cuxá», 1980, p. 191; SICART, *Op. cit.*, pp. 34 y ss. Sobre islamismos en el Beato, Mireille MENTRE: *La Beatus de Saint-Sever et l'enluminure limousine: la question des rapports stylistiques*, en «102^e Congrès national des Sociétés savantes», Limoges, 1977, *Archeologie*, pp. 99-127; S. MORALEJO, *Les arts somptuaires hispaniques aux environs de 1100*, en «Cahiers de Saint-Michel de Cuxá», 1982, p. 295.

⁶⁶ En general remito por ello a la edición facsímil de Madrid, 1984, con estudios de Barral, Mezoughi y Zaluska. Además, en *Saint-Sever Millénaire de l'abbaye, Colloque*, 1985, 1986, la tercera sección estuvo dedicada al Beato con estudios de John WILLIAMS, *Le «Beatus» de Saint-Sever. Etat des questions*, pp. 251-264; Jean VEZIN, *Observations paléographiques sur l'Apocalypse de Saint-Sever*, pp. 265-278; Yolanta ZALUSKA, *Le «Beatus» de Saint-Sever à travers sa composition matérielle et ses généalogies bibliques*, pp. 279-292; Nouredine MEZOUGH, *La place de Babylone entourée de serpents entre l'Apocalypse et le Livre de Daniel dans les «Beatus»*, pp. 293-316; Peter K. KLEIN, *Les sources non hispaniques et la genèse iconographique du «Beatus» de Saint-Sever*, pp. 317-334.

⁶⁷ Lo he señalado en YARZA, *Pintura y miniatura*, p. 374, utilizando la denominación de F. AVRIL, *Quelques considerations sur l'execution materielle des enluminures de l'Apocalypse de Saint-Sever*, «Simposio Beatos», II, pp. 261 y ss.

⁶⁸ Es el caso de la Biblia de Roda, cuyo ciclo apocalíptico ha sido colocado en este ámbito, al contrario que el de los Beatos (KLEIN, *Der Apocalypse —Ziklus...*).

⁶⁹ Fue la tesis casi «dualista» de M. CHURRUCA, *Op. cit.*

rigos procedentes de San Rufo de Avignon, y alguno de sus manuscritos. Así, se ha llamado tradicionalmente *Misal de San Rufo* un notable códice, precedente Sacramentario gregoriano de hecho, de rica encuadernación y con algunas ilustraciones⁷⁰. La referencia reiterada a San Rufo y algún otro punto ha llevado a creerlo de origen aviñonés⁷¹. No muy diferente es la historia probable, al menos en cuanto a importación, de un *Sacramentario* que parece venir de San Millán de la Cogolla (Madrid, Academia de la Historia, Ms. 35). Textualmente tiene un origen antiguo y se señala su procedencia lemosina, llegándose a afirmar que podría haber sido iluminado por Adémar de Chabannes directamente⁷². Probablemente, no fue realizado ni por él, ni en San Marcial de Limoges, pero se mantiene el origen lemosín⁷³. La iconografía de la Crucifixión del *Pontifical de Roda*, hoy en la catedral de Lérida, demostraría una directa influencia de modelos transpirenáticos⁷⁴.

La citada *Biblia de Lérida* fue iluminada por varios miniaturistas. Entre ellos, el que califico de tercer maestro presentaba, a mi juicio, algunas semejanzas con uno de los autores de la Biblia de Saint-Andréau-Bois (Boulogne-sur-Mer, Ms. 2). Este manuscrito, aunque francés, a su vez se ha conectado con Inglaterra⁷⁵. Más inmediatamente próximo a lo francés, está el cuarto miniaturista, no demasiado lejos del primer autor de la Biblia de Lyon (Lyon, Bibliothèque Municipale, Ms. 410-411), ya en etapa de fuerte bizantinismo⁷⁶. Se ha calificado de francés un *San Agustín, Epístolas*, del Archivo Capitular de Vic (Ms. 59), pese a opiniones en contra. Entiendo que puede englobarse en la misma tendencia de alguna miniatura de la Biblia de Lyon⁷⁷.

Pese a lo indicado, existen más relaciones no siempre señaladas y que sería importante marcar, aunque éste no es el lugar preciso, para una exploración minuciosa y nueva. No obstante citaré algunos casos. Creo ver alguna similitud entre ciertas iniciales de la Biblia de San Juan de la Peña (Madrid, Biblioteca Nacional) y las que se elaboran en el «scriptorium» de San Marcial de Limoges.

Un magnífico códice de *Vidas de los Padres orientales*, de la Academia de la Historia (Ms. 10), es ajeno a lo hispano y habrá que encontrar sus orígenes en lo francés⁷⁸. Finalmente, creo que hay que fijar los límites cronológicos y de influencias del «scriptorium» de Gerona en torno y con posterioridad a 1100, donde confluyen corrientes de tradición catalana con otras cuyo origen, creo yo, hay que buscar en Francia, lo que obligaría además seguramente, a reclasificar algunas obras que ni aún se han considerado catalanas.

Lo italiano es más escaso, contra lo que pudiera pensarse dada la importancia de su pintura mural, siempre presente en Cataluña y con reflejos aún más lejanos. Es de toda evidencia, lo excepcional de la *Biblia de Avila* (Madrid, Biblioteca Nacional, Vitr. 15, 8), formada por un original italiano indudable del siglo XII al que se añadieron en el mismo siglo un grupo importante de folios iluminados de indudable origen español⁷⁹, como lo es la procedencia de los textos en relación con la Vetus Latina en las inscripciones de la Crucifixión⁸⁰. Habría que añadir otros manuscritos, que, más que indicar influjo, pudieran ser italianos, como el *San Agustín, Homilias sobre San Juan* (Archivo Corona de Aragón, Ms. San Cugat, n.º 21, Barcelona) debido a varios iluminadores de los cuales algunos son sin ninguna duda de aquella procedencia⁸¹.

Más extrañas serían las relaciones con el Imperio, aunque estamos lejos de poder afirmarlo por completo, dado el mal conocimiento que existe entre los estudiosos hispanos de su miniatura. Aún así conviene recordar que ciertas particularidades del *Diurnal de Fernando I* (Biblioteca Universitaria de Santiago de Compostela), como el teñir de algo semejante a la púrpura dos folios enteros iluminados, así como alguna inicial, son detalles que pueden ponerse en relación con el carácter «imperial» del monarca castellano-leonés⁸². En modo alguno lo dicho hasta ahora agota las posibilidades de encontrar muchos manuscritos de raíz internacional⁸³.

⁷⁰ BAYERRI, E.: *Op. cit.*, n.º 11, pp. 145 y ss.

⁷¹ Aunque algunas veces se ha pasado por alto el problema (GUDIOL: *Els primitius*, pp. 142-143), P. BOHIGAS, *La ilustración y la decoración...* I, p. 95, ha recalado la imposibilidad de que sea tortosí, tanto éste, como el n.º 10, que supone aviñonés.

⁷² JANINI, José: *Un Sacramentario gregoriano lemosín en Madrid*, en «Hispania Sacra», XII (1959), pp. 209-212.

⁷³ Un nuevo y más completo estudio textual. VEZIN, J.: *Note sur le sacramentaire limousin de l'Académie de l'Histoire de Madrid*, en «Miscelánea Férotin», en «Hispania Sacra», 1964, pp. 173-193. La discusión sobre la exclusión de San Marcial, en D. GABORIT-CHOPIN, *La décoration des manuscrits a Saint-Martial de Limoges et en Limousin du IX^e au XII^e siècle*, Paris-Ginebra, 1969, p. 69.

⁷⁴ YARZA: *Iconografía de la Crucifixión*, p. 28.

⁷⁵ Su primer estudio fue A. BOUTEMY, *La «Biblie» de Saint-André-au Bois*, en «Scriptorium», VI (1951), pp. 222-237. La relación con lo inglés, C. R. DODWELL, *The Canterbury School of Illumination, 1066-1200*, Cambridge, 1954, pp. 67-78. La relación con el tercer miniaturista de la Biblia de Lérida, YARZA, *La Biblia de Lérida...*, pp. 366-367.

⁷⁶ YARZA: *Op. cit.*, pp. 368 y ss. Sobre los miniaturistas de la Biblia de Lyon, Walter CAHN, *Autour de la Bible de Lyon. Problèmes du roman tardif dans le centre de la France*, en «Revue de l'Art», 47 (1980), pp. 11-20.

⁷⁷ GUDIOL: *Els primitius*, pp. 134-5, niega carácter catalán al manuscrito. BOHIGAS, *Op. cit.*, I, p. 60, lo elimina de su estudio por el mismo motivo. M. Eugenia IBARBURU en su análisis de los códices de Vic, en Catalunya Románica tampoco lo incluye. YARZA, *Op. cit.*, p. 368, indicó este posible parentesco francés.

⁷⁸ DOMÍNGUEZ BORDONA: *Manuscritos con pinturas*, II, n.º 344, fig. 190.

⁷⁹ TORRE, Martín de la; LONGÁS, Pedro: *Catálogo de los Códices latinos. I. Bíblicos* (Biblioteca Nacional), Madrid, 1835, n.º 7, pp. 31 y ss.

⁸⁰ YARZA: *Iconografía de la Crucifixión*, pp. 30 y ss.

⁸¹ GUDIOL: *Els primitius*, pp. 135-6. Son italianos, al menos, los folios 146v., 148v., 159, 193v., 4v.

⁸² YARZA: *Pintura y miniatura*, p. 373, aunque ya antes me había referido a ello (YARZA: *Arte y arquitectura en España, 500-1250*, Madrid, 1979, pp. 166 y ss.).

⁸³ Simplemente, vale la pena señalar el llamado Códice Misceláneo de la catedral de Burgo de Osma, obra clasificada como del siglo XII,

En definitiva, en el estado de nuestros conocimientos, la miniatura hispana del románico hunde sus raíces en la tradición propia anterior, pero se modifica radicalmente por la llegada continua de obras y artistas preferentemente franceses e ingleses, siendo progresivamente sensible a las novedades que se gestan a través del siglo XII. De modo más ocasional, penetran asimismo las formas y las obras italianas, sin que sepamos por qué vía o a través de quien, así como existen tal vez relaciones muy excepcionales con el imperio. Queda por analizar el contacto con la vecina Portugal, que se constituye como reino independiente precisamente ahora.

EL PROBLEMA DE LOS «SCRIPTORIA»

Por desgracia, poseemos pocos datos usualmente para determinar en qué lugares se establece un «scriptorium» que produzca manuscritos iluminados. Estos proporcionan pocos datos sobre sí y la acumulación actual en un lugar suele complicar más las cosas que resolverlas. A veces, es tan escasa la información y tan variada la gama de obras conservadas en una catedral o monasterio, que puede dudarse si allí llegó a iluminarse alguno. Es el caso, por ejemplo, de Burgo de Osma.

El Beato que ha recibido su apelativo de su ubicación no es osomense, seguramente es leonés. El citado *Códice Misceláneo* está formado por diversos fragmentos, «membra disiecta», cuyo origen se nos antoja no hispano. Un magnífico ejemplar de los *Moralia in Job de San Gregorio* es, sin duda, hispano, si aceptamos que la imagen de la lucha del extraño ave de oriente y la serpiente, añadida al final (fol. 172v.) pertenece a la redacción original⁸⁴. Un *Epistolario* (Cod. 167) ya tardío es de una mano diferente de todas las otras. Finalmente, entrando en el siglo XIII, el *Missale Vetus Oxomense* (Cod. 165), probablemente iluminado en Burgo de Osma, sería el único códice que demostraría la existencia de un «scriptorium» allí. No está muy lejos de él el *Epistolario*. De este modo, lo único que en este momento se puede afirmar es que en el entorno de 1200 comienza a trabajar un taller de ministuristas.

Naturalmente, no siempre resultan tan complejas las cosas. En Santiago de Compostela, seguramente en la catedral, hubo de organizarse un «scriptorium» cuyas muestras más antiguas son de la tercera década del siglo XII y que siguió activo más allá de la época románica. En Oviedo contamos con la certeza de que Pelayo, el obispo falsario, fue capaz de disponer de un notable mi-

niaturista cuando ordenó la ejecución del *Libro de los Testamentos*. Por ello cabe creer que existía una infraestructura anterior. En San Isidoro de León es donde se puede asegurar que se suceden distintos talleres de notable calidad, sin que cese la producción anterior al románico y se prolongue al menos, con San Martino, hasta el 1200. Otro problema plantea la catedral de la misma ciudad. En Sahagún, la gran abadía también parece haber dispuesto de un «scriptorium» del que salen algunas, muy pocas obras. Se desconoce la procedencia del Beato de Burgo de Osma, aunque se relaciona con León. Podría pensarse en un «scriptorium» desconocido cuya ubicación parece situarse entre Oviedo, León y Santiago.

El gran monasterio de San Pedro de Cardeña, cerca de Burgos, produjo un buen número de manuscritos. Es posible discutir la procedencia de algunos, pero todo hace creer que el momento más fecundo comienza hacia 1170 y se prolonga hasta inicios del segundo decenio del siglo XIII^{84 bis}. Más difícil es asegurar que alguno de los manuscritos del femenino monasterio cisterciense de Las Huelgas se iluminó allí. El viejo monasterio de Oña, con un pasado importante, pudo mantener el «scriptorium» con ilustradores, aunque sin la pujanza anterior⁸⁵. Más complicado resulta afirmar que lo tuvo San Pedro de Arlanza. Es importante el de Santo Domingo de Silos, si bien no todos los códices que conservaba en su biblioteca antes de la exclaustración eran originarios de allí⁸⁶.

En la Rioja, de vieja tradición altomedieval, algunos de los centros siguen activos ahora, destacándose sobre todo San Millán de la Cogolla, donde no hay cesura entre la etapa altomedieval y la románica. Todo apoya la tesis de Ayuso sobre la existencia de «scriptorium» en la catedral de Calahorra, al menos en el siglo XII, aunque son más dudosas o rechazables, algunas de sus hipótesis⁸⁷.

En Navarra, es Pamplona el centro más notable, pero quedan muy pocos manuscritos que permitan, por ahora, indicar algo con mayor precisión. De aquí viene las hojas con iluminaciones abundantes bíblicas estudiadas cuidadosamente⁸⁸. Existe cierta unanimidad en atribuir a Navarra, el *Beato* llamado por ello *navarro*, de París (París, Biblioteca Nacional, Nouv. acq. latines 1.366). Estaba, seguramente, en la catedral de Pamplona en 1665. Una nota copiada en fol. 157 se refiere a asuntos relacionados con Carlos III de Navarra (1389). Pero no hay otros motivos, ni paralelos, que permitan que tengamos seguridad sobre su lugar de realización⁸⁹. Tam-

formada por la encuadernación de diversos textos, con distintas letras y obra de diferentes miniaturistas, entre los que algunos podrían ser italianos (fol. 62v.).

⁸⁴ Ms. cod. 177 c. Se clasifica como del siglo XII.

⁸⁵ B. A. SHAILOR, *The scriptorium of San Pedro de Cardeña*, en «Bulletin of the John Rylands Library (Manchester)», LXI (1979), pp. 444-463.

⁸⁶ SÁNCHEZ MARIANA, Manuel: *Notas sobre la biblioteca monástica de San Salvador de Oña*, en «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», LXXXII (1979), pp. 473-493.

⁸⁷ Esto no afecta a las obras más señaladas, como el Beato de la British Library. Ver, especialmente, para el período inmediatamente anterior, pero con notas alusivas a obras algo posteriores, M. C. DÍAZ y DÍAZ, *Códices visigóticos en la monarquía leonesa*, León, 1983; Idem, *Libros y librerías en La Rioja Altomedieval*, Logroño, 1979.

⁸⁸ AYUSO, T.: *La Biblia de Calahorra*.

⁸⁹ BUCHER, F.: *Op. cit.*

⁸⁹ Un estado de la cuestión en AVRIL y otros, *Manuscrits enluminés...* n.º 72, pp. 66-7.

bién debió haber en otros centros como Fitero.

Entre las zonas nuevas cristianas, como cabe suponer, destaca Toledo. La presencia de un importante taller de pintura mural es conocida a partir de 1200 aproximadamente, al tiempo que es visible su contacto con la miniatura⁹⁰. La obra más conocida es el *Beato de Las Huelgas* o Morgan II, pero es también importante el *San Ildefonso* de la Biblioteca Nacional de Madrid. Estos «scriptoria» más o menos seguros de ambas Castillas, León, Galicia, Asturias, Navarra y Rioja, no aclaran la procedencia de importantes códices. En primer lugar, del *Beato de San Andrés del Arroyo* (París, Biblioteca Nacional, Nouv. acq. lat. 2.290), que estuvo en este monasterio cisterciense femenino, pero que no debió ser ilustrado allí. Presenta puntos de semejanza con el *Beato de San Pedro de Cardeña*⁹¹. Con más razón, el *Beato de la John Rylands Library* de Manchester (Ms. lat. 8) también se asemeja al Beato burgalés. Alguna de las miniaturas desgajadas de éste se supusieron muy próximas, significativamente, a aquel⁹².

En Aragón escasean los estudios que permitan conocer la presencia de centros productores. La *Biblia de San Juan de la Peña* (Madrid, Biblioteca Nacional, 2 Olim. A 2)⁹³ no sólo es prueba de la existencia de un «scriptorium» en este monasterio, sino que tiene escrita una larga nota, donde explica que en el incendio de 1494 desaparecieron varios manuscritos que alaba, tal vez por encima de su valor, pero que son signo de que hubo muchas más obras de lo que deja entrever lo que ha llegado hasta nuestros días. Existió también en Huesca otro taller abierto hasta bien avanzado el siglo XII, aunque no todos los códices que hoy se conservan en la catedral se hicieron en ella⁹⁴. Es probable que en Jaca se hayan ilustrado algunos códices, seguramente poco importantes, pero que quisieron valorarse especialmente en el pleito que enfrentó la sede a Huesca. Más o menos efímero

debió ser el taller de Roda de Isábena. Queda, finalmente, la incógnita de la *Biblia de Lérida*. La noticia más antigua la sitúa en Calatayud en el siglo XIX. Sin embargo, estaba entonces en casa de un canónico, que pudo haberla adquirido en diversos lugares. La importancia que tiene obliga a pensar en un centro destacado, porque al margen de los escribas hispanos, trabajaron varios miniaturistas que, como ya se indicó, proceden de Francia y, sobre todo, de Inglaterra. De ser algo posterior se sospecharía realizada en algún lugar como Sijena. En todo caso es lo que resta de un notable y, quizás, ocasional «scriptorium».

No hay equivalencia entre la abundante pintura mural y sobre tabla y la ilustración del libro en Cataluña. Esto no obsta para que se detecten numerosos códices y sea posible determinar la existencia de diversos centros de producción. Se ha destacado siempre el monasterio de Ripoll, conocido por las fuentes, antes del año mil, como poseedor de una importante biblioteca, que irá creciendo en tiempos del abad Oliba, donde se encontraban junto a los usuales textos religiosos, otros de materias científicas⁹⁵. Progresivamente se ha ido engrosando el número de códices que, se dice, proceden de allí. Al margen de la famosa Biblia, hoy en el Vaticano y ya mencionada, también se ha querido hacer rivipullense el *manuscrito vaticano lat. 5.730*⁹⁶, y es muy discutido el *Lat. 123*⁹⁷. Seguramente, es Vic otro de los centros principales de producción, aunque sin obras tan complejas como las del monasterio⁹⁸.

De diversa manera se conocen noticias de otros «scriptoria» donde en algún momento trabajó un taller de miniaturistas. Quizás uno de los más importantes, cuyo estudio está por hacer, en parte, pero en el que se trabaja en estos momentos, es el de la catedral de Gerona⁹⁹. Se ha citado ya la catedral de Tortosa¹⁰⁰. También trabajan talleres al menos en el importante monasterio de Sant

⁹⁰ RAIZMAN: *The later Morgan Beatus*.

⁹¹ AVRIL y otros, *Op. cit.*, n.º 72, pp. 65-6; YARZA, *La miniatura en Galicia...*

⁹² YARZA: *Pintura y miniatura*, p. 392. En el reciente congreso sobre «O Pórtico da Gloria...», J. Williams presentó una ponencia donde proponía Toledo como lugar de ilustración de los códices cardenenses y de alguno de estos Beatos. Nada puede asegurarse en tanto que no se publiquen las actas, pero particularmente, como hice ya constar, creo que el descubrimiento de nuevos códices similares a los de la Biblia de Burgos en el monasterio de Las Huelgas, reafirma la existencia del «scriptorium» de Cardeña.

⁹³ TORRE, de la; LONGÁS: *Op. cit.*, n.º 2, pp. 12 y ss.

⁹⁴ DURÁN GUDIOL, Antonio: *Los manuscritos de la catedral de Huesca*, Huesca, 1953; LACARRA, M. C.; MORTE C.: *Catálogo del Museo Episcopal y Capitular de Huesca*, Zaragoza, 1984, pp. 127 y ss.

⁹⁵ BEER, Rudolf: *Die Handschriften des Klosters Santa María de Ripoll*, Viena, 1907-8 (traducción al catalán: *Los manuscrits del monestir de Santa María de Ripoll*, en «Butlletí de l'Academia de Bones Lletres» 36 (1909), pp. 137 y ss.).

⁹⁶ ALBAREDA, A.: *Els manuscrits de la Biblioteca Vaticana, Reg. Lat. 123; Vat. lat. 5.730*, en «Catalonia Monastica» I (1927), pp. 70 y ss.

⁹⁷ Una última valoración, con amplios antecedentes, M. Eugenia IBARBURU, *La pervivencia de ilustraciones sobre temas astronómicos del mundo clásico en manuscritos románicos, a través del Ms. Vat. Reg. 123*, en «V Congreso de Historia del Arte, Barcelona, 1984», I Barcelona, 1986, pp. 29-37. DELCOR M.: *Le scriptorium de Ripoll et son rayonnement. Etat de la question*, en «Cahiers Saint Michel de Cuxà», 1974, pp. 45-64.

⁹⁸ GUDIOL CUNILL, J.: *Catàleg dels Llibres manuscrits anteriors al segle XVIII del Museu Episcopal de Vich*, Barcelona, 1934 (antes en «Butlletí de la Biblioteca de Catalunya», VI, VII, VIII); JUNYET, E.: *La Biblioteca de la Canónica de Vich*, en «Spanische Forschungen», 21 (1963); Idem, *Le scriptorium de la cathédrale de Vich*, en «Cahiers de Saint-Michel de Cuxà», V (1974), pp. 65-69.

⁹⁹ Lluís BATLLE i PRATS: *La Biblioteca de la catedral de Gerona desde su origen hasta la imprenta*, Gerona, 1947 (ahora en *La cultura a Girona de l'Edat Mitjana al Renaixement*, Gerona, 1979, pp. 87-281). Asimismo Mosen Roura está a punto de presentar una tesis doctoral sobre los escribas de la catedral en este período. Añádase lo antes reseñado de Cid, Vigil y Segre Montel, entre otros.

¹⁰⁰ Al libro de Bayerrí, en cuanto a catalogación añadir el estudio de San Agustín, La Ciudad de Dios, cod. 20, de M. Eugenia Ibarburu, citado en nota 31.

Cugat del Vallés¹⁰¹, en Barcelona¹⁰² y en la Seo de Urgel¹⁰³. Esto, dejando de lado los posibles lugares del ámbito rosellonés, entonces catalán, como Elna o Perpignan.

Al margen de la precariedad de noticias sobre la actividad de estos diversos centros y la dificultad de conjugar los escasos datos con obras iluminadas conservadas, todo parece indicar que, salvo algún núcleo concreto, la mayoría tuvieron una producción de cierto interés a lo largo de pocos años. Pero aunque ésta es una impresión que se deduce de lo conocido, cabría tal vez modificar este juicio, como ocurre cuando nueva información obliga a ampliar el período o las obras adscritas a algún «scriptorium» deficientemente conocido.

EVOLUCION Y ETAPAS DE LA MINIATURA

Una visión general de la miniatura hispana en la primera mitad, o algo más, del siglo XI, pone de manifiesto caracteres muy marcados de diferencia. La zona de León y Castilla sigue aún inmersa en la tradición altomedieval, tanto por el tipo de textos, como por la forma de la ilustración. Hacia 1047, y únicamente en los talleres reales, se descubre el principio del cambio, a través de una obra excepcional: el *Beato de Fernando I* (Madrid, Biblioteca Nacional). Hay que destacar que se ilustra por encargo de Fernando I y Sancha y en los talleres de San Isidoro de León, trabajando en ella, al menos, dos miniaturistas, uno de los cuales, el que lleva a cabo la parte menor, es de una extraordinaria calidad¹⁰⁴. Pero es poco tiempo después cuando el proceso culmina en la *Diurnal de Fernando I* (Santiago, Biblioteca de la Universidad), como se reconoce generalmente¹⁰⁵, aunque la obra sea menos lujosa que la anterior y esté iluminada con más modestia. Destaca el citado teñido color púrpura en varios folios, como detalle de una intencionalidad política en relación con la idea imperial astur-

leonesa defendida por Fernando I¹⁰⁶. Es importante la escena en que figuran ambos reyes (fol. 3v.) con otro personaje, identificado con el autor (Sicart y otros) o con el rey David, autor de los Salmos (Yarza). Asimismo, como muestra de su relación con el pasado inmediato, al comienzo se imita al Beato del mismo rey Fernando I. Entre ambos habían transcurrido únicamente ocho años.

Sería engañoso afirmar que este cambio ahora señalado afecta a todos los reinos occidentales. De hecho conocemos pocos códices contemporáneos, pero la impresión es que estamos aún en una situación de inercia, respecto al pasado que tanto es señal de tal, como intencional a consecuencia de un cambio de liturgia que no se hace sin fuerte oposición de ciertos sectores autóctonos.

Dos muestras referenciales, a las que siempre se acude en estos casos, son el *Beato de Silos* (Londres, British Library, Add. Ms. 11.695) y el *Beato de Burgo de Osma* (Burgo de Osma, Catedral, Cod. 1). El primero está iluminado en el monasterio del mismo nombre y tiene una complicada historia no aclarada aún por completo. Mientras parece que en 1091 estaba ya prácticamente copiado, no es hasta 1109 cuando se termina su iluminación. Tanto para una época como para la otra resulta aún muy directamente anclado en la tradición altomedieval, dando la impresión de que ello obedece a la voluntad, al menos, de una parte de sus autores, si bien es contradictorio con la actitud supuesta de su primer promotor el abad Fortunio. La presencia de unos folios de Antifonario y de una imagen muy notable de infierno, cosidos con el códice, signo de un cambio hacia el románico (en el segundo) o del mantenimiento de la tradición (los primeros), es suficiente para poner de manifiesto las tensiones que debieron crearse en el período de cambios^{106 bis}.

Por otra parte, el *Beato de Burgo de Osma*, escrito en visigótica, por tanto en la letra hispana antigua, se ilumina de modo que todos coinciden en calificarlo como el primer Beato románico hispánico¹⁰⁶. Se han estudia-

¹⁰¹ MIQUELL I ROSELL: *Catàleg dels llibres manuscrits de la Biblioteca de Sant Cugat del Vallés*, Barcelona, 1937 (antes en «Butlletí de la Biblioteca de Catalunya», VIII y IX).

¹⁰² MIQUELL I ROSELL, F. X.: *Liber feodorum maior. Cartulario real que se conserva en el Archivo de la Corona de Aragón*, Barcelona, 1945-1947, 2 vols.; MARTÍNEZ FERRANDO, J. E.: *Hallazgo de miniaturas románicas en el Archivo de la Corona de Aragón*, Barcelona, 1944.

¹⁰³ PUJOL I TUBAU, P.: *De la cultura catalana migeval: Una biblioteca dels temps romànics*, en «Estudis Universitaris Catalans», VII (1913), pp. 1-8. Entre los lugares donde también se iluminaron manuscrito queda la duda de alguno que pudo ser importante, como el monasterio de Sant Pere de Rodes, de donde procede la famosa Biblia de Roda de la Biblioteca Nacional de París. Aunque presenta puntos de semejanza con la de Ripoll y, por ello, se ha querido atribuir al famoso monasterio, hay quien supone que se iluminó allí.

¹⁰⁴ He aludido ya a los dos artistas en YARZA: *Arte y arquitectura en España, 500-1250*, Madrid, 1979, pp. 166-167.

¹⁰⁵ Es una idea general, señalada desde antiguo, recordada por DOMÍNGUEZ BORDONA: *Miniatura*, p. 51 («el estilo románico aparece muy claro en el Diurnal»); YARZA: *Op. cit.*, p. 168; WILLIAMS, John: *Manuscripts espagnols du Haut Moyen Age*, París, 1977 (cito por esta edición, pero la redacción original es inglesa y editada en N. York, 1977), pp. 31 y 10; SICART: *Op. cit.*, pp. 21 y ss. Lo dió a conocer Antonio LÓPEZ FERREIRO en «El Eco de la Verdad» del 10 de octubre de 1868, aludiendo luego a él en Idem, *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*, Santiago, II, 1899, pp. 524-526.

¹⁰⁶ ROJO ORCAJO, T.: *Catálogo descriptivo*, pp. 17-26; Idem, *El Beato de la catedral de Osma*, en «Art Studies», 1931, pp. 100-156; PERRIER, D.: *Die Spanische Kleinkunst des 11. Jahrhunderts*, en «Aachener Kunsbäter 52 (1984)», pp. 118-122.

^{106 bis} J. YARZA, *Funzione e uso della miniatura hispana nel X° secolo*, en *sehimane spoletto*, la 90, en prensa.

¹⁰⁷ WETSTEIN: *Op. cit.*, pp. 134; YARZA: *Pintura y miniatura*, pp. 376 y ss. Otros aspectos más puntuales han sido tocados por los especialistas, singularmente, los que afectan a su notable mapa del mundo (fols. 34v-35); MENÉNDEZ PIDAL, G.: *Mozárabes y asturianos...*; CID C.: *Santiago el Mayor en el texto y en las miniaturas de los códices de Beato*, en «Compostellanum», 10, n.º 4 (1965), pp. 619 y ss.; BALIL, Alberto: *El códice de Beato de Liébana en Burgo de Osma. Notas sobre su mapa y las representaciones de faros en el mismo*, en «Celtiberia», 1978, pp. 7-12; sobre otro mapa-mundi similar al de Burgo de Osma, conservado en Milán, Biblioteca Ambrosiana, F. 105 sup., fols. 71v-72, el bolandista BAUDOIN DE GAFFIER hizo un estudio demostrando que procedía de Oña y lo databa en la segunda

do someramente las similitudes estilísticas con el Beato de Saint-Sever, anterior, y con el ciclo mural de San Isidoro de León, posterior, demostrando así su carácter internacional¹⁰⁷. La fecha que figura en el manuscrito (fol. 10v.) es 1086, por tanto es anterior al momento más antiguo del *Beato de Silos*. Aunque consta ya en 1300 en Osma, no es originario de allí, sino del reino de León-Galicia, mientras el de Silos es castellano. Sin que deba deducirse nada definitivo conviene recordar que los primeros esfuerzos visibles de cambio estilístico se perciben con mayor claridad en el ámbito leonés y su entorno, que en el castellano.

En lo que se refiere a La Rioja, lugar de fuerte implantación monacal altomedieval (San Millán de la Cogolla, Albelda, etc.), seguramente es conveniente pensar en un conservadurismo similar al de Castilla. Una obra importante, parcialmente estudiada, es el llamado *Beato de San Millán* (Madrid, Academia de la Historia, cod. Aemil. 33). No hay acuerdo para datar con exactitud la primera parte de su ilustración, entre fines del siglo X y primeros años del siguiente¹⁰⁸. Es interesante destacar que el primer escriba llega hasta el folio 228v., mientras el miniaturista de este período no pasa del fol. 92, lo que indica una cierta distancia cronológica entre la labor de uno y otro. Como la clasificación se ha hecho con frecuencia como consecuencia del análisis de la letra, entiendo que deben existir pocas dudas de que las primeras miniaturas son ya del siglo XI¹⁰⁹. Se ha dicho que era de poca calidad, más por el tipo de pergamino, que por la miniatura. Esta es desigual, pero alcanza en algún caso nivel excelente, como en la Adoración del Cordero (fol. 92), pero de lo que no cabe duda es que pertenece de pleno a la tradición altomedieval.

¿Cuándo le sustituye el miniaturista «románico»? Generalmente se viene aceptando que a fines del siglo XI¹¹⁰. En estos momentos, dado que también debe haber una distancia entre la actividad del segundo escriba

y la del correspondiente miniaturista, que la forma está completamente integrada dentro del románico y que, como ahora veré, aún en 1073 el «scriptorium» era ajeno a la novedad, no creo que sea anterior a 1100 la presencia del artista románico. Es precisamente la existencia de un excelente códice, cuya calidad todos alaban, la que me parece signo de conservadurismo del cenobio. Hablo del «*Liber Commicus*» (Madrid, Academia de la Historia, Cod. Aem. 22). Una nota del fol. 193 explica que fue terminado por el abad Pedro en 1073¹¹¹. Las miniaturas, que no son anteriores (en todo caso algo posteriores) a esta fecha, están inmersas en la tradición hispana, sin atisbos de novedad.

Ninguno de estos problemas afecta a la miniatura catalana. No existen manuscritos del siglo X, ni en la tradición iconográfica, ni en lo formal, comparable a lo visto en los reinos occidentales. Las varias veces citadas *Biblias de Ripoll* (Vaticano, Lat. 5.729) y *de Roda* (París, Biblioteca Nacional, lat. 6) son obras dentro de tradición carolingia, en lo que afecta a la forma, pero desarrollando un ciclo amplísimo de imágenes cuyos orígenes probablemente están en uno o varios prototipos paleocristianos. Al menos esto se vino a demostrar en el ciclo apocalíptico de la *Biblia de Roda*¹¹². Ya Neuss había señalado la similitud de ambos manuscritos, sugiriendo en un primer momento, que ambas debían venir de un único lugar, que no podía ser más que Ripoll¹¹³, aunque años más tarde¹¹⁴ revisaba su propuesta y sugería la existencia de un segundo «scriptorium» en Roda. Los estudiosos catalanes han aceptado la propuesta antigua, convencidos de que ambas obras están citadas en un documento de 1047 entre las tres Biblias que entonces poseía el monasterio¹¹⁵. Sin embargo, con múltiples argumentos, Klein ha replanteado la hipótesis de la existencia de dos «scriptoria», basándose en las diferencias y en la presencia de obras no rivipullenses en contacto con algunas miniaturas de la *Biblia de Roda*¹¹⁶.

mitad del siglo XII, siendo muy similar al de Burgo de Osma («Analecta Bollandiana», 69 (1951), pp. 282-323), siendo luego presentado en el Simposio de los Beatos por Luis VÁZQUEZ DE PARGA, *Un mapa desconocido de la serie de los «Beatos»*, en «Simposio Beatos», I, pp. 271-278. Sobre la singular importancia de sus escenas infernales, incluso en lugares no usuales, YARZA, *Seres y mansiones infernales*, pp. 241 y 250 y ss.

¹⁰⁸ SILVA Y VERÁSTEGUI, Soledad de: *Iconografía del siglo X en el reino de Pamplona-Nájera*, Pamplona, 1984, pp. 64-68, parece decantarse por el final del siglo X. Hacia el año mil, lo fecha J. WILLIAMS, *Manuscrits espagnols*, p. 35, MUNDÓ y SÁNCHEZ MARIANA, en *Los Beatos*, n.º 11, p. 110, lo hacen de comienzos del siglo XI.

¹⁰⁹ DÍAZ Y DÍAZ: *Libros y librerías en La Rioja...*, pp. 209-210, duda hasta que se haya iluminado en San Millán, aunque no explica por qué, salvo por hacerse eco de las dudas asimismo de Peter KLEIN, *Der ältere Beatus-Kodex Vitr. 14. 1 de la Biblioteca Nacional de Madrid*, Hildesheim, 1976, 2 vols.

¹¹⁰ WILLIAMS: *Op. cit.*, p. 31, incluye también el magnífico Crucificado que forma parte de un folio usado en la encuadernación y lo fecha a fines del XI; mismas fechas en MUNDÓ, SÁNCHEZ MARIANA, SILVA Y VERÁSTEGUI: *Iconografía*, p. 67, acepta que pueda ser de comienzos del siglo XII. Hace años, siguiendo a DOMÍNGUEZ BORDONA, *Exposición de los códices*, p. 174, que lo cree ya del siglo XIII, supuso del XII avanzando la Crucifixión (YARZA: *Iconografía de la Crucifixión*, p. 33), cosa que niego hoy por completo.

¹¹¹ PÉREZ DE URBEL, Justo; GONZÁLEZ Y RUIZ-ZORRILLA, Atilano: *Liber Commicus*, Madrid, 1950-5, 2 vols., I, p. LXXII y ss.; DÍAZ Y DÍAZ: *Op. cit.*, pp. 183 y ss.

¹¹² KLEIN, Peter: *Der Apokalypse-Zyklus*, p. 296, reconstruye un «stemma» donde la Biblia está en la misma familia que el ciclo más tardío de Anagni o de Nepi, en pintura mural, descendiendo todo de un posible prototipo italiano.

¹¹³ NEUSS, W.: *Die katalanische Bibel-illustration*, pp. 21-29.

¹¹⁴ NEUSS, W.: *Die katalanische Bibel aus Sant Pere de Roda und Dürers Apokalypse*, en *Micellania Puig i Cadafalch*, Barcelona, 1947-51, pp. 261-267.

¹¹⁵ BOHIGAS: *Op. cit.*, p. 68; JUNYENT, E.: *La figure de l'abbé Oliba: Esquisse biographique*, en «Cahiers de Saint Michel de Cuxà», 1971, pp. 9-18; MUNDÓ, Manuel: *Les études sur Oliba et son oeuvre littéraire: Etat des questions*, en «Idem», pp. 73-80.

¹¹⁶ KLEIN: *Date et «scriptorium» de la Bible de Roda. Etat des recherches*, en «Cahiers de Saint-Michel de Cuxà», 1971, pp. 91-102.

También hay discrepancias en lo que afecta a las fechas. Mundó¹¹⁷ cree que en 1047 estaban ambas terminadas, incluso en lo sustancial se harían en torno al año mil. Por supuesto todos están de acuerdo en que en la *Biblia de Roda* trabajan varios miniaturistas, pero algunos como Klein suponen que el último lo hace ya en la segunda mitad del siglo XI. La semejanza entre algunas imágenes de la *Biblia de Ripoll* y la gran portada de la iglesia del monasterio fue notada por Pijoán¹¹⁸, deduciendo que las primeras sirvieron de modelo para la segunda. Sin embargo, la presencia de alguna escena en una que falta en la otra y ciertas diferencias, animan a pensar en el uso de un modelo común¹¹⁹. Otros problemas más concretos, como la existencia en ambas de un ciclo muy rico de Job, en un caso hasta en un lugar ajeno al que le corresponde¹²⁰ y otros diversos han sido tratados con varia fortuna¹²¹.

Dos manuscritos interesantes, entre varios, han sido destacados en relación con ambas Biblias. Por una parte, el interesante *Homiliario de Beda*, procedente de San Félix de Gerona (catedral de Gerona n.º 44), estrechamente relacionado con la de Roda, que parece del siglo XI avanzado y cuyo origen gerundense es prueba probable de un origen no ripollés para la Biblia. También es interesante iconográficamente¹²². Un *San Agustín, Expositio epistolarum Pauli apostoli* (Roma, Vaticana, Lat. 5.730) se dice relacionado con Ripoll, por un texto añadido algo posteriormente donse se habla de posesiones del monasterio (fol. 233v.)¹²³. A mi juicio, existen relaciones muy estrechas con el *Beato de Turín*, al que me referiré más adelante.

En Aragón es el «scriptorium» de San Juan de la Peña el más notable a fines del siglo XI. La gran Biblia resulta más interesante por sus iniciales que por su temática. Se comentan relaciones aquitanas y recuerdos lejanos anglosajones¹²⁴, pero también entiendo que parte de esa decoración precisamente presenta ciertas similitudes más inmediatas con miniaturas lemosinas, procedentes de San Marcial.

En el siglo XII las formas europeas generales se han impuesto en todos los reinos peninsulares, incluido Portugal. En los Occidentales destaca la primera organización de lo que será una particularidad hispana: los Cartularios ilustrados. Es sabido cómo comunidades monásticas y cabildos catedralicios, en distintas ocasiones,

habían recurrido a coleccionar en un único libro llamado Becerro, de los Testamentos, Cartulario, etc., aquellos documentos legales de donaciones o privilegios emanados de la cancillería real, de las altas instancias religiosas o del ámbito de la nobleza, y que afectaban a la institución que mandaba confeccionar tal libro. Se convertía éste en un instrumento imprescindible en cualquier pleito que pudiera surgir. Pero, si bien se cuidaba que todo fuera correcto, no se veía la conveniencia de iluminar tal libro, como no fuera en el folio o folios iniciales, con una única miniatura significativa de la donación principal, del personaje que honraba la institución que había favorecido, etc. Se puede recordar en este sentido el Libro de Oro de Prüm (Tréveris, Stadtbibliothek, Cod. 1709), poco anterior a los hispanos a los que me voy a referir, o los anglosajones de New Minster (Winchester) (Londres, British Library, Cotton Vesp. A. VIII, fol. 2v.) y el similar, aunque no cartulario, del rey Cnut el Grande (British Library, Stowe Ms. 944, fol. 6).

Con el *Libro de los Testamentos* de la catedral de Oviedo, encargado por el obispo Pelayo, en la Península se crea una obra sin precedentes. Detrás está la compleja figura del obispo, falsario reconocido (en mayor medida que tantos de sus contemporáneos), autor de diversas obras históricas. Desde le punto de vista de analizar las interpolaciones que introdujo e documentos anteriores o la elaboración de falsos completos se ha escrito mucho y clarificado casi todo¹²⁵. Probablemente había una intencionalidad específica a la hora de convertir el cartulario en un libro de lujo. He querido demostrar que se hizo pensando en la reina Urraca, entre 1121 y 1122, quedando sin terminar, para que favoreciera la petición del obispo de obtener la independencia de la sede ovetense respecto a Toledo¹²⁶. Para ello dispuso que al comienzo de los privilegios relacionados con cada monarca se dispusiera un folio entero en el que se le representaba, acompañado por el obispo, la reina y ciertos signos complementarios, tanto de poder, como alusivos al obispado. Además, también algunas miniaturas destacaban la importancia de documentos de la cancillería papal que afectaban a Oviedo. El resultado fue una obra sin precedentes, pero que creó escuela en la zona de Asturias, Galicia y León. Encontró los miniaturistas que necesitaba, pese a que la ciudad estaba lejos del alto mo-

¹¹⁷ *Las Biblias románicas de Ripoll*, en «Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte, Granada, 1973», Granada, I, 1976, pp. 435-436.

¹¹⁸ PIJOÁN, Josep: *Les miniatures de l'Octateuch i les Biblias romàniques catalanes*, en «Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans», IV (1911-1912), pp. 475-507.

¹¹⁹ KLEIN: *Op. cit.*, pp. 94-95; YARZA: *La portada de Ripoll*, en *Catalunya Romànica. X El Ripollès*, Barcelona, 1987, p. 244.

¹²⁰ DURAND, Jannic: *Op. cit.*, pp. 117 y ss.

¹²¹ Un estado de la cuestión reciente de ambas: ROSA ALCOY, *Biblia de Rodes*, en *Catalunya romànica. X El Ripollès*, pp. 292-305; Idem, *Biblia de Ripoll*, en «Idem», pp. 305-315.

¹²² YLLA-CATALÀ, Gemma: *Homiliari de Beda de Sant Félix de Gerona*, en *Catalunya Romànica. XXIII*, Barcelona, 1988, pp. 125-130.

¹²³ ALBAREDA, Anselmo: *Els manuscrits de la Biblioteca Vaticana*, pp. 70 y ss.; BOHIGAS: *La ilustración y la decoración...*, I, p. 60.

¹²⁴ CAHN, Walter: *La Bible romane*, Friburgo, 1982, n.º 147, pp. 292-3.

¹²⁵ Corresponde al historiador F. J. FERNÁNDEZ CONDE el haber clarificado concienzudamente el asunto: *La iglesia de Asturias en la Alta Edad Media*, Oviedo, 1972, pp. 51 y ss.; Idem, *La obra del obispo ovetense Pelayo en la Historiografía española*, en «Boletín del Instituto de Estudios Asturianos», 25 (1971), pp. 249-291 y, sobre todo, *El Libro de los Testamentos de la catedral de Oviedo*, Roma, 1971.

¹²⁶ YARZA, Joaquín: *El obispo Pelayo de Oviedo y el «Liber Testamentarum»*, en «Vescovi e committenti», Lucca, 1987, en prensa.

mento que como capital había tenido anteriormente. Eran pintores que conocían la decoración mural de San Isidoro de León (Moralejo), aunque mantenían ciertos vínculos con la tradición anterior¹²⁷.

Poco tiempo después, en Santiago de Compostela se comenzaba el *Tumbo A*, con propósitos similares, en cuanto a cartulario, encabezando con imágenes reales cada grupo de documentos relativos al donante. Diversos miniaturistas trabajan desde el inicio en obras de menor alcance iconográfico que las del *Libro de los Testamentos*, pero muestra del vigor que debió tener el «scriptorium» compostelano, del que tanto se ha perdido¹²⁸. Mientras ninguna duda cabe sobre el origen compostelano del *Tumbo*, se ha discutido ya la pertenencia o no del *Códice Calixtino* al mismo «scriptorium»¹²⁹. Querría recordar el interés del ciclo dedicado a la aventura hispana de Carlomagno, que, a mi juicio, revela un estado no original del mismo, basado en un modelo no reconocido o perdido, cuya historia puede seguirse a partir de diversas copias del Calixtino conservadas¹³⁰.

En el mundo leonés habría que destacar en el entorno de 1100, la abadía de San Facundo de Sahagún, que entonces va a ser dirigida por monjes reformadores franceses, y de donde procede un notable Misal o Sacramentario, conocido como *Misal de San Facundo* (Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. Vitr. 20, 8). Su escritura ha sido puesta en relación con el centro de Francia, proviene inmediatamente de Toledo, pero debe haber sido fabricado en Sahagún, al que alude en alguna ocasión (fol. 46v.). Sus escasas, pero notables miniaturas, lo sitúan en relación a la zona de Limoges¹³¹. Algo más adelante hay que datar una miniatura única cosida en un códice del siglo XI silense. Se trata de un conocido dibujo de las Marías ante el sepulcro, con inscripción idéntica a la que se esculpió en el relieve del monasterio de Silos de igual tema. Podría ser próxima a 1150, aunque no se han desechado fechas anteriores¹³².

En San Isidoro de León se trabaja en 1162 en una *Biblia* en varios volúmenes y dentro de una tradición, cuyos ejemplos más antiguos tenemos hoy en fragmentos de Oña y en la *Biblia de 960*, también en San Isidoro de León. Por motivos desconocidos, hubo interés en terminarla en un tiempo corto, lo que incide en la calidad de la miniatura. Trabajan dos artistas, uno más cuidadoso, próximo al autor del dibujo antes comentado, procedente de Silos¹³³. Se añaden, en los libros que antes no poseían ilustración, un número importante de iniciales, algunas especialmente interesantes, porque reflejan aún ecos del taller de muralistas de San Isidoro, bastantes anteriores. Así, en I. fol. 92, un hombre lleva a un cerdo a sus espaldas, similar a una representación de noviembre. Igualmente en relación con marzo u otro mes, en II. fol., 1v. y II. fol. 67¹³⁴. Ya en estas iniciales se pone de manifiesto un cierto conocimiento de la miniatura internacional contemporánea, mejor que en la parte ilustrada, aún muy en la tradición hispana inmediata anterior. Finalmente, quiero referirme al hecho de que el miniaturista segundo influye sobre la pintura mural, como diré más adelante (Navarra).

Es evidente que el monasterio de San Millán de la Cogolla ha perdido parte de su vigor creativo anterior e, incluso en el dominio de su historia económica, se ha hablado de que se mantiene a la defensiva. Esto no impide que siga trabajando el «scriptorium»¹³⁵. Como antes comentaba, se ha supuesto que es a fines del siglo XI cuando se concluye un gran *Beato* (Academia de la Historia), aún cuando creo que hay que rejuvenecerlo algo más. Junto a él, un grupo interesante de códices, no tan ambiciosos, pero de notable calidad en su ilustración, como un *Misal* (Academia de la Historia, Cod. Aem. 18), muy cercano a la segunda parte del *Beato*. Se clasifica como del XI, pero vuelvo a indicar que, a mi juicio, podría llevarse ya a comienzos del XII¹³⁶. Otro tanto cabría decir de un *Salterio* (Academia de la Historia, Cod.

¹²⁷ YARZA LUACES, J.: *Las miniaturas del Libro de los Testamentos*, en *El libro de los Testamentos de la catedral de Oviedo*, edición facsimilar, Oviedo, en prensa.

¹²⁸ MONTERO DIAZ, Santiago: *La miniatura en el Tumbo A de la catedral de Santiago*, en «Boletín de la Universidad de Santiago», 1933, pp. 167-189; SICART: *Op. cit.*, pp. 46 y ss.; YARZA, J.: *Pintura y miniatura románicas*, pp. 379-382; MORALEJO: *La miniatura en los Tumbos A y B*.

¹²⁹ Ver nota 48. Añadir, SICART: *Op. cit.*, pp. 64 y ss.

¹³⁰ YARZA: *Pintura y miniatura románicas*, pp. 384 y ss.

¹³¹ JANINI: *Manuscritos litúrgicos de la Biblioteca Nacional*, n.º 199, pp. 248 y ss. En este estudio se hace el autor eco de la opinión manifestada por A. M. Mundó sobre la letra. Sobre la proximidad de Limoges, J. YARZA, *La miniatura castellano-leonesa de los siglos XI-XII*, Fundación March, Madrid, 1974, vol. II, pp. 68 y ss. (ed. dactilografiada).

¹³² Está incluido en el *Leccionario*, Nouv. acq. lat. 12.176. Se ha cosido en una zona en que se copia una homilía de Beda y no tiene nada que ver con ella. YARZA: *Op. cit.*, II, pp. 126 y ss.

¹³³ YARZA: *Pintura y miniatura románicas*, pp. 385 y ss. El manuscrito no es de extraordinaria calidad, tal vez por la premura con que fue hecho, pero se distingue bien la mano de los dos miniaturistas. En cuanto a la gran hoja del Museo Arqueológico Nacional, mide 35,8 cms. x 23 cms., sólo algo menos que la Biblia. Habría que recordar que MUNDÓ, SÁNCHEZ MARIANA, *El Comentario*, p. 37, habían sugerido, por el contrario, que podía haber pertenecido al *Beato* de San Pedro de Cardena. Entiendo que éste es mayor de tamaño, algo posterior, y de mayor calidad, y repito mi identificación con la Biblia, a la que falta, además, una miniatura que está en la de 960, con la *Maïestas*, de disposición que habría de ser similar a la que hoy conservamos en la Biblia antigua. En relación con las miniaturas completas de la Biblia de 960 y su relación a las diferencias y semejanzas con la que ahora tratamos, Pascual GALINDO, *La Biblia de León del 960*, en «Spanische Forschungen», 1960, pp. 37-76. Los dos miniaturistas, YARZA, *Arte y arquitectura*, p. 285.

¹³⁴ YARZA, *La miniatura castellano-leonesa*, II, p. 65.

¹³⁵ GARCÍA DE CORTÁZAR, J. A.: *El dominio del monasterio de San Millán de la Cogolla (s. X-XIII)*, Salamanca, 1969; MENÉNDEZ PIDAL, G.: *Sobre el escritorio emilianense en los siglos X a XI*, en «Boletín Academia de la Historia» CLIII (1958), pp. 7-19.

¹³⁶ DOMÍNGUEZ BORDONA: *Manuscritos con pinturas*, n.º 349, pp. 205-206.

Aem. 64 bis), con algunas iniciales notables¹³⁷. En esta línea estilística entiendo que habría que situar una obra singular, el *De Civitate Dei* de San Agustín de la Biblioteca Nacional (Ms. 9.557), del que se ha dicho si sería de origen aragonés. Contiene excelentes iniciales dibujadas con gran finura. Algunas se han coloreado con poco éxito. Es magnífica la que introduce el libro XVI, dedicada, por una parte a la embriaguez de Noé y, por otra, a las razas de la tierra que cuestiona el santo en el texto¹³⁸. A mi entender no está muy lejos del «scriptorium» de San Millán en lo estilístico, aunque sea algo posterior a los códices citados.

Todavía no existe conformidad a la hora de fechar la parte hispana de la conocida *Biblia de Avila* (Madrid, Biblioteca Nacional, Vitr. 15, 1), porque hasta el siglo XIII se han llevado sus miniaturas¹³⁹. Sin embargo, no debe ser sino de la segunda mitad del siglo XII, aún lejos de 1200. Como se ha señalado ya¹⁴⁰, hay elementos de la Vetus Latina con incidencia en la ilustración del Crucificado. Existen contactos con las pinturas murales de la iglesia de San Justo de Segovia¹⁴¹.

Mucho menor interés tienen en estas fechas los «scritoria» aragoneses y catalanes. En estos últimos, es patente la decadencia de Ripoll y Vic, aunque sobresale la producción de Gerona. Es el *Beato de Turín*, procedente de allí, la obra más destacada¹⁴². Algunos aspectos generales con él relacionados han sido abordados, como la rara iconografía de los vientos de raíz clásica¹⁴³ o la Crucifixión que, dependiendo de Gerona, traduce al románico una iconografía altomedieval¹⁴⁴. Se fecha hacia 1100, aunque no se debe desechar que sea de unos años más tarde¹⁴⁵. La manera de hacer de los miniaturistas se encuentra, como ya dije, en obras que se supo-

nen rivipullenses. Tampoco creo que esté muy lejos un manuscrito clasificado de antiguo como italiano, que, no obstante, se data en la segunda mitad del siglo XII¹⁴⁶.

Muy fragmentario es lo que conocemos de Navarra. Un modesto cartulario de Leyre, en nada comparable a los magníficos de León, Galicia y Asturias, se adorna con una escena y alguna inicial¹⁴⁷. Mayor interés revisite un *Beda, Super Epistolas Catholicas Expositio y Job*, de la catedral de Pamplona¹⁴⁸, que se ha puesto en relación con Cataluña. No estoy seguro que la aproximación sea válida.

Es en torno a 1170 cuando se comienza a acusar un cambio en la miniatura hispana, que llevará hacia las formas del 1200, sin que quepa hablar de una visión lineal, porque se mantiene lo tradicional o se evoluciona al margen del bizantinismo de 1200, en muchos lugares. Es la etapa en que de modo más pleno se puede hablar de una fuerte influencia inglesa en la mayor parte de los reinos peninsulares. Es asimismo un período extremadamente brillante, que no tendrá continuidad en el siglo XIII.

En el ámbito de los reinos occidentales se percibe el cambio en Burgos por vez primera. La llamada *Biblia de Burgos*, de la Biblioteca Provincial de la ciudad, pero procedente de San Pedro de Cardena, muy probablemente, es el primer gran manuscrito donde, desde 1170-1175, y a partir de la llegada de un miniaturista inglés, se perciben los cambios¹⁴⁹. Además es obra de enorme interés por un programa iconográfico casi único del Antiguo Testamento, con evidentes signos tipológicos, que ocupa un folio entero, pintado por dos miniaturistas distintos¹⁵⁰. El hallazgo, ya comentado, de numerosos manuscritos en el monasterio de Las Huelgas permite re-

¹³⁷ Idem, n.º 371, p. 214. Sobre la inicial, M. RUIZ MALDONADO, *El caballero en la escultura románica de Castilla y León*, Salamanca, 1986, pp. 44-45.

¹³⁸ YARZA: *Los seres fantásticos...*, ahora en *Formas artísticas de lo imaginario*, pp. 160 y ss. Por cierto que se ha deslizado un error en el número de catálogo, al que al 9.557 se ha precedido de un Harley, que, como se sabe, corresponde a manuscritos de la British Library.

¹³⁹ Así figura catalogada en *Tesoros de España*, Nueva York, 1985, n.º 2, pp. 49-50, siguiendo antiguas clasificaciones.

¹⁴⁰ YARZA: *La Iconografía de la Crucifixión*, pp. 30 y ss.

¹⁴¹ YARZA: *La miniatura castellano-leonesa*, II, p. 277, ya lo indicaba. Más adelante en *Arte Medieval*, p. 172. MORALEJO acepta esta aproximación.

¹⁴² CID, VIGIL: *El Beato de Turín...*; PALOL, P. de: *El tapís de la Creació de la catedral de Girona y el Beato de Torí. Problemas de cronología*, en «Annals de l'Institut d'Estudis Gironins», XXV-I (1979-80), pp. 119 y ss.

¹⁴³ PALOL, P. de: *El tapís de la Creació de la catedral de Girona*, Barcelona, 1986, p. 112.

¹⁴⁴ YARZA: *Iconografía de la Crucifixión*.

¹⁴⁵ Esperemos que los análisis de los escribas de Gerona que lleva a cabo mosén Roura despejen las dudas.

¹⁴⁶ Me refiero al *Lectionarium officii*, París, Bib. Nationale, Lat. 794, estudiado y clasificado así por E. B. GARRISON, *Studies in the history of medieval Italian painting*, IV, Florencia, 1960-2, pp. 300-302, cuya clasificación ha sido aceptada por F. AVRIL, Y. ZALUSKA, *Manuscripts enlumines d'origine italienne, I, VI^e-XII^e siècles*, Bibliothèque Nationale, París, 1980, n.º 89, pp. 52 y ss., así como en *Dix siècles d'enluminure italienne (VI^e-XVI^e siècles)*, Bibliothèque Nationale, París, 1984, n.º 15, pp. 27 y ss. Proviene del sur de Italia donde en el siglo XV pertenecía a los reyes de Nápoles de la corona de Aragón. Tampoco me parece completamente ajena la *Biblia de Santa Cruz de Coimbra* (Porto, Bib. Pública Municipal, Ms. 32), que se fecha en el segundo cuarto del siglo XII (A. CRUZ: *Santa Cruz de Coimbra na cultura portuguesa da Idade Media*, Porto, 1964, I, pp. 139-141; W. CAHN, *La Bible romane*, n.º 149, lám. 3).

¹⁴⁷ SILVA Y VERÁSTEGUI, Soledad: *La miniatura medieval en Navarra*, Pamplona, 1988, pp. 15 y ss.

¹⁴⁸ SILVA Y VERÁSTEGUI: *Op. cit.*, pp. 105 y ss. A mi juicio se ha dejado convencer por la semejanza iconográfica de la historia de Job, más que por la proximidad estilística.

¹⁴⁹ Al margen de una errónea clasificación alemana, debida a una afirmación del gran hispanista A. L. MAYER, *El estilo románico en España*, Madrid, 1931, p. 229, que creyó ver la palabra «lang», donde no había sino un agujero en el pergamino, seguramente porque no dispuso más que de fotografías, es de destacar que fue aceptada la propuesta por estudiosos españoles que tampoco debieron verlo (YARZA, J.: *La Biblia románica de la Biblioteca Provincial de Burgos*, pp. 60-1). He de reconocer que por entonces acepté la datación que venía dándose en las proximidades del 1200.

¹⁵⁰ YARZA: *Las miniaturas de la Biblia...*, pp. 185 y ss. El manuscrito parece tener mala suerte. Después del error citado, Churruga vió en lo que es el vestido que Dios da a Eva una puerta con su cerradura. Finalmente, ha sido reproducido en CAHN, *La Bible romane*, que desconoce la bibliografía hispana, al revés (Fig. 135).

forzar la importancia de un «scriptorium» que, casi seguramente, hubo de trabajar con preferencia en San Pedro de Cardeña¹⁵¹. Se asegura la existencia de un segundo volumen de la Biblia, a través de una hoja suelta conservada, se aumenta la presencia del segundo miniaturista de la Biblia con un excelente *Leccionario* cisterciense, mientras se refuerza la idea de que el gran *Beato de San Pedro de Cardeña* (Museo Arqueológico, Ms. 2, con hojas sueltas en Girona, París y Madrid)¹⁵² fue hecho por dos miniaturistas al menos, uno de ellos próximo al primero de la Biblia. Tal vez, también es posible relacionar estos manuscritos con otros conservados en Toledo, como un magnífico *Homiliario de Smaragdus* y un *Pasionario*¹⁵³, pudiéndose explicar la relación, bien como reflejo en Toledo de la escuela de San Pedro de Cardeña, bien como obras hechas allí¹⁵⁴. Como ya he dicho más arriba, ni el *Beato de San Andrés del Arroyo* (París, Bib. Nat., Nouv. acq. lat. 2.290) es ajeno a esta producción, por lo que afecta al trabajo de algunos de sus miniaturistas, y mucho menos el espléndido de la John Rylands Library de Manchester (Ms. lat. 8). Añadamos la hoja suelta de un códice de tipo bíblico del museo de la colegiata de Covarrubias. En definitiva, que en San Pedro de Cardeña y zonas limítrofes trabaja al menos un notable «scriptorium», quizás alguno más, entre 1170-1175 y 1200 o una fecha que sobrepasa el 1200. En Toledo, ya en fechas tardías, se percibe una recepción de la forma de hacer de esta escuela. Se haya hecho todo o no en las mismo monasterio, parece que también juega un cierto papel el monasterio femenino cisterciense de Las Huelgas, donde se conservan algunos de los manuscritos y otros importados probablemente de Inglaterra o traídos de otros lugares.

Poco se puede decir hoy en día de Santiago de Compostela, salvo apuntar la alta probabilidad que desde 1175-80 hasta 1205-15, tuvo que hacer una excelente escuela de miniaturistas si juzgamos por dos únicas escenas incluidas en el Tumbo A. La primera, que se ha citado en relación a lo inglés, es la representación de Fernando II, el gran rey leonés, en folio entero y nueva imagen

respecto a las anteriores. La otra es completamente diferente, ya en los inicios del siglo XIII, retrata a Alfonso IX, último rey único de León y Galicia. Si la composición deriva directamente de la otra, el «estilo» es pleno del 1200, con relativas semejanzas con un ámbito amplio, que alcanza a León y San Pedro de Cardeña (fol. 62v.)¹⁵⁵.

San Isidoro de León conoce un último momento interesante, siendo también origen de una escuela efímera que trabajaría en la catedral. Es el canónigo Santo Martino el responsable de la restauración de un notable «scriptorium», al menos desde 1185, que va a prolongarse años después de su muerte¹⁵⁶. No se trata de obras extraordinarias, pero el ejemplar de sus propias obras revela una influencia muy directamente bizantina, sin apenas intermedios occidentales, al menos en alguno de sus varios miniaturistas. Su huella es visible, pese a diferencias, en unos *Moralia de San Gregorio* (Ms. 10) y un *Homiliario* (Ms. 9). Finalmente, he sugerido que en el momento de su muerte (1203) alguno de sus artistas pasa a la catedral para trabajar en el *Libro de las Estampas*, por cuenta del obispo Manrique, antiguo benefactor de Santo Martino¹⁵⁷.

Al margen de estas corrientes hay que recordar un volumen de la obra del obispo Pelayo, ovetense, el que encargó el *Liber Testamentorum*. Se conserva en la Biblioteca Nacional (Ms. 2.805) y se ilustra con alguna miniatura interesante. Ha sido relacionado con Santiago, aunque no parece convincente la aproximación¹⁵⁸. Más importante es el grupo de obras procedentes de Toledo, relacionadas con la pintura mural, con extensión hacia Burgos (*Beato de Las Huelgas*, J. P. Morgan Library, N. York), incluso con ramas en Cataluña (*Liber Feodorum*, etc.). No sabemos cuándo comienza a trabajar, aunque todo lo sitúa en torno a 1200, prolongando ampliamente su actividad hasta 1225-30. Incluye un notable *San Ildelfonso* (Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. 10.087), el *Beato de Las Huelgas* (Ms. 429) y otro *Ildelfonsus, De Virginitate Beatae Mariae* (Madrid, Bib. Nacional, Ms. 21.546)¹⁵⁹. Es posible que se pueda incrementar aún el

¹⁵¹ HERRERO, S.: *Códices miniados...*; YARZA: *la miniatura en Galicia...*

¹⁵² YARZA: *En torno al Beato...*, pp. 112-114; MUNDÓ, SÁNCHEZ MARIANA: *Los Beatos*, n.º 16, p. 115.

¹⁵³ JANINI, JOSÉ; GONZÁLEZ: *Manuscritos litúrgicos de la catedral de Toledo*, Toledo, 1977: el *Homiliario*, n.º 173, pp. 183 y ss. el *Pasionario*, n.º 174, pp. 184 y ss. También Figs. 13-15.

¹⁵⁴ La primera es mi opinión. En todo caso, propongo la existencia de un «scriptorium» en Cardeña, que en un momento dado trabaja para Las Huelgas. La segunda propuesta fue defendida por J. WILLIAMS en «O Pórtico da Gloria...», Santiago, 1988, aún en prensa, por lo que es prematuro pensar cuáles han sido las conclusiones finales del investigador americano. Añadir en este capítulo el *Breviario y Ritual* de San Isidoro de León, h. 1187 (YARZA: *La miniatura en Galicia...*).

¹⁵⁵ SICART: *Op. cit.*, pp. 98-9, lo sitúa en un capítulo distinto de la miniatura en Galicia, que la imagen del rey Fernando II. YARZA: *Pintura y miniatura*, pp. 387-9; MORALES: *Las miniaturas...*, pp. 56 y ss. Tanto Moralejo como yo (*El Pórtico de la Gloria*, Madrid-Cuenca, 1984, pp. 22 y ss.) hemos destacado el carácter monumental de la miniatura.

¹⁵⁶ YARZA: *Pintura y miniatura*, pp. 388-391; FERNÁNDEZ, E.: *Las miniaturas de los códices martinianos*, en *Santo Martino* (ver nota 27), pp. 513 y ss.; VIÑAYO, FERNÁNDEZ: *Abecedario-Bestiario...*; MARÍN, T.: *Los códices de Santo Martino, Singularidades paleográficas*, en *Santo Martino*, pp. 429-458; VIÑAYO, A.: *El «scriptorium» medieval del monasterio de San Isidoro de León y sus conexiones europeas*, en *Coloquio sobre circulación de Códices escritos entre Europa y la Península en los siglos VIII-XIII* (Santiago de Compostela, 1982), Compostela, 1988, pp. 209 y ss.

¹⁵⁷ Además de lo dicho, M. RUIZ, *La condesa doña Sancha...* reproduce todas las ilustraciones del Libro de las Estampas, en color, salvo la única robada que no se recuperó, *El Libro de las Estampas*, León, 1981.

¹⁵⁸ SICART: *Op. cit.*, pp. 88 y ss.

¹⁵⁹ SCHAPIRO, M.: *The Parma Ildelfonsus...*; RAIZMAN, D.: *The late Morgan Beatus...*; Idem, *A rediscovered illuminated...* Sobre las relaciones con Cataluña, además del *Liber Feodorum Maior* y el *Liber Feodorum Ceritaniae*, ver también Joan AINAUD DE LASARTE, *Arte Románico. Guía* (Museo Arte Cataluña), Barcelona, 1973, pp. 164-5.

«corpus» toledano con otras obras dispersas por diversas bibliotecas hispanas.

En Navarra, sin que sea fácil hablar de una gran escuela, es destacable, al menos, la presencia de un grupo interesante de manuscritos. Se ha citado ya el llamado *Beato de Navarra* (París, Bibliothèque Nationale, Nouv. acq. lat. 1.366)¹⁶⁰. Asimismo, las notables colecciones de dibujos, ya del siglo XIII, con numerosas ilustraciones bíblicas, de procedencia pamplonesa¹⁶¹. Finalmente, es interesante, más que por la calidad, por la riqueza iconográfica, un *Sacramentario de Fitero* (Pamplona, Archivo General de Navarra), del entorno de 1200¹⁶², entre otros varios menos importantes.

En Aragón, el problema principal está en conocer donde se iluminó la gran *Biblia de Lérida*¹⁶³, porque antecede a Sijena en lo que se refiere a la llegada de artistas extranjeros, singularmente ingleses, más o menos relacionados con Winchester, y sugiere la existencia de un «scriptorium» con capacidad suficiente para producir obra de tanto fuste. Por el contrario, contra lo dicho por Ayuso, la *Biblia de Calahorra*, posterior, está a bastante distancia de la de Lérida en calidad y tampoco se acerca mucho estilísticamente. Todo contrasta con obras de menor interés¹⁶⁴. Tampoco es especialmente interesante la miniatura catalana. Destaca la existencia de los Cartularios ilustrados, *Liber Feodorum Maior* y *Liber Feodorum Ceritaniae* (Archivo de la Corona de Aragón, Barcelona, Ms. 1 y 2), de complicada historia, a veces inexplicable, y desigualdades que implican intervenciones posteriores que han de ser estudiadas. Su terminación nos lleva al siglo XIII¹⁶⁵. Probablemente tanta atención merecen algunos códices de Tortosa, singularmente, el *De Civitate Dei* (Ms. 20)¹⁶⁶.

La miniatura hispana, tan brillante en esta etapa final, languidece luego. No existió una renovación que llevara decididamente al gótico. Por ello ha merecido escasa atención entre los estudiosos, salvo excepciones. En Castilla, ni aún el esfuerzo de Alfonso X llegó a modificar totalmente la inercia, salvo en las obras directamente relacionadas con él. La *Biblia de San Millán de la Cogolla* del siglo XIII¹⁶⁷ (Madrid, Academia de la Historia, Ms. 2-3), al margen de su conexión con modelos del siglo X al menos, es torpe, aunque rica, y sus miniaturas mantienen recuerdos del siglo XII. Pero resulta de gran calidad, cuando se compara con la *Biblia de Uclés* (Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. 922-925) que se da-

ta, al parecer, en 1298¹⁶⁸. En Cataluña hay que esperar a 1268 para hablar de obras góticas en miniatura.

OTROS ASPECTOS GENERALES

La gran extensión de este texto impide tratar en detalle aspectos importantes que se aluden ya en las páginas anteriores. Por ejemplo, el referente a las relaciones de la miniatura con las restantes artes, singularmente con la pintura mural y sobre tabla. Este asunto presenta perfiles complejos, más allá de lo que sería normal en el siglo XIV y XV, al menos por un motivo: ¿quién es el autor de unas obras y otras? En los siglos últimos de la Edad Media es evidente la existencia de profesionales laicos de la miniatura, aunque sigan existiendo religiosos, pero en el románico se admite que la mayoría de las obras se ilustraron en monasterios y catedrales por manos de clérigos, monjes, etc., mientras la pintura mural y sobre tabla es obra de profesionales laicos itinerantes. ¿Cómo se entiende entonces la relación entre unas obras y otras? Es claro que este esquema no es rígido y hubo laicos ocupados en libros y clérigos pintando muros, pero cuando se analiza nuestra miniatura se comprueba que los contactos no son ocasionales, sino continuos.

La relación de pinturas de San Isidoro de León con miniatura de *Libro de los Testamentos* de Oviedo o *Beato de Burgo de Osmá*, así como *Biblia de 1162* del mismo lugar es más o menos segura. Otro tanto sucede entre la pintura de Navasa, en Aragón, y las miniaturas de dicha Biblia leonesa¹⁶⁸. Los artistas de Sijema proceden del «scriptorium» inglés de Winchester. El grupo extendido de Toledo a fines del siglo XII y principios del XIII, nos lleva a una perfecta conexión entre miniaturistas y muralistas en la misma ciudad, mientras la huella que alcanza a Cataluña nos presenta allí el mismo asunto, con miniaturistas y pintores sobre tabla. Las pinturas del llamado maestro de Avía, sobre tabla, recientemente se ha puesto en contacto con medios miniaturísticos ingleses¹⁷⁰. Problemática es hasta ahora la ilustración hispana de la *Biblia de Avila*, sin que sea clara la existencia en la segunda mitad del siglo XII de un taller en la catedral de esa ciudad. Por eso resulta más interesante conocer la estrecha semejanza estilística con las pinturas murales, descubiertas ya hace unos cuantos años, en la iglesia segoviana de San Justo, muy curiosas iconográficamente.

¹⁶⁰ Añadir de lo dicho anteriormente, Gregorio de ANDRÉS, *Nuevas aportaciones documentales sobre los códices Beatos*, en «Revista Archivos Bibliotecas Museos», LXXXI (1978), p. 546.

¹⁶¹ BUCHER: *The Pampelune Bibles*.

¹⁶² SILVA: *La miniatura medieval en Navarra*, pp. 23-59.

¹⁶³ Ver notas 28, 33 y 45.

¹⁶⁴ Ver nota 94.

¹⁶⁵ A lo antes dicho, sobre bibliografía, añadir el amplio comentario de P. BOHIGAS, *Op. cit.*, pp. 101-109, con la historia del descubrimiento de folios utilizados en fechas relativamente recientes como algo sin valor.

¹⁶⁶ Ver notas 31 y 41.

¹⁶⁷ WILLIAMS: *A castilian tradition...*

¹⁶⁸ LLORENS, M.^a Dolores: *La miniatura monacal y catedralicia en los reinos de Alfonso X*, en «Fragmentos», n.º 2 (1984?), pp. 47-57.

¹⁶⁹ YARZA: *Pintura y miniatura*, p. 386. En este trabajo, precisamente, trato el tema en general.

¹⁷⁰ ALCOY, ROSA: *El cercle d'Avià i la miniatura anglesa: una modalitat de l'estil 1200 a Catalunya*, en «Lambard» III (1987), pp. 103-128.

Muchos puntos de unión en los que llama la atención el que casi todos se den en los reinos Occidentales y Aragón, mientras escasean en las zonas de Cataluña, donde la pintura sobre tabla y mural es más abundante. Habrá que decir que semejanza no quiere decir identidad. En bastantes ocasiones es factible hablar de relaciones y dependencias, pero más peligroso es creer que el mismo artista trabaja en distintos medios. Tal vez un caso aceptablemente claro sea el de Sijena y Winchester, donde la proximidad obliga a asegurar prácticamente la identidad entre el principal pintor y el miniaturista de la Hoja Morgan. En los restantes ejemplos no existe más que prueba de relación y dependencia. En definitiva, no convienen esquemas rígidos en cuanto al trabajo de religiosos y laicos, pero cabe mantener la idea de que la división normalmente propuesta puede aceptarse en líneas generales.

Otro punto que pudiera haberse destacado y tratado con detalle es el que afecta a aspectos iconográficos. Se ha procurado dar referencias mínimas, pero es claro que son insuficientes. En líneas generales es fácil comprobar que son pocos los análisis de este tipo hechos con cierto rigor y profundidad. No obstante ya con lo dicho existe materia para tratar en otro trabajo independiente¹⁷¹.

No ocurre lo mismo con el problema relativo a clientes, promotores o mentores. Los datos son pocos, pero además no se han sugerido hipótesis a partir de ellos. El *Codex Calixtinus* es una obra vinculada a Santiago y hecha a medida para el camino de peregrinación y, sin embargo, raramente se ha planteado la pregunta de quién estaba realmente detrás de ella. Se cita a Aymeric Picaud,

pero es evidente que no es la persona que encarga la obra. Resultaría normal pensar en un Diego Gelmírez, pero el códice ha de ser posterior a su muerte, se dice. No obstante, a mi juicio, tampoco había que eliminar la hipótesis, si supiéramos que no estamos ante el original, sino ante una réplica.

Más claro es el papel de Fernando I en relación al Beato o al Diurnal, aunque son ideas generales sobre su concepción imperial las que se han puesto de manifiesto, más que motivos en concreto respecto a esos encargos¹⁷². Se me antoja más rotundo el papel y la intención que están detrás de Pelayo y el *Libro de los testamentos*, como he tenido ocasión de señalar¹⁷³. Otras veces la necesidad litúrgica, etc., originan ciertos encargos, pero hay que contar casi siempre con que la necesidad simplemente no obliga a que el manuscrito sea de lujo. Por eso, si lo es, existe alguna otra intención.

En general, es patente que los mentores son tanto laicos como religiosos, personas individuales o colectivas, y que la obra lujosa se hace con la intención de llamar la atención, bien por la situación social de quien la hace, bien por la intención que le guía, como puede ser el *Libro de los Testamentos*, si es cierto, como creo, que el obispo Pelayo solicitaba la ayuda de la reina Urraca en su pleito en busca de la independencia de la sede que dirige. Pero queda mucho por hacer por este camino. Se explica que el «scriptorium» de San Isidro de León o de Compostela sean importantes, pero no se sabe por qué el de San Pedro de Cardaña aumenta tanto su productividad a fines del siglo XII. La existencia de trabajos en curso ayudará a resolver más de un problema.

¹⁷¹ Los títulos de algunos artículos señalados en estas notas ponen de manifiesto los principales estudios realizados en este sentido.

¹⁷² YARZA: *Arte y arquitectura...*, pp. 164 y ss.

¹⁷³ Ver notas 126 y 127.

La Arquitectura española del siglo XIX: Estado de la Cuestión

Pedro Navascués Palacio.

E.T.S.A. Madrid.

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.) Vol. II, 1990

Los problemas que pueden afectar a la historia de la arquitectura española del siglo XIX, como disciplina, no son muy diferentes de los que tiene planteados la historia del arte español en general, y si se me permite ir más allá, de las limitaciones que condicionan en nuestro país la investigación y conocimiento de la Historia¹.

El estudio de la arquitectura del siglo XIX, probablemente uno de los capítulos más jóvenes de la historia del arte español, ha debido de romper inicialmente una serie de prejuicios graves que, arrastrándose a lo largo de la primera mitad del siglo XIX y con algunas excepciones, acabó cristalizando en el libro de Gaya Nuño, *Arte del siglo XIX*, apareciendo en 1966 formando parte de la prestigiosa colección «Ars Hispaniae»². Recalco el adjetivo de prestigiosa porque de este modo las opiniones allí vertidas, y en este caso descalificadoras, tenían una mayor fuerza. Si a ello añadimos que la fecha de su publicación coincide con los años del desarrollo y de la especulación inmobiliaria, que en gran medida jugó con el suelo ocupado por la ciudad burguesa del siglo XIX,

veremos el doble aspecto negativo que tal obra tuvo. Por un lado la obra de Gaya, lejos de alentar el estudio de un período al que juzgaba en lo arquitectónico como «era de errores y desvaríos, convenientemente disfrazados de suficiencia pedante y prosopopeya torpísima»³, frenó cualquier iniciativa en este sentido y siguió desviando a los estudiosos hacia el campo de la pintura, confundiendo una vez más y en la mejor tradición decimonónica historia del arte con historia de la pintura.

Por otra parte, la desconsideración global de Gaya hacia la arquitectura del siglo XIX llegó a ser tal que no se recató en lamentar su subsistencia y así la interesada operación de derribos de edificios, «sin interés», no encontró freno alguno y estuvo justificada académicamente. De este modo se empobreció considerablemente nuestro patrimonio arquitectónico y prácticamente nadie se atrevió a escribir en favor de la arquitectura del pasado siglo, más allá de unas notas sentimentales de prensa para dolerse de la pérdida de tal o cuál edificio, o de algunas iniciativas valientes para defender de la piqueta no ya un

¹ Sobre este punto véanse las ponencias y conclusiones de los encuentros celebrados en 1988, bajo el auspicio de la ANEP y el CSIC, publicadas con el título *Tendencias en historia*, Madrid, 1990. Personalmente pienso que la ponencia sobre el «Estado actual de la investigación en historia del arte» firmado por V. Nieto y J. Yarza (ob. cit. pp. 81-83), no recogen con objetividad el alcance real del «crecimiento» de la investigación en esta parcela de la historia del arte, donde la estructura autonómica del país no ha sido necesariamente negativa. Ello ha supuesto nuevos cauces para la publicación de tesis doctorales y estudios serios que antaño no habrían tenido la menor oportunidad de darse a conocer. Puede ser que haya sido a costa de «localismos» pero el balance final ha sido, a mi juicio, positivo. Creo que tampoco se puede desconocer el impacto historiográfico producido tras la creación de la especialidad de Historia del Arte en la Universidad, así como el mantenimiento, en ocasiones heroico, de una serie de revistas que permiten detectar una vitalidad nada desdeñable de los historiadores del arte. Vitalidad que está, en todo caso, reclamando una coordinación con apoyo estatal a través de la Universidad. El problema no está ya en que no se conozcan, por no llegar, determinadas revistas extranjeras, sino en que habitualmente no se conoce la investigación en curso que realiza la propia Universidad española. ¿Cuántos Departamentos han definido y hecho públicas las líneas de investigación conforme marca la legislación vigente?

² GAYA NUÑO, J. A.: «*Arte del siglo XIX*», vol. XIX de la col. *Ars Hispaniae*, Madrid, Plus Ultra, 1966. Esta obra de Gaya Nuño es por otra parte y merced a su difusión, la única que se maneja por quienes sin ser historiadores del arte escriben sobre arte, lo cual puede producir visiones tan desgraciadas como falsas en otras obras más recientes y de gran difusión reciclando así los errores. Esto ocurre con la *Historia de España* de la ed. Planeta, que en su vol. 9, «La transición del Antiguo al Nuevo régimen (1789-1874)», (Barcelona, 1987), incluye unas páginas de José María Valverde dedicadas a «La Cultura» en las que la arquitectura (pp. 582-583) aparece despreciada desde el desconocimiento.

³ GAYA NUÑO: ob. cit. p. 267.

edificio sino toda una corriente tan singular como la del neomudéjar madrileño⁴.

Afortunadamente se produjo casi al tiempo una reacción favorable hacia este capítulo de la arquitectura española, sostenida hasta nuestros días salvo algún que otro gesto extemporáneo que no merecería recordarse si no fuera por el alcance de su edición⁵. En efecto, en torno a 1970 un grupo de entonces jóvenes profesores, sin desdeñar un ápice el vigor de la historia del arte tradicional llevaron las fronteras de éstas más allá de aquel «finis terrae» que suponía entre nosotros el mundo neoclásico de Villanueva.

Hasta allí habían llegado Llaguno y Ceán⁶ y nadie, salvo Caveda, se arriesgó después a plantear dentro de unas coordenadas serias la arquitectura de su propio siglo. Caveda, por el contrario, lo hizo de un modo magistral en sus conocidas *Memorias*, publicadas en 1867, donde incluye un capítulo de inapreciable interés para nosotros que titula «*La arquitectura actualmente*»⁷. En él hace un certero y moderno diagnóstico de la salud de la arquitectura de su tiempo que, muy lejos de ser crónica fría de obras y autores, se convierte en una viva y matizada historia crítica. Caveda señaló las causas del «nuevo carácter» de la arquitectura, su libertad frente al «exclusivismo de los antiguos preceptistas» traducida en tolerancia y eclecticismo, la vuelta a la Edad Media y el fenómeno de la restauración monumental, el papel de la Escuela de Arquitectura de Madrid, los abusos del eclecticismo y su condena por la filosofía y la historia, el progreso del arte, etc., resultando sus páginas de mucho mayor interés que lo que Gaya escribiera un siglo más tarde.

En realidad la mala prensa de la arquitectura del siglo XIX comenzó en la propia centuria cuando, con un sentido autocrítico como posiblemente nunca se había dado hasta entonces, se pusieron en cuestión la teoría y la práctica de la arquitectura, iniciando un debate sobre el carácter que la arquitectura debía tener para estar en consonancia con su siglo y ser imagen fiel de su época, como anteriormente lo habían sido las arquitecturas gótica, barroca o neoclásica de otros tantos períodos históricos. Esta búsqueda de identidad con el siglo que anidó en el corazón de la arquitectura, pero que sabemos

fue preocupación compartida con la filosofía, la religión, el pensamiento político, la literatura, etc. dio lugar a dos actitudes. Una de carácter optimista, la iniciada por el propio Caveda, quien reconociendo la cortedad de los medios confiaba en el resurgir de una arquitectura merced a los arquitectos «que concilian la libertad con los buenos principios, y el conocimiento de las antiguas escuelas, con el tacto necesario para producir nuevos tipos en que aparezcan de acuerdo el gusto y las exigencias de la época»⁸.

La segunda posición fue, por el contrario, claramente pesimista y entiendo que se halla bien encarnada en Juan de Dios de la Rada y Delgado y su discurso académico pronunciado en 1882, que a falta de título yo bauticé con el de «*Cuál es y debe ser el carácter propio y distintivo de la arquitectura de nuestro siglo*», tomando un párrafo del interesantísimo texto⁹. Este no tiene desperdicio y ningún comentario exime de su lectura completa. Desdeñando y sin comprender la realidad ecléctica de la arquitectura que vive, Rada sobrelleva con pesadumbre aquella circunstancia «sin que esto sea obstáculo para que pueda fomarse andando el tiempo y pasado el período de transición que atravesamos, un estilo propio, con peculiares caracteres de originalidad». Las palabras de Rada destilan constantemente amargura, se queja del materialismo de la época y de la pérdida de fe en los principios cristianos para terminar su discurso con la dura imagen pagana del mito de Sísifo.

No resulta menos notable en esta visión negativa de la arquitectura, arrastrada por todos los males del siglo, la contestación académica por parte del marqués de Ministrot: «El espíritu de la duda tanto en la religión como en el arte se ha apoderado del dominio público: se cree en todo y no se cree en nada». Exclamaciones como «¡cuán difícil será escribir la historia de los pueblos del siglo XIX por los destrozados restos de sus edificios que puedan llegar hasta los venideros siglos!», o profecías como que la «confusa amalgama de estilos discordantes... como grandiosa máscara trágica» supondrá la «desesperación de futuros críticos e historiadores del arte, que quisieran buscar en ellos —los edificios— los caracteres arquitectónicos del siglo en que aquellos monumentos se labraron», traducen cristalinamente la subjetiva

⁴ CHUECA GOITIA, F.: «El neomudéjar, última víctima de la piqueta madrileña», en *Madrid, ciudad con vocación de capital*, Santiago de Compostela, 1974, pp. 377-390. Este texto, escrito en momentos muy particulares, traduce bien el clima de demoliciones que vive Madrid, y responde a una conferencia pronunciada con motivo de la Exposición sobre el Neomudéjar celebrada en 1970. De esta exposición se hizo una suerte de catálogo breve con textos y fotos tomadas del número monográfico que la revista *Arquitectura* (n.º 125, mayo 1969) dedicó al «Neo-mudéjar en Madrid», realizado por A. González Amezqueta, y precedido de una dedicatoria al Alcalde de Madrid, Carlos Arias Navarro, firmada por Carlos de Miguel, en la que se solicitaba el indulto para las Escuelas Aguirre, obra singular de Rodríguez Ayuso y amenazada de derribo inmediato.

⁵ Me refiero a la reciente *Historia de la Arquitectura española*, Zaragoza, 1985, de la que nos interesa la parte correspondiente al siglo XIX redactada por Mario Gómez-Morán (pp. 1627-1732), quien desconoce el tema mismo que está tratando, por lo que el autor decide, poniéndose en evidencia, frivolar de modo burlesco su contenido. No se entiende la aceptación editorial de este tipo de colaboraciones.

⁶ LLAGUNO E. y CEÁN-BERMÚDEZ, A.: *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*, Madrid, 1829.

⁷ CAVEDA, J.: *Memorias para la historia de la Academia de San Fernando y de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1867 (2 vols.). El capítulo al que se hace referencia se incluye en el segundo tomo, pp. 305-336.

⁸ CAVEDA: ob. cit. vol. II, p. 329.

⁹ RADA Y DELGADO, J. DE D.: *Cuál es y debe ser el carácter propio de la arquitectura de nuestro siglo*, Madrid, 1882.

censura de las actitudes más conservadoras que siempre añoran la historia monumental del pasado en su versión más simple y utópica: pirámides egipcias, templos griegos y catedrales góticas. Como mucho el marqués de Monistrol aceptaba las recreaciones historicistas vistas en Munich, Berlín y Viena, pero negaba el pan y la sal a la arquitectura verdaderamente propia, representativa y original del siglo XIX: «dejad a un lado ese ostentoso palacio del Trocadero en sus pretensiones de grandiosidad; esa Nueva Opera, engendro monstruoso de mármoles que ha costado centenares de millones..., abandonad las orillas el Sena...»¹⁰.

Si nos hemos detenido en esta citas, que podrían multiplicarse en pro y en contra de la arquitectura del ochocientos, es para hacer ver al lector parte del debate subyacente que bien en los discursos académicos, bien a través de revistas especializadas, cuyo número y calidad no es nada desdeñable, o en las sesiones de los congresos de arquitectura celebrados en nuestro país, fue planteando y discutiendo abiertamente todos y cada uno de los problemas que afectaban a la arquitectura, desde los puramente conceptuales hasta los más prosaicos de índole profesional.

Todo este rico panorama, hasta ahora prácticamente inexplorado, en el que radican muchas de las claves para la comprensión correcta de este episodio arquitectónico, ha sido objeto de un reciente y modélico estudio de forzosa consulta debido a Angel Isac: *Eclecticismo y pensamiento arquitectónico en España. Discursos, revistas y congresos (1846-1919)*¹¹. La obra está sólidamente estructurada y permite al lector el conocimiento cómodo de las fuentes impresas más importantes, de tal forma que se convierte en un instrumento de trabajo de primer orden, además del interés de su discurso. Obra ésta de la que, por cierto, carece la bibliografía extranjera.

Como complemento a lo que hemos llamado fuentes impresas cabe citar la antología de textos debida a A. Bonet, F. Miranda y S. Lorenzo, titulada *La polémica ingenieros-arquitectos en España. Siglo XIX (Madrid, 1985)*, con cuya metodología e introducciones¹² personalmente no coincido. Encuentro que muchos de los textos no se refieren al tema que el libro persigue, como sucede con el discurso de Jareño sobre «La aplicación de

los colores a la arquitectura griega»¹³ o el artículo de Cabello y Aso sobre la influencia de Gándara en la arquitectura española¹⁴, entre otros. La propia fragmentación de los textos seleccionados dejan, muchas veces, pasajes que tienen tanta o mayor significación que los reproducidos, por lo que hubiera sido de mayor interés hacer una selección más ajustada al fin propuesto y reproducir íntegramente los textos, lo cual no habría excedido el volumen publicado. Como cuestión de fondo no participo del planteamiento maniqueo de la «decaencia del arquitecto» frente al «éxito del ingeniero». Nadie pone en duda que hubo y habrá enfrentamientos por cuestiones de competencia profesional, pero de ahí a entender el ascenso social del ingeniero a costa del descenso del arquitecto, como si se tratara del desequilibrio de una balanza, hay mucha diferencia. Al margen de la existencia de los arquitectos, el cometido específico del ingeniero, y en especial del ingeniero de caminos primero y del industrial a partir de 1850, responde a una demanda producida tras la Revolución Industrial que tiene unos objetivos muy específicos y que sólo muy tangencialmente afecta a la arquitectura, a pesar de los ruidosos artículos que unos y otros escriben como respuesta a los absurdos y constantes vaivenes de la legislación que sobre formación y competencias se produce a lo largo del siglo XIX.

Pero hay una cuestión anterior y fundamental, y es que las competencias del nuevo ingeniero civil del siglo XIX son en realidad una herencia de las que desempeñaba el ingeniero militar del siglo XVIII y sólo muy circunstancialmente el arquitecto. Si bien éste estaba facultado para trazar caminos, construir puentes, abrir canales, etc., la práctica había puesto en manos de los ingenieros militares a lo largo del siglo XVIII —y aún antes— tales cometidos. La importancia de la obra civil realizada en nuestro país por los ingenieros militares, en especial por ingenieros franceses, bajo los Borbones, es realmente ingente¹⁵. El nombre de Lemaury podría ser símbolo en relación con el trazado de carreteras en Galicia, Málaga y el célebre paso de Despeñaperros, además de proyectar el palacio compostelano de Rajoy que es por lo que habitualmente le conoce el historiador del arte. ¿Cuántos nombres de arquitectos aparecen en la construcción del Canal Imperial de Aragón, en la Real Fábrica de Tabacos de Sevilla, en el desdichado puente de Molins de

¹⁰ RADA: ob. cit. pp. 45-46.

¹¹ ISAC, A.: *Eclecticismo y pensamiento arquitectónico en España. Discursos, revistas, congresos (1846-1919)*, Granada, 1987. La obra incluye una exhaustiva relación de textos de arquitectura del período que estudia, así como un completo catálogo de publicaciones periódicas. Recientemente Julio Arcechea ha publicado su tesis doctoral *Arquitectura y romanticismo. El pensamiento arquitectónico en la España del siglo XIX* (Valladolid, 1989) sobre un material en parte análogo, si bien desconociendo en el momento de su elaboración el trabajo de Angel Isac.

¹² En alguna de las introducciones se reproducen párrafos enteros tomados de otras obras sin citarlas debidamente: confróntese p. 123 de *La polémica...* con las pp. 431-432 de *Ciencia y Tecnología en la España Ilustrada* (Madrid, 1980), de A. Rumeu de Armas.

¹³ El título real del discurso académico de Jareño, leído el 6 de octubre de 1867, es *De la arquitectura policrómata* (Vid. *Discursos leídos en las recepciones y actos públicos celebrados por la Real Academia de Tres Nobles Artes de San Fernando desde junio de 1859*, Madrid, 1872, T. I., p. 475 y ss.) y su interés va más allá del color en la arquitectura griega por cuanto plantea la posibilidad del color en la arquitectura contemporánea.

¹⁴ En este artículo publicado en la *Revista de la Sociedad Central de Arquitectos* (30-VI-1877), el autor suscita una vez más la cuestión candente del eclecticismo, encontrándose en una línea negativa análoga a la de RADA y DELGADO ya mencionada.

¹⁵ Una aproximación a esta cuestión puede verse en MIGUEL ARRANZ: «*Els enginyers militars en l'arquitectura i l'urbanisme del segle XVIII*», *Artlúg*, 1982, núm. 14, p. 3 y ss.

Rey o en la urbanización de Barceloneta? Ninguno. En cambio es larga la relación de ingenieros militares. La formación que éstos traían de su país de origen, en el caso de los ingenieros extranjeros, sobre matemáticas, descriptiva, mecánica, dibujo, materiales, construcción, técnicas de medición, etc., o bien la que los naturales podían adquirir en la Real Academia Militar de Matemáticas de Barcelona (1720), era muy superior a la recibida por los arquitectos en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y en las que a ésta siguieron. Ello no tiene nada de extraño y arroja una realidad análoga a la que pueda verse en Francia o Inglaterra. Resulta muy aleccionador consultar uno de los textos utilizados en la mencionada Academia Militar, como pueda ser la traducción y adiciones hechas por Sánchez Taramas al *Tratado de Fortificación* de Muller (Barcelona, 1796), donde además de hablar de arquitectura estrictamente castrense incluye con análoga amplitud toda una serie de cometidos que pertenecen «al beneficio público» como puentes, canales, puertos, acueductos, etc., que son las obras que pasan como competencia preferente al nuevo Cuerpo de Ingenieros Civiles del siglo XIX. Estos se llaman así precisamente para afirmarse como diferente del Real Cuerpo de Ingenieros del Ejército (1711) del que toman algunas de sus competencias, como las referentes a Caminos, que era una de las tres secciones que componían el Cuerpo de Ingenieros del Ejército. Por todo ello difícilmente puede aceptarse que la actividad del arquitecto, en el siglo XIX, se viera mermada por la aparición de ingeniero civil.

Finalmente sobre la pretendida pérdida o disminución del prestigio por parte del arquitecto en función del ascenso social del ingeniero, entiendo que salvo lo que en otro tiempo supuso a título individual la fortuna del arquitecto del rey, de la catedral o de la ciudad, los arquitectos, como grupo profesional, no habían conocido nunca la relevancia social que alcanza en el siglo XIX, dentro y fuera de nuestras fronteras, al margen del mundo de la ingeniería. Entre otras razones porque se organizan corporativamente, como sucede fuera, en torno a la Sociedad Central de Arquitectos que aquí empezó a funcionar en 1849, con el objetivo claro de crear una conciencia de «clase», utilizando el término que ellos emplearon¹⁶, que les diera mayor fuerza como en efecto sucedió. Esta fuerza la supieron emplear frente al gru-

po profesional que más les inquietaba y que no eran los ingenieros sino los maestros de obras, que ciertamente hacían «arquitectura» y muy buena en ocasiones¹⁷. La supresión de las enseñanzas de los maestros de obras (1871) y la extinción del título de tales es, sin duda, uno de los éxitos de los arquitectos que de este modo vieron multiplicarse los encargos particulares.

Al propio tiempo, si bien los arquitectos no lograron constituirse en un Cuerpo del Estado, que es tema recurrente a lo largo del siglo XIX, sí que consiguieron introducirse como funcionarios en la Administración, primero a través de una «Junta de Policía Urbana» (1852) y luego a través de las plazas de arquitecto municipal, de distrito y provincial (1858). Sumemos a éstas las plazas de arquitectos diocesanos, y las de Arquitectos del Estado en los distintos ministerios, de los que el de Fomento contaba con una plantilla propia, así como el hecho de no ser incompatibles para ejercer la profesión libremente, y tendremos un marco profesional bastante halagüeño al que no parece cuadrarle el término «decadente»¹⁸. De este modo se entiende mejor a un Enrique María Repullés y Vargas, retratado por Sorolla y Benlliure.

Si se tratara de reconocimiento internacional podríamos citar el caso de José Urioste y Velada que pertenecía al Real Instituto Británico de Arquitectos, al Instituto Americano de Arquitectos, a la Sociedad de Arquitectos de Bélgica, a la Sociedad Central de Arquitectos Franceses, a la Asociación artística para el Fomento de la Arquitectura de Roma, etc. ¿Decadencia? Si buscamos una mayor repercusión en la vida pública pondríamos el ejemplo de Enrique Fort que, además de muy buen arquitecto, lo era del ministerio de Hacienda, del Banco Hipotecario de España, vocal de la Junta Municipal de Sanidad de Madrid, consejero titular de la Junta Superior de Prisiones, vocal secretario de la Junta Facultativa de Construcciones Civiles, vocal y secretario de la Junta de Urbanización de obras del ministerio de Gobernación, arquitecto director de las obras dependientes del ministerio de Instrucción Pública, vocal representante de la Asociación de propietarios afectados por la Gran Vía de Madrid, Presidente de la Sociedad Central de Arquitectos... ¿ascenso social y títulos nobiliarios a través de la arquitectura? El marqués de Cubas que lle-

¹⁶ La noción de «clase» se repite con insistencia en las primeras y modestísimas memorias anuales, como por ejemplo en la correspondiente a 1852: *Memoria leída en la junta general celebrada por la Sociedad de Arquitectos el día 25 de enero de 1853*, Madrid, Imp. del Semanario Pintoresco y de la Ilustración, 1853, 11 pp. Falta por hacer la historia interna de la Sociedad Central de Arquitectos cuyo estudio arrojaría mucha luz sobre estas y otras cuestiones.

¹⁷ Sobre los Maestros de Obras existen dos buenos trabajos debidos a J. BASSEGODA (*Los maestros de obras de Barcelona*, Barcelona, 1973) y J. M. MONTANER (*L'Ofici de l'arquitectura*, Barcelona, 1983), si bien sigue siendo necesaria la consulta de *Los profesores de arquitectura*, por Marcial de la Cámara (Valladolid, 1871). El campo de los maestros de obras, su actividad profesional, los planes de estudios, profesores, publicaciones, etc. está aún por explorar fuera del marco catalán y ofrece muchas posibilidades para realizar tesis doctorales.

¹⁸ Al finalizar el siglo uno de estos arquitectos-funcionarios tenía un sueldo que variaba entre 2.500 pts, y 7.500 pesetas anuales, mientras que un catedrático de Universidad oscilaba entre 3.500 y 4.500 pts. más la antigüedad, y un ingeniero de caminos entre 2.000 u 10.000, alcanzando 12.500 si llegaba a ocupar el cargo único de inspector general de 1.ª clase y Presidente de la Junta Consultiva (Fuente: M. Oca, *Las carreras científicas, literarias y artísticas de España*, Madrid, 1898, 9.ª ed.). No obstante el margen que el arquitecto tenía para trabajar particularmente creo que excede a unos y otros. En este trabajo libre las tarifas de honorarios y porcentajes se fijaron a partir de la R. O. de 24 de marzo de 1854 e irán incrementándose a lo largo del siglo, asegurando a los arquitectos unos ingresos mínimos realmente envidiables en el contexto socio-profesional del siglo XIX.

gó a ser alcalde de Madrid y senador del reino. ¿Compromiso político? Puig y Cadafalch, arquitecto dotado de una extraordinaria sensibilidad, que sucedió a Prat de la Riba al frente de la Mancomunidad de Cataluña.

Mucho más podrían alargarse estas líneas que desearían borrar la noción de «decadencia» referida al arquitecto del siglo XIX, supuestamente eclipsado por el ingeniero, por no responder a la realidad.

Se dijo más arriba que la arquitectura del siglo XIX es uno de los episodios más recientes en incorporarse a la historia del arte, sin embargo la bibliografía que se ha producido en los últimos veinte años es tan abundante y dispersa que, en estos momentos, no sólo resulta difícil su control sino que hace del ochocientos una de las centurias de mayor soporte documental. Ello impide que nos hagamos eco en estas páginas de todo cuanto se ha escrito en numerosas revistas y que nos cñamos a las monografías de cierta entidad, sin desconocer y reconocer el valor de tantos artículos, catálogos y escritos diversos, incluidos sueltos de prensa, que arrojan luz sobre edificios, arquitectos o situaciones que, en algunos casos, pueden incluso superar el interés de una extensa monografía. Así mismo se excluyen los estudios de carácter urbano, entendiendo igualmente su estrecha relación con la arquitectura, pero cuyo repertorio excede el propósito de esta exposición.

Sin embargo, antes de adentrarnos en la bibliografía española no estaría de más decir algo, de modo muy breve, sobre la visión de la arquitectura española del siglo XIX desde la bibliografía extranjera. El panorama no puede ser más desolador y nos hace echar de menos la colaboración de Pierre Paris en la *Histoire de l'Art* de André Michel¹⁹. Son muy pocos los autores que han dedicado alguna atención a nuestra arquitectura y entre ellos destaca Henry Russell Hitchcock y su *Architecture. Nineteenth and Twentieth Centuries* (1958) que es sin duda el libro por excelencia del siglo XIX en su condición de clásico²⁰. Hitchcock, que no conocía la arquitectura española pero que manejó muy buenas bibliotecas en su periplo docente, tuvo en las manos dos libros sobre arquitectura española debidos a Calzada²¹ y al Marqués de Lozoya²² con los que urdió una inconexa imagen de la arquitectura española, haciendo ásperas menciones de nuestros Isidro Velázquez, Mariátegui, Jareño y Repullés. Más cuidado puso al tratar a Gaudí porque también

contaba con una información bibliográfica más rica: J. Rafols, Bergós, Puig y Boada, Martinell y Cirici Peller. Sin embargo, de estos autores sacó unas conclusiones simplistas más que discutibles, al empeñarse Hitchcock en incluir a Gaudí dentro de unas corrientes muy generales como es la arquitectura neogótica, para la obra de Gaudí anterior a 1900, y dentro del Art Nouveau la producida con posterioridad a esa fecha. De este modo su arquitectura, que es coherente consigo misma principalmente, no llega a entenderse bien y se desvirtúa por la forzada conexión exterior. Esto se agrava cuando Hitchcock utiliza como referencia para medir la arquitectura de Gaudí parámetros británicos o estadounidenses. Así, cuando habla de la Casa de los Botines en León, dice que puede ser tomada por una obra provinciana del primer gótico victoriano en Inglaterra o América, pero con veinte o treinta años de retraso²³. Sobre la fachada de piedra del Palacio Güell, Hitchcock vuelve a insistir en estas analogías transoceánicas poniéndola en relación con las obras de Alexander Parris de 1820, en Boston, viendo con éste más relación que «con los Window-walls ingleses, si bien está despiezada de un modo medievalizante que resulta más comparable con el modo de tratar la piedra de Webb». Los términos de las comparaciones se siguen produciendo a este tenor lo cual no deja de ser más que sorprendente. De ello ya estábamos avisados cuando páginas atrás se le ocurre contraponer al sencillo y grato Obelisco del Dos de Mayo, de I. Velázquez y al de la Fuente Castellana, de Mariátegui, ambos en Madrid, el monumento a Wellington de Smirke, en Dublín, y, sobre todo, el colosal monumento a Washington, en la ciudad que lleva su nombre, obra inacabada de Mills, y que pasa por ser el obelisco más elevado de cuantos se levantan en el siglo XIX.

Gaudí es igualmente el único arquitecto español que figura en la *Storia dell'architettura moderna* de L. Benevolo (Bari, 1960), si bien sólo le dedica unas brevísimas líneas reforzadas en la traducción al castellano, en su segunda edición (Barcelona, 1974), con un texto debido a Carlos Flores.

Más tarde Middleton y Watkin publicaron su *Architettura moderna* (Milán, 1977)²⁴, en cuya bibliografía figuran los nombres de Caveda, París, Gaya Nuño y Navascués pero sin efecto en el texto, pues en éste sólo se menciona un conocido proyecto de Héctor Horeau para Madrid que ninguno de los cuatro autores señalados cita.

¹⁹ PARIS, P.: «L'Art en Espagne et en Portugal de la fin du XVIII siècle à nos jours», cap. XIX de la *Histoire de l'Art*, dirigida por A. MICHEL, tomo VIII, 2.ª parte, cap. XIX. La visión dada por París es escueta pero objetiva.

²⁰ La primera edición aparecida en Harmondsworth, 1958, formaba parte de la *Pelican History of Art* y se tradujo al castellano con el título de *Arquitectura de los siglos XIX y XX* en 1981. El texto de Hitchcock se ha mantenido prácticamente intacto a lo largo de sus numerosas ediciones, si bien ha ido incorporando algunas novedades bibliográficas.

²¹ CALZADA, A.: *Historia de la Arquitectura española*, Barcelona, 1933. El último capítulo está dedicado a la arquitectura española del siglo XIX de la que sólo reproduce una obra.

²² LOZOYA, Marqués de: *Historia del Arte Hispánico*, vol. V, Barcelona, 1949. Recoge abundante información, bien estructurada e ilustrada. Esta obra y la de Román Loredó, «La arquitectura», en el apéndice del tomo VI de la *Historia del Arte* de K. WOERMAN (Madrid, 1925), en la que se basa Lozoya, son los dos trabajos más interesantes de nuestro siglo anteriores a los años 70.

²³ HITCHCOCK: ob. cit., versión española, p. 307.

²⁴ Trad. al castellano, ed. Aguilar, 1979.

Mayor concordancia hay en el libro de Claude Mignot, *L'Architecture au XIX^e siècle* (Friburgo, 1983), quien sin ser un especialista ordena ponderadamente los materiales apoyado por una excelente documentación gráfica. En su bibliografía aparecen citadas dos obras de quien esto escribe y, al menos, en el texto se recogen breves notas sobre nuestro neomudéjar, con dos reproducciones, una mostrando la actual Plaza de Toros de las Ventas de Madrid pero acompañada de un pie que comenta la desaparecida plaza de toros de Rodríguez Ayuso, y la segunda reproduce la estación de ferrocarril de Huelva, obra de Font (1880), esta vez sin errores.

Fuera de estos casos sería tarea ingrata relacionar la bibliografía internacional que omite la existencia de la arquitectura española, pero mencionaré un caso de silencio culpable cual es el de L. Patetta y su magnífico libro *L'architettura dell'Ecclettismo, fonti, teoríe, modelli: 1750-1980* (Milán, 1975), donde ignora todo lo español de modo inexcusable en capítulos como el de la «arquitectura neomorisca». Patetta que, como otros muchos historiadores del arte y de la arquitectura no ha tenido la menor curiosidad por lo que sucede en nuestro país, desconoce desde los levantamientos de Villanueva, Arnal y Hermosilla de la Alhambra y Córdoba, hasta el riquísimo fenómeno del «alhambrismo» y «neomudéjar». Recoger los ecos europeos de este «orientalismo» germinado en nuestro suelo sin detenerse a pensar en la posibilidad al menos de un «revival» propio, denota una falta de rigor o imaginación difícil de explicar.

Cabría preguntarse si estos y otros silencios se deben al relativo interés de nuestra arquitectura en el concierto internacional, lo cual bien pudiera ser. Por otra parte, siendo la arquitectura fiel reflejo de una triple coyuntura socioeconómica y cultural, reconocamos que nuestro país no tuvo desde luego el poder de la Inglaterra Victoriana, ni la riqueza del Segundo Imperio francés, ni la vitalidad artística de Italia, ni el desarrollo tecnológico de los países germánicos, ni la joven energía de los Estados Unidos. Cualquier parangón resultaría desdichado, sí, pero a su vez ello no impidió que contáramos con unos arquitectos de talento, unos maestros de obras de sólida formación, que los edificios públicos y privados alcanzaran, especialmente en el último tercio de siglo, unos niveles de calidad muy dignos, que nuestras ciudades conocieran ensanches y reformas interiores nada desdeñables, aunque no hayamos sabido o querido conservarlas, etc., de tal modo que entre Villanueva y Gaudí hay algo más que un vacío. Justamente este espacio es el que hemos intentado cubrir en una ardua tarea de decantación que finalmente nos permite admirar sin complejos el castillo de Butrón, los mercados de Valen-

cia, el teatro de Alicante, el Palacio de la Música de Barcelona, el Kiosco de la Alameda en Santiago de Compostela, la Bolsa de Madrid o los edificios de la Exposición Iberoamericana de Sevilla proyectados por Aníbal González. En ocasiones muchos de estos proyectos se publicaron en revistas extranjeras de la época, como sucedió entre otros, con el de Repullés para la referida Bolsa madrileña publicada con gran lujo de detalles por las *Monographies des batiments modernes* (1893) o el de la Basílica de Atocha de Arbós, reproducido en la *Architectural Review* (1903), lo cual supone, cuando menos, un cierto interés y reconocimiento hacia nuestra arquitectura. Acepto las diferencias reales que existen entre ésta y la que se produce allende nuestras fronteras, como en cualquier otro período de la historia, pero de ahí a negar la realidad objetiva de una arquitectura de gran interés en nuestro suelo, digna de estudiarse y capaz de producir entusiasmo, hay un gran paso que sólo la falta de sensibilidad puede dar.

¿En qué estado se encuentran actualmente los estudios sobre la arquitectura del siglo XIX en nuestro país? ¿Qué autores están trabajando sobre este tema? ¿Cómo se hace esta indagación? ¿Qué falta por hacer? ¿Se puede establecer ya un balance general?

Comenzaré por esta última interrogación y pasaré después a responder a las demás haciendo un recorrido por el mapa autonómico, a fin de poder ofrecer una visión de conjunto a partir de lo que conozco personalmente y disculpándome de antemano por las omisiones involuntarias que pudieran producirse.

Hace unos años (1979) intenté hacer un primer balance muy personal, sin duda arriesgado por cuanto que el mayor número de monografías aparecerían en la década siguiente, valiéndome de reflexiones propias y apoyado en una bibliografía desigual y dispersa que, sin embargo, era la primera y más amplia que hasta ese momento podía ofrecerse²⁵. El hecho de que aquel texto se concibiera como manual universitario me obligó a cuidar su estructura, equilibrar el contenido y ser claro en el mensaje para contrarrestar anteriores valoraciones, de tal modo que el estudiante pudiera sentirse atraído por un proceso que en sí tiene mucho atractivo, entre otras razones por su carácter problemático y, digámoslo, «moderno» como tránsito a la realidad del siglo XX. Estudiar un período en el que la concepción tradicional de la arquitectura hace crisis, ver en qué medida la industria incide en la arquitectura, cómo se acerca el arquitecto al edificio medieval para su restauración, la forma en que se persigue una arquitectura nacional o los distintos modos de interpretar el modernismo, son, entre otras, cuestiones que no pueden dejar indiferente a nadie y menos a un

²⁵ NAVASCUES, P.: «La arquitectura» en *Del neoclasicismo al modernismo*, vol. V de la *Historia del Arte Hispánico*, Madrid, 1979, pp. 1-146. La organización del contenido se corresponde con determinados períodos políticos, dentro de los cuales se intenta señalar unas características propias, pasando después a comentar las obras citando a sus autores, todo ello en un contexto que no esconde los problemas estilísticos al tiempo que da entrada a cuestiones básicas como pueda ser la creación de la Escuela de Arquitectura.

estudiante de los últimos años de carrera. Quiero creer que aquellas páginas que hoy habría que poner al día²⁶, sirvieron a algunos para acercarse más cómodamente a la arquitectura del siglo XIX.

Muy recientemente acaba de aparecer una más amplia visión de conjunto debida a Javier Hernando, *Arquitectura en España 1770-1900* (Madrid, 1989), que supone un gran esfuerzo para quien nunca ha escrito sobre el tema como es el caso. Por esto, y sólo por esto, es meritosa esta obra que adolece del conocimiento de quien ha participado desde dentro en la configuración de este particular paisaje historiográfico. Hernando cita, sí, a los autores en que se basa, pero también cuando no los menciona sigue siendo un discurso prestado. En el momento en que abandona este auxilio se producen capítulos seriamente discutibles, como el referente a «los neomedievalismos como discurso religioso»²⁷, pero incluso cuando utiliza determinados apoyos bibliográficos, al no someterlos a una mínima crítica, le llevan a interpretaciones de determinados episodios, como el de «la arquitectura neóarabe o neomusulmana», verdaderamente extremas y arriesgadas. Según Hernando «si ese gusto prendió en la burguesía fue debido a que lo oriental suscitaba paraísos prohibidos por la moral burguesa, sobre todo paraísos sexuales...»²⁸. ¿Consiste en estas apreciaciones «la preferencia otorgada a factores de índole teórico, estilístico y tipológico (sic.) frente los de orden biográfico y cronológico», que al parecer es lo que ha hecho «la historiografía tradicional» según expresa el autor en la introducción? ¿Se cree el autor que ha utilizado verdaderamente «criterios de orden teórico, ideológico, social y cultural»? Mucho me temo que tan equivocado está en ese punto como en descubrirnos, por ejemplo, que la restauración de monumentos es «un capítulo esencial» de la arquitectura del siglo XIX. Tengo la impresión que tal descubrimiento es personal y que de haber manejado un bibliografía apropiada habría encontrado nuevos horizontes a descubrir e incorporar a su trabajo.

En fin, entiendo que es una obra muy vulnerable la de Javier Hernando a la que pondría un reparo último difícil de silenciar. El autor declara en la introducción que «no se contempla la cronología como pauta dorsal de la organización, pues en orden a los criterios señalados es imposible buscar encajes cronológicos» y ello le lleva a un ir y venir continuo, desde 1770 a 1900, ofreciendo al lector realidades últimas, no sólo cronológicas sino conceptuales, colocadas delante de aquéllas que en el tiempo les precedieron incluso como premisas insoslayables. El resultado es una historia invertebrada de

muy dudosa utilidad. Pero incluso aceptando este planteamiento y puesto que se fija la fecha de 1900 para cortar el siglo XIX, cuando ya nadie sostiene esta cesura, ¿por qué no aparece la obra de Doménech y Montaner o la de Gaudí? El primero había nacido en 1850, es decir, vivió medio siglo XIX, y la obra de Gaudí, nacido en 1852, es anterior a 1900, a excepción de las casas Batlló y Milá, así como los modelos parciales de la Sagrada Familia. ¿Cuándo y en qué contexto ideológico, teórico, social y tipológico se hablará del palacio episcopal de Astorga, de la Editorial Montaner y Simón de Doménech, o de la arquitectura de la Exposición Universal de Barcelona de 1888? Si se ha pensado relegarlos al siglo XX se producirá una nueva distorsión. ¿Por qué se exige rigor en todos los frentes a quienes hacen la historia de la arquitectura renacentista y barroca, desde un determinado grado de especialización, y, en cambio, se puede escribir sobre el siglo XIX con todo tipo de licencias? Hay, ciertamente, mucho de abuso en el libro que comentamos que alcanza incluso a las ilustraciones, fotografías y dibujos, tomadas de otros autores —en este caso sin citarlos— y torpemente reproducidas por la editorial sin eliminar, en ocasiones, el pie que acompaña a dicha ilustración en el libro del que están plagiadas. Ello atenta igualmente a la propiedad intelectual y está perseguido por la ley.

Con el deseo de que estas líneas pudieran servir también de introducción bibliográfica a la arquitectura española del siglo XIX, haré un breve recorrido autónomo señalando los trabajos más notables y sobre todo recientes, en los cuales habitualmente se recoge prácticamente toda la bibliografía existente sobre aquella ciudad o provincia, según los casos. Ello permitirá conocer fácilmente el estado actual de estos estudios en relación con su distribución geográfica, períodos cronológicos abordados y temas sectoriales hechos o por hacer. Hay que señalar que casi todos estos trabajos están concebidos como historias de la arquitectura local, basadas en la documentación inédita de los archivos municipales y que han supuesto una aportación original de primer orden. Prácticamente todos han sido objeto de una lenta maduración como desarrollo de una tesis doctoral o de licenciatura, esto es, dentro del marco de la Universidad, sin desconocer las aportaciones valiosas, pero contadas, procedentes de organizaciones corporativas como los Colegios de Arquitectos que han hecho una labor de catalogación en algunos casos excelente. Muchos de los trabajos que a continuación se reseñan han entendido bien que la arquitectura del siglo XIX no se termina en 1900, sino que ésta se prolonga hasta la aparición del Mo-

²⁶ Las sucesivas reimpresiones de esta obra (1987-1989) no sólo han hecho envejecer el texto, lógicamente, sino que han dejado muy desfasada la bibliografía tan necesaria para el lector, no sólo para poder ampliar determinados temas sino, sobre todo, para el cotejo de las ilustraciones tan necesarias cuando se trata de una arquitectura todavía poco reproducida.

²⁷ HERNANDO, J.: *Arquitectura en España, 1770-1900*, Madrid, 1989 p. 204 y ss. Creo haber sido el primero en relacionar la arquitectura religiosa de la Restauración y el movimiento neocatólico, pero de ahí a las generalizaciones desvalorizadas que hace HERNANDO, hay muchas distancia.

²⁸ HERNANDO: ob. cit. p. 235. El autor sigue insistiendo en esta línea, considerando que «la arquitectura neomusulmana sería una confesión cifrada de las apetencias burguesas».

vimiento Moderno, y que entre nosotros traducimos por racionalismo. Por ello se hará mención de estudios que no sólo incorporan el modernismo, sino que incluyen fenómenos posteriores en el tiempo, como el regionalismo, que tiene sus raíces en la problemática general que vivifica la arquitectura del ochocientos. A partir de ahí se produce una ruptura y comienza la arquitectura que conceptualmente se identifica con el espíritu más original y propio del siglo XX. Del mismo modo que la pintura contemporánea tiene su punto de partida en la crisis que supone la aparición del cubismo, la arquitectura contemporánea se inicia realmente con el punto y aparte que representa el racionalismo arquitectónico, que en nuestro país encarna la generación de 1925, la cual, como he escrito en otro lugar, inició una arquitectura comprometida consigo misma y no con el paisaje, la literatura ni la tradición.

Si iniciamos nuestro recorrido por Galicia nos encontramos con un panorama muy desigual pues sólo Santiago de Compostela cuenta con una monografía debida a Pablo Costa y Julián Morenas, aparecida en 1989, en la que junto al desarrollo urbano de la ciudad en el período 1850-1950, se recoge una larga serie de fichas comentadas que sin pretender ser exhaustivas, ofrece un capítulo a considerar, más allá de la mítica arquitectura barroca²⁹. Arquitectos y maestros de obras fueron los artífices de la nueva ciudad en cuya nómina se encuentran nombres como González Villar³⁰, la familia Gómez Román, García Vaamonde, Arbós, Velázquez Bosco, etc. Obra con buena documentación gráfica.

Galicia tiene esbozada, en términos generales, la arquitectura modernista merced a tres exposiciones organizadas por el Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia, que produjeron otros tantos catálogos referidos a La Coruña, Ferrol y Vigo³¹, si bien falta aún la obra de conjunto que podrá ser una monografía espléndida por el interés de la obra allí producida gracias a la actividad de arquitectos como Julio Galán, Antonio López Hernández, Boán, Mesa, Leoncio Bescansa, Pedro Mariño,

Jenaro de la Fuente y Domínguez, Franco, Montes y otros. Muchos de estos hombres bien merecerían una monografía y ello supone un aliciente para quienes estén dispuesto a trabajar en este campo sobre el que ya se anuncian halagüeñas investigaciones³².

Al empeño del mencionado Colegio de Arquitectos de Galicia se debe igualmente la publicación de José Luis Martínez Suárez sobre las magníficas galerías de la Marina coruñesa, en las que intervinieron arquitectos como Ciórraga y los prolíficos Faustino Domínguez, padre e hijo³³.

En Asturias cualquier indagación debe partir de los trabajos de María Cruz Morales Saro, que se encuentra entre quienes primero se acercaron a la arquitectura del siglo XIX a través de dos monografías dedicadas a Oviedo y Gijón³⁴ a las que hay que sumar otras dos sobre Frasinelli y su proyecto de Covadonga³⁵ y la referente a la arquitectura de indios³⁶. A través de estos trabajos se dibujan las obras, arquitectos y circunstancias de diversa índole que dieron lugar a una arquitectura asturiana relacionada con Madrid a través de arquitectos que vienen o van hacia allí como Aparici, Luis Bellido, o López Sallaberry, al tiempo que Julio Galán se desplazaba a La Coruña. Nombres propios para este capítulo, además de Andrés Coello, son los de Juan Miguel de la Guardia, Javier Aguirre, García Rivero, Manuel del Busto y García de la Cruz.

Aunque de muy reducida difusión hay que subrayar el interés de un estudio sobre la arquitectura del hierro en Asturias, de Fernández Molina y González Moriyón, por manejar documentación de primera mano de la desaparecida fábrica de Mieres³⁷.

En Cantabria ha trabajado igualmente María Cruz Morales haciendo la biografía de uno de los hombres más significativos del regionalismo montañés, Javier González de Riancho³⁸ parte de cuya obra sigue la trayectoria iniciada por Rucabado, quien también cuenta con un estudio monográfico debido a Nieves Basurto³⁹. Que

²⁹ COSTA, P. y MORENAS, J.: *Santiago de Compostela, 1850-1950*, Santiago, COAG, 1989.

³⁰ VV. AA. R.: *González Villar e a súa época*, Vigo, COAG, 1975.

³¹ MARTÍNEZ SUÁREZ, J. L.: *Arquitectura Modernista. A Coruña 1900-1914*, La Coruña, COAG, 1978. FREIRE CORZO, X. F.: *Arquitectura modernista en Ferrol, 1900-1920*, La Coruña, COAG, 1979; IGLESIAS ROUCO, L. S. y GARRIDO RODRÍGUEZ, X.: *Vigo. Arquitectura modernista. 1900-1920*, Vigo, COAG, 1980.

³² JOSÉ FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, va a publicar en breve un estudio monográfico sobre Pedro Mariño y Ortega, que es figura clave de este período en el panorama gallego. El propio José Fernández ultima ahora su tesis doctoral sobre el siglo XIX en Galicia que permitirá estructural geográfica y cronológicamente este capítulo de tantísima personalidad como es la arquitectura gallega.

³³ MARTÍNEZ SUÁREZ, J. L.: *As galerías da Mariña a Coruña. 1869-1884*, La Coruña, COAG, 1987. Este trabajo supera con mucho en rigor al trabajo de X. DE CASTRO ARINES: *O libro das galerías galegas*, La Coruña, 1975. Martínez Suárez y J. CASABELLA redactaron igualmente el *Catálogo de Arquitectura. A Coruña, 1890-1940*, La Coruña, COAG, 1984.

³⁴ MORALES SARO, M. C.: *Oviedo, arquitectura y desarrollo urbano. Del eclecticismo al Movimiento Moderno, Oviedo, 1981; y Gijón, 1890-1920. La arquitectura y su entorno*, Gijón, 1978.

³⁵ MORALES SARO, M. C.: *Roberto Frasinelli. El alemán de Corao*, Bilbao, 1987.

³⁶ MORALES SARO, M. C. y otros autores: *Arquitectura de indios en Asturias*, Oviedo, 1987.

³⁷ FERNÁNDEZ MOLINA, J. R. y GONZÁLEZ MORIYÓN, J.: *La arquitectura del hierro en Asturias*, Oviedo, 1980.

³⁸ MORALES SARO, M. C.: *Javier González de Riancho, arquitecto (1881-1953)*, Oviedo, 1983. Se recogen aquí una interesantísima colección de dibujos y proyectos inéditos de gran belleza.

³⁹ BASURTO, N.: *Leonardo Rucabado y la arquitectura montañesa*, Bilbao, 1986. Rucabado fue un extraordinario dibujante con una curiosidad infinita hacia todo lo que era o tenía que ver con la arquitectura popular sobre la que se conservan varias decenas de dibujos. ORDIERES DIEZ, ha publicado *El álbum de Apuntes de Leonardo Rucabado* (Bilbao, 1987) que es una muestra bellísima de estas inquietudes del arquitecto que muchas veces nutrieron su propia obra.

esta página del regionalismo es la mejor conocida de la arquitectura santanderina lo subraya el libro de Ramón Rodríguez Llera, quien incorpora otros nombres menos conocidos que los anteriores como Lavín Casals, Lavín del Noval, Gonzalo Bringas, etc., que forman un grupo bastante homogéneo alrededor de lo que se ha venido en llamar la arquitectura montañesa⁴⁰. En todo caso faltaría ahora retroceder en el tiempo y buscar las obras y los hombres de los años de Isabel II y la Restauración que tanto en la costa como en el interior dejaron obras muy singulares.

El País Vasco es una de las comunidades que cuenta con menos estudios sobre su arquitectura del siglo XIX pese a ser una de las áreas más ricas. Los pocos trabajos con que contamos son muy desiguales pues mientras San Sebastián tiene un muy breve estudio sobre su arquitectura pública debido a Rodríguez Sorondo⁴¹ y nada sobre sus arquitectos, ensanche, o arquitectura privada, Bilbao no cuenta con ninguna visión de conjunto y a cambio podemos acercarnos a uno de sus arquitectos, Manuel María de Smith Ibarra, a través de una monumental y concienzuda monografía de más de ochocientas páginas hecha por Maite Paliza⁴². Esperemos que la pronta publicación de la magnífica tesis de Nieves Basurto sobre la arquitectura del Ensanche de Bilbao, fundamentada en gran parte sobre una documentación hoy perdida tras las graves inundaciones que hace unos años anegaron el archivo municipal, compense en parte estos desequilibrios. Por eso todavía aparecen en sombras nombres que sólo conocen los iniciados tales como los Rucoba^{42bis}, Aladren, Anduiza, Epalza, Achúcarro o Bastida⁴³, a quienes se debe una arquitectura de gran interés, dentro y fuera de Vizcaya. Esto es prácticamente cuanto podemos decir de la arquitectura del País Vasco donde hay ciudades, como Vitoria, absolutamente inéditas y con una serie de obras tanto singulares como de conjunto verdaderamente magníficas, debidas a hombres como Saracibar o Betolaza⁴⁴.

La arquitectura en torno a 1900 es sin duda la más brillante del siglo XIX por toda una serie de razones eco-

nómicas y políticas pero también, a mi juicio, por ser entonces cuando llega a su madurez todo un proceso estrictamente arquitectónico, interno, conceptual, que empieza a encontrar seguridad en su expresión. Por ello no es de extrañar que sea esta etapa la más codiciada por los historiadores como sucede con Asunción de Orbe, al estudiar el caso de Pamplona⁴⁵. Se trata de un trabajo ejemplar bien medido e interpretado, donde el ensanche de Artega va a permitir ver la obra nueva de arquitectos como Ansoleaga, Goicoechea y Manuel Martínez Ubago, en sus primeros proyectos, sin excluir a los últimos maestros de obras que trabajan en la capital navarra (Villanueva, Aramburu, Arrieta). Para la actividad edilicia anterior a aquella generación de mediados de siglo tanto en Pamplona como en los lugares más notables de Navarra y sus conexiones con el País Vasco y Aragón, puede consultarse el trabajo de María Larumbe Martín, fruto de una extensa tesis doctoral que arroja una larga nómina de arquitectos y maestros de obras, así como una circunstanciada historia de cuanto atañe a la arquitectura navarra entre 1775 y 1900⁴⁶.

Dentro de la arquitectura aragonesa Zaragoza es la ciudad de mayor actividad, con un nutrido grupo de arquitectos y maestros de obras, que de nuevo conoce su momento culminante en el cambio de siglo, coincidiendo en esta ocasión con la Exposición Hispano-Francesa de 1908, en la que se dan cita los arquitectos más notables, como Ricardo Magdalena y Félix Navarro, con una gran obra anterior, al tiempo que aparecen otros más jóvenes, como Manuel Martínez de Ubago, que desde Pamplona se traslada a Zaragoza en 1906⁴⁷. Estos años, y polarizándose en el modernismo, habían sido objeto de una clara y sucinta monografía elaborada por G. Borrás, García Guatas y García Lasasa⁴⁸. Sin embargo siguen faltando trabajos de mayor envergadura, más largos en el tiempo y de más amplia geografía, en la línea del que ha llevado a buen término en su tesis doctoral Jesús Martínez Verón, quien ha hecho un análisis bastante pormenorizado de la arquitectura aragonesa entre 1885 y 1920, cuyo trabajo urge darlo a conocer⁴⁹.

⁴⁰ RODRÍGUEZ LLERA, R.: *Arquitectura regionalista y de lo pintoresco en Santander (1900-1950)*, Santander, 1987.

⁴¹ RODRÍGUEZ SORONDO, M. C.: *Arquitectura pública en la ciudad de San Sebastián (1813-1922)*, San Sebastián, 1985.

⁴² PALIZA MONDUATE, M.: *Manuel María de Smith Ibarra, arquitecto, 1879-1956*, Salamanca, 1988. La misma autora ha publicado posteriormente otra gran monografía sobre *El arquitecto Rafael de Garamendi y la Residencia «Rosales»*, Bilbao, 1989.

^{42bis} ORDIERES, I.: *Joaquín Rucoba, arquitecto (1844-1919)*, Santander 1986. Si bien se cita aquí a Rucoba, por ser el autor de dos de los edificios más significativos de Bilbao, el Ayuntamiento y el Teatro Arriaga, no puede olvidarse que este arquitecto era de Laredo (Cantabria), fue arquitecto municipal de Málaga, tuvo una importante estancia en Madrid y desempeñó el cargo de arquitecto diocesano en Santander.

⁴³ VV. AA.: *Homenaje a Ricardo Bastida*, Bilbao, 1983.

⁴⁴ EL brevísimo folleto de A. DE BEGOÑA *Aspectos de arquitectura y urbanismo durante los dos últimos siglos*, Vitoria, (Vitoria, 1982), no pasa de ser un repaso forzosamente apresurado sobre la arquitectura de la ciudad.

⁴⁵ ORBE SIVATE, A. de: *Arquitectura y urbanismo en Pamplona a finales del siglo XIX y comienzos del XX*, Pamplona, 1985.

⁴⁶ LARUMBE MARTÍN, M.: *Arquitectura en Navarra, 1775-1900*, Madrid 1988 (2 vols.). A esta edición de la Universidad Complutense de Madrid seguirá en breve la publicación definitiva, con gran soporte gráfico, en la que podrá seguirse todo el proceso, desde el neoclasicismo hasta el comienzo de nuestro siglo, siendo de interés especial las páginas dedicadas a la arquitectura fernandina, con la obra neoclásica y ponderada de los Ugartemendía, Nagusia, Ansoleaga, etc. que llenan un gran vacío al tiempo que ponen en relación esta obra navarra con la inmediata del País Vasco. Igualmente los capítulos dedicados a la arquitectura isabelina y alfonsina, permiten encontrar la relación generacional entre los principales arquitectos y maestros a lo largo del periodo estudiado.

⁴⁷ MARTÍNEZ VERÓN, JESÚS: *Arquitectura de la Exposición hispano-francesa de 1908*, Zaragoza, 1984.

⁴⁸ BORRÁS, G.; GARCÍA GUATAS, M. y GARCÍA LASASA, J.: *Zaragoza a principios del siglo XX. El Modernismo*, Zaragoza, 1977.

⁴⁹ MARTÍNEZ VERÓN, J.: *Arquitectura aragonesa, 1885-1920*, tesis doctoral leída en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 1989.

El desarrollo industrial y financiero de Cataluña en el siglo XIX es un hecho conocido por todos que tuvo una repercusión arquitectónica notabilísima. No obstante conocemos muy poco en proporción de lo mucho y bueno que allí se produjo si se exceptúan los tópicos del «modernisme» y en relación con Barcelona principalmente. El alcance universal de la obra de Gaudí, en particular, y el empuje del modernismo catalán, en general, han eclipsado otras figuras y otras tendencias del XIX catalán. Baste recordar la vida y obra de Joan Martorell para cuyo estudio aún hemos de valernos de las breves notas y artículos necrológicos aparecidos tras su fallecimiento en 1906. Resulta inexplicable que el único trabajo publicado sobre Martorell y Montells en los últimos setenta y cinco años sea un breve artículo, fruto de un trabajo escolar, debido a Rosa Alcoy⁵⁰, cuando este arquitecto supone el eje en el que se vertebra la arquitectura barcelonesa.

Mayor suerte, aunque excepcional, ha tenido otro de los arquitectos en los que se fundamenta la arquitectura catalana del siglo XIX. Me refiero a Elías Rogent, ampliamente estudiado por P. Hereu Payet, haciendo notar que el autor, igualmente arquitecto, no dudó en dedicarle una magnífica tesis doctoral cuyo ejemplo sería deseable que cundiera en la propia Escuela de Arquitectura de Barcelona en la que Hereu es profesor⁵¹. Fuera de esto se produce el gran vacío y el gran salto hacia la obra de Gaudí en primer lugar, cuya arquitectura ha sido ampliamente difundida, estudiada y, en ocasiones, distorsionada, como posiblemente lo está siendo ahora alguna de sus obras más significativas. No cabe sino citar la última gran monografía, aparecida en 1989, realizada con gran exactitud y documentación por Juan Bassegoda⁵². Dentro del círculo de Gaudí citaremos el libro dedicado a Jujol por Ignacio Solá-Morales, publicado igualmente este año de 1990, con las espléndidas fotografías de Melba Levick⁵³.

Dos recientes exposiciones sobre Domènech i Montaner (1989) y Puig i Caafalch (1990), han supuesto un se-

rio acercamiento hacia la obra de estos dos arquitectos cuya trayectoria, profesional y política, tiene muchos paralelismos. Estas muestras han dado a conocer un importante material gráfico, en gran parte inédito, procedente de archivos dispersos y familiares⁵⁴. En ambos casos la composición, el dibujo, la luz, el color y los materiales alcanzan cotas difíciles de superar tanto en la obra proyectada como en su realización. Si la expresión «arquitectura total» tiene algún significado, Domènech y Puig la encarnan de modo extremo con una poesía que halaga los sentidos por sensual.

Sobre Barcelona falta igualmente una visión global de la centuria que explicaría mejor el crecimiento de su arquitectura, producido a la par del auge de la burguesía que culmina con los Batlló, Güell, Muntadas, etc., esto es, las más importantes dinastías de industriales catalanes que unieron su nombre a ciertas arquitecturas singulares. Todo ello es un proceso todavía por hacer⁵⁵. Un capítulo mejor conocido resulta ser el referente a la Exposición Universal de Barcelona de 1888, en cuyo centenario se han publicado dos trabajos a tener muy en cuenta. El primero, en gran formato y lujo editorial, responde a un planteamiento muy amplio de la Exposición y Barcelona desde el punto de vista político, económico y urbanístico, además de referirse a la Exposición en sí, con una atención preferente hacia la arquitectura, reproducida de un modo inmejorable, a lo largo de todo el libro⁵⁶. El segundo estudio se ciñe más estrechamente a la Exposición misma y es de una densidad notable por el rigor analítico de los trabajos que integran el libro, bajo la dirección de P. Hereu incluyendo alguna novedad incluso sobre el anterior⁵⁷.

Dentro de Cataluña se produce igualmente un desequilibrio en favor de Barcelona y en detrimento absoluto de Lérida y Tarragona, ciudades sobre las que no sabría aportar información de la entidad que venimos señalando. Tan sólo Gerona tiene una excelente guía de su arquitectura que incluye el período que estudiamos, y que

⁵⁰ ALCOY, R.: «La arquitectura religiosa de Joan Martorell y el eclecticismo fin de siglo», *D'Art*, n.º 10, mayo de 1984, pp. 221-239 (*D'Art* es la revista del Departamento de Arte de la Universidad de Barcelona).

⁵¹ HEREU, P.: *L'arquitectura d'Elías Rogent*, Barcelona, 1986 y *Vers una arquitectura nacional*, Barcelona, 1987.

⁵² BASSEGODA NONELL, J.: *El gran Gaudí*, Barcelona, 1989. Juan Bassegoda es, probablemente, el mejor conocedor de la arquitectura barcelonesa del ochocientos y su producción literaria resulta tan ingente como imposible de mencionar aquí, teniendo en cuenta que una parte importante de sus trabajos han aparecido en la prensa diaria, especialmente sobre arquitectos y edificios del siglo XIX barcelonés. Para nuestro propósito podríamos recordar desde *El templo romano de Barcelona* (Barcelona, 1974) que recoge la obra neoclásica de CELLES hasta el *Modernisme a Catalunya* (Barcelona, 1988), o monografías como *La Pedrera de Gaudí* (Barcelona, 1987, 2.ª ed.) o la breve y prieta dedicada a *Jujol* (Barcelona, 1990).

⁵³ SOLÁ-MORALES, I de: *Jujol*, Barcelona, 1990.

⁵⁴ Catálogo de la Exposición *Domènech i Montaner. Arquitecto modernista*, Barcelona, 1989 (Textos de Lluís DOMÈNECH y Lourdes FIGUERAS); y Catálogo de la Exposición *J. Puig y Cadafalch: la arquitectura entre la casa y la ciudad*, Barcelona, 1989 (Textos de J. ROHER, J. de SOLÁ-MORALES, X. BARRAL y J. TORMES).

⁵⁵ Entre tanto se puede utilizar con aprovechamiento el trabajo de André BAREY, «Barcelona: de la ciutat pre-industrial a fenomen modernista», publicado por *Cuadernos de arquitectura y urbanismo*, n.º 138 y 139, 1980. Igualmente resulta de utilidad el manejo de la guía *Arquitectura de Barcelona* (Barcelona, 1972) bien ilustrada y comentada por J. E. HERNÁNDEZ-CROS, G. MORA y X. PAUPLANA.

⁵⁶ *Exposición Universal de Barcelona. Libro del Centenario, 1888-1988*, Barcelona, 1988. La obra ha sido dirigida por R. GRAU y cuenta con textos suyos así como de un largo equipo de colaboradores de los que recordaremos los nombres de M. LÓPEZ, A. FELIN, M. FREIXA y M. ARRANZ, entre otros, por afectar más directamente a nuestro objetivo.

⁵⁷ *Arquitectura i ciutat a l'Exposició Universal de Barcelona. 1888*, Barcelona, 1988 (El libro está dirigido por P. HEREU, autor de alguno de sus capítulos, y cuenta con las colaboraciones de X. FABRÉ, A. GARCÍA ESPUCHE, M. GUARDIA, M. JOVE, F. J. MONDÚ, J. L. OYÓN, J. ROSELL y B. de RIQUER).

no se circunscribe sólo a la capital sino que recorre la costa desde Blanes a Portbou y se adentra en el interior (Olot, Ripoll, etc.) buscando las arquitecturas más significativas⁵⁸. El arquitecto gerundense que mejor conocemos es Roca i Bros gracias a la monografía que estudia su obra en Figueras⁵⁹.

Esta loable iniciativa de ir confeccionando guías de arquitectura como durante unos años acometió el Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña, hizo posible que hoy contemos con una dedicada a Menorca, de Josep Martorell y otra sobre Ibiza y Formentera de Elías Torres⁶⁰. Ambos trabajos, si bien nos son específicos del siglo XIX, recogen noticias preciosas sobre mercados, cementerios, teatros, faros, hoteles, etc., que obligan a tener en cuenta su publicación a la hora de establecer estas coordinadas bibliográficas. Si a esto se suma el espléndido trabajo de Catalina Cantarellas sobre Mallorca⁶¹, resulta que en líneas generales podemos decir que conocemos bastante bien y de forma equilibrada la arquitectura balear. El trabajo de Cantarellas es posible-mente uno de los más completos que se han hecho en los últimos diez años sobre el siglo XIX dando a conocer aspectos absolutamente inéditos y de gran interés no exclusivamente local. Allí aparecen por fin bien perfilados arquitectos como los Sureda, Juan y Antonio, o Bartolomé Ferrá, se estudia la actividad de la Academia de Bellas Artes de Palma, los problemas estilísticos, las propuestas urbanísticas, etc., en un cuadro muy completo. El estudio se detiene en la Restauración Alfonsina sin adentrarse en el mundo modernista, pero para esto se puede consultar el trabajo de Seguí Aznar⁶². En sus páginas aparecen reflejados tanto la estancia mallorquina de Luis Doménech y Gaudí, como la obra personal de Bennazar y Roca, máximos exponentes de un modernismo que no puede olvidar el mundo ecléctico del que procede.

De la comunidad valenciana conocemos bien la arquitectura de Valencia capital a través del libro de Daniel Benito Goerlich, quien estudia la actividad edilicia en aquella ciudad entre 1875 y 1925⁶³. Es ésta una de las revisiones más exhaustivas de las que se han hecho en

un archivo municipal que ha producido unos frutos excelentes, permitiendo documentar gran parte de la arquitectura, incluso aquella que hoy ha desaparecido pero que en su momento representó un eslabón real en la historia física de la ciudad. Para un hipotético «Llaguno» del siglo XIX en que estoy trabajando, seleccionaría los nombres de Camaña, Belda, Calvo, Carbonell, Martorell, Mora, Ribes, Peris y J. Goerlich de entre los que se citan en el mencionado libro, sin olvidar a los maestros de obras que en Valencia tienen una gran responsabilidad en la arquitectura urbana, como sucede con Bochons y Mustieles. Una de las figuras de mayor personalidad, la de Demetrio Ribes, ha sido objeto de una monografía debida a Inmaculada Aguilar⁶⁴, que puede dar idea de la hondura de muchos de estos arquitectos y de la necesidad de abordar este tipo de trabajos, cuando incluso, como en el referido libro de Daniel Benito Goerlich, es posible contar todavía con archivos familiares. Falta igualmente abordar las generaciones académicas de la época de Fernando VII y los arquitectos del período isabelino, en el que concretamente echamos muy de menos un estudio sobre Sebastián Monleón. De los arquitectos formados en San Carlos conocemos al menos cuántos, quénes eran y algunos de sus datos biográficos gracias a Joaquín Bérchez y Vicente Corell que publicaron los dibujos de la Academia de San Carlos⁶⁵.

La ya citada Inmaculada Aguilar, a quien nos referiremos más adelante al hablar de la arquitectura industrial, ha publicado una interesante monografía sobre la arquitectura ferroviaria en Valencia⁶⁶, que junto a otros trabajos de esta índole, poco habituales entre los temas de estudio, sitúan historiográficamente a la arquitectura valenciana en un lugar muy ventajoso.

Nada de Castellón de la Plana y poco de Alicante, más allá de algunos datos en guías de arquitectura⁶⁷, siendo mejor conocido el fenómeno modernista tenazmente abordado por Irene García Antón, quien ha dedicado muchos trabajos a este capítulo que se apoya principalmente en Alicante, Alcoy, Elche y Novelda⁶⁸. Parte de la obra allí estudiada entra con seguridad dentro de lo que llamamos modernismo, pero otra no menos impor-

⁵⁸ TARRÚS, J. y COMADIRA, N.: «Guía de l'Arquitectura dels segles XIX i XX a la província de Girona» *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*, n.º 129-130, 1977-1978, pp. 3-162. Si bien esta guía recoge las arquitecturas de diferentes épocas hay una importante proporción que se refiere al siglo XIX: cementerios, mercados, casas de renta, etc.

⁵⁹ ALONSO DE MEDINA, M. A. y CERVERA, B.: *La formació d'una ciutat durant el neoclasicisme: Figueras i l'arquitecte Roca i Bros*, Barcelona, 1980. El libro, como su título inicial indica, considera además la génesis urbana de Figueras desde la construcción del castillo de San Fernando, e incluye la actividad de los maestros de obras más importantes.

⁶⁰ MARTORELL, J.: *Guía d'arquitectura de Menorca*, Barcelona, 1980. Este trabajo apareció inicialmente en *Cuadernos de arquitectura y Urbanismo*, n.º 134-135, 1979. TORRES, E.: «Guía de Arquitectura de Ibiza y Formentera (Islas Pitiusas)», *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo* (1980).

⁶¹ CANTARELLAS, C.: *La arquitectura mallorquina desde la Ilustración a la Restauración*, Palma de Mallorca, 1981.

⁶² SEGUÍ AZNAR, M.: *La arquitectura modernista en Balears*, Palma de Mallorca, 1975.

⁶³ BENITO GOERLICH, Daniel: *La arquitectura del eclecticismo en Valencia*, Valencia, 1983. Esta obra rebasa en amplitud al primer acercamiento que sobre el propio tema hizo T. Simó en *La arquitectura de la renovación urbana en Valencia*, Valencia, 1973.

⁶⁴ AGUILAR, I.: *Demetri Ribes*, Valencia, 1980.

⁶⁵ BÉRCHÉZ, J. y CORELL, V.: *Diseños de arquitectura de la Real Academia de BB. AA. de San Carlos de Valencia. 1768-1846*, Valencia, 1981.

⁶⁶ AGUILAR, I.: *Historia de las estaciones. Arquitectura ferroviaria en Valencia*, Valencia, 1984.

⁶⁷ CALDUCH, J. y VARELA, S.: *Guía de arquitectura de Alacant*, Alicante, 1979.

⁶⁸ GARCÍA ANTÓN, I.: *La arquitectura de principios de siglo en Alicante y provincia*, Alicante, 1980.

tante se sigue moviendo en el terreno del eclecticismo brillante cuya composición general convive bien con una decoración claramente modernista, bien sea el mobiliario, los hierros o la decoración mural, como sucede en la magnífica Casa Museo Modernista de Novelda.

El primer trabajo serio sobre la arquitectura murciana se lo debemos a Javier Pérez Rojas quien en un primer libro sobre los casinos de Murcia, ya apuntaba las biografías de Pedro Cerdán y Víctor Beltrí⁶⁹. Sin embargo la obra de mayor alcance, al margen de otros trabajos menores, de Pérez Rojas es su tesis doctoral, ya publicada, sobre la ciudad y arquitectura de Cartagena en el período 1874-1936⁷⁰, que puede ponerse como modelo metodológico en el análisis de una ciudad, agotando las fuentes, relacionando los problemas y ambientando la arquitectura hasta límites difíciles de igualar. La última aportación a la arquitectura murciana se la debemos a D. Nicolás, quien ha publicado una monografía sobre Pedro Cerdán⁷¹. Sabemos de otros trabajos y iniciados, como el de Elvira Tornés, que miran hacia atrás en el deseo de completar un siglo que cuenta con la obra de los Bolarín, padre e hijo, Juan Ibáñez, Juan Peralta, Jerónimo Ros, los Berenguer, padre e hijo, Mancha, José Marín Baldo, etc.

En Andalucía fue Alberto Villar Morellán quien inició los primeros estudios serios sobre la arquitectura que ahora nos concierne. El comenzó con un libro sobre el modernismo en Sevilla⁷², visto sin duda con recelo por quienes pensaban que Sevilla era medieval, renacentista o barroca, pero nunca «modernista». Sin embargo el estudio de Alberto Villar era de tal rigor que pronto convenció a todos. En su trabajo se refiere a la arquitectura sevillana de entre 1900 y 1914, pero allí se advierten otras cosas que cristalizan en su obra más importante de consulta obligada para quienes se mueven en esta línea, me refiero a su tesis doctoral publicada con el título *Arquitectura del Regionalismo en Sevilla*⁷³. Fue esta obra la que primero y abiertamente reivindica la trascendencia de la arquitectura regionalista devolviéndola a la vida tras la postergación y olvido que supuso la moda y el modo racionalistas. El análisis, matizaciones, argumentos y crítica que el autor hace del regionalismo sevillano es tal

que, entiendo, trasciende lo meramente local para convertirse en un modelo paradigmático de cómo hacer historia de la arquitectura, decubriéndonos a todos un panorama difícil de imaginar y que habíamos reducido a la Exposición Ibero-Americana de 1929. Me interesa repetir una vez más que dicho regionalismo cronológicamente pertenece, en efecto, a nuestro siglo XX, pero que está alimentado más que nunca por una «tradición» decimonónica. Sus grandes artífices como Hernández Rubio, Arévalo, los Gómez Millán, Aníbal González, Espiau, Talavera o Vicente Traver, son hombres que han nacido y/o titulado en el siglo XIX, dentro de una corriente característicamente ochocentista que arrastra ya con mucha fuerza hacia un final sin retorno. Algunos de estos arquitectos han sido objeto de magníficas monografías complementarias debidas al propio Alberto Villar⁷⁴ y Víctor Pérez Escolano⁷⁵. Resulta difícil resumir aquí la labor de Alberto Villar en su indagación sobre el modernismo andaluz pero recordaré el libro sobre la arquitectura modernista en Córdoba⁷⁶ y la Actas del Congreso Internacional sobre el modernismo español e Hispanoamericano⁷⁷.

La ciudad de Sevilla completa su particular historia con el libro de Suárez Garmendia que aborda su estudio partiendo de la ocupación francesa y fraccionando después la centuria en tres tercios. De forma ordenada aparecen allí reflejadas las principales vicisitudes, arquitectos y maestros de obras, si bien pienso que algunos episodios tan importantes como la ruina del crucero de la catedral, el concurso para la terminación de las fachadas de ésta, proyectos presentados y realización final, podían haber sido objeto de un análisis más profundo⁷⁸.

Después de Sevilla es la ciudad de Almería la que tiene un cuadro más completo esta vez trazado por Emilio Angel Villanueva quien, en un sentido lato, abarca el período 1780-1936⁷⁹. En el primer volumen analiza la evolución del núcleo urbano, reformas interiores y proyectos de ensanche, que nos legó una gratísima ciudad que el egoísmo desarrollista de los 60 y los intereses de la administración municipal han machacado literalmente. Con la ciudad se fue parte de su arquitectura en un proceso especulador que abruma a quien conoció la ciudad

⁶⁹ PÉREZ ROJAS, J.: *Casinos de la región murciana. Un estudio preliminar*, Valencia, 1980.

⁷⁰ PÉREZ ROJAS, J.: *Cartagena 1874-1936 (Transformación urbana y arquitectura)*, Murcia, 1986.

⁷¹ NICOLÁS, D.: *Pedro Cerdán*, Madrid, 1988.

⁷² VILLAR, A.: *Arquitectura del modernismo en Sevilla*, Sevilla, 1973.

⁷³ VILLAR, A.: *Arquitectura de regionalismo en Sevilla (1900-1935)*, Sevilla, 1979. A esta obra le había precedido otra del propio autor con el título *Introducción a la arquitectura regionalista. El modelo sevillano*, Sevilla, 1978.

⁷⁴ VILLAR, A.: *Juan Talavera y Heredia* (Sevilla, 1977) y *Arquitecto Espiau (1879-1938)* (Sevilla, 1985).

⁷⁵ PÉREZ ESCOLANO, V.: *Aníbal González. Arquitecto (1876-1929)*, Sevilla, 1973. Este autor, junto a A. VILLAR y otros, ha intervenido en la monografía *José Espiau y Muñoz. Arquitecto. 1884-1938*, Sevilla, 1983.

⁷⁶ VILLAR, A.: *Arquitectura modernista en Córdoba*, Córdoba, 1985.

⁷⁷ *Actas del Congreso Internacional sobre el modernismo español e hispanoamericano*, Córdoba, 1987. El congreso, celebrado en Córdoba en 1985, es fundamentalmente de literatura, pero se recoge aquí por la intervención de O. BOHIGAS y A. VILLAR, así como las múltiples sugerencias y paralelismos que en el modernismo, como en el regionalismo y en otras muchas tendencias de la arquitectura del siglo XIX, se pueden establecer entre arquitectura y literatura, terreno éste todavía poco indagado y que bien merece explorar.

⁷⁸ SUÁREZ GARMENDIA, J. M.: *Arquitectura y Urbanismo en la Sevilla del siglo XIX*, Sevilla, 1986.

⁷⁹ VILLANUEVA, E. A.: *Urbanismo y arquitectura en la Almería moderna (1780-1936)*, Almería, 1983 (2 vols).

en un momento determinado y a quien ahora hace la historia entre recuerdos personales, viejas fotografías y documentación de archivo. Villanueva ordena los materiales del segundo volumen dedicado a la arquitectura en tres capítulos que sin ser cronológicos ni estilísticos tienen algo de ambos: neoclasicismo, eclecticismo y crisis del historicismo. No obstante el contenido no queda, a mi juicio, bien deslindado. ¿Supone el modernismo una crisis del historicismo, o mejor, lo que se define aquí como modernismo es realmente una superación del eclecticismo? Analizando las obras de un Cuartara o de López Rull no resulta fácil hacer distinciones adjetivas muy radicales.

Del resto de las capitales andaluzas destacaríamos Málaga que cuenta con un estudio sobre su arquitectura doméstica, debida a Francisca Pastor⁸⁰ y concebida como una introducción a unas fichas de edificios en las que se pone de relieve el protagonismo de Jerónimo Cuervo, Eduardo Strachan y Fernando Guerrero. Una útil introducción a la ciudad en esta centuria se encuentra en la breve monografía de J. M. Morales⁸¹. Finalmente citaré el caso de Cádiz, en cuya ciudad puede decirse que comienza nuestro siglo XIX, que conoció una fina arquitectura que se mueve entre un tardío clasicismo, los primeros brotes románticos y un eclecticismo propio con toques italianizantes. Juan Ramón Cirici Narváez ha dedicado un estudio al segundo tercio del siglo, en el que subraya la actividad de Daura, Vega y García del Alamo, como protagonistas más directos de aquella arquitectura isabelina⁸².

La arquitectura canaria tiene dos excelentes monografías, muy diferentes entre sí, como es, una, la de Alberto Dariás Príncipe que aborda la arquitectura en las Canarias occidentales en el período 1874-1931, incluyendo todo tipo de tendencias con una información abrumadora⁸³ y, la segunda debida a Francisco Galante Gómez, quien prefiere referirse formalmente a un lenguaje determinado como es el clásico y seguir su pista desde el siglo XVIII hasta finales del XIX⁸⁴. Lógicamente deberá entenderse este clasicismo como concepción ideal que registra en su formulación el pulso cambiante del si-

glo. Uno y otro son dos trabajos excelentes que permiten introducirnos en una problemática muy peculiar, hasta cierto punto distinta de la habitual en la Península, que bien por los materiales empleados, bien por tradiciones compositivas y constructivas, ofrece una imagen singular que siendo ochocentista es, sobre todo, canaria.

De nuevo en la Península citaremos, de Extremadura el más que meritorio trabajo de Francisco Pizarro sobre Trujillo en los siglos XVIII y XIX⁸⁵, y de Castilla-La Mancha el libro de M. A. Baldellou sobre Guadalajara entre 1850-1936, con excelente información gráfica y documental⁸⁶, que debería servir de acicate a emprender trabajos análogos sobre otras ciudades aparentemente escasas de arquitectura del XIX, en ocasiones lógicamente eclipsadas por su pasado monumental como es el caso de Toledo, pero cuyo estudio daría más de una sorpresa^{86 bis}.

De La Rioja cabe mencionar el trabajo de Domingo García Pozuelo y Elena Hernández sobre la arquitectura de Logroño que sin referirse exclusivamente al siglo XIX tiene noticias que compensan momentáneamente la carencia de otras fuentes de información⁸⁷. Ello quiere decir que está aún por hacer.

En Castilla-León resta mucho por hacer pues sólo Valladolid y Burgos tienen un estudio de sus respectivas arquitecturas como son las monografías de Lena Saladina Iglesias sobre la arquitectura y el urbanismo vallisoletano de la primera mitad del siglo XIX⁸⁸ y el excelente y completísimo libro sobre Burgos en el siglo XIX⁸⁹. Esta autora, a quien ya hemos citado en relación con la arquitectura gallega, tiene mucho de autodidacta e intuitiva y es una de las mejores concedoras de la arquitectura española de esta centuria. En su trabajo burgalés ha primado con acierto la evolución misma de la ciudad y su arquitectura, atendiendo a los usos de los edificios en una ágil organización tipológica por encima de la personalidad individualizada de los arquitectos, entre los que se cuentan hombres de académica formación como Luis Villanueva y Angel Calleja o bien militantes convencidos de un neomedievalismo muy marcado co-

⁸⁰ PASTOR, F.: *Arquitectura doméstica del siglo XIX en Málaga*, Málaga, 1980.

⁸¹ MORALES, J. M.: *Málaga en el siglo XIX*, Málaga, 1982.

⁸² CIRICI NARVÁEZ, J. R.: *Arquitectura isabelina en Cádiz*, Cádiz, 1982.

⁸³ DARIAS PRÍNCIPE, A.: *Arquitectura y arquitectos en las Canarias occidentales. 1874-1931*, Santa Cruz de Tenerife, 1985. A este autor se deben otras monografías como *Arte e historia en la sede del Parlamento Canario* (Santa Cruz de Tenerife, 1985), que se cita aquí por ser un edificio singular del pasado siglo.

⁸⁴ GALANTE, F.: *Arquitectura Canaria. El ideal clásico*, Las Palmas de Gran Canaria, 1989.

⁸⁵ PIZARRO, F. J.: *Arquitectura y urbanismo en Trujillo (Siglos XVIII y XIX)*, Cáceres, 1987.

⁸⁶ BALDELLOU, M. A.: *Tradición y cambio en la arquitectura de Guadalajara (1850-1936)*, Madrid, 1989.

^{86 bis} En este sentido ya hay un primer intento en el libro de R. del Cerro, *Arquitectura y espacios para el ocio en Toledo durante el siglo XIX*, Toledo, 1990.

⁸⁷ GARCÍA POZUELO, D. y HERNÁNDEZ, E.: *Arquitectura de Logroño*, Logroño, 1980. Dada la escasa información sobre esta ciudad mencionamos aquí el folleto publicado por el Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón y Rioja, *Logroño ayer, una imagen retrospectiva de nuestra ciudad* (Logroño, 1978), con breves noticias acerca de sus edificios más característicos del siglo XIX, al final del cual el arquitecto Luis Barrón parece ser el más importante.

⁸⁸ IGLESIAS ROUCO, L. S.: *Urbanismo y arquitectura de Valladolid. Primera mitad del siglo XIX*, Valladolid, 1978.

⁸⁹ IGLESIAS ROUCO, L. S.: *Burgos en el siglo XIX. Arquitectura y urbanismo (1813-1900)*, Valladolid, 1979.

mo sucede con Lampérez, quien en Burgos dejó incluso obra modernista.

El segundo trabajo sobre Valladolid y definitivo para los años 1851-1936, se debe a María Antonia Virgili⁹⁰, con una organización próxima al de Burgos de Lena S. Iglesias, posiblemente por estar orientados ambos por el profesor Martín González, que se cuenta entre los primeros en alentar este tipo de investigación desde su Universidad de Valladolid. En esta línea habría que incluir también, aunque se trate de una obra menor como fruto de una «tesina» que fue, el libro de Marta Herrero sobre arquitectura ecléctica y modernista en Valladolid⁹¹.

Del resto de la Comunidad de Castilla-León poco más podemos o sabemos decir a excepción de una pequeña monografía sobre Joaquín Odriozola, arquitecto municipal de Segovia de una actividad verdaderamente notable⁹², y de una excelente y difícil tesis sobre Avila, ahora en curso de publicación, debida a José Luis Gutiérrez que, además de darnos a conocer lo que en el siglo XIX se hizo en esta ciudad castellana, en la que por ejemplo la iglesia de San Vicente sirvió de ensayo restaurador a la par que la catedral de León, nos proporciona una información extraordinaria sobre etapas pretéritas de la ciudad abulense en la que actuaron los arquitectos del XIX.

Por último no queda sino referirse a Madrid, sobre cuya arquitectura trabajé durante varios años preparando una arriesgada tesis doctoral que por primera vez sometía ante un tribunal académico una investigación sobre la denostada arquitectura del siglo XIX. No existían entonces referencias metodológicas específicas ni ordenaciones similares, ni tan siquiera pude conocer los límites de mi propio trabajo hasta su terminación. Sin embargo, bien orientado por mi maestro don Fernando Chueca Goitia, concebí la orquestación de los materiales acomodándolos a las vicisitudes políticas que curiosamente tenían una cierta correspondencia conceptual y formal en la arquitectura: Fernando VII - neoclasicismo - absolutismo, por una parte; en segundo lugar, Isabel II - liberalismo - romanticismo; y por último, Res-

tauración Alfonsina - consolidación del capitalismo - auge de la arquitectura que conoce ahora sus mejores frutos. En cada una de estas etapas señalé obras, tracé las primeras biografías de los arquitectos, busqué la trama interna de la arquitectura y, sobre todo, sometí aquellos materiales a una valoración crítica a través de una elección selectiva. A pesar de ello y transcurridos veinticinco años desde el inicio de aquel trabajo, hoy veo sus limitaciones, que antaño no podía intuir, al tiempo que algunas premoniciones se vieron luego confirmadas positivamente. A tal efecto he ido dando a conocer otros trabajos, corrigiendo errores y ampliando cuestiones tan sólo apuntadas en la tesis, que se publicó en 1973⁹³, y recogidos al final del presente artículo en un apéndice.

A este planteamiento inicial ha seguido el de otros autores que se han centrado en cuestiones particulares enriqueciendo el panorama y ampliando horizontes, tal es el caso de Díez de Valdeón y su tesis sobre arquitectura y clases sociales⁹⁴, o el de Angel L. Fernández Muñoz y su estudio monográfico sobre arquitectura teatral⁹⁵, ambos referidos a Madrid naturalmente. Por su parte José Ramón Alonso Pereira ha avanzado en el tiempo y partiendo del 98 hace llegar su trabajo hasta 1931, de tal modo que Madrid tiene al menos, bien trazadas las líneas maestras de su discurso arquitectónico⁹⁶. A otros les ha atraído más el empleo de determinados materiales como el ladrillo⁹⁷ o el hierro⁹⁸ y ello puede dar idea de las posibilidades que el estudio de la arquitectura del siglo XIX encierra, cuando se le somete al mismo proceso analítico que otras etapas de la historia. Dejaremos el caso de Madrid mencionando el libro de María del Carmen Ariza sobre los jardines madrileños del siglo XIX⁹⁹, obra de gran interés tanto por su vinculación con la arquitectura y la ciudad como por lo escaso de los estudios históricos sobre jardines de esta centuria.

Como complemento a esta rápida visión autonómica cabe hacer referencia a otros estudios de carácter temático más allá de las circunstancias administrativas, como es, por ejemplo, el libro de Mireia Freixa sobre el modernismo en España¹⁰⁰, que resulta ser una excelente y

⁹⁰ VIRGILI BLANQUET, M. A.: *Desarrollo urbanístico y arquitectónico de Valladolid (1851-1936)*, Valladolid, 1979. La autora desarrolla aquí un trabajo verdaderamente exhaustivo en relación con las fuentes documentales y su aportación global, sin concesiones, es de una solidez no contestable. De entre los arquitectos estudiados recordáramos los nombres de Gándara, Ortiz de Urbina, Ruiz Sierra, Repullés y los Saracibar.

⁹¹ HERRERO DE LA FUENTE, M.: *Arquitectura ecléctica y modernista de Valladolid*, Valladolid, 1976.

⁹² GARCÍA, J. I. y GARCÍA, L. M.: *Joaquín Odriozola y Grimaud, 1844-1913*, Segovia, 1987. Sobre este arquitecto existe una monografía inédita de I. QUINTANILLA que, como otros trabajos universitarios de esta índole quedan desgraciadamente inéditos, sin que tan siquiera se publique un resumen breve con las novedades más significativas.

⁹³ NAVASCÚES PALACIO, P.: *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1973.

⁹⁴ Díez de Baldeón, C.: *Arquitectura y clases sociales en el Madrid del siglo XIX*, Madrid, 1986.

⁹⁵ FERNÁNDEZ MUÑOZ, A. L.: *Arquitectura teatral en Madrid, del corral de comedias al cinematógrafo*, Madrid, 1988.

⁹⁶ ALONSO PEREIRA, J. R.: *Madrid, 1898-1931. De Corte a Metrópoli*, Madrid, 1985. El catálogo del Museo Municipal dedicado a la *Arquitectura madrileña de la primera mitad del siglo XX* (Madrid, 1987), incluye arquitectos como Arbós, del siglo XIX.

⁹⁷ ADELL ARGILÉS, J. M.: *Arquitectura de ladrillos del siglo XIX. Técnica y forma*, Madrid, 1986. Aunque el título no lo indica se refiere exclusivamente a Madrid. Es bueno el análisis técnico y excelente el gráfico, pero carece de trabazón histórica.

⁹⁸ Esta tesis, leída en la Escuela de Arquitectura de Madrid y en trance de publicación estudia el hierro no tanto como elemento estructural sino como ornamento que juega un papel de primer orden en la composición final del edificio. Cerrajeros, talleres, modelos y un cuidadoso repertorio de dibujos hacen de este trabajo una obra original de gran interés por su posible aplicación metodológica a otros núcleos urbanos.

⁹⁹ ARIZA MUÑOZ, M.^a del C.: *Los jardines de Madrid en el siglo XIX*, Madrid, 1988. Esta obra es un extracto de su tesis doctoral.

¹⁰⁰ FREIXA, M.: *El modernismo en España*, Madrid, 1986.

ponderada puesta al día de los distintos enfoques producidos sobre el modernismo, superando exclusivismos difíciles de sostener hoy ¹⁰¹.

Entre los temas de mayor novedad e interés, y como campo en el que prácticamente está casi todo por hacer, destacaremos el de la arquitectura industrial que cuenta con interesantes aproximaciones parciales como las de J. Corredor-Matheos y J. M. Montaner sobre la arquitectura industrial de Cataluña ¹⁰², si bien es sobre todo una excelente y selectísima colección fotográfica debida a J. Isern. Si se incluyen en este apartado las estaciones de ferrocarril así como aquellas arquitecturas complementarias vinculadas al muy rico mundo ferroviario, citaremos los trabajos de M. López ¹⁰³ y muy especialmente de Inmaculada Aguilar, quien ha dedicado varias monografías a esta cuestión en una línea de envidiable rigor ¹⁰⁴. Así mismo la arquitectura del hierro y del acero, en su más amplio aspecto, están esperando trabajos en la línea de los ya publicados por Deswarte, Lemoine y Roisseco. Una obra muy completa dentro de este apartado es la de Miguel González Vilchez sobre la presencia inglesa en Huelva ^{104 bis}.

Igualmente se hallan prácticamente inéditos los distintos capítulos de la restauración monumental en nuestro país, si bien se han publicado trabajos parciales sobre la Alhambra, como los de Alvarez Lopera y Angel Isaac ¹⁰⁵, o síntesis excesivamente prontas ¹⁰⁶. Como contrapartida Isabel Ordieres ha realizado una extraordinaria tesis (1990) sobre la historia de la restauración monumental, con una documentación absolutamente inédita en lo que se ponen de relieve los resortes ideológi-

cos, las instituciones, los medios económicos, los hombres y las obras más importantes, todo ello bien engarzado en su correspondiente coyuntura histórica, de tal forma que su publicación será posiblemente una de las aportaciones más notables que se hayan hecho sobre el siglo XIX desde el campo de la historia del arte y de la arquitectura.

Sin pretender nada más que, como final, señalar algunas de las muchas vías de investigación de seguro resultado positivo y todavía inexploradas, se puede traer aquí la necesidad de iniciar estudios sobre tipologías básicas como teatros, plazas de toros, mercados, viviendas, ayuntamientos, balnearios y un larguísimo etcétera, que posibilite de aquí a unos años cruzar la trama de los estudios locales con la urdimbre de las tipologías, esto es, comprender la visión general de todas las arquitecturas de un lugar con el análisis específico de cada una de ellas más allá de las limitaciones espacio-temporales.

Todo esto es necesario también para dar a conocer fuera nuestra arquitectura e integrarla en su correspondiente proporción en el contexto internacional. Ello evitaría situaciones como la de Geist en su hermoso libro *Le Passage* ¹⁰⁷, donde cita cinco pasajes españoles en un amplio catálogo internacional utilizando como fuente un Baedeker de 1912. De conocer mejor nuestra bibliografía, además de citar Barcelona, Sevilla, Valencia y Málaga, vería que Madrid, Zaragoza, Valladolid, Oviedo, etc. también cuentan con pasajes comerciales y que no es «un misterio» (sic.) por no ser real el que en España no existan pasajes cerrados con cristal ¹⁰⁸.

Las arquitecturas de las exposiciones ¹⁰⁹, el apasio-

¹⁰¹ Me refiero a la inamovible postura de O. BOHIGAS que mantiene el exclusivismo catalanista del modernismo desde que apareció su *Reseña y catálogo de la arquitectura modernista* (Barcelona, 1973).

¹⁰² CORREDOR-MATHEOS, J. y MONTANER, J. M.: *Arquitectura industrial en Cataluña. Del 1732 al 1929*, Barcelona, 1984.

¹⁰³ LÓPEZ GARCÍA, M.: *M.Z.A. Historia de sus estaciones*, Madrid, 1986.

¹⁰⁴ AGUILAR CIVERA, I.: *La estación de ferrocarril, puerta de la ciudad*, Valencia, 1988 (2 vols.). El primer volumen es una historia general de la estación en la que señala las tipologías básicas y su proceso de transformación a través del tiempo, para referirse luego en concreto al caso español. El volumen segundo es una ejemplar historia de la Compañía de los Caminos de Hierro del Norte de España. Inmaculada Aguilar ha publicado, además de otros artículos de la monografía ya citada en nota 66, y los catálogos *Trens i estacions* (Barcelona, 1981, con una colaboración de M. PALAU), y *Trens, estacions i tranvies del País Valencià*, Valencia, 1981. La autora es buena conocedora además de otras áreas industriales como es el mundo fabril, sobre el que prepara próximas monografías.

^{104 bis} GONZÁLEZ VILCHEZ, M.: *Historia de la arquitectura inglesa en Huelva*, Sevilla, 1981.

¹⁰⁵ ALVAREZ LOPERA, J.: «La Alhambra entre la conservación y la restauración (1900-1915)», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* (1977). Pese a publicarlo esta revista granadina se trata de una extensa y documentadísima monografía de 221 páginas, con interesantes datos anteriores a las fechas fijadas en el título como, por ejemplo, la labor de los Contreras, padre e hijo. En este sentido es igualmente importante la colaboración de Angel ISAC en el volumen dedicado al *Plan esencial de protección y reforma interior de la Alhambra y Aljibes*, Granada, 1986. Este y otros textos habrían enriquecido el reciente y sugestivo libro de T. REQUEJO, *El palacio encantado. La Alhambra en el arte británico* (Madrid, 1990), especialmente para deslindar aquello que tiene auténticas raíces nazaríes de lo que es de estirpe hindú, tan fácil de explicar en el medio británico. Así mismo, el fenómeno del «alhambriismo», tan literario y musical y subsidiariamente arquitectónico, cuenta con un «revival» hispánico que no debiera desconocerse. Por otra parte no es un fenómeno exclusivamente británico y ahí está el libro de Patetta que la autora, tan informada por otra parte, no conoce o no utiliza. Finalmente entiendo que hay una omisión importante en este mundo seudoislámico y no siempre neogranadino, como es la de Portugal tan ligada a Inglaterra en determinadas cuestiones y ahí está el proyecto de J. I. KNOWLES para Monserrate, cerca de Sintra, cuyo paraje tanto admiraron BYRON y BECKFORD.

¹⁰⁶ MUÑOZ COSME, A.: *La conservación del patrimonio arquitectónico español*, Madrid, 1989. Este mismo autor prologa brevemente el volumen publicado también por el Ministerio de Cultura sobre *Fuentes documentales para el estudio de la restauración de monumentos en España* (Madrid, 1989), que en realidad recoge los expedientes posteriores a 1940.

¹⁰⁷ GEIST, J. F.: *Le Passage. Un type architectural du XIX^e siècle*, Lieja, 1989 (1.^a ed. Munich 1969).

¹⁰⁸ GEIST: ob. cit., pág. 148.

¹⁰⁹ Una primera aproximación la encontramos en el trabajo de M.^a JOSÉ BUENO FIDEL, *Arquitectura y nacionalismo. Pabellones españoles en las Exposiciones Universales del siglo XIX*, (Málaga, 1987), que puede dar una idea de lo que podría hacerse con las decenas de exposiciones que de distintos alcances se celebraron en nuestro país en el pasado siglo.

nante mundo de la escenografía ¹¹⁰, el estudio de los balnearios en los que se dan cita elementos muy señalados de la arquitectura burguesa del siglo XIX, la importante presencia francesa en la arquitectura española, el fenómeno de la Alhambra y su repercusión en nuestra arquitectura ¹¹¹, son otros tanto temas aún por estudiar cuya relación completa harían estas líneas interminables, pero que deseo mencionar para animar a los indecisos.

Muchas son las personas que, además de las citadas, han contribuido con sus tesis inéditas, con interesantes artículos de revista, folletos, etc., al conocimiento de la

arquitectura del siglo XIX como R. Camacho, R. Faes, M. Moli, J. Rosell, F. Moreno, B. Muro, F. Taberner, P. Rivas, J. Godoy, etc., pero ya se dijo que dichas aportaciones no entraban en el propósito de estas páginas. En esa misma línea también reconocemos la especial sensibilidad hacia esta arquitectura de revistas como *Estudios Pro-Arte*, *CAU*, *Q*, el *Boletín de Arte de la Universidad de Málaga* o el *Boletín Académico de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de La Coruña*, entre otros, que siguen contribuyendo al mejor conocimiento del siglo XIX.

¹¹⁰ Excelente la obra de I. BRAVO, *L'Escenografia catalana* (Barcelona, 1986), que debe servir de estímulo para iniciar trabajos en esta línea.

¹¹¹ Vid nota 105.

Apéndice: Libros y artículos de P. Navascués Palacio sobre la arquitectura del período aquí tratado:

- «Proyectos del siglo XIX para la reforma urbana de la Puerta del Sol», *Villa de Madrid* (1968).
- «La ciudad Lineal de Arturo Soria», *Villa de Madrid* (1970).
- «El problema del eclecticismo en la arquitectura española del siglo XIX», *Revista de Ideas Estéticas* (1971).
- «Arturo Mérida y Alinari (1849-1902)», *Goya* (1972).
- «La obra arquitectónica del Marqués de Cubas (1826-1899)», *Villa de Madrid* (1972).
- *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*, Madrid, 1973.
- «La Alameda de Osuna: una villa suburbana», *Estudios Pro-Arte* (1975).
- «Sobre titulación y competencias de los arquitectos de Madrid (1775-1825)», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* (1975).
- «Premios de arquitectura del Ayuntamiento de Madrid (1901-1918)», *Villa de Madrid* (1976).
- «Opciones modernistas en la arquitectura madrileña», *Estudios Pro-Arte* (1976).
- *Antecedentes de la Alameda de Osuna*, Madrid, 1977.
- «Arquitectura del siglo XIX: las fachadas de la catedral de León», *Estudios Pro-Arte* (1977).
- «El Casino de Madrid y la arquitectura de su tiempo», *Tres conferencias de arquitectura*, Madrid, 1978.
- «Introducción al desarrollo urbano de Madrid hasta 1830», *Madrid, testimonios de su historia*, Madrid, 1979.
- «La arquitectura», *Del Neoclasicismo al Modernismo*, vol. V de la *Historia del Arte Hispánico*, Madrid, 1979.
- «Puerta del Angel y Sacramentales», vol. I de *Madrid*, Madrid, 1979.
- «La ciudad Lineal», vol. III de *Madrid*, Madrid, 1979.
- «Las estaciones y la arquitectura del hierro en Madrid», *Las estaciones ferroviarias de Madrid*, Madrid, 1980.
- «La arquitectura del hierro en España durante el siglo XIX», *CAU* (1980).
- «Introducción a la arquitectura de las estaciones en España», *El mundo de las estaciones*, Madrid, 1980 (en colaboración con I. Aguilar).
- «Sobre la arquitectura neoclásica en España», *CAU* (1981).
- «Casas y jardines nobles de Madrid» y «El Capricho (Alameda de Osuna)», *Jardines clásicos madrileños*, Madrid, 1981.
- «Reflexiones sobre Palladio en España», Introducción al *Palladio* de J. S. Ackerman, Madrid, 1981.
- «El influjo francés en la arquitectura madrileña: la época isabelina», *Archivo Español de Arte* (1982).
- «Los discípulos de Juan de Villanueva», *Juan de Villanueva, arquitecto (1739-1811)*, Madrid, 1982.
- «El Banco de España en Madrid. Génesis de un edificio», *El Banco de España: dos siglos de historia*, Madrid, 1982.
- *Un palacio romántico*, Madrid, 1983.
- «La casa-palacio y el asilo Santamarca», *Colección Santamarca*, Madrid, 1984.
- «Arquitectura y escenografía», *Arquitectura teatral en España*, Madrid, 1984.
- *El edificio de la Telefónica*, Madrid, 1984 (en colaboración con A. L. Fernández Muñoz).
- *La arquitectura del siglo XIX en Galicia*, La Coruña, 1984.
- «El arquitecto Juan de Madrazo y Kuntz», *Los Madrazo*, Madrid, 1985.
- «L'Architecture espagnole du XIX^e siècle», *Revue de l'Art* (1985).
- «Arquitectura y regionalismo en España (1900-1930)», *A. V. Monografías de arquitectura y vivienda* (1985).
- «Castellana: quién te ha visto y quién te ve», *Lápiz* (1985).
- «Arquitectura y romanticismo en España», *Romanticismo. Da mentalidad a criação artística*, Sintra, 1984.
- «La restauración monumental como proceso histórico: el caso español 1800-1950», *Curso de mecánica y tecnología de los edificios antiguos*, Madrid, 1987.
- «Una rehabilitación en el Madrid alfonsino», *Rehabilitación de edificios*, 4, (1987).
- «El Ensayo histórico de la Arquitectura de José Cavada», *Arquitectos* (1987).
- Reflexiones sobre el modernismo en España», *Boletín Académico de la E.T.S. de Arquitectura La Coruña* (1988).
- «Arquitectura y urbanismo», *La época del Romanticismo (1808-1874). Las letras. Las artes. La vida cotidiana* (vol. XXXV** de la Historia de España Menéndez Pidal), Madrid, 1989.
- «El Hotel María Cristina y su arquitectura», *Rehabilitación del Hotel María Cristina de San Sebastián*, Madrid, 1989.
- «Londres, 1851 - Sevilla, 1929», *A.V. Monografías de Arquitectura y vivienda* (1989).
- *El palacio de Adanero* (en prensa) y *León: la catedral gótica y la catedral neogótica* (en prensa).

Monasterio de Montserrat de Córcoles (Guadalupe)

Correspondencia: *Noviembre 1998*
Cataluña, España

ISSN 1134-3613
N.º 104, 1998

LA HISTORIA

El monasterio de Córcoles, en Montserrat, fue fundado en el año 1025 por el conde de Urgel, Berenguer Ramon I, con el fin de servir a los intereses de la corona de Aragón. El monasterio fue fundado en el año 1025 por el conde de Urgel, Berenguer Ramon I, con el fin de servir a los intereses de la corona de Aragón. El monasterio fue fundado en el año 1025 por el conde de Urgel, Berenguer Ramon I, con el fin de servir a los intereses de la corona de Aragón.

El monasterio de Córcoles, en Montserrat, fue fundado en el año 1025 por el conde de Urgel, Berenguer Ramon I, con el fin de servir a los intereses de la corona de Aragón. El monasterio fue fundado en el año 1025 por el conde de Urgel, Berenguer Ramon I, con el fin de servir a los intereses de la corona de Aragón.

El monasterio de Córcoles, en Montserrat, fue fundado en el año 1025 por el conde de Urgel, Berenguer Ramon I, con el fin de servir a los intereses de la corona de Aragón. El monasterio fue fundado en el año 1025 por el conde de Urgel, Berenguer Ramon I, con el fin de servir a los intereses de la corona de Aragón.

El monasterio de Córcoles, en Montserrat, fue fundado en el año 1025 por el conde de Urgel, Berenguer Ramon I, con el fin de servir a los intereses de la corona de Aragón. El monasterio fue fundado en el año 1025 por el conde de Urgel, Berenguer Ramon I, con el fin de servir a los intereses de la corona de Aragón.

El monasterio de Córcoles, en Montserrat, fue fundado en el año 1025 por el conde de Urgel, Berenguer Ramon I, con el fin de servir a los intereses de la corona de Aragón. El monasterio fue fundado en el año 1025 por el conde de Urgel, Berenguer Ramon I, con el fin de servir a los intereses de la corona de Aragón.

ESTUDIOS

El monasterio de Córcoles, en Montserrat, fue fundado en el año 1025 por el conde de Urgel, Berenguer Ramon I, con el fin de servir a los intereses de la corona de Aragón. El monasterio fue fundado en el año 1025 por el conde de Urgel, Berenguer Ramon I, con el fin de servir a los intereses de la corona de Aragón.

1. Véase el estudio de la historia del monasterio de Córcoles, en *Revista de Historia de España*, t. 10, p. 1025.

2. Véase el estudio de la historia del monasterio de Córcoles, en *Revista de Historia de España*, t. 10, p. 1025.

3. Véase el estudio de la historia del monasterio de Córcoles, en *Revista de Historia de España*, t. 10, p. 1025.

4. Véase el estudio de la historia del monasterio de Córcoles, en *Revista de Historia de España*, t. 10, p. 1025.

Monasterio de Monsalud de Córcoles (Guadalajara)

Concepción Abad Castro.
Universidad Autónoma de Madrid.

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.) Vol. II, 1990

NOTICIAS HISTORICAS

Como tantos otros, el Monasterio de Monsalud cuenta con su leyenda particular. En ella, se sitúa el origen del monasterio en época de Amalarico y se atribuye la fundación precisamente a su esposa. Sírvanos esta «romántica» noticia para introducir el primero de los varios puntos oscuros que rodean el nacimiento de nuestro cenobio.

Se trata justamente de la fecha de su fundación. Tradicionalmente se ha situado en el año 1140 y se ha hablado también de una primera instalación de los monjes en un lugar próximo, El Madroñal, dos años antes, es decir, en 1138. La fundación dependería de Escala Dei¹.

Si este dato fuera cierto, el Monasterio de Monsalud sería una de las primeras fundaciones cistercienses en la Península². No obstante, tenemos algunas dudas acerca de la fiabilidad de los datos manejados por la historiografía. Ya Manrique, en el capítulo correspondiente de los Anales, muestra algún recelo respecto a la fecha de 1141, año que él cita³. Yepes, por su parte, nos dice

que Monsalud figura en «la Memoria Cisterciense» de los monasterios fundados en 1140, pero no aporta ninguna otra noticia porque, según él mismo argumenta, no la posee⁴.

La fuente principal de información utilizada por los historiadores ha sido la monografía del Monasterio escrita en 1721 por Fray Bernardo de Cartes⁵. Dicho fraile atribuye la fundación a Alfonso VII, en el mencionado año de 1140. Según él nos cuenta, hacia el año 1137, el monarca decidió levantar un convento en el lugar llamado entonces Villafranca, hoy El Madroñal, para lo cual fueron mandados tres monjes de Escala Dei y edificaron un pequeño convento en el transcurso del año siguiente, donde permanecieron por espacio de dos. Transcurridos éstos, decidieron abandonarlo e instalarse en la ermita de Monsalud, situada en un territorio que era propiedad de D. Juan de Trebes, arcediano de Hueite. Este mismo año de 1140, sería fundado por Alfonso VII⁶.

¹ Así se recoge en la mayoría de las obras generales. Véase VAN DER MEER, F.: *Atlas de l'Ordre cistercien*, ed. Sequoia, Amsterdam, 1965, p. ; LAMBERT, E.: *El arte gótico en España* (siglos XII y XIII), Cátedra, Madrid, 1977, p. 78; YARZA, J.: *Historia del Arte Hispánico-La Edad Media*, vol. II, Alhambra, Madrid, 1980, p. 202; PORTELA SILVA, Ermelindo: *La colonización cisterciense en Galicia (1142-1250)*; la polémica establecida entre COCHERIL y GUERIN «Les annales de Frère Angel Manrique et la chronologie des abbayes cisterciennes», *Studia Monastica* VI, (1964), pp. 145-183.

² En Castilla, las fechas más antiguas corresponden a Moreruela, 1131. Véase BUENO DOMINGUEZ, M. L.: *El Monasterio de Moreruela*, Zamora, 1975 y VILLAPLANA, A.: «Moreruela», en *Diccionario de Historia Eclesiástica*, y sus distintas precisiones acerca de la cronología; asimismo el reciente trabajo de BANGO TORVISO, I. G.: «Monasterio de Santa María de Moreruela», *Estudia Zamorensis*, 1988, pp. 61-116, donde, al margen del estudio del monasterio en sí, se recoge una completa síntesis de las distintas precisiones cronológicas propuestas acerca de Moreruela.

³ *Annales Cistercienses*, 1141, X,1, p. 417.

⁴ *Ibidem*, IX, 2, p. 415.

⁵ CARTES, Fr. Bernardo de: *Historia de la Milagrosa Imagen de Nuestra Señora de Monsalud, venerada en su Real Monasterio de Monjes Cistercienses, Orden de N. P. S. Bernardo*, Alcalá de Henares, 1721.

⁶ Respecto a la relación de Alfonso VII con el Cister es interesante el trabajo de YÁÑEZ NEIRA, D.: «Alfonso VII de Castilla y la Orden Cisterciense», *Cistercium*, XI (1959), pp. 24-29 y 77-83. El documento en cuestión no es recogido por RECUERO ASTRAY, M.: *Alfonso VII, emperador. El Imperio hispánico en el siglo XII*, León, 1979, precisamente por su falta de autenticidad.

El P. Cartes se basa para tal afirmación en un documento y una inscripción existente, al parecer, en la capilla mayor de la iglesia⁷. El documento en cuestión es un traslado de fecha bastante posterior que, según el mismo autor, figuraba entre los papeles del Archivo de Escala Dei y del propio Monasterio. Basta examinar el encabezamiento del escrito «Ildephonsus VII...», que se repite en la citada inscripción, para dudar de la autenticidad de ambas fuentes.

De tal forma, a la vista de estas dos noticias, y ante, la ausencia de o tras más válidas para estas fechas, el año de 1140 como momento de fundación hoy se nos muestra más que dudoso.

Realmente, la primera noticia válida del Monasterio data de 1167. En este año, el Arcediano de Huete, Juan de Trebes, redacta un documento de donación «pro ánima» en favor del Monasterio; concretamente le da la aldea de Córcoles con todos sus términos⁸. Acerca de este escrito conviene tener en cuenta de forma especial algunos párrafos. Da al monasterio la aldea de Córcoles, con todos sus términos, como ya dijimos, así como montes, tierras, aguas, prados, pastos, entradas y salidas con todos sus derechos. Es el tipo de donación que generalmente iba asociada a la instalación de una comunidad religiosa en un lugar determinado, y se producía poco antes, al mismo tiempo o poco después de su llegada.

Ahora bien, si en este párrafo se emplea la expresión «dono et concedo...», más abajo, en el mismo documento se dice «dedi...», para referirse a animales, colmenas, etc... Es decir, se emplean dos tiempos verbales distintos, dato que nos hace pensar en una donación anterior de los elementos necesarios para la supervivencia y ésta para consolidar el lugar del establecimiento.

Por último, en este mismo documento la mención al monasterio es la siguiente: «... concedo al monasterio de Monte de la Salud», es decir, no se incluye la mención a Santa María, o Nuestra Señora, tal como aparecerá en los documentos posteriores. Además, si tenemos en cuenta que algunas líneas más adelante dice «... reci-

piantibus ea Fortone Donato Abbate eiusdem Monasterii, et fratribus eius, ibidem servientibus Deo, sub Regula Sancti Benedicti...», cabría la posibilidad de pensar que en esta fecha los monjes allí establecidos no fueran cistercienses⁹.

El siguiente documento es de 1169. Se trata de una confirmación real de la donación anterior, realizada en este caso por Alfonso VIII. En este documento se determinan con más amplitud los términos y derechos del monasterio¹⁰.

En este escrito se redactan dos frases que también nos llaman la atención. En la primera se alude a la advocación del monasterio: «... facio cartam donationis et textum firmitatis Deo et monasterio Sanctae Mariae de Monte Salutis...». Habíamos visto cómo en el documento anterior no se hacía mención a ella. Recordemos que la advocación de Santa María es frecuente encontrarla en las casas cistercienses. La segunda frase es la siguiente: «... similiter mando ut in toto regno meo pro sola veritate unius monachi vel conversi vestri ordinis...». Pese a que desde mediados del siglo XI varias casas religiosas habían tomado a su cargo servidores o auxiliares que no eran monjes ni clérigos, pero sí religiosos denominados conversos, es con los cistercienses con quienes se regulariza e incluso se institucionaliza este tipo de religiosos a los que de forma generalizada se les va a llamar conversos. La aparición de este término en un documento en la forma del nuestro es un signo casi inequívoco de que estamos ante una comunidad cisterciense.

Si unimos las dos frases mencionadas que aparecen en el documento de 1169, frente a la falta de advocación y la referencia a la Regla de San Benito en el de 1167, cabe la posibilidad de pensar que entre esos dos años se establecieron los monjes cistercienses en Monsalud.

Alfonso VIII que, según Manrique, se ocuparía en numerosas ocasiones del Monasterio, redacta un nuevo documento en 1174, mediante el cual ampara a la Abadía¹¹. Este nuevo escrito es interesante pues en él se menciona la presencia de la Orden de Calatrava, punto

⁷ El texto de ambas fuentes es el siguiente:

«Ildephonsus VII. Rex ac Hispaniarum Imperator fundavit Monasterium Montis Salutis, Anno Domini millesimo centesimo quadragessimo. Quarto Idus Novembris».

Tal es la transición que hace el Padre Cartes tomándola de un traslado que según, él, aparece entre los papeles del Archivo de Escala Dei y del propio monasterio de Monsalud, sacado por el P. Fray Bernardo Cardillo de Villalpando, «hijo del insigne monasterio de Nogales.»

Añade: «de este papel que es de todas maneras auténtico (...) se sacó una inscripción elegante, que en la Capilla Mayor deste monasterio, al lado del Evangelio, debaxo del Real Escudo de las Armas del Emperador D. Alonso adorna y hermosa la pared, publica(n)do lo siguiente: «Ildephonsus VII. Rex, ac Hispaniarum Imperator ob ingentia Montis Salutis Miracula Deiparae, humilem, et antiquam Domum insigni hoc Caenobio illustravit, donavitque Familiae Cisterciensi, tunc mira sanctitate, ac Religione florenti, anno Domini, millesimo centesimo quadragessimo Quarto Idus Novembris».

Manrique, Anales, t. I, cap. IX, 1, fol. 415, recoge esta misma inscripción aludiendo los orígenes inciertos del monasterio.

⁸ El traslado del siglo XIII de este documento se encuentra en el A.H.N., es publicado por CARTES, citado por TORRES BALBAS, L.: «El Monasterio de Monsalud», B.S.E.E., XXVI (1918), p. 9 y transcrito por PÉREZ ARRIBAS, A.: *El Monasterio de Monsalud*, Guadalajara, 1978, p. 32.

⁹ Evidentemente no es un dato definitivo el hecho de que no se mencione la advocación de «Santa María» o «Nuestra Señora», así como la falta de especificación de la orden cisterciense que, como es obvio, puede quedar implícita en la de San Benito. Pero creemos que sí puede utilizarse como argumento al hablar del momento de instalación de los monjes blancos. Respecto a esta problemática es interesante el trabajo de YAÑEZ NEIRA, D.: «El título de Santa María en la documentación de Moreruela», *Cistercium*, XXX (1978), pp. 47-57.

¹⁰ Doc. pub. por CARTES, op. cit., pp. 120-122; GONZÁLEZ, J.: *El reino de Castilla en la época de Alfonso VIII*, 3 vols., Madrid, 1960, II, p. 199, doc. n.º 117 y cit. por TORRES BALBAS, L., op. cit., pp. 7-15; HERRERA CASADO, A.: *Monasterios y conventos de la provincia de Guadalajara*, Guadalajara, 1974, p. 73 y PÉREZ ARRIBAS, A., op. cit. pp. 30-31, entre otros.

¹¹ Doc. pb. por GONZÁLEZ, J., op. cit., vol. II, p. 332, doc. n.º 201, entre otros.

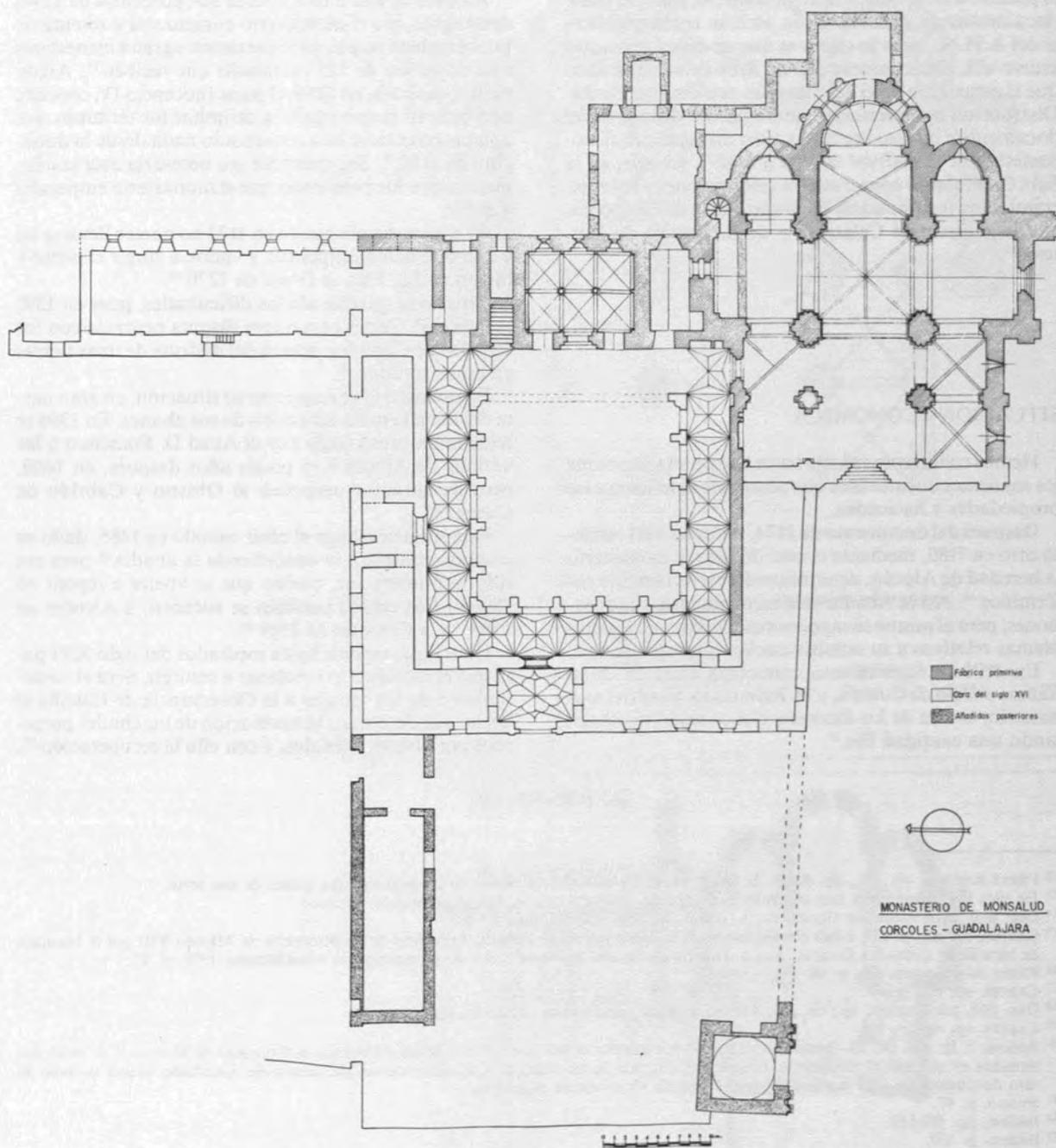


Fig. 1. Planta general de Monasterio.

éste muy discutido por los historiadores: «... cum hereditatibus suis et pertinentiis magistro de Calatrava dedere iure habendam hereditario in perpetuum».

No es posible precisar hasta qué punto se extendería la presencia de la Orden en el monasterio, pues no existe documentación explícita en la sección correspondiente del A.H.N., pero lo cierto es que en algún momento estuvo allí, circunstancia que no debe extrañarnos dado que sí estuvieron en el castillo muy próximo de Zorita. Disfrutaron de posesiones, como parece deducirse del documento e incluso llegaron a tener disputas con el monasterio por el disfrute de una granja¹². Es más, en la Sala Capitular se conservan las inscripciones y los enterramientos (profanados) de Nuño Pérez de Quiñones, cuarto maestro de Calatrava y de D. Sancho de Fontova¹³.

SITUACION ECONOMICA

Hemos creído conveniente hacer este apartado porque los siguientes documentos que poseemos se refieren a las propiedades y haciendas.

Después del documento de 1174, Alfonso VIII redactó otro en 1180, mediante el cual donaba al monasterio la heredad de Alócén, determinando perfectamente sus términos¹⁴. Así la Abadía veía incrementarse sus posesiones, pero al mismo tiempo contemplaba cómo los problemas relativos a su administración también crecían.

En 1193 se registra una concordia entre D. Juan Yáñez, obispo de Cuenca, y D. Raimundo, abad del monasterio, acerca de los diezmos, que se resuelve estipulando una cantidad fija¹⁵.

Un nuevo documento de Alfonso VIII, redactado en 1210, le concedía veinte caíces de sal en las salinas de Atienza. Esta es una donación que generalmente siempre se hacía a los monasterios¹⁶.

A través de una nueva noticia que poseemos de 1234, deducimos que el monasterio comenzaba a resentirse, pues emplean en pan (del que tienen «grand menester») una donación de 125 maravedís que reciben¹⁷. Algún tiempo después, en 1250, el papa Inocencio IV, concede una bula en la que vuelve a delimitar los términos que aparentemente no han aumentado nada desde la donación de 1180¹⁸. Seguramente era necesaria esta confirmación por los problemas que el monasterio empezaba a sufrir.

La concordia efectuada en 1193 no parece llevarse tal y como se había estipulado y vuelve a surgir el pleito y la concordia. Esta se firma en 1270¹⁹.

Pero no se quedan ahí las dificultades, pues en 1291 recoge el P. Cartes otra nueva disputa ocurrida con los vasallos de Córcoles, acerca del disfrute de unas tierras en aquel término²⁰.

El monasterio ve empeorar su situación, en gran parte debido a la mala actuación de sus abades. En 1396 se registra un censo dado por el Abad D. Francisco a los vecinos de Alócén²¹, y pocos años después, en 1409, otro de carácter perpetuo al Obispo y Cabildo de Cuenca²².

Esta situación llega al cenit cuando en 1485, dado su empobrecimiento, se encomienda la abadía²³ pero era sólo la primera vez, puesto que se vuelve a repetir en 1500²⁴. Los censos también se suceden, a Alcocer en 1505²⁵ y a Córcoles en 1519²⁶.

Habrà que esperar hasta mediados del siglo XVI para que el monasterio comience a resurgir. Serà el sometimiento de sus monjes a la Observancia de Castilla el hecho que determine la sustitución de los abades perpetuos por abades trienales, y con ello la recuperación²⁷.

¹² PÉREZ ARRIBAS, op., cit., pp. 43-46. El autor recoge las distintas opiniones de los historiadores acerca de este tema.

¹³ De ellas nos ocuparemos más adelante en el capítulo de inscripciones, dentro del estudio artístico.

¹⁴ Doc. pub. entre otros por GONZÁLEZ, J., op. cit., II, pp. 562-564, doc. n.º 335.

¹⁵ CARTES, op. cit., p. 139; *Liber Privilegiorum* de la Santa Iglesia de Cuenca, Apéndices de las Memorias de Alfonso VIII por el Marqués de Mondéjar; CATALINA GARCÍA, J.: *La Alcarria en los dos primeros siglos de su reconquista*, Guadalajara, 1973, p. 57.

¹⁶ PÉREZ ARRIBAS, op. cit., p. 48.

¹⁷ CARTES, op. cit., p. 144.

¹⁸ Doc. pub. por CARTES, op., cit., pp. 144-145 y citado por HERRERA CASADO, op. cit., p. 75.

¹⁹ CARTES, op. cit., p. 148.

²⁰ *Ibidem*, I, II, cap. III, 25. Documento firmado por Sancho el Bravo, en el cual se hace donación al Convento de Monsalud de todos los términos en que está el monasterio, como otros distintos de los lindes de Córcoles y tierras que fueron del Arcediano. Habla también de otro documento de 1312 mediante el cual Fernando IV confirma el anterior.

²¹ *Ibidem*, p. 47.

²² *Ibidem*, pp. 152-153.

²³ *Ibidem*, p. 157.

²⁴ *Ibidem*, pp. 157-158.

²⁵ *Ibidem*, p. 158.

²⁶ *Ibidem*, p. 158-159.

²⁷ Nos dice Cartes: «Esta gran fortuna toco al monasterio de Monsalud, pues habiendo muerto a 6 de octubre del año 1537 D. Fr. Bernardo de Alcocer, último de los abades perpetuos y aviendo elegido los monges de la casa en su lugar a D. Fr. Estevan Aguado, el año siguiente de 1538 a 5 de enero, llegaron a esta casa los Padres D. Fr. Ignacio Collantes, Abad de Huerta, y D. Fr. Cristobal Horozco, Abad de Ovilla, a quienes acompañaba de orden del Señor Emperador el Corregidor de Cuenca para que este monasterio se entregase a la Observancia de Castilla; y resistiendo los claustrales, se valio el dicho corregidor de la fuerza, según las instrucciones que traia, y puso en posesión a los dos abades en nombre del Reverendísimo D. Fr. Ambrosio de Guevara, General Reformador que entonces era.» L. II, cap. VIII, 83, p. 163.

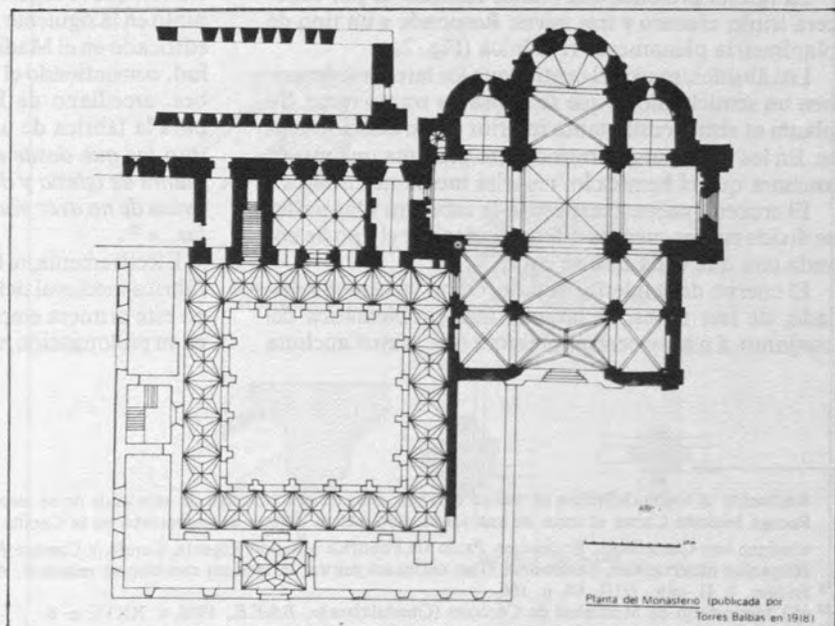
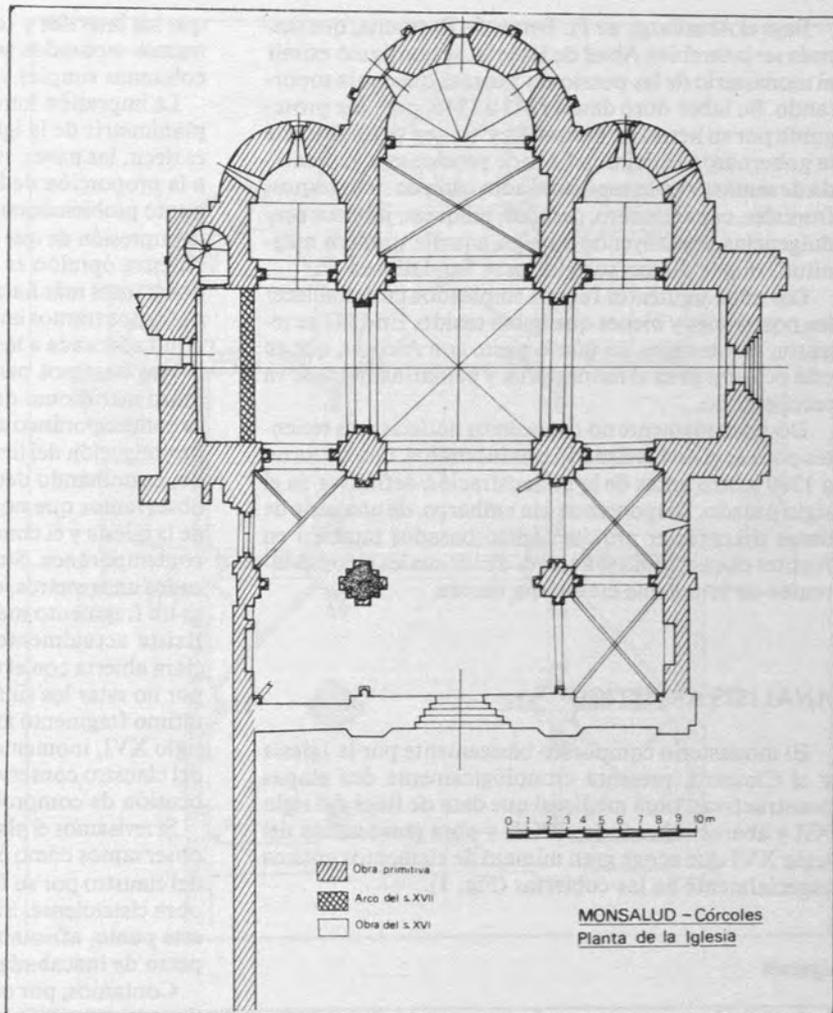


Fig. 2. a) Planta de la iglesia;
b) Planta del Monasterio
(según Torres Balbás).

Bajo el Abadiazgo de Fr. Bernardo Barrantes, que después sería también Abad de Huerta, se consiguió eximir al monasterio de las pensiones y cargas que venía soportando. Su labor duró desde 1543 a 1546, pero fue proseguida por su hermano Sebastián y así «en siete años que la gobernaron la dejaron libre de pensiones y aumentada de rentas; y en lo espiritual adornada de ricos ternos, frontales, capas de coro, casullas, reliquias, jubileos e indulgencias, restituyendo en algo aquella primera magnitud, que le dieron sus gloriosos fundadores»²⁸.

Los años siguientes fueron empleados en restablecer las posesiones y bienes que había tenido. En 1582 se registra, no obstante, un nuevo pleito con Alcocer, que en esta ocasión gana el monasterio, y paulatinamente se va recuperando.

Desgraciadamente no conocemos noticias más recientes porque el archivo sufrió dos incendios, uno en torno a 1300 y otro antes de la exclaustración definitiva en el siglo pasado. Disponemos, sin embargo, de una serie de datos de carácter arquitectónico basados también en fuentes documentales, a través de los cuales reconstruiremos en lo posible esta etapa oscura.

ANÁLISIS ARTÍSTICO

El monasterio compuesto básicamente por la Iglesia y el Claustro, presenta cronológicamente dos etapas constructivas: obra medieval que data de fines del siglo XII y abarca sobre todo el XIII y obra renacentista del siglo XVI que acoge gran número de elementos góticos especialmente en las cubiertas (Fig. 1).

Iglesia

La Iglesia presenta una planta compuesta por cabecera triple, crucero y tres naves. Responde a un tipo de planimetría plenamente románica (Fig. 2a).

Los ábsides, mayor el central que los laterales, describen un semicírculo al que se adosa un tramo recto. Su planta es semicircular tanto interior como exteriormente. En los tres casos, el tramo recto presenta una mayor anchura que el hemicírculo, resuelta mediante codillos.

El crucero, saliente respecto a la cabecera y las naves, se divide en tres cuerpos diferenciados por el tipo de bóveda con que cada uno se cubre.

El cuerpo de la iglesia, dotado, como ya hemos señalado, de tres naves, es la zona más problemática del conjunto. La nave central presenta una mayor anchura

que las laterales y todas ellas van estructuradas en dos tramos separados por pilares de núcleo cuadrado, con columnas simples y dobles adosadas.

La impresión inmediata que se obtiene al observar la planimetría de la iglesia, es que el cuerpo de la misma, es decir, las naves, resulta excesivamente corto respecto a la proporción de la cabecera. Este es precisamente el punto problemático a que aludíamos anteriormente. Da la impresión de que la obra de las naves no se concluyó. Nuestra opinión es que el proyecto inicial comprendía dos tramos más hacia los pies de la iglesia. Con un total de cuatro tramos en las naves se podía obtener una longitud adecuada a las proporciones del resto del edificio.

Nos basamos para tal afirmación en lo siguiente: el muro meridional del claustro en su casi total longitud es contemporáneo a la construcción de la iglesia y es la prolongación del lienzo norte de la misma. De igual modo, examinando detenidamente la factura de este paño observamos que no existe ruptura alguna entre el final de la iglesia y el comienzo del claustro, es toda una obra contemporánea. Sin embargo, sí se aprecia cómo, avanzados unos metros, este muro se interrumpe y a él se adosa un fragmento más de diferente factura y cronología. Existe actualmente en este punto una fractura muy clara abierta con el transcurso del tiempo precisamente por no estar los sillares enjarjados sino adosados. Este último fragmento añadido, a nuestro juicio, es obra del siglo XVI, momento al que corresponde la mayor parte del claustro conservado, como más adelante tendremos ocasión de comprobar.

Si revisamos el plano que Torres Balbás publicó en 1918 observamos cómo él ya apreció que parte del lienzo sur del claustro por su factura y continuidad pertenecía a la obra cisterciense. Sin embargo no se detiene más sobre este punto, afirmando, eso sí, que la iglesia tiene el aspecto de inacabada²⁹ (Fig. 2b).

Contamos, por otro lado, con una noticia tomada de Cartes, que se refiere a la construcción del primitivo conjunto en la siguiente forma: «dos años después que avian edificado en el Madroñal se traslado la Casa a Monsalud, consintiendo el Arcediano (se refiere a Juan de Trebes, arcediano de Huete) y dando el rey largamente para la fabrica de un gran monasterio, como lo muestran las que desde entonces perseveran en sumptuosa planta de iglesia y dormitorio, imperfecta una y otra, a causa de no aver podido aquel ilustre principe concluir...»³⁰.

Efectivamente, ni la panda capitular del claustro, única fábrica medieval del mismo, ni la iglesia se concluyeron en esta primera etapa. La primera quedó interrumpida en su prolongación hacia el norte y en altura, y la segunda

Realmente la unión definitiva se realiza en 1549, pues en el transcurso de esos años no se resolvió la Bula de Unión por parte de Roma. Recoge también Cartes el texto de una inscripción que al parecer se encontraba en la Capilla Mayor:

«Insigne hoc Caenobium, Ecclesiam Paulo III Pontifice Maximo Regente, Carolo V Caesare Augusto regnante, atque farente, unitum est Hispaniae observantiae, parsimonia vitae antiquam mirum in modum sanctitatem redelenti. Anno Domini 1538.

²⁸ Ibidem, I, II, cap., VIII, 84, p. 166.

²⁹ «El Monasterio de Monsalud de Córcoles (Guadalajara)», *B.S.E.E.*, 1918, t. XXVI, p. 8.

³⁰ Op. cit. I, II, cap. II, 15.

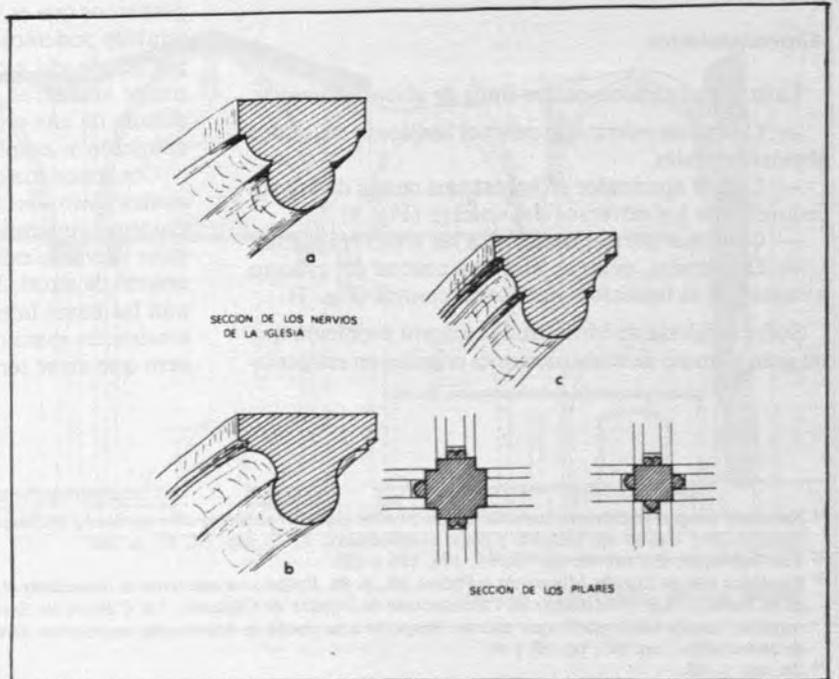
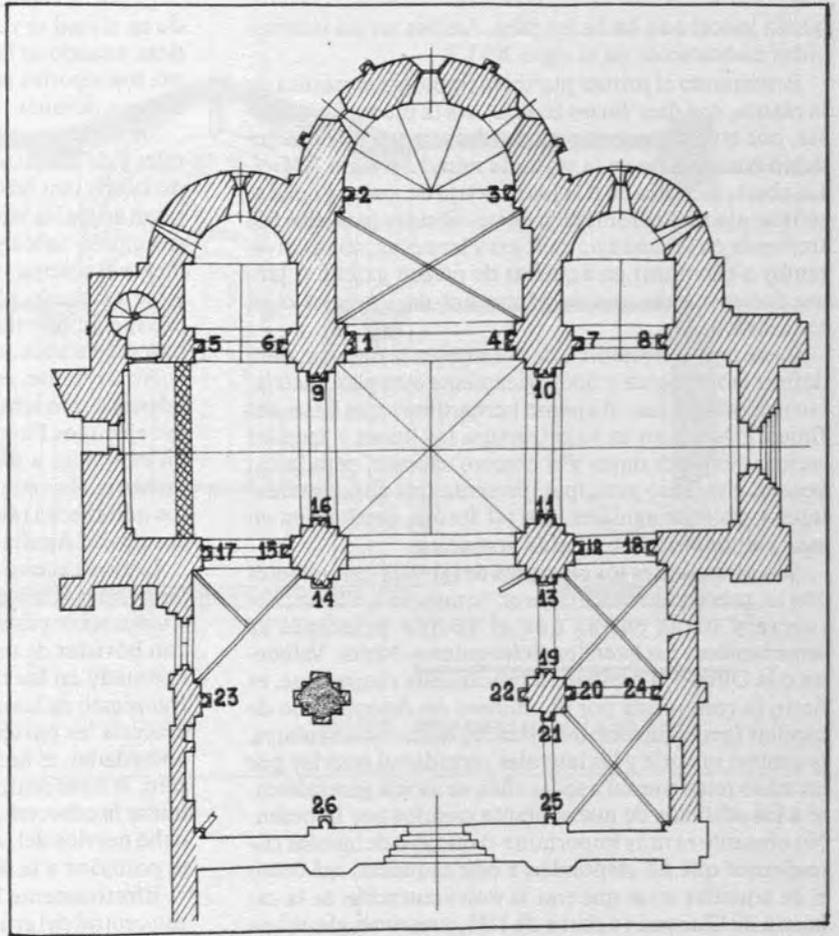


Fig. 3. a) Numeración de los capiteles de la iglesia;
 b) Sección de nervios y pilares.

quedó inacabada hacia los pies. Ambas serían intervenidas nuevamente en el siglo XVI³¹.

Retomando el primer punto, la tipología románica de la planta, nos dice Torres Balbás: «es la planta de la iglesia, por tanto, románica en absoluto, y con tal carácter debió comenzarse en la segunda mitad del siglo XII»³². Lambert, atendiendo a la planimetría de nuestra iglesia, señala: «la planta románica de tres ábsides paralelos tan frecuente en las abadías gallegas y leonesas, no la volveremos a encontrar en aquellas de origen gascón o languedociano, más que en Monaslug de Córcoles o en Palazuelos»³³.

Baste con su opinión, que es también la nuestra, para definir cronológica y tipológicamente esta planimetría. No responde, pues, al «plano bernardino» que Esser definió. Dominan en su estructura las líneas y ángulos rectos, tiene tres naves y el crucero saliente, pero la cabecera, elemento principal, presenta tres ábsides circulares y no rectangulares. De tal forma, predomina en esta planimetría la tradición románica.

Son abundantes los ejemplos de iglesias cistercienses con las cabeceras semicirculares: Armenteira, Flaran, Retuerta y otras en las que el ábside principal es semicircular y los laterales rectangulares, Meira, Valbuena o la Oliva³⁴. La cabecera típicamente cisterciense, es decir, la compuesta por un número no determinado de capillas (generalmente tres o cinco) todas rectangulares, la central saliente y las laterales cerradas al exterior por un muro recto común a todas ellas, se asocia generalmente a los edificios de nueva planta creados por la orden. No obstante es muy importante el número de iglesias cistercienses que no responden a este esquema, así como el de aquellas otras que tras la restructuración de la cabecera de Clairvaux a partir de 1135, presentan girola con capillas radiales³⁵.

Abovedamientos

Existen en la iglesia cuatro tipos de abovedamientos:

- Cuarto de esfera: que cubre el hemiciclo de los dos ábsides laterales.
- Cañón apuntado: en los tramos rectos de los anteriores y en los extremos del crucero (Fig. 8).
- Crucería: correspondiente a las naves (Fig. 13a).
- De nervios, ocho en el tramo central del crucero y cuatro en el hemiciclo del ábside central (Fig. 7).

Sufre la iglesia de Monsalud el mismo problema que un gran número de construcciones erigidas en ese perio-

do en el cual se yuxtaponen soluciones románicas y góticas, cuando en la mayoría de los casos, como en el nuestro, los soportes no están previstos para el tipo de cubiertas que después reciben (Figs. 8 y 9).

De acuerdo con el abovedamiento de los ábsides laterales y de los extremos del crucero, lo lógico hubiera sido cubrir con bóveda de cañón también la nave central y con arista las laterales, según el sistema borgoñón. Pero cuando había ya una parte construida llegó posiblemente el sistema francés de abovedamientos con nervios y fue adoptado, planteando así el problema de construir un tipo de bóvedas para el que, efectivamente, no estaban preparados los soportes.

No obstante, esta circunstancia afecta a numerosas iglesias cistercienses del noroeste de España, citemos como ejemplos Fitero, Valbuena, la Oliva. Del mismo modo es común a muchas iglesias levantadas en este momento el abovedamiento románico en algunos elementos hasta fecha tardía, Valbuena, Osera, Moreruela, Sacramenia, Aguilar de Campoo y otras.

Lambert acerca de la iglesia de Monsalud señala: «sólo las capillas laterales y los brazos del crucero fueron contruidos sobre estos principios (se refiere a los románicos), con bóvedas de medio punto en los ábsides y de cañón apuntado en los tramos rectangulares. Más tarde en el transcurso de las obras se decidió cubrir con bóvedas de crucería las partes del edificio que no estaban todavía abovedadas, es decir, el ábside principal, el centro del crucero, la nave central y las laterales. Pero después de terminar la cabecera, la construcción se paró: la bóveda de ocho nervios del centro del crucero parece sensiblemente posterior a la del ábside principal...»³⁶.

Efectivamente la bóveda de nervios que cubre el tramo central del crucero contrasta con el resto, tanto tipológica como cronológicamente. Es lógico que el centro del crucero presente el abovedamiento más moderno, si pensamos que es la última parte que se construye, pero también podemos pensar que el centro del crucero, el lugar donde van a construirse los cimborrios, frecuentemente las torres, etc., es un elemento arquitectónico dotado de una especial importancia y de ahí que en su cubrición se empleen todos los medios disponibles.

Contamos con ejemplos de iglesias cistercienses en las cuales junto a las bóvedas de cañón de los extremos del crucero, contemporáneas generalmente a las de los ábsides laterales, existe una bóveda de nervios en el tramo central de aquél. En Osera, por ejemplo, se conservan aún las naves laterales, la central y el crucero que son totalmente románicas, excepto la torre linterna del crucero que no se terminó hasta finales del siglo XIII; en

³¹ No existe ningún testimonio material de un posible claustro anterior, sólo un nuevo testimonio documental de Cartes que refiriéndose al claustro dice: «antes era humilde y poco acomodado», L. II, cap. IX, 87, p. 168.

³² Vid. LAMBERT, E., op. cit. pp. 81, 99, 104, 106 y 120.

³³ Ejemplos son en España Moreruela o Poblet, id., p. 86. Respecto a este tema es interesante el planteamiento que VALLE PÉREZ, J. C., hace en su trabajo «Les fondaments de l'architecture de l'Ordre de Cîteaux», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxá*, 1982, 13, pp. 311-331, así como la amplia bibliografía que aporta. Respecto a la girola de Moreruela, ver BANGO TORVISO, I. G.: «El Monasterio de Santa María de Moreruela», op. cit., pp. 88 y ss.

³⁶ Op. cit. p. 88.

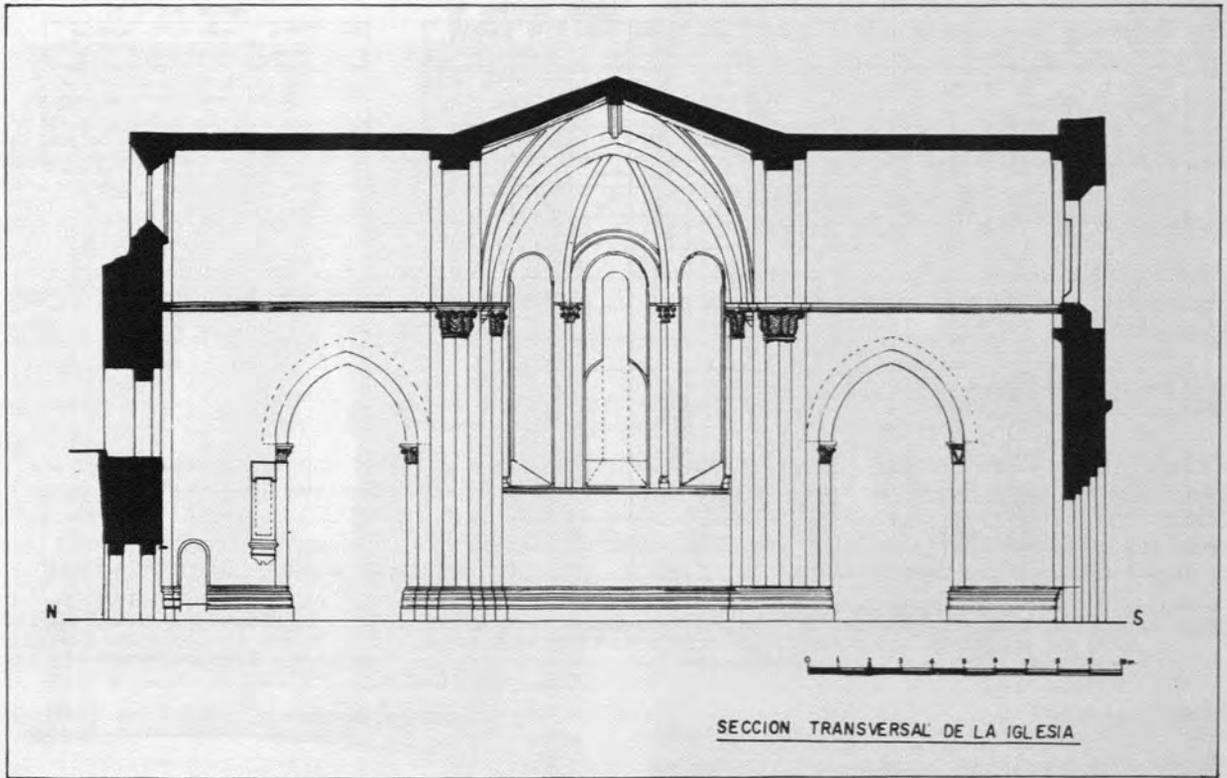


Fig. 4. Sección transversal de la iglesia.

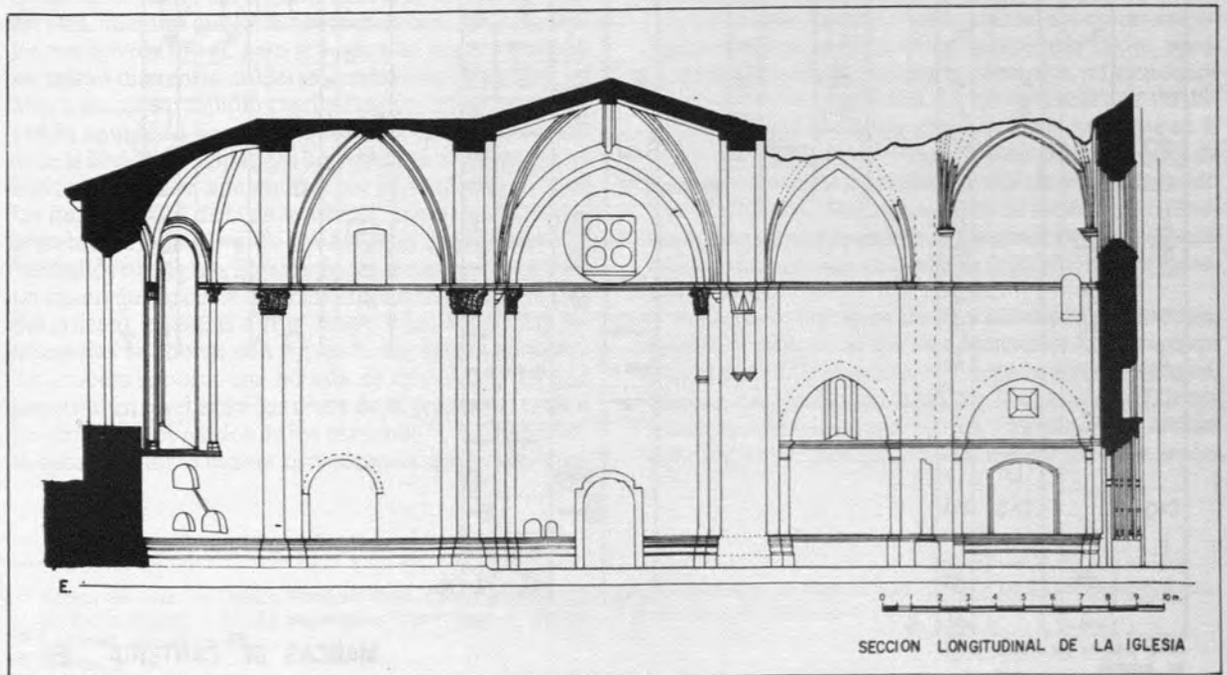


Fig. 5. Sección longitudinal de la iglesia.



Fig. 7. Capilla mayor.

Sandoval el centro del crucero tiene una bóveda de ocho nervios, mientras que los brazos tienen cada uno una crujía con bóveda ojival, pero se acaban en sus extremos en un tramo más corto cubierto con bóveda de cañón; en Meira las cuatro capillas cuadradas presentan bóveda de cañón apuntado, lo mismo que el tramo recto que precede al ábside principal; los brazos del crucero están cubiertos con cañón apuntado sobre perpiaños, igual que los nueve tramos de la nave central, mientras el crucero presenta bóveda ojival³⁷. En Asturias Santa María de Valdediós ofrece tres ábsides de cascarón precedidos de un tramo que se cubre con cañón igual que los extremos del crucero, mientras que el centro y las dos crujías intermedias se cubren con ojivas³⁸. En Poblet el centro del crucero soporta una bóveda de cuatro nervios que penetran en bisel entre los arcos de la crucería, frente a los cañones apuntados de los extremos³⁹. En Moreruela encontramos la misma circunstancia que venimos se-



Fig. 8. Brazo norte del crucero.

ñalando así como en otros muchos ejemplos⁴⁰.

En todos los casos el cuerpo central del crucero tipológicamente responde a un momento más tardío, parece ser el último elemento que se construye, refiriéndonos lógicamente a la cubrición. La importancia que sin duda obtiene este elemento arquitectónico hace que en él quede perfectamente reflejada la evolución tipológica de un estilo. Desde la primitiva bóveda de arista, pasando por la de nervios hasta convertirse en auténticos cimborrios, los cuerpos centrales de los cruceros van a ser uno de los primeros lugares donde se detecten las innovaciones técnicas.

Analizados los tipos de abovedamientos existentes, podemos deducir si no dos momentos constructivos claramente diferenciados, sí al menos varias etapas sucesivas. La primera marcada por la aparición de características «protogóticas»⁴¹ en las bóvedas de los ábsides laterales y extremos del crucero, que en este caso, pode-

³⁷ Acerca del cister en Galicia PORTELA SILVA, Ermelindo: *La colonización cisterciense en Galicia* (1142-1250), o las distintas publicaciones de VALLE PÉREZ, J. C.: *La arquitectura cisterciense en Galicia, El Monasterio de Armenteira, etc...*

³⁸ LAMBERT, op. cit. p. 83.

³⁹ Ibidem, p. 90.

⁴⁰ Ibidem, p. 86.

⁴¹ MARTÍN GONZÁLEZ, J.: *Arte español de transición al gótico*, 1961, p. 168, AZCARATE, J. M.: *El protogótico hispánico*, 1974, donde a lo largo del trabajo define tales características.

mos fechar en los últimos años del siglo XII una segunda en la que entrarían las crucerías de las naves y una tercera marcada por las bóvedas del ábside central y sobre todo del cuerpo central del crucero, que nos sitúan ya en pleno siglo XIII, en la expansión del gótico.

La sección de los nervios presenta dos variantes principales basadas en la alternancia de formas cóncavo-convexas. La más sencilla corresponde al ábside central, mientras que las del crucero y naves aparecen más evolucionadas.

Hemos dejado para el final la inclusión de la bóveda que cubría el segundo tramo de la nave central. Hoy no podemos contemplarla porque se ha derrumbado, pero Torres Balbás que llegó a ver los arranques de los nervios la calificaba de bóveda estrellada y situaba su cronología en el siglo XV⁴². Por su reconstrucción vemos que era idéntica a las que cubren el claustro actual, fabricado, como ya dijimos en el siglo XVI.

Soportes

Este apartado y el anterior guardan, como es lógico, una relación directa. Así como los tipos de abovedamiento eran varios, los soportes lo van a ser también. Veremos apoyar los nervios unas veces sobre impostas, otras sobre columnas-consolas y otras, en el momento más avanzado, en columnas angulares. Comenzaremos, no obstante, el estudio por los pilares.

Todos son de núcleo cuadrado. A ellos se adosan una o dos columnas. Aparece una en los pilares que soportan el empuje de los arcos triunfales de los ábsides laterales, así como bajo los arcos fajones de las naves laterales. Son dobles en los apoyos de los torales y en los formeros, exceptuando los del segundo tramo de la nave central que son también simples.

La utilización de medias columnas geminadas es frecuente en los monumentos cistercienses del Noreste peninsular. Así aparecen en Poblet, Veruela o Fitero (donde los pilares del crucero además de medias columnas adosadas tenían columnas angulares para soportar el arranque de las ojivas)⁴³.

Según nos dice Lambert, es ésta una tradición heredada de los monumentos del Languedoc francés, donde los cistercienses habían sistematizado el empleo de medias columnas geminadas bajo los arcos perpiaños y las arcadas en las iglesias todavía románicas (ejemplos son Flaran y Fontfroide)⁴⁴.

En general, la utilización de este sistema implica un cierto arcaísmo en los constructores que comenzaban a poner en práctica las aportaciones del nuevo estilo. El

mejor modo de soportar el empuje de las bóvedas ojivales, ya que desconocían los arbotantes, era construir gruesos pilares, en este caso todavía cuadrados y arcos de considerable anchura que garantizaran su permanencia. Paulatinamente, van adosando columnas al núcleo del pilar, que va creciendo en esbeltez y complicando, al mismo tiempo, su sección, proceso reflejado en la molduración consecuente de los arcos.

Las soluciones aportadas para los arcos se complementan con las empleadas para las bóvedas:

a) Abside central. Los nervios de la bóveda del tramo recto arrancan directamente de la línea de imposta, mientras que los del hemiciclo lo hacen sobre finas columnillas que parten, sin llegar al suelo, de la misma altura que las ventanas.

b) Crucero. Los nervios apoyan sobre la línea de imposta.

c) Naves. Arrancan directamente de la línea de imposta o de columnas-consolas. A veces, en los casos en que parten de la imposta, se ha tallado un fino bocel en la propia arista del pilar. Las columnas consolas aparecen en las naves laterales, adosadas a los muros y en los pilares delanteros de la nave central, en su cara interna.

Es claro en este caso, cómo los pilares no están previstos para recibir nervios, y los ángulos que conforman la cruz de su sección responden exclusivamente a la molduración de los arcos. Son, por tanto, pilares plenamente románicos.

Capiteles:

Para un estudio más detenido, hemos numerado todos los capiteles que hoy pueden apreciarse⁴⁵. Analizaremos uno por uno, para posteriormente establecer una clasificación tipológica de todos ellos.

Cap. n.º 1. (Figs. 8 y 9) Doble. Correspondiente a las columnas geminadas que, adosadas al pilar, soportan el arco triunfal del ábside mayor. Presenta una decoración de palmetas rematadas en forma de caulículos de pequeño tamaño, que no le restan estilización. Sobre él una estrecha cinta de taqueado que forma el cuerpo inferior del ábaco moldurado.

Cap. n.º 2. (Fig. 7) Simple. Presenta la misma decoración que el anterior, si bien en este caso no se aprecia el motivo inferior del ábaco. Junto a él, el primer capitel de apoyo de los nervios de la bóveda, con el mismo

⁴² TORRES BALBAS, L., *op. cit.*, incluye esta bóveda en la planta, p. 9.

⁴³ TORRES BALBAS, L.: «Iglesias del siglo XII al XIII con columnas gemelas en sus pilares», *A.E.A.*, 1946, p. 274.

⁴⁴ *Op. cit.* p. 113.

⁴⁵ En la Fig. 3a podemos ver la distribución numérica de los capiteles.

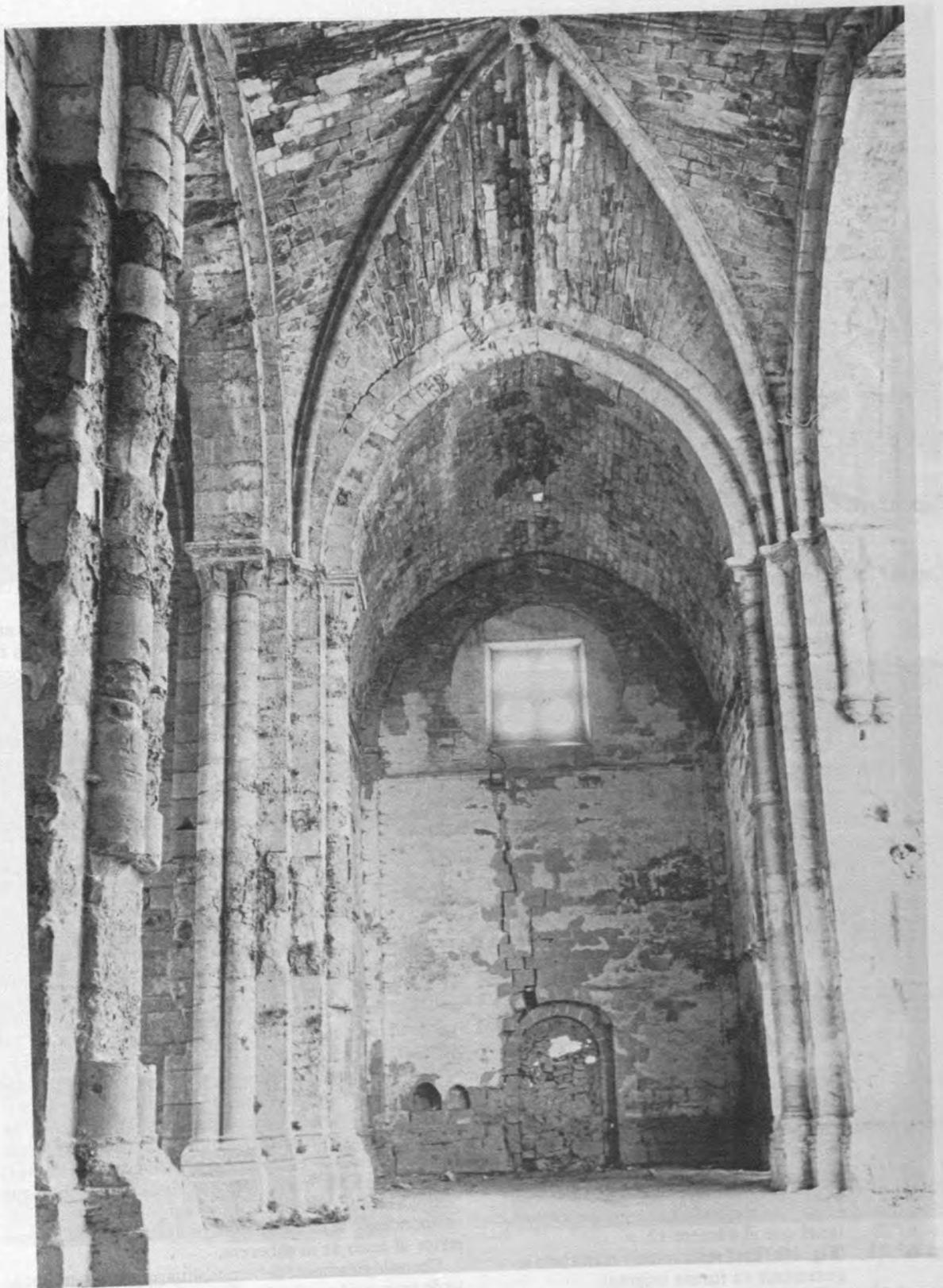


Fig. 9. Brazo sur del crucero.

motivo decorativo, dispuesto en dos cuerpos. En este caso las palmas están tratadas más geométricamente y las volutas se hacen comparativamente más grandes. Una nueva cinta de taqueado da paso al ábaco con el mismo tipo de moldura.

Las tres columnillas siguientes, hasta completar los cuatro nervios de la bóveda, repiten el esquema anterior, aunque la decoración inferior del ábaco se transforma en un entrelazo y las hojas de palma del cuarto se estilizan aún más.

- Cap. n.º 3. (Fig. 7) Simple. De igual motivo y tratamiento que los anteriores.
- Cap. n.º 4. (Fig. 9) Doble. Id. En este caso el ábaco está muy deteriorado.
- Cap. n.º 5. Perteneciente al ábside norte. Decorados del mismo modo, pero con una mayor incisión. El efecto es más estilizado.
- Cap. n.º 6. Id., ofrece, sin embargo, una talla más profunda, aunque hoy está muy deteriorado.
- Cap. n.º 7. Correspondiente al ábside sur. Presenta una decoración de hojas ligeramente lanceoladas, rematadas en caulículos.
- Cap. n.º 8. Este capitel se encuentra restaurado y enlucido. Debemos suponer que era igual al anterior, pero una vez perdido, en la restauración se ha optado por dejarle liso.
- Cap. n.º 9. y 10. (Fig. 10a) Dobles. Corresponden a los apoyos delanteros de los arcos torales. Hojas lanceoladas muy caladas, rematadas en caulículos. Sobre ellos, en el ábaco, una fina cinta de entrelazo.
- Cap. n.º 11. (Fig. 10d) Doble. Pareja del número 10. No presenta decoración de hojas. Son dos troncos de conos rematados en las esquinas por igual número de tacos. Abaco moldurado sin decoración.
- Cap. n.º 12. Simple. Repite el mismo esquema.
- Cap. n.º 13. (Fig. 11a) Tronco de cono sin decoración.
- Cap. n.º 14. Doble. Hojas tratadas con cierto geometrismo. Se encuentra muy deteriorado.
- Cap. n.º 15. (Fig. 11b) Simple. Hojas lanceoladas, tratadas con geometrismo, terminadas en muñones. Sobre ellas, tacos que rematan la decoración, dando tanto unas como otras un gran efecto de claroscuro.
- Cap. n.º 16. Muy deteriorado.
- Cap. n.º 17. (Fig. 12a) Hojas superpuestas, tratadas geométricamente. Abaco sin decoración.
- Cap. n.º 18. (Fig. 12b) Igual que el número 12.
- Cap. n.º 19. (Fig. 14a) Igual que el número 13.
- Cap. n.º 20. Igual que el número 12.
- Cap. n.º 21. Igual que el número 12.
- Cap. n.º 22. (Fig. 14b) Está restaurado y no respeta seguramente su forma original.
- Cap. n.º 23. (Fig. 14c) Igual que el número 15.
- Cap. n.º 24. Igual que el número 20.

Cap. n.º 25. (Fig. 14d) La ausencia de decoración, la molduración que presenta y el perfil del ábaco, que rompe la unidad de la línea de imposta, nos hacen pensar que este capitel, como el número 26, pertenecen a un momento posterior, respecto al total del conjunto.

Una vez examinados todos los capiteles, podemos establecer una doble clasificación en orden a la decoración y atendiendo a la similitud entre unos y otros.

Un primer grupo lo constituirán los capiteles decorados con hojas de traza naturalista. En él entrarían los capiteles numerados del 1 al 10, es decir los correspondientes a la cabecera. Todos ellos presentan el ábaco decorado, bien con taqueados o con entrelazos, de tradición románica, que se repiten igualmente en los capiteles de las columnillas de los nervios.

El segundo grupo estaría formado por los capiteles de hojas talladas geométricamente. A él pertenecerían los números 14, 15, 16, 17 y 23, es decir, los correspondientes al lado norte de la iglesia.

El tercer grupo reuniría los capiteles lisos, es decir, los número 11, 12, 13, 18, 19, 20, 21, 22 y 24, situados en el lado meridional de la iglesia. Entre ellos existirían dos subgrupos: los capiteles troncocónicos rematados en cubos y los que no presentan cubos.

El cuarto y último grupo lo formarían los capiteles número 25 y 26, situados ambos a los pies de la iglesia en la intersección de las naves. Estos dos capiteles decorados con molduras en su totalidad nos aproximan más a una obra renacentista. Por otro lado, mientras el fuste de los anteriores estaba realizado mediante la superposición de discos, en estos dos casos se talla en una sola pieza y sus proporciones, como las de los capiteles, es menor, respecto a aquéllos.

La conclusión general que podemos extraer del análisis efectuado es la siguiente:

La obra más antigua corresponde a la cabecera, donde los capiteles respetan aún algunas formas puramente románicas.

Teniendo en cuenta los abovedamientos presentes en esta zona encontramos un paralelismo cronológico entre los capiteles de los ábsides laterales y las bóvedas que soportan.

Por otra parte, el ábside central cuya bóveda estilísticamente responde a un momento más avanzado, los capiteles evocan aún motivos de tradición románica, como los taqueados que aparecen en los ábacos de las columnillas o los entrelazos de los capiteles que soportan los arcos fajones. Si observamos el tratamiento de los capiteles que soportan los nervios de la bóveda, comprobamos una mayor estilización, si bien manejan los mismos motivos. Cabría pensar, a la vista de este hecho que tanto las columnillas de los nervios como la bóveda correspondiente se han efectuado en un momento algo posterior al resto de la cabecera.

Cronológicamente debemos situarnos en un momento de innovación y al mismo tiempo de pervivencia, que nos lleva al tránsito de los siglos XII al XIII. Como paralelos próximos para avalar esta afirmación podemos

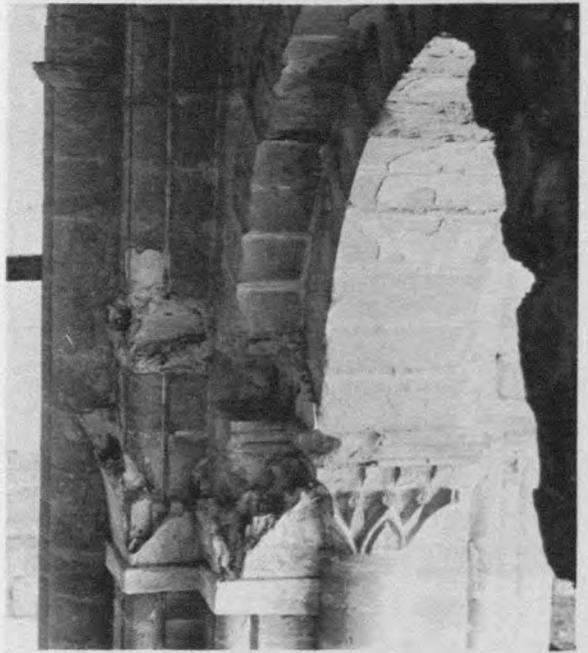


Fig. 10. Capiteles de la iglesia.

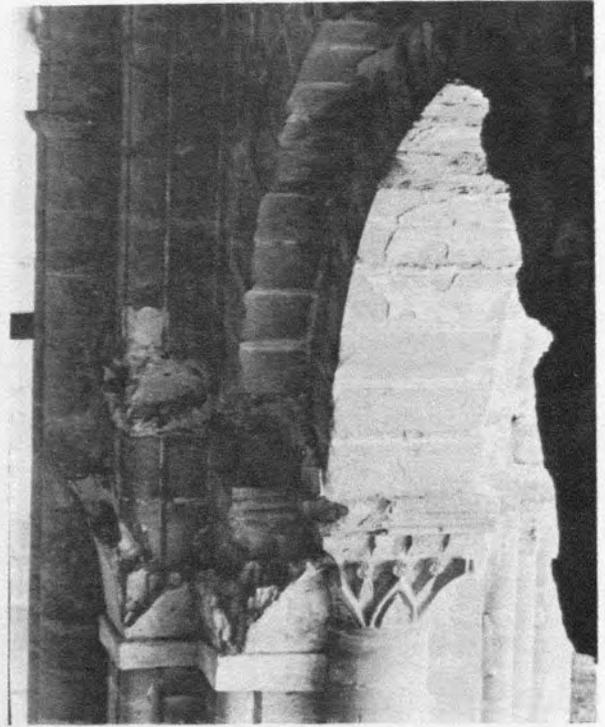
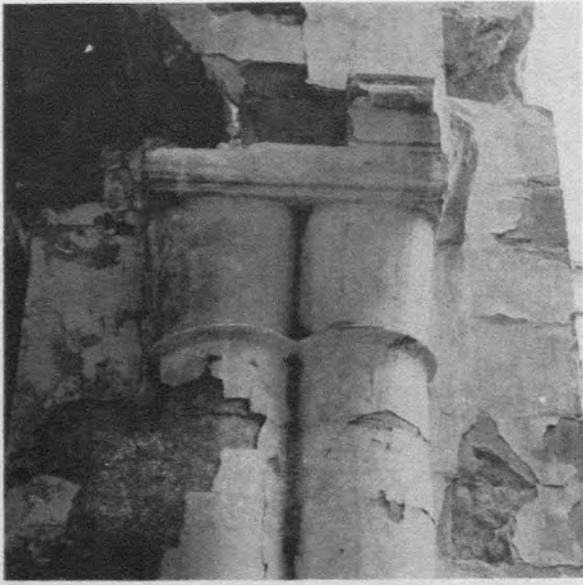


Fig. 11. Capiteles de la iglesia.

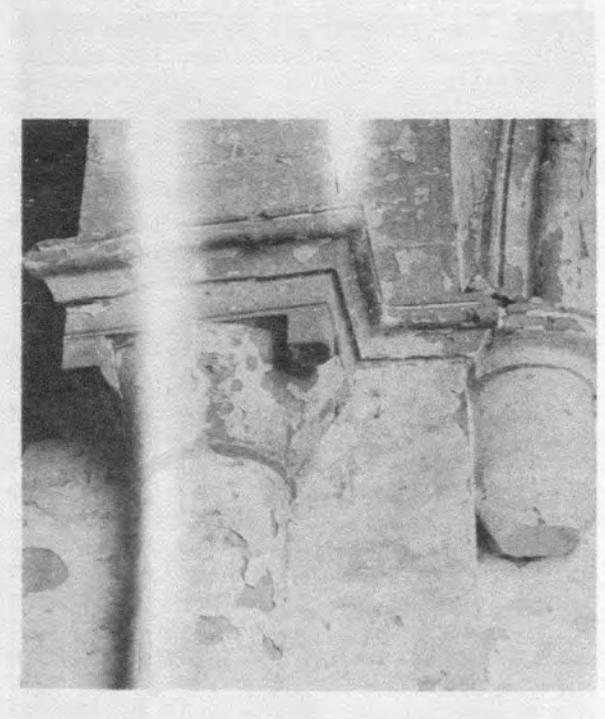
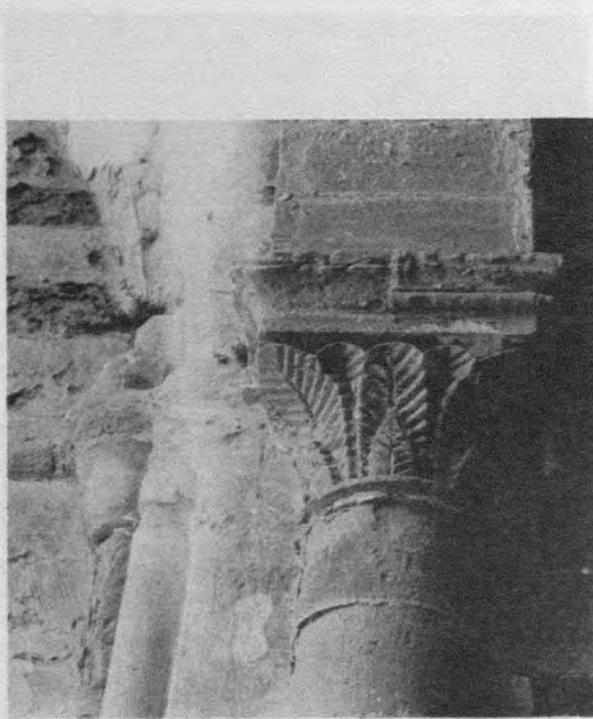


Fig. 12. Capiteles de la iglesia.



Fig. 13. a. Nave meridional; b. Crucero.

citar los capiteles de las puertas de la Catedral de Sigüenza⁴⁶.

Situados ya en el crucero, nos llama la atención la falta de relación existente entre los capiteles de los arcos torales. Se trata de distintos talladores o de un momento más avanzado en la elaboración de algunos de ellos. Nos inclinamos más por esta segunda posibilidad, que afectaría a los de los pilares centrales.

A continuación se realizarían los capiteles de la nave norte y después los de la nave central y meridional. Finalmente, con una diferencia cronológica notable, los de los pies. Pensando lógicamente, no es extraño este proceso, pues sabido es que las iglesias se comienzan generalmente por la cabecera y hasta que se cierra el edificio transcurren varios años, que van marcando estilísticamente los distintos elementos arquitectónicos que la componen.

Resumiendo, la fecha inicial aproximada de factura de los capiteles sería a partir de 1170 y la final, exceptuando los capiteles números 25 y 26 de época renacentista, se situaría avanzado ya el siglo XIII.

En cuanto a las basas, como las define Torres Balbás, son de tipo románico avanzado⁴⁷. Constan de un grueso toro, una escocia entre dos filetes oblicuos y un nuevo toro de menor desarrollo. Algunas de ellas presentan garras en los ángulos y descansan sobre un plinto muy moldurado. Las molduras, tanto de la basa como del plinto corren a lo largo de todos los muros de la iglesia y de los pilares formando así un marcado basamento. Curiosamente, las molduras que soportan las columnillas de los capiteles renacentistas ofrecen un perfil totalmente diferente al resto, observándose claramente que han sido introducidas rompiendo las anteriores.

Puertas

La puerta más antigua es la situada en el brazo meridional del crucero. Decimos que es la más antigua pues su estructura es plenamente románica. Está formada por una sucesión de arquivoltas de medio punto, que apoya sobre codillos, sin columnas ni molduras. Actualmente

⁴⁶ MUÑOZ PARRAGA, M.^a DEL CARMEN: *La catedral de Sigüenza (Las fábricas románica y gótica)* Guadalajara, 1987.

⁴⁷ Op. cit. p. 12.

está cegada y semicubierta en su base exterior. No aparece en un cuerpo resaltado sino que se desarrolla a ras del muro. Está flanqueada por dos contrafuertes y una línea de imposta separa el cuerpo inferior, donde se ubica, del superior.

La puerta que comunica la iglesia con el ala del capítulo es también de medio punto doblada, pero ha sido retocada en el transcurso del tiempo.

La entrada al claustro desde la iglesia se sitúa en el primer tramo de la nave norte. Actualmente es doble. Un arco escarzano de factura avanzada (renacentista), cobija otro apuntado cuyos salmeres sobresalen y están cortados en forma de bisel. Este segundo arco es el original y su tipología «protogótica» le pone en relación con el último tercio del siglo XII o comienzos del XIII.

La última puerta es la situada a occidente. Su estructura es renacentista. Dibuja un arco escarzano moldurado que apoya en finas columnillas adosadas en los ángulos de las jambas. La forma del arco, la molduración y las columnillas nos llevan a fines del siglo XV o comienzos del siguiente. Aparece flanqueada por dos contrafuertes y separada del cuerpo superior por una fina línea de imposta.

Ventanas

Analizadas también con un criterio cronológico:

— Ventanas de los ábsides laterales. De medio punto y derrame interno. Su factura es románica y se adornan al exterior con una moldura de sección semicircular. A este mismo tipo responden las situadas respectivamente en las naves laterales, abiertas con objeto de iluminar el cuerpo de la iglesia.

— Ventanas del ábside central. También de medio punto y derrame interno. Presentan una estilización muy acusada, estructura que responde tipológicamente al cister marcando así una diferenciación cronológica respecto a las anteriores. A nuestro juicio, estas ventanas debieron abrirse en el mismo momento en que se hizo la bóveda, es decir, ya en pleno siglo XIII, mientras que las anteriores marcan una cronología anterior, fines del XII.

— Finalmente una ventana situada en el cuerpo superior de la nave meridional realizada en el siglo XV.

Oculos. Denominados así porque nos parece más acertado que utilizar el término de rosetones. Existen en el brazo meridional del crucero y en el lienzo occidental de la iglesia.

Aparecen *armarios-credencias* en los tres ábsides. Son todos ellos de medio punto, pero por su factura y decoración vamos a destacar uno de los situados en la capilla mayor. Se trata de un vano semicircular baquetonado, apoyado en cuatro semicolumnas adosadas. Sus capite-

les, decorados con hojas, soportan una imposta sobre la que apea una pequeña bóveda de arista con nervios.

Lo curioso de esta credencia es que va toda ella decorada con motivos de tradición islámica. Dos de las columnas cobijan sendos arcos polilobulados, apeados en finas columnillas. El resto de la decoración está basada en trabajos de lacerias inscritas en círculos. Contiene una pequeña pila tallada en forma de venera (Fig. 15a y b).

La aparición de credencias en una construcción cisterciense es lógica pues su necesidad está perfectamente reglamentada por las capitulares.

Transformaciones de la Iglesia

Hemos considerado convenientemente hacer este apartado a fin de analizar varias transformaciones que sufre la iglesia en épocas modernas y que afectan a su estructura.

Contamos con un dato extraído de Cartes que dice lo siguiente: «estos dos presidentes (refiriéndose sobre todo a Bernardo de Barrantes, elegido abad en 1540), compraron el Coro alto, compraron órgano, ornamentos y los demás objetos precisos al culto divino»⁴⁸. Se refiere al coro situado en la nave central. Actualmente sólo pueden apreciarse en el lienzo de los pies los orificios donde iban empotradas las vigas de madera que soportaban dicho coro (Fig. 16). El acceso se realizaba desde una galería que corría a lo largo de la nave meridional que comunicaba con el exterior de la iglesia mediante una balaustrada, de la cual hoy quedan escasos restos. Una ventana daba iluminación al interior del coro. La comunicación desde el interior de la iglesia se realizaba mediante otro coro ubicado en el extremo norte del crucero.

Tanto la ventana que hemos mencionado, como la balaustrada responden tipológicamente a un momento tardío, siglos XV-XVI, fecha en que recogemos documentalmente el dato mencionado acerca de su construcción.

Uniéndolo esta obra con la ya analizada de los capiteles situados a los pies de la iglesia, así como la portada misma, pensamos que en esta fecha debió sufrir el cuerpo final de la iglesia una transformación importante, que destruyó la obra primitiva, muy deteriorada posiblemente por la inconsistencia de su fábrica (recordemos que la iglesia no llegó a terminarse tal como se había proyectado y seguramente se cerró de una forma rápida e imprevista).

Respecto al coro situado en el brazo norte del crucero, tenía su acceso desde la escalera del dormitorio y su fábrica está fechada en 1684 por una inscripción ubicada en el arco sobre el que descansaba. Igualmente se conservan en el muro la huellas de las vigas de madera de su estructura (Fig. 8).

⁴⁸ Op. cit. L. II, cap. VIII, 83, p. 165.



Fig. 14. Capiteles de la iglesia.

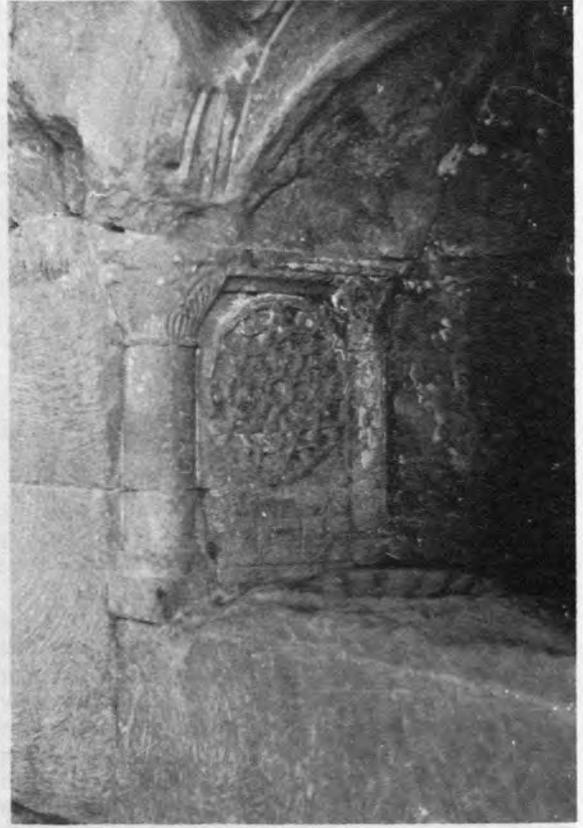


Fig. 15. Credencias.

Exterior de la iglesia

Referirnos simplemente a las semicolumnas adosadas al ábside central en número de cuatro. Presentan capiteles decorados con motivos de hojas estilizadas como en el interior, formadas igualmente por tambores superpuesto (Fig. 17).

Aleros

Alero sólo se conserva el del ábside central, así pues vamos a referirnos a los modillones que le soportan. Entre ellos encontramos varios tipos:

— Modillón de rollos. Así aparecen en el ábside central y en algunos elementos sueltos que aún se con-

servan, sin alero, en el meridional. En unos casos son cinco rollos horizontales y en otros tres, escalonados y lisos.

Este tratamiento de los modillones sin decoración marca el punto más avanzado en la evolución del modillón de lóbulos. Recordemos que a fines del siglo XI este motivo, que se hereda de lo islámico, presente aún decoración; en los años finales del XII se va abandonando y en el XIII predomina en su forma más sencilla, la nuestra⁴⁹. Los cistercienses lo adoptan precisamente por su simplicidad.

Como paralelos de Monsalud pueden citarse Santa María de Huerta (Soria) o Santa María de Ovila (Guadalajara) entre los cistercienses. Pero marcando una pequeña evolución desde el románico: Silos, Frómista o San Millán de Segovia, y de fecha más avanzada San Miguel de Daroca (Zaragoza) o San Miguel de Soria.

Observamos cómo en algunos casos los modillones de

⁴⁹ TORRES BALBAS, L.: en 1936 escribía una evolución de los modillones de lóbulos, basándose en la teoría de Georges Marçais, que partiendo de las formas envolventes de las hojas de acanto clásicas pasando por influjos bizantinos, terminan por adoptarse en la arquitectura islámica derivándose finalmente en la arquitectura cristiana. Pese a la antigüedad de este artículo conviene tenerlo en cuenta: «Los modillones de lóbulos», *A.E.A. y A.*, 34, pp. 1 a 62 y 35, pp. 113 a 151.

lóbulo alternan con otros de diferente tipología tal como aparecen en Monsalud.

— Modillones en forma de nacela. Así son los correspondientes al tramo del crucero. Se encuadran en ese período cronológico denominado «de transición» y los paralelos son múltiples.

— Incluimos en este último apartado un modillón que aparece en el ábside mayor en su lado norte formado por dos molduras que encuadran una nacela. Similar, pero a la inversa, aparece también en el ábside norte. Ambos evocan una cronología más avanzada.

CLAUSTRO Y DEPENDENCIAS MONASTICAS

El resto de las dependencias que componen el monasterio se sitúan al norte de la iglesia. La razón de esta ubicación es el curso del río. Sabemos que la planimetría tipo de un monasterio cisterciense distribuía la iglesia al norte y al claustro y demás dependencias al sur. Sin embargo, era necesario que aquellas habitaciones en las que se debía utilizar el agua, como la cocina, las letrinas, etc., se situaran lo más próximas posible al curso del río. El paraje escogido en Córcoles hacía obligada esta variación.

De tal forma, al norte de la iglesia se proyectó el claustro y en torno a él las demás dependencias monasteriales. La mayoría de ellas hoy están arruinadas, pero aún es posible reconstruir muy aproximadamente la estructura total del conjunto.

La zona mejor conservada es la situada a oriente, es decir, la panda este del claustro, donde se cobija la Sala Capitular.

La primera estancia que encontramos al norte es la *Sacristía*. Va cubierta con bóveda de cañón agudo y se accede a ella desde el claustro por medio de un arco apuntado. Al fondo se adivina una ventana de derrame interno, hoy convertida en puerta que comunica con otra sacristía construida en 1674.

Las dimensiones son muy reducidas, pero ésta es una circunstancia muy generalizada, pues los cistercienses se conformaban con una pequeña sacristía, ya que las casullas sencillas que utilizaban, muchas veces las guardaban en las capillas y se las colocaban en el propio altar. Generalmente, en el mismo lugar que la sacristía se ubicaba el «armarium» o biblioteca. A él se accedía directamente desde el claustro. Los monjes tomaban de allí los libros y leían sentados en el banco corrido que existía usualmente en el ala norte del claustro. En Monsalud aún se conserva junto a la puerta de comunicación con la iglesia.

A continuación de la Sacristía encontramos la *Sala Capitular*. Se entraba a ella mediante tres arcos apuntados, el central doblado tanto al interior como al exterior. Su planta es rectangular y está dividida en seis partes por ocho columnillas adosadas a los muros y dos pilares centrales (Fig. 19b y 20). La cubierta es de crucería en los seis segmentos y su estructura la determinan seis arcos apuntados, dos de ellos diagonales. Ninguno presenta clave.



Fig. 16. Nave central hacia los pies.

La plerentería es del mismo tipo que la de la iglesia y los nervios son todos independientes en sus arranques. Las columnas, todas ellas con capiteles de hojas terminan en un robusto ábaco de planta octogonal con molduras escalonadas. Las basas, de igual sección, escalonan también sus toros.

Un banco corrido rodea toda la estancia que se comunica con el exterior por medio de tres ventanas de medio punto abiertas en el muro del fondo (E.).

La Sala Capitular suele ser una de las estancias más bellas, junto con los refectorios, de los monasterios cistercienses. Su construcción representaba, como apunta Braunfels, una tarea arquitectónica que prometía grandes logros. Casi siempre tenía planta cuadrada, en ocasiones rectangular, cuya bóveda descansaba sobre dos, cuatro y a veces seis columnas o pilares. Los monjes se sentaban siempre a lo largo de las cuatro paredes del local, sobre una a tres gradas que en principio también se hacían de piedra.

El punto de mayor atención en la configuración arquitectónica de las salas capitulares se centra en los capiteles y en las bóvedas, otorgando una gran importancia a la correspondencia entre los nervios y los capiteles. En la mayoría de los casos, la sala capitular recibía la luz a través de las arcadas de la entrada y a través de las ventanas de la pared posterior.

La cronología de la sala capitular de Monsalud, tomando como referencia a la estructura de las arcadas de acceso, la sección de los nervios y la forma en que éstos se desarrollan, se sitúa, a nuestro juicio, en el siglo XIII.

La siguiente dependencia que encontramos es la *escalera del dormitorio*, por medio de la cual se comunicaba el claustro con las dependencias del piso superior. El dormitorio debía estar comunicado directamente con la iglesia y con el claustro, de forma que los monjes pudieran realizar todas sus obligaciones de culto y retiro tanto durante la noche como por el día.

La escalera, hoy muy deteriorada, está construida en sillería y la entrada se realiza por medio de un arco apuntado. La bóveda se forma con diversos arcos rebajados dispuestos escalonadamente.

Poseemos una noticia de 1557 acerca de esta escalera: «año de 1557, vino por Abad el P. F. Juan de la Cruz, a cuyo desvelo se debe la escalera principal de sillería que baxa al claustro y la perfección alta y baja de todo aquel lienço»⁵⁰.

Así, sabemos que en el siglo XVI una parte de monasterio fue rehecha, seguramente en la zona correspondiente al dormitorio.

A continuación de la escalera existe una habitación de planta rectangular, cubierta con bóveda de cañón que debió servir de pasillo y comunicación entre el exterior y el interior del claustro. Daba paso también a la estancia siguiente.

Según el prototipo del plano ideal cisterciense esta estancia se llamaba el «locutorio», pues allí era donde el prior recibía uno a uno a los monjes. En ella recibían el trabajo del día y las herramientas y a través de la puerta trasera accedían directamente a los huertos situados al este del monasterio.

Seguidamente encontramos una gran habitación rectangular, hoy arruinada en su extremo norte, que siguiendo el esquema prototípico debemos identificar con la «sala de los monjes». Esta misma ubicación adquiere en el monasterio de Poblet, con dos naves separadas por una fila de columnas y cubierta de ojivas. Seguramente el refectorio, que no ha llegado hasta nosotros, se dispondría hacia el oeste, de forma paralela a la sala de los monjes. En los paramentos de ésta. Se aprecian retoques y obras de distintas facturas. Es posible que en el siglo XVI, siguiendo las noticias que a continuación expondremos, se rehiciera la fábrica del conjunto.

Según nos dice Braunfels los cistercienses adoptaron de Cluny la instalación de la sala de los monjes, que ocupa el espacio que habrían querido reservar para el noviciado. En los monasterios benedictinos había surgido la necesidad de alargar los dormitorios dado el creciente

número de monjes, de tal forma que su longitud sobrepasa la del piso inferior ocupada por el locutorio, la sala capitular y la escalera. Por este motivo fue necesario prolongar las estancias del piso inferior para dar cabida a las del superior⁵¹.

Al final de este ala se situarían las letrinas de los monjes.

Hasta aquí las dependencias de la panda este del monasterio que podemos considerar como estancias primitivas, es decir del siglo XIII.

Lógicamente, en el piso superior encontramos el dormitorio hoy casi totalmente arruinado, donde podemos sólo observar los arranques de lo que fueran arcos fajones.

El dormitorio, generalmente de grandes proporciones, consistía en una sala muy larga, moderadamente ancha y relativamente baja, que se iluminaba a través de un gran número de ventanas abiertas tanto en el claustro como en el exterior del monasterio. Normalmente los cistercienses abovedaron los dormitorios, variando como es lógico la estructura según las posibilidades y categoría del monasterio, bien con cañones, bien con aristas sobre columnas.

El resto de las dependencias se hayan actualmente muy deterioradas y son en su totalidad, incluidas las arquerías del claustro, del siglo XVI. Se forman dichas arquerías por arcos semicirculares sobre machos apilastrados de molduración clásica, entre contrafuertes. Sus bóvedas son de crucería y arrancan de ménsulas de perfil renacentista.

Esta nueva fábrica del claustro es referida por el P. Cartes del siguiente modo: «El P. P. Chistoval de Valdeuquillo (...) empezó la fábrica del claustro que antes era humilde y poco acomodado, y hoy es tenido por insigne y sumptuoso. Para su prosecución entro en la Abadía año de 1569 el P. P. Prudencio de la Puente, y adelante con gran cuidado la obra de los claustros, dexando perfecto el lienço del capitulo»⁵².

Nos llama la atención la frase que se refiere a un claustro «humilde y poco acomodado», pues de haber existido un claustro anterior de piedra, por preceder que fuera, debía haberse conservado algún resto más significativo. Por otra parte, recordemos la noticia que al comienzo del estudio artístico recogíamos sobre la fábrica inacabada del monasterio, que resumía la obra primitiva a la iglesia (que no se llegó tampoco a terminar como se proyectara) y al dormitorio. En cualquier caso es ésta una noticia harto imprecisa.

Otros datos obtenidos igualmente del P. Cartes se refieren a la conclusión de las obras en torno a 1578, a la fábrica de las celdas occidentales (seguramente la de los conversos) y a la puerta de acceso al claustro construida en 1587⁵³.

⁵⁰ CARTES, op. cit. I, II, IX, 87, p. 168.

⁵¹ Op. cit., p. 136.

⁵² Op. cit., L. II, cap. 87, p. 168.

⁵³ Id. II, IX, 88, p. 169.

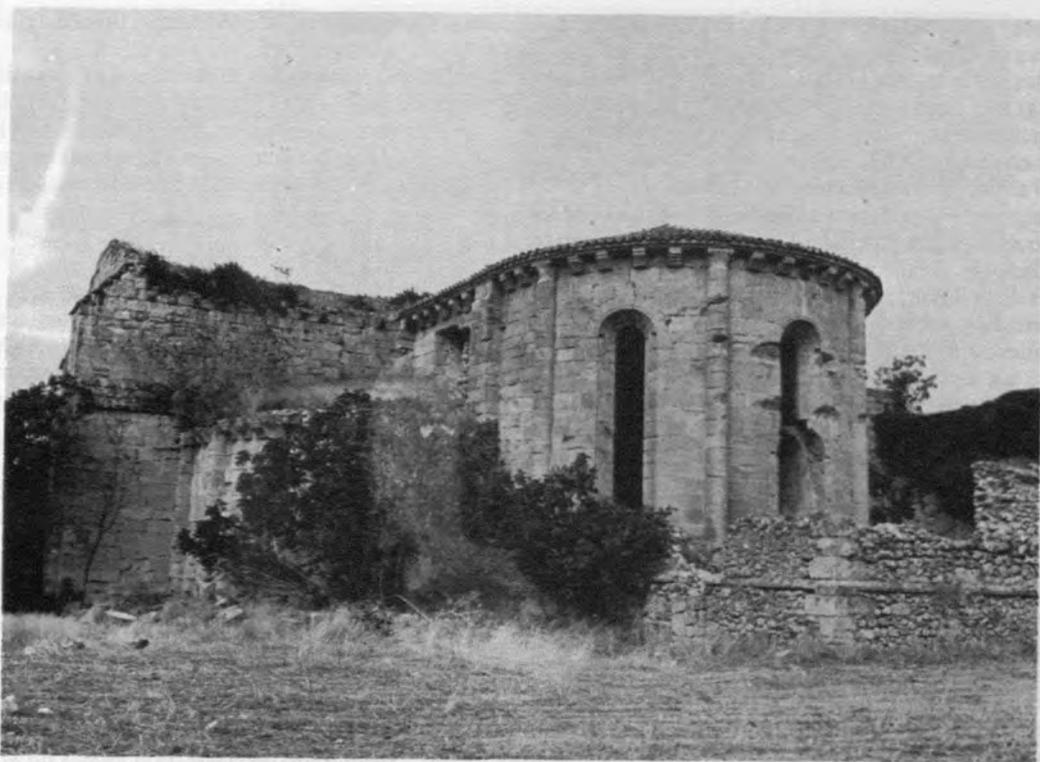


Fig. 17. Cabecera. Exterior.

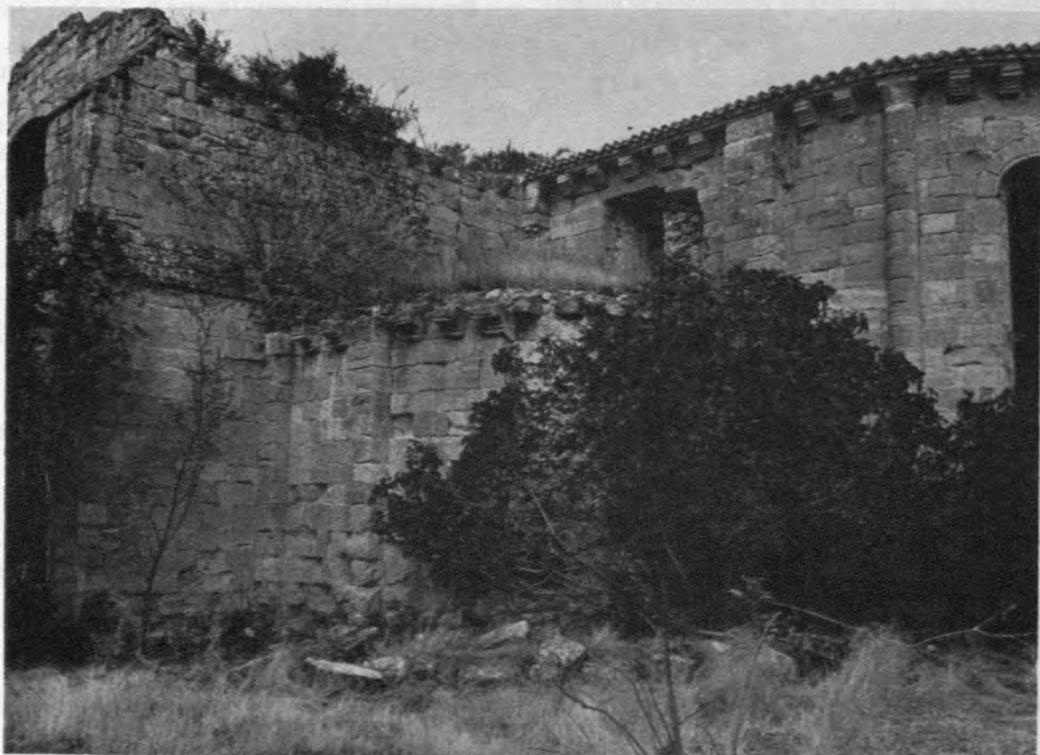


Fig. 18. Abside meridional.

También a fines del siglo XVI, hacia 1590, se introdujo el agua en el monasterio, de lo cual debemos deducir que antes no la tenían.

Pese al mal estado en que se encuentran vamos a hacer mención de la posible utilidad de las estancias construidas en el siglo XVI.

En el ala norte encontramos una habitación de planta rectangular. No podemos asegurar la finalidad que tenía pero sí decir que este lugar lo ocupaba generalmente el *calefactorio*, donde acudían los monjes para secarse después de la lluvia, para preparar los pergaminos y las tintas, etc. Es posible que dada la categoría no muy grande de nuestro monasterio no dispusiera de grandes estancias. En cualquier caso el calefactorio, al que se accedía sólo desde el claustro, estaba generalmente próximo al refectorio, como parece estarlo en este caso. También allí se realizaban labores concretas como el corte de pelo y barba de los monjes.

A continuación una escalera que de nuevo comunicaba el claustro con el piso superior. Es ésta una novedad extraña en un plano cisterciense, pero si tenemos en cuenta que data del siglo XVI debemos pensar que obedece a una necesidad concreta surgida en ese momento y que poco tiene que ver con el estricto espíritu de la orden.

El resto de las dependencias distribuidas en el ala occidental y meridional no presentan una distribución clara que permita asignar funcionalidades específicas.

Desconocemos la ubicación de la cocina y sobre todo las zonas destinadas a los conversos, aunque es lógico pensar que éstos se alojaran precisamente en la panda occidental del claustro.

Los conversos, cuya vida en el monasterio es permitida a partir de la Bula de Pascual II (14 de octubre de 1100), tienen unas reglas precisas en lo que atañe a sus funciones y habitan en una zona establecida del monasterio siempre aislados de los monjes.

Bajo una apelación u otra, la institución de los servidores de una Abadía y participantes de la vida religiosa de la misma, aparece en todas las órdenes. Según nos dice Aubert, varias casas religiosas habían tomado desde mediados del siglo XI auxiliares que no eran ni monjes ni clérigos, pero sí religiosos consagrados a Dios y que llevaban el nombre de conversos. Sin embargo su institucionalización no tuvo nunca un carácter tan definido como los conversos de la orden del Císter⁵⁴.

Hacen votos de religión, pobreza, castidad y obediencia, son religiosos pero no monjes, están sometidos no a la regla de San Benito sino a la de los usos y costumbres redactadas para ello por San Esteban Harding entre 1125 y 1132⁵⁵.

En lo que afecta a su situación dentro del monasterio, no siendo monjes no pueden entrar en el coro y tienen sus plazas reservadas en la nave de la iglesia. No

tienen voz en el capítulo y habitan fuera del claustro, donde poseen su dormitorio y su refectorio.

En muchas abadías se construyó un pasadizo especial entre la galería occidental del claustro y la habitación de los conversos que se denominó «pasadizo de los conversos», mediante el cual accedían directamente desde su habitación a la parte de la iglesia a ellos destinada.

MARCAS DE CANTERIA

Observada la diversidad de marcas de cantero que aparecen en el Monasterio, para su mejor estudio hemos confeccionado una serie de cuadros que adjuntamos y de los que podemos extraer las siguientes conclusiones:

1. Existe una total identidad de signos en la cabecera de la iglesia.

2. En los lienzos E., S. y N. del crucero aparecen los mismos signos que en la cabecera, sin embargo, en el tramo O. aparecen otros diferentes.

3. En las naves, donde es muy difícil apreciar las marcas por el deterioro de la piedra, hemos podido reconocer algunas que coinciden con los signos tallados en los sillares del lienzo O. del crucero e igualmente con otros que aparecen en los pilares de aquéllas. Sin embargo, nos llama la atención la variedad de ballestas representadas entre los signos de la nave meridional.

4. En el muro de cierre de la iglesia no existe ninguna marca de cantería.

5. Respecto al claustro sólo aparecen marcas en el paño E. y en un sector del paño S. En ambos casos coinciden con las del crucero (muros E. N. y S.), salvo una que figura sólo en dos sillares (B).

El tema de las marcas de cantería está muy poco estudiado y sería necesario, al menos en este caso, un análisis detallado y comparativo de las marcas de los monumentos contemporáneos de toda la provincia⁵⁶. A este respecto hemos revisado algunos de los signos que aparecen en otros edificios y encontramos varios paralelos:

- | | |
|---|---|
|  | Monsalud, Iglesia de Cifuentes, Iglesia de la Puerta, Iglesia de Alcocer. |
|  | Monsalud e Iglesia de Alcocer. |
|  | Monsalud, Millana, Iglesia de la Puerta, Iglesia de Alcocer. |
|  | Monsalud y en diferentes modalidades en Millana, el Convento de San Miguel de Alcocer y en la Iglesia de Alcocer. |

⁵⁴ *L'architecture cistercienne en France*, París, 1947, 2 vols. I, p. 52.

⁵⁵ *Usus Conversorum*, cap. 11 e *Institutiones Capituli Generalis X*, en GUINARD: *Les Monuments Primitifs*, p. 283-284, cit. por AUBERT, p. 52, t. I.

⁵⁶ PÉREZ ARRIBAS, A.: «Las marcas de canteros...» *Wad-al-Hayara*, I (1974), p. 58. En los cuadros que este autor confecciona hemos basado nuestras comparaciones.



Fig. 19. a) Angulo Noreste del Claustro.



b) Entrada a la sala capitular.

	Monsalud y Alcocer.
	Monsalud y Alcocer.
	Monsalud y Alcocer.
	Monsalud y Alcocer.
	Monsalud y Alcocer.
	Monsalud y Alcocer.

Observamos a primera vista una coincidencia importante entre Alcocer y Monsalud. Pero ¿qué significa esta identidad de signos? Un mismo grupo de canteros, una cronología similar o simplemente la repetición de unas marcas contempladas en otros lugares, sobre todo si tenemos en cuenta que las formas de estos signos son muy corrientes en la mayoría de los edificios peninsulares, al tratarse básicamente de cruces, aspás y flechas.

No nos creemos capacitados para formular conclusiones respecto a cronologías de unos edificios y otros a partir de las marcas, no obstante sí es curioso observar, centrándonos sólo en nuestro edificio, cómo varían los signos de unas partes a otras. Hemos visto que en la iglesia son diferentes las marcas que aparecen en la cabecera y parte del crucero, respecto a las del resto de la iglesia.

Si recordamos el análisis de los capiteles, así como el de la planimetría de la iglesia, vemos que los matices cronológicos que establecíamos en ambos casos coinciden con las variaciones observadas en las marcas de cantería. Es decir, las diferencias estilísticas en la talla de capiteles nos llevaron a agruparlos en varios apartados que asociábamos a sucesivas cronologías en la fábrica de la cabecera, el crucero y el cuerpo de la iglesia; en cada una de las zonas donde los capiteles son distintos, lo son también las marcas. Por otro lado, respecto a la planimetría, señalábamos cómo el muro de cierre de la iglesia, a nuestro juicio, es obra del siglo XVI y curiosamente en él no aparecen marcas. Igualmente nos referíamos a un sector del lienzo meridional del claustro que fechábamos en la obra primitiva de la iglesia, habiéndosele añadido en el XVI un pequeño tramo, las marcas sólo aparecen en el primero y coinciden con la parte delantera de la iglesia.

Nuestra pretensión con el análisis de los signos tallados, no ha sido otra que añadir un elemento más al

estudio general del monumento. Sin embargo, somos conscientes de la oscuridad del tema y planteamos estas cuestiones como hipótesis de trabajo.

INSCRIPCIONES

Son tres las inscripciones que hoy se conservan en el Monasterio, dos de ellas correspondientes a sendos enterramientos practicados en la sala capitular y una tercera tallada en un sillar del ábside norte. La primera de ellas se conserva en su totalidad. La segunda actualmente está fragmentada, pero hemos tomado el texto íntegro del P. Cartes que llegó a verla antes de deteriorarse. La tercera, no publicada hasta ahora y muy deteriorada, se encuentra en un sillar del ábside norte. Hace mención a un altar consagrado en honor de San Miguel para cobijar los restos de una mujer llamada Petronila. Esta última inscripción nos resulta extraña tanto por el tipo de latín utilizado como por los giros que el texto contiene. Los caracteres son muy semejantes a los de la inscripción de 1263.

Merece la pena señalar que las dos primeras se refieren a dos personajes de la Orden de Calatrava allí sepultados. Uno de ellos, Nuño Pérez de Quiñones, cuarto maestre de la misma Orden. A este respecto Layna nos dice que «después del desastre de Alarcos (1195) y toma por los almohades del Castillo de Salvatierra (1211), parece que algunos caballeros frayles de la destrozada Orden de Calatrava buscaron pasajero asilo en Monsalud acompañando a su viejo maestre Nuño Pérez de Quiñones o Siones, que viéndose sin energías para seguir actuando en aquellas circunstancias críticas, renunció al maestrazgo y se retiró al monasterio de Córcoles donde murió y fue sepultado en 1212⁵⁷.

1. «AQUI:YACE:DON:NUÑO PEREZ DE QUIÑONES:CUARTO MAESTRE:DE CALATRAUA:QUE FINO EN LA:ERA DE M ET.CC.ET.XL. ANNOS.» (año 1212).
2. «AQUI:YAZE:DON:SAN (CHO DE FONTO) UA:QUE:DIOS:PERDONE (QUE FINO A VII) DIAS:ANDADOS:DEL:MES (DE MARZO EN LA) ERA:DE:M:ET:CCC:ET: (I:ANNOS).» (Año 1263).
3. «(...):M:CC:OCTOGESIMO:PRIMO:TODE:SANCTUARII:UIDELICET:DOMI(N)CE:D:HERA:OCTAUAS:APARITIONIS:D(OMI)NI CONSECRATU:S:HOC:ALTARE:IN:HONORE:S M()MICAEL:D(E):GR(ATIAE):S(AN)CTE:MARIE:D:OPAS :PRIMO:EMO:MQUO:CON(TINE)NTUR:RELIQ(U)IE:DE:SEPCRO:S()SCORUM:MARIE:M()RDE:()PAX:FT:CUO GR(E)G(O)RI:SEP(U)LTARE:PETRONILA:VIRGINIS.

⁵⁷ *La arquitectura románica en Guadalajara*, p. 257, en nota 3 cita a FRANCISCO RADES DE ANDRADE: «Crónica de las tres Ordenes militares...».

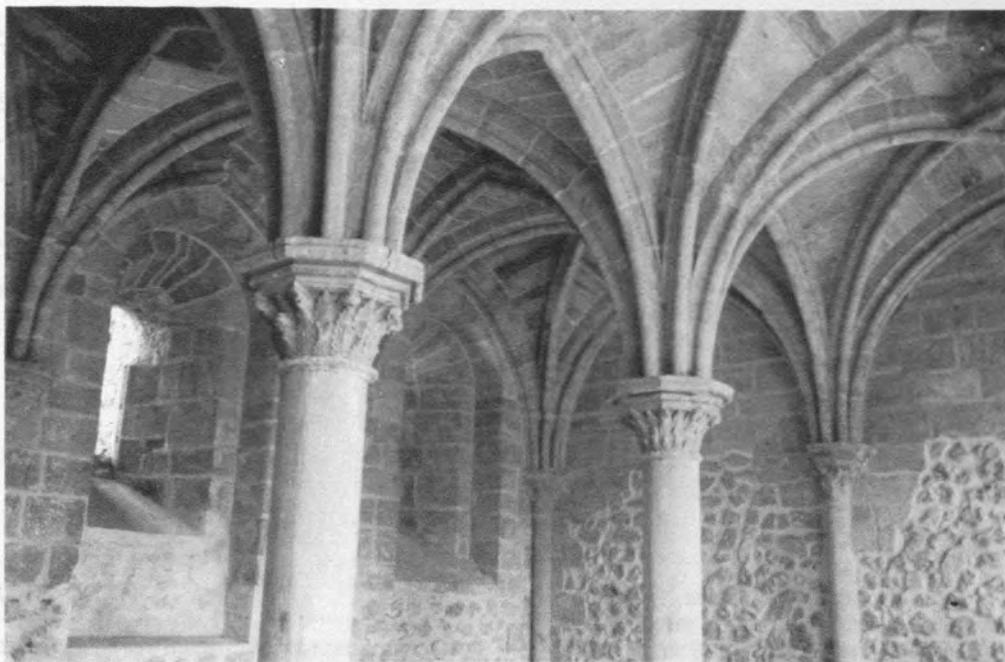


Fig. 20. Sala Capitular.

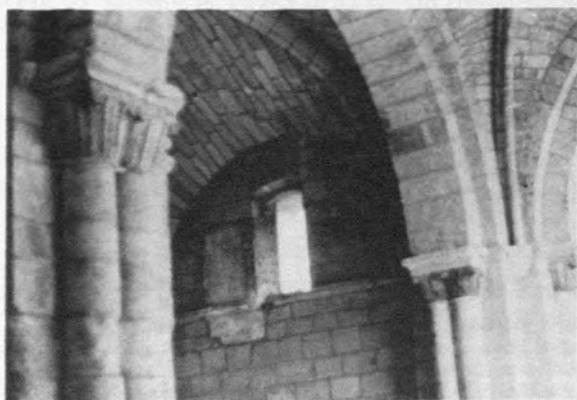


Fig. 21. Iglesia después de la última restauración.

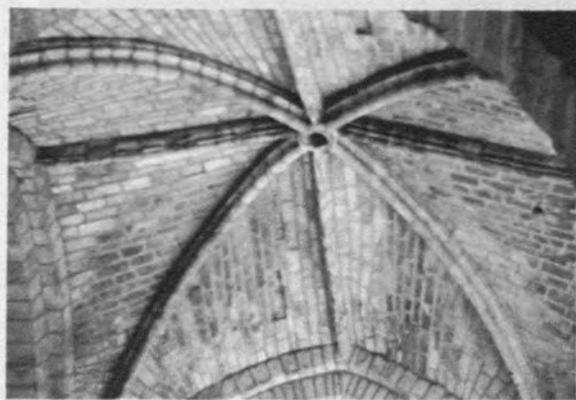


Fig. 22. Iglesia después de la última restauración.

El escultor trecentista Berenguer Ferrer: un eslabón más en la penetración del arte francés en Cataluña

Francesca Español

Universidad Central. Barcelona

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.) Vol. II, 1990

1. INTRODUCCION

Una bella imagen de la Virgen que se conserva en la iglesia de la Costa del Montseny (Barcelona), ostenta una inscripción epigráfica en su base. Se trata de la firma de su artífice que, dentro de la mejor tradición medieval, grabó en ella: *B(ere)ng(arius):f:fecit:me* (Fig. 1). La transcripción que se ha propuesto para este nombre abreviado ha sido Berenguer Ferrer¹, pero sin llegarse a establecer la identificación del mismo con el del escultor homónimo afincado en Manresa, que aparece documentado en 1354 y 1355 en relación a un pequeño osario destinado a la iglesia del Rocafort del Bages (Barcelona)² (Fig. 2). Aunque la Virgen se ha venido considerando obra de finales del siglo XIV³, una atenta comparación de la misma con determinadas zonas del sepulcro, afortunadamente conservado, revela que ambas piezas se de-

ben a un sólo artífice, y que por tanto no es casual que tras una y otra aparezca un único nombre.

La figura de Berenguer Ferrer, activo en Manresa a mediados del siglo XIV y prácticamente desconocido hasta ahora⁴, cobra una cierta relevancia si se analiza detalladamente su producción. Siendo probablemente un maestro de origen catalán, quizá miembro incluso de una dinastía de artistas manresanos⁵, se muestra singularmente influido por algunas fórmulas iconográficas, estilísticas y formales, que son propias de un taller activo en Toulouse entre los años 1330 y 1340: el denominado *taller de Rieux*⁶ de que va a derivar una destacada escuela escultórica que difundirá este arte por todo el Midi. Hasta el momento, la dependencia de obras catalanas respecto a esta escuela no había sido siquiera insinuada⁷. El seguimiento de una serie de piezas que no encajaban con los presupuestos de la escultura trecentista

* Quiero constar mi agradecimiento a la *Fundació Caixa de Catalunya* por la concesión de una ayuda, gracias a la cual este trabajo ha podido ser llevado a término.

¹ MARTÍ ALBANELL, J.: *Notes històriques de la parròquia de la Costa del Montseny*, Barcelona 1931, p. 14. A pesar de lo acertado de la transcripción, los autores que han analizado posteriormente la Virgen no se han hecho mucho eco de ella. La recoge, sin embargo, MARTÍ I BONET J. M.: *Catàleg Monumental de l'Arquebisbat de Barcelona I, Vallés Oriental I*, Barcelona 1981, p. 113.

² SARRET I ARBÓS, J.: *Història de l'estat polític-social de Manresa* «Monumenta Historica Civitatis Minorisae», Manresa 1925, p. 269. PLADEVALL, A. CATALÀ, P. «Castell de Rocafort» en: *Els Castells Catalans V*, Barcelona 1976, p. 734.

³ Se pronuncian en este sentido: GUDIOL RICART, J. AINAUD DE LASARTE, J. ALCOLEA GIL, S. *Arte de España. Cataluña*, Barcelona 1955, p. 51, fig. 221. BRACONS I CLAPÉS, J. «Mare de Deu dels Angels» en: *Millenium. Història i Art de l'Església Catalana*, Barcelona 1989, número de catálogo 208, p. 273.

⁴ Aunque en el *Diccionario Biográfico de Artistas de Cataluña*, J. F. RAFOLS dir., vol. I (A-G), Barcelona 1951, p. 390, se recoge un Berenguer Ferrer, la noticia corresponde únicamente al autor de la Virgen de la Costa del Montseny, el dato publicado por J. Sarret i Arbós (vid. *supra*) no se incluye. Por otro lado, ninguno de los últimos trabajos consagrados a la escultura gótica catalana lo menciona.

⁵ SARRET I ARBÓS, J.: *Art i artistes manresans*, Manresa 1916. A principios del siglo XIV el apellido Ferrer era bastante común en Manresa. Se documentan por entonces algunos artistas como el Arnau Ferrer, pintor (p. 7), o el Arnau Ferrer, arquitecto (p. 108).

⁶ MUNDT, B.: «Der Zyklus des Chapelle de Rieux und Seine Kunstlerische nachfolge», *Jahrbuch Berliner Museum*, 9, 1967, pp. 26-80. Sobre estos mismos artistas y su actividad en otros puntos de Toulouse, distintos de la capilla del obispo Jean Tissandier en los franciscanos: PRIN, M.: *La sculpture à Toulouse à la fin du XIIIe. et au début du XIVe. siècle*, en: *96e. Congrès National des Sociétés Savantes*, (Toulouse 1971), vol. II (Archéologie et Histoire de l'Art), Paris 1976, pp. 175-188.

tista de la Corona de Aragón, me hizo sospechar la penetración de este estilo particular hacia este lado de los Pirineos, y comencé a profundizar en ello. El resultado ha sido descubrir, entre otros, a un maestro originario de Carcasona trabajando en Cataluña según estas fórmulas⁸, la importación directa de esculturas debidas a los maestros iniciadores del taller⁹, y los contactos de la producción de Berenguer Ferrer con el *estilo de Rieux*.

Como la obra clave para reconstruir la personalidad artística del maestro manresano, es el pequeño sepulcro que labró para Rocafort del Bages en fecha conocida, voy a comenzar con él, para pasar luego a analizar las restantes realizaciones que configuran un primer catálogo de sus distintos trabajos. Porque a este artista, gracias al uso que hace de una peculiar sintaxis formal, pueden adscribirse un total de cinco obras entre imágenes de la Virgen y sepulcros (además de alguna otra pieza menor) consideradas hasta el momento mayoritariamente anónimas, y algunas incluso absolutamente desconocidas hasta hoy.

2. EL SEPULCRO DE ROCAFORT DEL BAGES

a) Documentación relacionada

La iglesia consagrada a Santa María en Rocafort del Bages, conserva en su interior un osario gótico, en el que figura una inscripción que nos identifica al destinatario. Se trata de Pere Sitjar, el señor del lugar, fallecido en 1348¹⁰ (Fig. 3).

Aunque tradicionalmente los miembros de este linaje habían recibido sepultura en el monasterio de Sant Benet del Bages¹¹, de acuerdo con el cambio en los usos funerarios que se detecta a principios del siglo XIV en Cataluña, nuestro personaje fue inhumado en la iglesia parroquial radicada en el centro de su señorío¹². Ha-

bían transcurrido varios años desde el óbito, cuando la viuda dio los pasos necesarios para dignificar el enterramiento con un monumento funerario, y esta circunstancia debió pesar en la elección de un osario de pequeñas dimensiones.

No son muy abundantes los contratos o referencias a la labra de estas piezas en el arte catalán medieval, y aunque es indudable su interés por varias razones, pocas veces podemos contar con una información de este tipo. El osario de Rocafort constituye por ello una excepción. Desde antiguo, aunque extrañamente sin el eco que cabría esperar, se conoce cuándo y cómo se afrontó el proyecto. La promotora fue la viuda, quizá cumpliendo la voluntad del difunto. Este último extremo está todavía por dilucidar, pues ignoro las disposiciones testamentarias de Pere Sitjar. Tampoco se conoce el contrato, pero sí dos épocas fechadas el 16 de agosto de 1354 y el 23 de diciembre de 1355, respectivamente. Según ellas, Berenguer Ferrer, lapicida de Manresa, reconoce a Guillem, la viuda, el pago de 10 libras barcelonesas en el primer recibo, y el total de las 100 libras convenidas en el pacto inicial, en lo que sin duda corresponde al finiquito¹³. Los dos documentos, a pesar de su brevedad, no están exentos de interés. Permiten conocer por un lado el nombre de un artista no documentado y, por otro, el coste total de la obra en la que éste intervino. Y lo último es bastante sorprendente si se compara con el precio pagado por otros sepulcros más o menos contemporáneos¹⁴. Sin embargo, como se desconocen las condiciones del contrato, cualquier consecuencia que se extraiga puede ser arriesgada¹⁵. Los dos documentos conocidos señalan con toda probabilidad el inicio y la terminación de la obra¹⁶, y de ello puede deducirse que Berenguer Ferrer empleó un año en cumplir con el encargo.

Poco más de seis meses después de concluido el sarcófago, se procedió al traslado de la *ossa* (los restos de Pere Sitjar), previo consentimiento del párroco de Rocafort. El documento que nos informa de esto último está fechado el 18 de julio de 1356¹⁷.

⁸ ESPAÑOL BERTRÁN, F.: «Jean Avesta, sculpteur de Carcasona», *Bulletin Monumental* —en prensa—.

⁹ Analizo una de estas obras dentro del estudio que sobre la iconografía de la Virgen francesa meridional y su influencia en la Corona de Aragón estoy preparando.

¹⁰ La inscripción ya normalizada dice: *Aquest monument es del honrat en Pere de Sitjar, Senyor de Roquafort, a qui per Deu Amen dit Pater Noster*. Sobre el castillo de Rocafort del Bages y sus señores: PLADEVALL, A. CATALÁ, P. *op. cit.*. También: BENET I CLARA, A. «El Pont de Vilomara i Rocafort» en *Catalunya Romànica XI: el Bages*, Barcelona 1984, pp. 353-354.

¹¹ En el claustro del monasterio todavía se conserva el sarcófago con la heráldica familiar en su frontal. SITJES I MOLINS, X.: *Sant Benet del Bages*, Manresa 1975 (2.ª ed.) p. 68, fig. 63.

¹² Esta mayor vinculación con el dominio territorial que hace escoger la iglesia parroquial, la capilla o el pequeño convento radicados en su término como última morada, se detecta a distintos niveles en toda Cataluña a mediados del siglo XIV. Precisamente esta es una de las conclusiones a las que he llegado en mi tesis doctoral de la que ahora preparo la edición: ESPAÑOL BERTRÁN, F.: *La escultura gótico-funeraria en Cataluña (siglo XIV)*, 3 vols. Universidad de Barcelona 1987.

¹³ SARRET I ARBÓS, J.: *Història de l'estat...*, p. 269.

¹⁴ En 1368, por ejemplo, se contrató el sepulcro doble de Pere de Queralt y Alamanda de Rocabertí por un total de 125 libras. Poco tiempo después (1373), el escultor Pere Moragues percibió 75 libras por el del prior de Montserrat Jaume de Vivers. Aunque en estos dos casos los gastos corrieron a cuenta del cliente, no queda explicada totalmente la considerable diferencia de precio, dado que se trataba de sepulcros grandes y no de osarios como en Rocafort.

¹⁵ Una valoración rápida podría llevarnos a considerar las 100 libras pagadas un precio elevado, pero se ignoran las condiciones del contrato y como consecuencia quién corrió con los gastos de material, transporte, etc.

¹⁶ El primer pago se realizó el día después de la Virgen de Agosto, plazo tradicional en los contratos catalanes medievales, para liquidar pagos parciales.

¹⁷ SARRET I ARBÓS, J.: *Història de l'estat...*, p. 269.

*Fig. 1. Virgen de la Costa del Montseny.
Detalle de la inscripción existente en su base.
(Barcelona, Archivo Mas).*



Fig. 2. Osario de Pere Sitjar en Rocafort del Bages (Barcelona). (J. Yarza).



La personalidad de la promotora del encargo es extremadamente interesante. Miembro de la familia Nerell, afincada en Manresa y ajena a la nobleza¹⁸ fue su matrimonio el que determinó su innegable ascenso social. Puede que la actividad que desarrolló tras enviudar tenga algo que ver con ello. No sólo la documentamos como comitente del sepulcro. Restauró la capilla del castillo de Rocafort dedicada a San Vicente, y también intervino activamente en la obra de la que tuvo por titular a San Román, situada en su término. El contrato para esta última data de 1353¹⁹. Una vez concluidas ambas, instituyó un beneficio común. Quien disfrutara del mismo quedaba obligado a residir en Rocafort, cerca de San Vicente, y a acudir dos veces por semana a San Romá²⁰.

Todas las iniciativas que registra la documentación relativas a Guillema Nerell, son posteriores al fallecimiento de su esposo, y es evidente su carácter piadoso. Sin embargo, no deja de imprimirles un sello personal que nos hace sospechar la existencia de otras intenciones en la promotora. Es cierto que buscó revitalizar el culto en Rocafort, pero también tuvo este signo devoto su primer testamento dictado en 1367, y no por ello sus disposiciones dejan de recordarnos a las que en el medioevo fueron el vehículo más eficaz para el culto a la fama. Aunque este documento fue cancelado con posterioridad, las intenciones de Guillema son inequívocas. Pretendía fundar con sus bienes un nuevo templo en sus dominios, al que estuviera incorporado un convento mercedario, y, naturalmente, dispuso su sepultura en el interior de la futura iglesia²¹. Al final, por razones que ignoramos, el proyecto no llegó a cuajar, y legó el castillo de Rocafort con su término al monasterio de Sant Benet del Bages²². Sus pretensiones iniciales no son por ello menos significativas.

Todo este despliegue fundacional, mucho más ambicioso que el desarrollado contemporáneamente por otras familias nobiliarias de la zona, quizá pueda justificarlo el origen burgués de nuestro personaje. Viuda de Pere Sitjar y sin herederos directos al final de su vida²³, pudo utilizar los medios económicos de que disponía para dignificar el linaje, pero especialmente para legitimar su

pertenencia al mismo, adoptando comportamientos acordes con el testamento al que había accedido por matrimonio²⁴. Aunque hay que tener en cuenta la vertiente religiosa en toda su actuación, no creo que por sí sola la justifique enteramente.

b) Descripción del osario y aspectos técnicos del mismo

Una hornacina coronada por una arquería gótica excavada en el muro norte de la iglesia, señala el lugar primitivo que ocupó el osario. La restauración llevada a cabo recientemente en el edificio, ha mantenido la pieza fuera del nicho. Debió trasladarse ya antiguamente a las proximidades del presbiterio, y entonces probablemente se modificó su disposición primitiva²⁵. Según descubre el hueco que lo albergaba, las ménsulas que ahora lo sostienen estaban colocadas inicialmente en la parte alta, a uno y otro lado de la arquería gótica (Fig. 4). El sarcófago, embutido dentro de él, debía apoyar directamente en el muro. Ahora está adosado y dispuesto sobre las dos cartelas mencionadas (Fig. 2).

El osario consta de sarcófago y cubierta, presidida ésta por la imagen del difunto en alto relieve. Completan el monumento dos ménsulas de labra muy cuidada. El sepulcro es muy interesante desde varios puntos de vista, el iconográfico en especial.

En el frontal (Fig. 5) de la caja se ha desarrollado una escena muy difundida en contextos funerarios, singularmente en Italia²⁶, pero que en este caso adopta caracteres particulares. Se trata de la presentación de la familia Sitjar al completo ante la Virgen. El extremo derecho lo ocupa un santo diácono que puede identificarse como San Vicente, en base al patronazgo que éste ejercía sobre la capilla del castillo familiar. Viste dalmática y sostiene un libro con su mano izquierda, mientras con la derecha introduce a los esposos y a las dos hijas de la pareja ante María. Los cuatro personajes están arrodillados y tienen sus manos en actitud de plegaria. Todos visten según su condición, excepción hecha de la ma-

¹⁸ BENET I CLARA, A.: «La nobleza ciudadana» en: *Catalunya Romànica XI...*, pp. 59-60.

¹⁹ Se firmó con Pere Alerigues, miembro de una dinastía de artistas manresanos, por un total de 40 libras, aunque Guillema Nerell debía correr con los gastos de cal y de arena (SARRET I ARBÓS, J.: *Història de l'estat...*, p. 269). En lo que respecta a los Alerigues, debieron de constituir una verdadera saga de maestros de obra. Por los mismos años se documentan tres miembros de la familia dedicados a estos menesteres: Pere, Martí y Bartomeu. Todos ellos trabajaban en 1340 en la acequia de Manresa (SARRET I ARBÓS, J.: *Història de Manresa*, «Monumenta Historica Civitatis Minorisae» I, Manresa 1921, p. 98) Bartomeu, además, fue escultor y se deben a él dos sepulcros conservados en la comarca, más que medianos, que denotan a las claras el trabajo seriado del maestro (ESPAÑOL BERTRÁN, F.: *La escultura...*, capítulo 4).

²⁰ SARRET I ARBÓS, J.: *Història de l'estat...*, pp. 269-270.

²¹ SOLA I MORETA, F.: *El monestir de Sant Benet del Bages*, Manresa, 1955, p. 135.

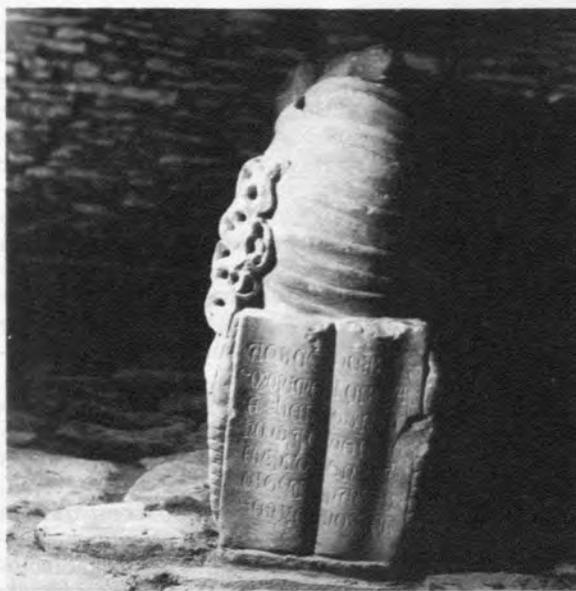
²² *Ibidem*.

²³ Rocafort de Bages constituía la parte sustancial del patrimonio familiar. Si consideramos su cesión al monasterio de Sant Benet del Bages, hay que suponer que las dos hijas del matrimonio representadas en el frontal del sarcófago habían fallecido ya por entonces.

²⁴ El comportamiento es equiparable al que adoptan los burgueses catalanes durante los siglos bajomedievales, según hemos podido detectar en el curso de nuestra tesis de doctorado.

²⁵ Una antigua fotografía del Archivo Mas de Barcelona (cliché G 7921) lo confirma.

²⁶ Sobre este tema: HERKLOTZ, I.: «Sepulcra» e «Monumenta» del Medioevo, Roma 1985, p. 191 y ss. (especialmente en lo que se refiere a su origen y transmisión a la Edad Media). En contextos funerarios ya medievales lo analizan: BAUCH, K.: *Das mittelalterliche Grabbild*, Berlin-New York 1976. ALCOY, R.: «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.



*Fig. 3. Osario de Pere Sitjar.
Detalle de una de las ménsulas (J. Yarza).*



Fig. 4. Hornacina destinada al monumento funerario en la iglesia de Rocafort del Bages. (J. Yarza).



Fig. 5. La familia Sitjar ante la Virgen, en el frontal del sarcófago (J. Yarza).

dre a la que se ha representado como viuda²⁸. Las dos hijas lucen brial con manto superior y adornan su cabeza con coronas florales. Tanto ellas como Guillema llevan colgados largos *paternosters* del cuello. Pere Sitjar aparece bajo figura de militar, con un arnés completo, idéntico al que descubrimos en el yacente de la cubierta. A la izquierda de la escena está la Virgen entronizada, con nimbo y corona. En su regazo el Niño Jesús juega con un pájaro.

La totalidad del frontal está compartimentado en cuatro espacios dentro de los cuales se sitúan las figuras. Dado que en la zona central la familia Sitjar aparece arrodillada, se han dispuesto en la parte alta sendos arcos conopiales rematados externamente por hojas. Contribuyen a llenar esa zona superior y a equilibrar la composición final. Los laterales del sarcófago, de acuerdo con la ubicación primitiva del mismo no requerían ser decorados.

La cubierta (Fig. 6) la preside la imagen yacente de Pere Sitjar en indumentaria militar y labrada casi en bulto redondo. Es patente la similitud existente entre la figura masculina del frontal y ésta, aunque en la primera se acusa la incapacidad del escultor ante los problemas que plantea el relieve. El artista ha representado al yacente inclinado hacia la derecha, probablemente para hacerlo más visible, pues la hornacina destinada al osario estaba en lo alto y el monumento es de reducidas dimensiones. Descansa su cabeza sobre un almohadón y los pies sobre el lomo de un perro que adopta una actitud fiera al volver su cabeza. La reproducción del arnés militar es muy completa y se ciñe a las piezas usuales a mediados del siglo XIV: cota de mallas con perpuente superior, rodilleras y gamberas en las piernas, escarpes en los pies²⁸. De la correa que ciñe, pende una monumental espada y una daga. Más adelante tendremos ocasión de referirnos detenidamente al artista, pero conviene señalar que una de las zonas del osario donde ya nos sorprende por su originalidad es precisamente aquí. En el pomo y cruz de la espada y en la cruz de la daga ha grabado las inscripciones siguientes: *AVE GRATIA, SALVE REGINA, BENEDICTUS*.

Las dos ménsulas que sostiene el sarcófago adoptan la forma de seres fantásticos, en los que se combinan elementos zoomorfos y antropomorfos muy en la línea de los seres que inundan los *marginalia* de los códices miniados contemporáneos. Las cabezas, a pesar de sus rasgos humanos, son de carácter grotesco. La situada a la

izquierda (Fig. 7), sostiene con sus patas el libro abierto en el que se recoge el epitafio del difunto que puede leerse desde abajo (Fig. 3). La otra presenta el escudo partido de Pere Sitjar (Fig. 8). Su primera y cuarta sección la ocupan tres fajas horizontales, y la segunda y la tercera cinco rocas, distintivo de los Rocafort²⁹. A pesar de que este tipo de figuras suelen aparecer aquí y allá en la escultura catalana del período trecentista³⁰, es también cierto que utilizadas como soporte de sepulcro con la función de mostrar la heráldica y el epitafio del difunto son más infrecuentes. Precisamente algunas cartelas de este tipo conservadas en Manresa pueden relacionarse con Berenguer Ferrer en base a estas analogías tipológicas.

Como veremos, el escultor que estudiamos recurrió a una cierta seriación en sus realizaciones funerarias, aunque adaptando siempre sus modelos a las necesidades del cliente. Esto es bien evidente en el caso de este sepulcro de Rocafort, que felizmente podemos comparar con el de un miembro de la familia Cardona totalmente desconocido hasta ahora, en cuyo análisis nos detendremos más tarde. Aunque los dos yacentes son exactamente iguales, el segundo, destinado a representar al integrante de una de las más reputadas familias nobiliarias catalanas, luce corona floral sobre el almohar. Hay que advertir que en los sepulcros catalanes, este tipo de emblema estuvo reservado usualmente a los que formaban parte del estamento más alto dentro de la nobleza³¹. Por otro lado, es igualmente obvio que el frontal del sarcófago fue concebido para los Sitjar. Probablemente, aunque no poseemos elementos de comparación en este caso, se trataba de una composición que aun siendo corriente en el taller del artista, se adaptó a las apetencias de Guillema Nerell.

Si la originalidad de esta obra en su vertiente iconográfica, según se verá en el apartado que sigue, está fuera de duda, otros aspectos son también relevantes. Es el caso del sistema ideado por el artista para facilitar el traslado óptimo del osario desde Manresa hasta Rocafort. Con toda seguridad, gracias a él, se pudo asegurar la perfecta protección de la obra hasta su destino. Consistió en labrar independientemente todos aquellos elementos escultóricos que sobresalían excesivamente y que, como consecuencia, eran frágiles y susceptibles de romperse. Todas estas piezas estaban preparadas para incorporarse en el montaje definitivo, pero se trasladaron aparte. Es el caso, en el yacente, de una de sus manos y de uno

²⁷ Al menos el velo que cubre su cabeza parece insinuarlo. La imagen de Guillema se ciñe a las descripciones de viudas que facilitan algunos autores medievales.

²⁸ RIQUER, M. DE: *L'Arnés del cavaller. Armes i armadures catalanes*, Barcelona 1968, p. 64, fig. 93. El autor utiliza este sepulcro para ejemplificar las características del armamento defensivo durante el reinado de Jaime II. Como sabemos, el monumento es algo posterior, pero su elección es significativa, pues implica que se ha valorado la obra por su validez como documento gráfico.

²⁹ RIQUER, M. DE: *Heràldica Catalana I*, Barcelona 1983, p. 286.

³⁰ Podemos citar, sin pretender ser exhaustivos los capiteles de los claustros de Santes Creus, Vic, Ripoll y los que restan del desaparecido de clarisas en Manresa (ahora depositados en el Museo municipal).

³¹ Así lo he documentado en sepulcros de los linajes más relevantes como es el caso de los Ampuries, los Cardona, los Montcada... Aunque también en los monumentos funerarios de la nobleza menor puede aparecer, creo que es lícito interpretar esto último como consecuencia de la apropiación por parte de ésta de unos determinados tipos iconográficos.



*Fig. 6. Detalle del yacente
(J. Yarza).*



Fig. 7. Ménsula del sepulcro (J. Yarza).

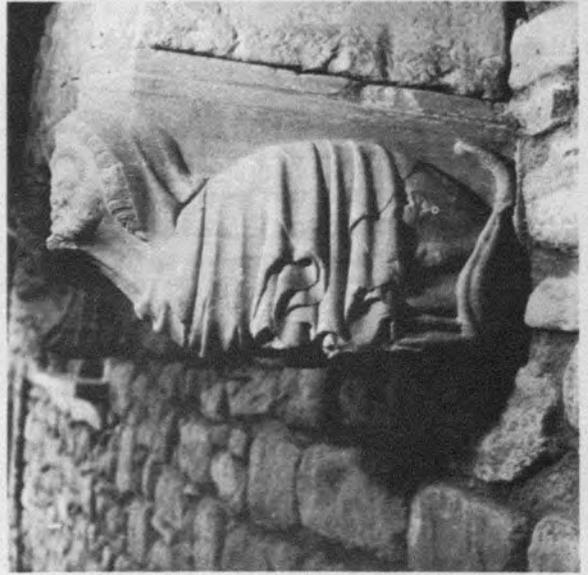


Fig. 8. Ménsula del sepulcro (J. Yarza).

de los pies. Lo mismo sucede en el frontal de la caja. Los florones que coronan los arcos conopiales, el propio nimbo de la Virgen, o las manos de los miembros de la familia Sitjar son elementos sueltos, de ahí que algunos hayan desaparecido. Evidentemente este sistema garantizó un buen traslado, pero quizá incidió también en el precio final de la obra. Recordemos la desproporción de su costo en relación a otras realizaciones de este mismo tipo contemporáneas³².

c) Iconografía

Sin duda hay que evaluar el sentido que tiene la iconografía de este sepulcro, hay que considerar conjuntamente la aportación de unos determinados modelos por parte del escultor, así como la contribución de Guillem Nerell en la configuración de ciertos aspectos del proyecto definitivo. Sólo si partimos de esta hipotética colaboración se aprecia el significado global del osario.

Berenguer Ferrer, como ya hemos apuntado, debió recurrir regularmente al tipo de yacente que figura en este monumento. Creo, asimismo, aunque en este caso me muevo en el terreno de la suposición porque carezco de paralelos, que puede aceptarse que la escena de la presentación del difunto ante la Virgen, fue utilizada por el escultor también de forma usual. Probablemente sobre este modelo-tipo se introdujeron variantes según criterio del cliente, pero en su formulación básica desde el punto de vista iconográfico era altamente coherente.

El yacente, vestido con un completo arnés, luce una espada y una daga en las que aparecen inscripciones muy significativas. Recordemos que en sus empuñaduras se ha grabado: *AVE GRATIA, SALVE R(EGINA), BENEDICTUS*. Se trata respectivamente de las invocaciones

del Ave María y de la Salve, dos oraciones estrechamente ligadas al culto mariano, que gozaban ya por entonces de una dilatada tradición en Cataluña³³. (Fig. 9).

Aunque de momento esta particularidad del armamento del yacente pueda sorprender, nos hallamos ante una exacta trasposición al campo de la escultura, de algo que era usual en la época. Las inscripciones de este género sobre las armas o bien sobre otros componentes del arnés, tenían una profunda razón de ser. En el campo de lo que puede definirse como pervivencia pagana, se sitúan las denominadas espadas consteladas que, forjadas supuestamente bajo unas condiciones astrológicas óptimas, fueron extraordinariamente apreciadas en el medioevo, por suponérseles cualidades mágicas³⁴. Junto a estas creencias de origen ancestral³⁵, aflora contemporáneamente el ideario cristiano que propugna la idea del *miles christi*. En esta línea se halla la atribución a cada una de las piezas de la indumentaria militar de un valor simbólico³⁶. Sin duda es la confluencia de ambas tradiciones, lo que se esconde tras esas espadas-relicario que poseen los héroes legendarios³⁷, o tras la bendición de esta arma ofensiva durante la ceremonia de la investidura³⁸.

Se trata, en definitiva, de un componente del arnés que mediante estos rituales deviene apotropaico y puede hacer invencible al caballero en la batalla. La espada adquiere esta fuerza y su poder se acrecienta aún más si se transforma en el instrumento de un fin más elevado. *HOMO DEI. IN NOMINE DOMINI. CRISTUS VINCIT. CRISTUS REGNAT. CRISTUS IMPERAT*³⁹; *DIOS EL VENCEDOR EN TODO. AMEN. AVE MARIA GRATIA PLENA*⁴⁰, son algunas de las inscripciones que aparecen grabadas en espadas más o menos contemporáneas al sepulcro estudiado, tanto en la Península como fuera de ella. Por otro lado, un *corretja in que est escripta Ava Maria*, se registra en 1317 en un inventario

³² Vid. *supra* notas 14 y 15.

³³ VIVES, J.: «Historia de l'Avemaria», *Bon Pastor*, IX, 1931, pp. 408-419. JUNYENT, E.: «Introducción del toque del 'Angelus' en la diócesis de Vich por decreto episcopal de 1322», *Analecta Sacra Tarraconensis*, XXVIII, 1955, pp. 265-268. VINCKE, J.: «Das Echo des Ave Maria und des Salve Regina in dem Brief des Templers Ramon Saguardia and die Königin Blanca von Katalonien-Aragon», *Estudis Romànics*, X, 1962, pp. 173-177. Ramón Llull también colaboró a la difusión del Ave María. Glosó la oración en un pequeño escrito que incorporó a su *Llibre d'Amic e Amat* (Vid. Ramón LLULL, *Llibre d'Amic e Amat*, Ed. a cargo de M. Olivar, («Els Nostres Clàssics», Col. lecció A, vol. 14), Barcelona, 1927, pp. 107-147).

³⁴ Véase: CARRERAS CANDI, F.: «Espases Maravolloses en lo regnat de Jaume lo Conqueridor», *Revue Hispanique*, XV, 1906, (separata). También BRUHN DE HOFFMEYER, A.: «Arms and Armour in Spain I», *Gladius* (tomo especial) 1971, p. 175 y ss.

³⁵ CARDINI, F.: *Alle radici della cavalleria medievale*, Firenze 1981 p. 256.

³⁶ Numerosos textos bajomedievales recrean esta idea ya secular por entonces. Entre ellos el *Llibre de l'ordre de cavalleria* de Ramón Llull. Para una consulta fácil de este texto es factible remitir a la edición del *Guillem de Vâroich*, que en este capítulo no es más que una copia exacta de Llull: *Tractats de Cavalleria*, Ed. a cargo de P. Bohigas («Els Nostres Clàssics», Col.lecció A, vol. 57) Barcelona 1947, pp. 68-73. También es interesante en esta misma línea el texto provenzal conocido como *Lo cavaller armat* (Vid. JEAN-OLIEU, P. *Lo cavaller armat*, en: *La religion populaire en Languedoc du XIIIe. siècle à la moitié du XIVe. siècle* («Cahiers de Fanjeaux» 11) Toulouse 1976, pp. 203-216).

³⁷ CARDINI, F. *op. cit.* p. 70.

³⁸ *Ibidem*, pp. 309-314.

³⁹ Esta inscripción es la que figura en la espada «San Mauricio» del tesoro imperial de Viena (CONTAMINE, Ph. *La guerra en la Edad Media* Barcelona 1984, p. 369).

⁴⁰ Esta invocación aparece grabada en la espada «Santa Casilda» que se custodia en el Museo Instituto Valencia de Don Juan (BRUHN DE HOFFMEYER, A.: «Arms and Armour II», *Gladius* (tomo especial) 1982 pp. 63-65, fig. 12). Otra espada, conservada ésta en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid, también lleva inscrita: *AVE MARIA/GRATIA PLENA* (*Ibidem* p. 188, fig. 65). Estos ejemplos son testimonio de una realidad a la que tampoco se sustrajeron los musulmanes. En lo que respecta específicamente a la invocación «Ave María», ni siquiera la heráldica quedó al margen de su influencia. Al respecto, es significativo el escudo del linaje catalán «Cartella» que incluía en su campo la inscripción: *Ave Maria, Gracia plena, Dominus tecum* (RIQUER, M. DE: *Heráldica...*, vol. I, p. 188, vol. II fig. 47, 11).



Fig. 9. Detalle del armamento ofensivo que luce el yacente (J. Yarza).

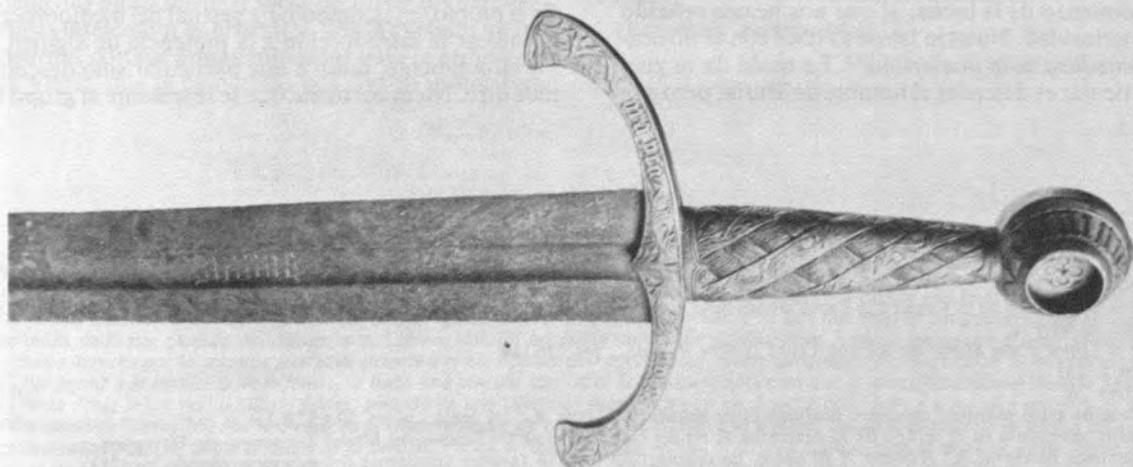


Fig. 10. Espada del Museo Arqueológico Nacional de Madrid (Barcelona, Archivo Mas).

catalán⁴¹. Todo ello viene a probar la generalización de un uso que en mi opinión no parece muy alejado, en lo que a sustrato de magia simpática se refiere, de los gritos guerreros corrientes en el campo de batalla, que en las huestes cristianas apelaban a la voluntad de Dios de las que ellas se consideraban instrumento⁴².

En el yacente de Pere Sitjar hallamos fiel reflejo de esta realidad contemporánea, en lo que a las inscripciones mencionadas se refiere. Incluso el artista las ha dispuesto en el lugar que les era común, según se desprende de su directo cotejo con espadas como la custodiada en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid (Fig. 10). Pero esta representación del difunto en la cubierta, como un genuino *miles christi* y adornado con todos los elementos de un completo arnés, encaja además con la escena que hallamos en el frontal. Al menos estas inscripciones mariológicas, pueden relacionarse directamente con el papel que el artista hace jugar a la Virgen como intercesora de todos los Sitjar reunidos en él. Fácilmente puede pensarse en un caballero medieval al servicio de María (por quien se siente amparado), y bajo cuya protección ha puesto su espada, como si de la prenda usual en el amor cortés se tratara⁴³.

Recordemos al respecto, el papel que Ramon Llull hace jugar a un caballero en el capítulo *Benedicta tu in mulieribus* de su *Llibre d'Ave Maria*⁴⁴. Tras su encuentro dialéctico con el abad Blanquerna en el que cada uno de ellos defiende a su dama como la mejor, acaba convencido de que la de éste último, la Virgen, es la única de las mujeres por la que es lícito batirse. Con este espíritu se traslada a tierra de infieles y allí, tras vencer en el nombre de María a cuantos se le enfrentan, acaba muriendo mártir. El rey de ese país no soporta que el caballero haya podido demostrar con su imbatibilidad la verdad de la causa que defiende: que su dama (la Virgen) es superior a todas las demás. En realidad, Llull adopta en este ejemplo de corte mariano una clave caballeresca. En él están presentes la totalidad de los *topoi* usuales del *miles* medieval: la dama como señor, la guerra santa... Incluso la búsqueda de verosimilitud en algunos pasajes de carácter bélico, lleva a Llull a recurrir al grito usual en el comienzo de la lucha, al que nos hemos referido con anterioridad. Nuestro héroe lo hace con la invocación *Benedicta tu in mulieribus*⁴⁵. La razón de su guerra particular es defender el nombre de María, pero a la

par, la invoca directamente para lograr amparo de ese enfrentamiento que si acaba con su triunfo demostrará la justicia de su causa.

Aunque en el frontal del sarcófago se ha recurrido a una escena totalmente acorde en contextos funerarios desde el mundo antiguo⁴⁶ de la que en Cataluña se conocen varios testimonios contemporáneos, es innegable que en Rocafort adopta una formulación especial. En mi opinión es viable suponer la intervención de Guillem Nerell para explicarla. Sólo así se entiende la presencia de San Vicente que adquiere un notable protagonismo en ella y la de los restantes miembros de la familia Sitjar junto al patriarca, cuando la secuencia queda reducida usualmente a la Virgen y uno o dos ángeles que introducen al difunto a su presencia. Así aparece por tres veces en los sepulcros de la iglesia de Cervera (Lérida), otra en uno barcelonés y una más en un relieve custodiado en el Museo Diocesano de Tarragona⁴⁷.

En el frontal de Rocafort, la concreción de este tema se aleja notablemente de los restantes catalanes aunque la coherencia iconográfica se mantiene. Al respecto de la presencia del santo diácono, me parece oportuno sacar a colación el primer testamento de Alfonso X. El monarca invoca específicamente en él al santo del que recibió el nombre en el bautismo, como intercesor ante Dios⁴⁸. En realidad esta devoción de carácter personal y privado, que puede equipararse a la idea del ángel custodio, explica la aparición de un tema que va a tener una gran difusión en la pintura gótica italiana, pero también indiscutible eco en la escultura contemporánea, en obras de índole funeraria: el personaje presentado a la Virgen por un santo⁴⁹. Habitualmente el *psicopompo* por excelencia es el ángel, pero esta tarea la pudieron desempeñar de modo circunstancial, y quizá con más garantías a los ojos de los creyentes, los santos, y en el caso de Rocafort parece haber sido así.

No se trata de un santo cualquiera escogido al azar. Es San Vicente, el patrón de la capilla del castillo familiar y, por tanto, el que puede considerarse fundamentalmente protector del linaje. Su papel destacado en la escena puede deducirse del gesto de su mano derecha. Es el propio, en la simbología gestual del medioevo, para indicar la introducción a la presencia de alguien.

Naturalmente, junto a este particularismo descubrimos otro. No es corriente que se represente al grupo fa-

⁴¹ RUBIO Y LLUCH, A.: *Documents per l'Historia de la Cultura Catalana Mig-èval II*, Barcelona 1921, doc. XXXIII, p. 26.

⁴² LACROIX, B.: *Dues le Volt! La Theologie d'un cri*, en: *Mélanges E.-R. Labande. Etudes de Civilisation Médiévale (IXe.-XIIe. siècles)*, Poitiers s.a. pp. 461-470.

⁴³ Sobre la asimilación de la Virgen a la dama/señora de la *fin'amors* Riquer, M. DE: *Los Trovadores. Historia Literaria y Textos I*, Barcelona 1975, p. 95 y ss.

⁴⁴ Véase el *Llibre d'Ave Maria* en: Ramón LLULL, *Llibre d'Amic...*, pp. 126-134.

⁴⁵ *Ibidem* p. 133.

⁴⁶ *Ibid.* nota 26.

⁴⁷ Ha recogido estos ejemplos catalanes (incluido el de Rocafort) ALCOY, R.: «A cerca...» pp. 39-65. A los ya publicados hay que añadir un nuevo testimonio en el campo de lo funerario: el relieve conservado en los fondos del Museo Diocesano de Tarragona.

⁴⁸ BALLESTEROS BERETTA, A.: *Alfonso X El Sabio*, Barcelona 1984, p. 1001 (primer testamento del monarca, dictado en 1283).

⁴⁹ Recoge abundante material sobre este tipo iconográfico en la pintura gótica italiana: SHORR, D.: *The Child in Devotional Images in Italy during the XIV Century*, New York 1954, pp. 30-37. En lo concerniente a la presencia de este tema en contextos funerarios remitimos a los trabajos citados en las notas 26 y 47. Dentro del ambiente catalán del trescientos, existen dos pinturas (una conservada, otra perdida pero conocida a través de una antigua descripción) que pueden considerarse paralelos próximos de los ejemplos que recoge D. Shorr en

miliar al completo. Usualmente es sólo el difunto, el destinatario del sarcófago en definitiva, el que aparece ante María. Aquí, en cambio, descubrimos a cuatro personajes, incluida la propia viuda que vivía cuando se realizó el sarcófago. Conociendo como conocemos sus últimas voluntades, no puede suponerse que concibiera el osario de Rocafort como sepulcro familiar y que en función de ello la iconografía del frontal, preveyendo acontecimientos, reflejara ya la introducción de los Sitjar al completo a la presencia de la Virgen. No es así. Guillema debía acariciar por entonces la idea del convento mercedario en sus dominios, con su iglesia en la que pensaba disponer su sepultura, según refleja el testamento de 1367. Su presencia en el frontal es una incongruencia que, en mi opinión, sólo puede ser resultado del papel activo que jugó en el encargo. Porque sospecho que al contratar la obra en las proximidades de 1354 no sólo había perdido al marido sino también a sus dos hijas. En 1367, al dictar su primer testamento, es seguro que carecía ya de herederos directos⁵⁰, pero su política fundacional es casi inmediata al óbito del esposo lo que puede ser indicativo de una disposición libre de los bienes ya por entonces, que en caso de existir hijos no se hubiera dado.

Si la presencia de Guillema en el frontal e incluso la de las propias hijas es inusual en escenas de este género; si asimismo la incorporación de San Vicente constituye una rareza en Cataluña, a pesar de todo la coherencia iconográfica del osario persiste. Creo que la idea subyacente es la del *miles Mariae* y a ella se subordinan tanto la cubierta como el sarcófago. La originalidad y el valor del modelo que utiliza Berenguer Ferrer reside en ello. Las fuentes artísticas de las que se ha servido en términos generales pueden rastrearse, aunque ignoro paralelos equiparables. Sin embargo el protagonismo de María como intercesora ante Dios en la última hora forma parte del ambiente general de la época. Basta volver al testamento de Alfonso X ya citado, en donde refiriéndose a la Virgen dice: *ca ella es nuestra abogada e medianera entre el et nos, e ruega siempre por nos pecadores, et el quiso ser su fijo por la su voluntad, et por ruego della nos quiso salvar et sacar del poder del diablo*⁵¹.

María intercesora en el frontal, y en la cubierta un *miles Mariae*, con sus armas colocadas bajo la protección de la Virgen que se convierten por ello en invencibles,



Fig. 11. Virgen de la Costa del Montseny (Barcelona, Archivo Mas).

su estudio citado. Se trata de la pintura mural de la capilla de los Sastres, en la catedral de Tarragona (GUDIOL, J. ALCOLEA I BLANCH, S.: *Pintura gótica catalana*, Barcelona 1986, fig. 529, ref. p. 103, número de catálogo 295) en la que aparece un obispo arrodillado ante la Virgen María entronizada. Esta misma composición decoraba, al parecer, una de las paredes de la capilla «de Jesús» en Lérida, fundación de Arnau Cescomes, más tarde arzobispo de Tarragona. Esto es lo que hemos hallado en una descripción antigua de la Seo leridana, que se había dado por perdida definitivamente. Leemos allí: *En la capilla nombrada de Cescomes / que se encuentra al salir de la cathedral a mano derecha por la segunda puerta de oriente a si a los claustros / encima una puerta quadrada de la sacristia de la mencionada capilla (...) al entrar a la capilla se ve enfrente, se halla una pintura que imita la escultura gótica en que se manifiesta Maria Nuestra Señora con el Niño Jesús sobre sus rodillas o faldas, sentada en una silla muy magnífica con un Angel a cada lado y a sus pies arrodillado el Señor Arzobispo de Tarragona con una cruz en la mano a modo de báculo, vestido de capa y mitra. Sobre la corona de la Virgen dice con este carácter «Bta Maria». Sobre el Angel de la derecha, i el de la izquierda estas letras «ANG(E)-LUS» i encima la mitra de dicho Señor Arzobispo se lee «Archiepiscopus Tarracone».* (Marcos PRÓCULO, *Colección de lápidas existentes en la antigua y abandonada catedral de Lérida*, Lérida 1788, Vic, Archivo Capitular, Papeles del canónigo J. Ripoll Vilamajor, Varios 16, en 4.º, fol. 99. La información —en catalán— se repite de nuevo en el fol. 101, aunque es más breve).

⁵⁰ Vid. la nota 21.

⁵¹ BALLESTEROS BERETTA, A. *op. cit.* p. 1.001.

dispuesto para una guerra justa, tal es la creación de nuestro escultor. En contexto funerario, la guerra justa puede adoptar incluso matices particulares que enriquecen el significado último de la iconografía global. El diablo acecha al difunto y es el mayor peligro (enemigo) del alma en esa última hora. Probablemente el carácter apotropaico del armamento defensivo, consecuencia de las advocaciones marianas que se han grabado en él, harán invencible al caballero en ese crucial y definitivo encuentro.

3. LA VIRGEN DE LA COSTA DEL MONTSENY (BARCELONA)

Esta imagen de María con el Niño, (Fig. 11) labrada íntegramente en alabastro, ha llamado repetidamente la atención de los historiadores del arte⁵², pero puede afirmarse, a pesar de ello, que su estudio definitivo está aún por hacer. Incluso es posible añadir a lo dicho que, en aquellos casos en que se han avanzado opiniones al respecto de su cronología o estilo, éstas no han sido muy acertadas⁵³. La razón de todo ello radica en el original tratamiento escultórico dado a las telas, más próximo para muchos al propio del denominado *gótico internacional* que al arte de mediados del siglo XIV, momento en el que se labró la pieza. Sin embargo su originalidad no se detiene ahí. También desde el punto de vista iconográfico encierra interés y además está firmada.

La Virgen de la Costa del Montseny constituye un testimonio irrefutable de que en ocasiones iconografía y estilo van de la mano. Porque, en realidad, estamos ante una obra muy especial dentro de la producción de Berenguer Ferrer que pone de manifiesto los débitos del artista respecto a los talleres escultóricos de la Francia meridional de mediados del siglo XIV. La hipótesis que puede explicar esta dependencia la desarrollaremos con todo detalle en las conclusiones. Pero convenía subrayar este aspecto relevante en el arte de maestro Ferrer, porque de toda la producción que puede serle adscrita, esta obra es la más paradigmática en este sentido.

María, representada de pie, sostiene a Jesús con su brazo izquierdo. Este juega con un pájaro que le muerde el dedo. Hasta aquí la iconografía no se aleja en absoluto del tipo más difundido en Cataluña. Sin embargo, existe un detalle en el que aún no nos hemos detenido que

merece nuestra atención: María sostiene un libro con su mano derecha. Cuando anunciamos las relaciones de esta obra con el arte del mediodía francés, ya señalamos que éstas eran tanto estilísticas como iconográficas. Precisamente a mediados del siglo XIV, se difunde en esa área un tipo de Virgen que se distingue del más usual en el norte de Francia, porque lleva libro y usualmente carece de corona⁵⁴. La imagen que estudiamos, aunque esté coronada, tiene un libro en su mano del que raramente se acompañan las imágenes de María en Cataluña, salvo cuando se hallan en la misma situación de la que analizamos: relacionadas con el Midi⁵⁵.

Desde el punto de vista formal, esta vinculación con el arte meridional es aun más manifiesta. La figura femenina presenta un acusado *hanchement* que ya está muy presente en las figuras surgidas del denominado *taller de Rieux* que se halla en el origen de esta escuela⁵⁶. Pero también esta en la línea de *Rieux* el tratamiento del cabello en María y su Hijo, así como el plegado de las telas. Una de las fórmulas de taller de estos artistas tolosanos que encierra más atractivo es precisamente el manierismo que se evidencia tras las ondulantes cabelleras o barbas, a la par que tras el plegado en cascada de las telas. Tanto lo uno como lo otro están presentes en la escultura que analizamos, aunque no se trata de una pieza relacionada directamente con la producción de los maestros iniciadores de la escuela, sino más bien vinculada con la de sus seguidores. En este sentido me parece oportuno traer a colación la Virgen de Azille Minervois (Aude)⁵⁷, por hallarse en una línea similar a la catalana. Personalmente creo que esta obra es la realización más lograda del artista, y este convencimiento me hace sospechar si la firma autógrafa en su base no será indicio de que su autor la reconocía a su vez como tal.

Para terminar con ella, sólo me resta responder con una evidencia a las dudas que pudieran surgir en cuanto a la identificación del *B(ere)ng(arius):f...* con el Berenguer Ferrer de Manresa. Basta comparar la imagen de esta Virgen con la que preside en frontal del sarcófago de Pere Sitjar a la que éste y su familia invocan (Fig. 12). Una y otra coinciden en sus más mínimos detalles. Incluso para avalar esta dependencia respecto al arte del Midi, la segunda luce un gran nimbo, con rayos radiales, característico de esta escuela.

La Virgen de la Costa del Montseny figura en las Visitas Pastorales más antiguas conservadas de esta igle-

⁵² Vid. nota 3.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ Sobre esta variante meridional de la iconografía mariana: BOUSQUET, J.: «Réflexions sur l'iconographie de la Vierge dans la sculpture méridionale au XIV^e siècle. La Vierge aux Colombes de Montpezat de Quercy et Notre-Dame des Embergues à Rodez», *Procès-Verbaux des séances de la Société des Lettres Sciences et Arts de l'Aveyron*, XXXVII, 1954-1958, pp. 225-242. MERAS, M.: «La Vierge aux Colombes de Montpezat et la sculpture toulousaine», *Revue des Arts*, 2, 1959, pp. 57-60. MERAS, M.: «Deux Vierges à l'enfant languedociennes. Contribution à l'étude de l' sculpture gothique méridionale», *Gazette des Beaux Arts*, 67, 1966, pp. 241-244. BOUSQUET, J.: «Le problème de l'originalité de l'école de sculpture languedocienne à la fin de l'époque gothique», *L'Information d'histoire de l'Art*, 5, 1968, especialmente pp. 210-213. Por último: HENG, M.: «Autor de l'atelier de Rieux: un groupe de Vierges à l'enfant au XIV^e siècle», en: *96^e Congrès National des Sociétés Savantes...*, vol. II, pp. 130-114.

⁵⁵ Vid. nota 9.

⁵⁶ Además de remitir al estudio clásico de Barbara Mundt para esta comprobación (Vid. *supra*), véase también el catálogo *Les Fastes du Gothique. Le siècle de Charles V*, París, Grand Palais 1981, especialmente pp. 106-109 (números de catálogo 53 a 56).

⁵⁷ *Ibidem*, número de catálogo 57, p. 110.



Fig. 12. Detalle del frontal de Rocafort del Bages.
 La Virgen entronizada con Jesús en sus rodillas (J. Yarza).

sia (siglo XV), donde presidía ya entonces el altar lateral en el que ha continuado⁵⁸. Naturalmente esto apunta claramente hacia una directa relación laboral de Berenguer Ferrer con los representantes de este municipio, o con algún particular que podría haberla encargado para la iglesia. Yo me inclino más por la primera alternativa, dado que la escultura carece de signos heráldicos, lo que sería normal de tratarse de una obra patrocinada privadamente. Si tenemos en cuenta esta posibilidad, es evidente que el ámbito laboral del artista se extendió bastante más allá de Manresa donde tenía abierto su taller y quizá este hecho pueda considerarse indicativo de particular éxito en la época. Yo estoy persuadida de que fue un escultor de éxito y en base no sólo a este encargo. Creo que otros proyectos en los que intervino y que trataremos ahora, lo confirman.

4. VALORACION DEL ARTE DE BERENGUER FERRER

El osario de Rocafort y la Virgen de la Costa nos ponen en contacto con un escultor imaginativo y poseedor de un buen oficio, aunque irregular. Así, mientras domina el bulto redondo, se le resiste claramente el relieve,



Fig. 13. Virgen del Patrocinio de Cardona
 (Barcelona, Archivo Mas).

y esto se acusa de modo especial en el sepulcro. Si se comparan allí el frontal y el yacente, es fácil observar que son obra del mismo artista, pero debido a problemas técni-

⁵⁸ Las recoge MARTÍ I BONET, J. M. *op. cit.* p. 111, nota 10.

cos hay una notable distancia en cuanto a la calidad. Berenguer Ferrer tiende de forma acusada hacia el preciosismo y si se enfrenta con un relieve no renuncia a ello. Como consecuencia, uno de los estilemas más característicos de su producción tiene efectos contrapuestos según el lugar donde se emplee. Es evidente que los pliegues múltiples y un tanto barrocos tan usuales en la obra del artista, desmerecen en parte el acabado del frontal del sarcófago, mientras en la Virgen exenta constituyen su principal atractivo. También su tendencia a reproducir lo más aleatorio, ese gusto omnipresente por la anécdota, es un arma de doble filo. En el sarcófago, por ejemplo, la indumentaria de los personajes incluye todo género de complementos: *patenosters*, coronas, espada..., aun cuando la superficie a decorar sea en extremo limitada. Frente a estas torpezas, los efectos que obtiene en el bulto redondo son de una gran calidad y exquisitez. Es paradigmático en este sentido el yacente en el que destaca el trabajo delicado del rostro y de la totalidad de elementos que componen el arnés militar. Otro tanto sucede con la Virgen, donde la labor paciente destaca en el cabello tanto de María como del Hijo y, obviamente, en las telas.

Existe otro aspecto en la producción del escultor que requiere nuestra atención y que puede explicar ciertas particularidades de su arte. Ya hemos subrayado, en su momento, los débitos que la Virgen de la Costa acusa respecto al tipo iconográfico propio de la Francia meridional. No es esta la única imagen de María que puede adscribirse al artista donde se ha recurrido a este prototipo. Por tanto esta dependencia del Midi no es algo circunstancial a este encargo. El modelo formaba parte del repertorio de maestro Ferrer. Otros recursos en sus obras tienen idéntico origen: los nimbos, por ejemplo de María y San Vicente en el frontal del sepulcro, son los mismos que ostentan los santos y apóstoles de la capilla del obispo de Rieux en Toulouse⁵⁹. Por otro lado, es bien evidente que el trabajo de las telas y el cabello remite al mismo lugar en el que se hallan las fuentes de estas especificidades iconográficas que utiliza el escultor.

Sin embargo, el arte de Berenguer Ferrer se desarrolla por caminos diferentes a los que sigue la escuela escultórica de la Francia meridional. Como consecuencia puede afirmarse que existen puntos de coincidencia y también diferencias notables entre uno y otra. No es posible presentar al artista como un continuador de Rieux en la línea que lo será, por ejemplo, un artífice como Joan Avesta⁶⁰. Pero tampoco como un maestro al margen de esta tradición.

Inicialmente, cuando comencé a trabajar sobre él, creí que el eco que su obra evidenciaba respecto al Midi podía deberse a algo cercano al azar. En Cardona se con-

serva una magnífica imagen de la Virgen María que se debe sin duda directamente a los propios escultores que trabajaron en la capilla de Jean Tissandier de Toulouse (Fig. 13)⁶¹. Es evidente su calidad y es factible suponer que su llegada a Cardona, villa vecina a Manresa y para la cual según veremos trabajó nuestro artista⁶², pudiera haber impactado a los artistas del momento. El único problema reside en la existencia de un dato histórico fechado, que recoge la noticia del arribo de la imagen en 1423 a Cataluña, procedente de Marsella, donde la obtuvo un Conde de Cardona como botín de guerra⁶³. Naturalmente una imagen que llega a un lugar en pleno siglo XV no puede haber ejercido influencia retrospectiva sobre los escultores que trabajaron en él durante el siglo XIV. En consecuencia creo más viable suponer que si Joan Folc I trajo la imagen marsellesa a sus dominios fue porque respondía al mismo tipo iconográfico de las que habían circulado por Manresa y su área vecina 100 años antes y poseían, por entonces, el prestigio que una devoción centenaria confiere a los iconos. Aunque el botín de guerra es usual, no es tan frecuente que se transporte una escultura que sobrepasa el metro y medio de altura. Tienen que existir buenas razones para ello.

Desechada la vía del mimetismo como clave del arte de Berenguer Ferrer, es obligado buscar otros caminos. Por otro lado, es evidente que los tipos físicos que utiliza, presentan coincidencias con los usuales entre los artistas meridionales en un punto determinado: los rostros generalmente son grandes y anchos y prácticamente no presentan protuberancias. La barbilla, los ojos o la nariz sobresalen muy poco, y aun mucho menos cuando se trata de un trabajo en relieve, todo lo cual revierte negativamente en el acabado del mismo.

Por todo lo apuntado, creo necesario suponerle al artista manresano un directo conocimiento del trabajo de estos artistas activos en el Midi desde 1330. Ignoro cuál fue la vía exacta, pero todo apunta en esta dirección cuando se analiza su obra. No sólo iconográficamente sino también en el plano formal es evidente su dependencia de estos modelos, aunque luego la calidad de sus trabajos no alcance ni de lejos el excelente nivel en el que se movieron, sin altibajos, los artistas del denominado *taller de Rieux*, de quienes prácticamente fue contemporáneo.

5. OTRAS OBRAS DE BERENGUER FERRER

En la introducción de este estudio anunciamos un catálogo de la obra del artista bastante amplio. Evidentemente, tratar de presentar a un maestro prácticamente

⁵⁹ Para facilitar esta comprobación remitimos al catálogo *Les Fastes...* pp. 108-109, piezas número 54 y 55.

⁶⁰ *Vid.* nota 8.

⁶¹ *Vid.* nota 9.

⁶² Remitimos al apartado 6 de este estudio.

⁶³ SERRA VILARO, J.: *Història de Cardona I: els senyors de Cardona*, Tarragona 1966, p. 353. Aunque este autor (p. 352) data el saqueo de Marsella de 1443, se trata de un error pues éste tuvo lugar en 1423 (SOBREQUES, S.: *Els Barons de Catalunya*, Barcelona 1980, 4.ª ed. p. 174).

desconocido hasta ahora, a quien adscribimos un total de cinco obras, algunas documentadas y otras atribuidas, suponía hallar previamente la clave más adecuada para ello. Finalmente nos decidimos a comenzar por aquellos trabajos que le pertenecen de forma indiscutible, bien porque se conservan los documentos acreditativos, bien porque están firmados. Este es el caso del sepulcro de Pere Sitjar y de la Virgen de la Costa del Montseny. Ahora pasaremos al análisis de los restantes. Se trata de dos nuevos sepulcros y de una imagen de la Virgen que, tras un estudio comparativo con las obras anteriores, pueden también atribuirse a nuestro artista.

6. EL SEPULCRO DE LA COLECCION «CONDE DE GRAMEDO»

a) Introducción

La antigua fotografía de un yacente gótico, con una sucinta inscripción en el dorso, nos puso sobre la pista de una obra cuya localización actual ignoramos, pero de la que, con pocas dudas, podemos determinar su origen y también adscribirla con total seguridad a la producción de Berenguer Ferrer⁶⁴. Aunque la iluminación de la pieza cuando se realizó la toma imprime una cierta dureza a los rasgos del personaje representado, esta vinculación del yacente con el arte del artista manresano está fuera de dudas (Fig. 14).

Por otro lado, la breve nota que figura en el reverso es un dato de gran valor, pues permite situar el origen preciso del sepulcro. Si la escasa documentación conocida por el momento, ilustra sobre las vinculaciones del escultor con la pequeña nobleza afincada en las proximidades de Manresa, esta nueva obra descubre, en cambio, sus contactos con uno de los linajes más sobresalientes de la Cataluña medieval: los Cardona. Se trata de un importante factor a considerar en la evaluación de la categoría y amplitud de su específica clientela.

Duc de Cardona. App(artien) à M(adame) la C(omtesse) de Gramedo. 44 rue Faber. es lo que figura en el dorso de la fotografía. Se trata de una dirección parisina. Conecté con el único superviviente de esta familia⁶⁵, en un intento por conocer más datos sobre la pieza: alguna noticia sobre su paradero actual, cuándo se adquirió, si fue o no fue vencida posteriormente, dimensiones, etc. Debo decir que mis intentos resultaron vanos. Se me negó cualquier información al respecto. Por este motivo debo presentar ahora la obra tan desnuda: simplemente su fotografía.



Fig. 14. Colección del Conde de Gramedo, París.
Figura yacente de un sepulcro.
(París, Museo del Louvre, Servicio de Documentación).

⁶⁴ Hallé la fotografía en el Servicio de Documentación del Departamento de Escultura del Museo del Louvre (Caja: «Tombeaux»). Desde aquí quiero agradecer la amable acogida que me brindaron todas las documentalistas, y las facilidades que para consultar el material del Archivo del Departamento me dio Mm. François Baron, la conservadora de la sección medieval.

⁶⁵ Me refiero a Mm. Carlota de Gramedo (6 rue Monttessuy, París). Gracias a la consulta del «Bottin Mondain», que me hizo conocer François Baron, pude seguir la pista de esta familia desde principios del presente siglo. Allí encontré a la presumible poseedora del sepulcro cuando fue realizada la fotografía (Mm. la Comtesse de Gramedo, con domicilio en el 44 de la «rue Fabert»). Creo que se trata de la viuda de Edouard de Gramedo, Ethel Spencer Brow, quien en 1969 todavía residía en el hotel particular de la familia, a cuya dirección corresponde la anotación del dorso de la fotografía.

Ignoro incluso si los Condes de Gramedo poseyeron el sepulcro entero o solamente el yacente. A partir del documento gráfico que poseo este hecho no queda claro. Se reproduce la figura de un caballero vestido con un completo arnés. Sin pasar a detalles más puntuales, una primera observación de la obra ya evidencia su proximidad tanto iconográfica como estilística, con la cubierta del osario de Pere Sitjar. En uno y otro caso se repiten meticulosamente los mismos elementos de la indumentaria: cota de mallas con perpuente superior, almofar en la cabeza, rodilleras y garteras en las piernas, escarpes en los pies. Incluso el armamento defensivo coincide: de una correa pende a la izquierda una larga espada y a la derecha una daga. Entre uno y otro se detectan dos únicas variantes. Una de ellas afecta a los animales situados a los pies de los caballeros, que en el caso de Pere Sitjar es un perro y en el del Cardona un león. Este detalle que en principio puede parecer casual creo que no lo es en absoluto. Ya he señalado con anterioridad que Berenguer Ferrer a pesar de trabajar con modelos muy determinados de lo que son prueba evidente los yacentes que analizo, los adapta a las necesidades del encargo. Así, al representar a un miembro de la pequeña nobleza recurre al perro como compañero del difunto. En cambio, cuando se trata del integrante de la familia Cardona sustituye al perro por un león, y ciñe la cabeza del mismo (la segunda variante a la que antes nos referíamos) con una delicada diadema floral⁶⁶.

Si las relaciones del yacente de Rocafort del Bages y éste que analizamos ahora se manifiestan muy estrechas en lo que respecta al tratamiento general (basta comparar en lo estilístico ambos rostros y el trabajo de los componentes del arnés), existen detalles particulares que vienen a ratificar lo dicho. Si señalamos en su momento el interés y a la par la rareza de las inscripciones que adornaban la espada y la daga del yacente de Pere Sitjar, debemos volver en los mismos términos a hablar de ello. Aunque la fotografía no permite descifrar su contenido, es evidente que de nuevo hay inscripciones en el pomo y cruz de la espada, y en la cruz de la daga en la figura de este miembro de la familia Cardona. Evidentemente tal constatación viene a apoyar nuestra hipótesis de que se trata de una obra de Berenguer Ferrer. Quizá, como avanzábamos al principio, se pueda incluso identificar a su destinatario.

b) Hipótesis acerca del destinatario del sepulcro

La crónica de una excursión científica de finales del siglo XIX (circa 1887-1891), informa sobre la existencia

en los claustros de la colegiata de San Vicente de Cardona de: *duas sepulturas del segle XIII ab estatua jacent, un sarcófach y una lapida del XIV, haventsen tret calchs y copies de les llegendes que contenen...*⁶⁷. En la misma se hace alusión también a una plancha de bronce, de carácter funerario, que fue vendida por entonces al extranjero⁶⁸.

No se nos escapa el interés de este último comentario, que avala la idea de que la colegiata de Cardona, ya bastante expoliada a causa de su transformación en fortaleza militar en pleno siglo XVII, aún era codiciada a finales del siglo XIX por los anticuarios. Presumiblemente el sepulcro que estudiamos fue vendido por entonces.

Yo no creo que deba ponerse en duda la identificación del yacente que figura en el reverso de la fotografía original. La anotación *Duc de Cardona* tiene verosimilitud histórica y, además, el hecho de tratarse de una obra de Berenguer Ferrer constituye un argumento más de apoyo a esta posibilidad. Por un lado, usualmente, el origen de las obras que salieron de España a finales del siglo XIX, principios del XX, era conocido. No había razón alguna para ocultarlo. La compra-venta era perfectamente normal y no pesaba ninguna reglamentación sobre los objetos que pudiera llevar a los anticuarios a ocultar este dato. Basándome en este hecho, creo que si los Condes de Gramedo poseedores de la pieza la consideraban la imagen de un miembro de la familia Cardona no hay por qué dudar de esta identificación⁶⁹. A otro nivel, la pertenencia de la pieza a la producción de Berenguer Ferrer, un escultor manresano, creo que también avala la idea. Parece viable, considerando la proximidad existente entre Cardona y Manresa, que ante la necesidad de encargar el sepulcro para uno de sus miembros, los Cardoná acudieran al artífice idóneo de un lugar cercano al centro de su señorío.

En mi opinión, el problema no radica tanto en la validez de la identificación, como en el hallar entre los Cardona al candidato más idóneo para este monumento. Sant Vicenç de Cardona, si nos atenemos a las noticias conocidas, debió ser un magnífico panteón nobiliario. El cronista doméstico J. Llobet en su: *Declaración del árbol de la genealogía...* (Barcelona 1665)⁷⁰, hablan de 23 enterramientos repartidos entre el interior de la iglesia y el pórtico construido a los pies de la misma. Mayoritariamente los miembros del linaje habían sido inhumados allí desde época románica. Aunque del total de sepulcros una buena parte eran tardíos, había otros medievales. En mi tesis doctoral pude determinar a quie-

⁶⁶ *Vid.* nota 31.

⁶⁷ «Excursions a Cardona y Solsona», *L'Excursionista*, III, 1887-1891, p. 77.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 78.

⁶⁹ Quizás es oportuno traer a colación que en una subasta pública celebrada en París en 1903, se vendió un plorante procedente de Poblet, al dorso del cual estaba escrito: SACADO DEL PANTEON DEL REY DON JAIME EN POBLET, ANNO 1836. No se trata de una indicación que deba ponerse en entredicho por cuanto el plorante encaja estrechamente con otros de idéntica procedencia.

⁷⁰ Toda la información que facilitó Llobet sobre este punto la recoge: SERRA VILARO, J. *El castillo de Cardona*, Manresa 1953, p. 28 y ss.

⁷¹ ZAMORA, F. DE: *Diario de los Viajes hechos en Cataluña*, Ed. de Ramón Boixareu, Barcelona 1973, pp. 129-130.

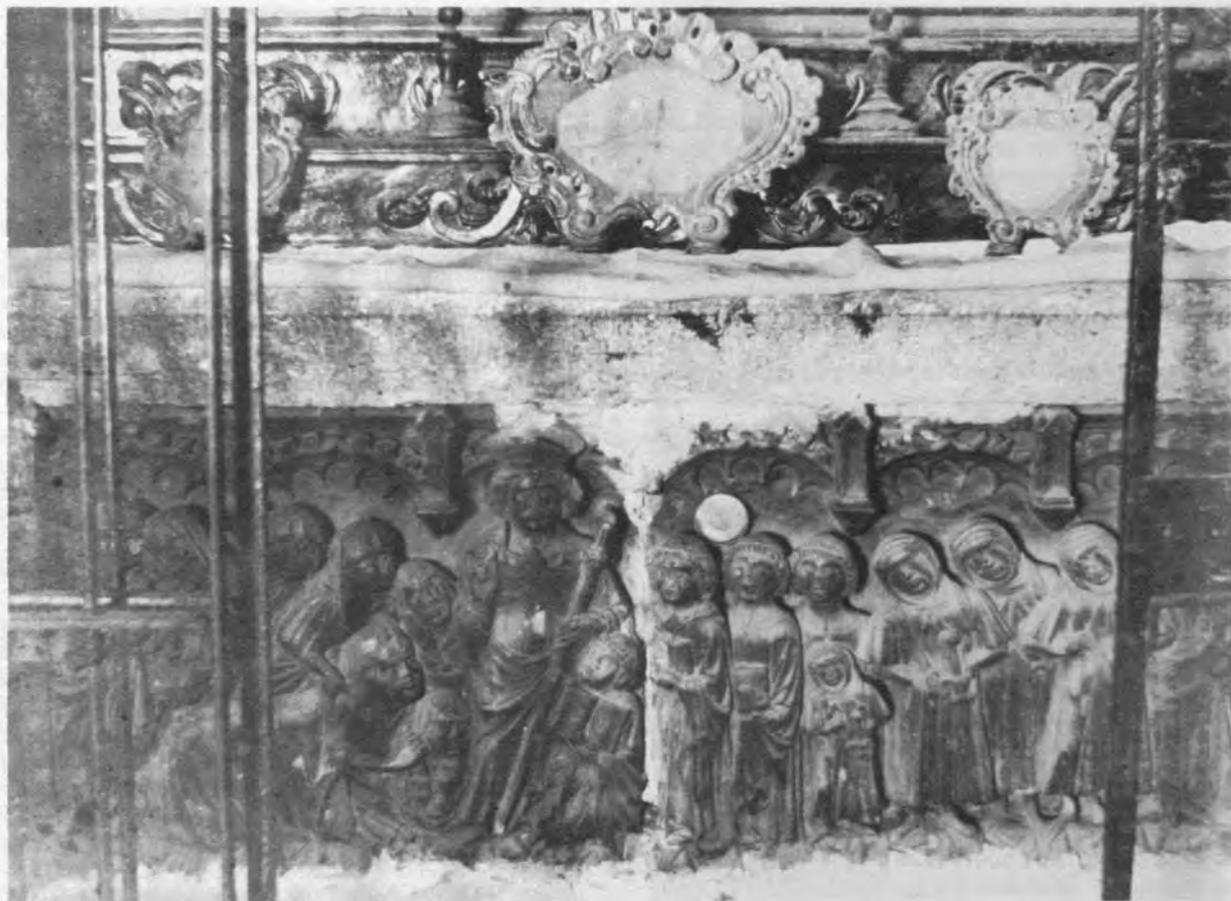


Fig. 15. Frontal del sarcófago de Torà de Riubregós, ahora en la Walters Art Gallery de Baltimore (Barcelona, Archivo Mas).

nes correspondían algunos de los últimos, en concreto los góticos⁷².

Uno de ellos era el Hug, fallecido en 1334. Las descripciones antiguas lo sitúan del lado de la epístola: *al pie de las dos escales del presbiterio...*⁷³. Se trataba, según Llobet, de un monumento funerario de estuco que ostentaba en su cubierta una figura yacente, vestida con cota de mallas. Su cabeza, cubierta por un almofar, la ceñía una corona floral⁷⁴. Aunque el material del que se habla es el estuco, y parece difícil reconciliarlo con la piedra que se ha utilizado según permite deducir la fotografía en la que estudiamos, creo que quizá se trate de un error del cronista. En ocasiones estos eruditos del siglo XVII incurrieron en equivocaciones de este tipo. La reiteración de Zamora sobre el mismo asunto no es significativa, pues basta cotejar el párrafo que dedica a Sant Vicenç para observar que sigue fielmente la descripción

de Llobet. Si exceptuamos esta disonancia, el yacente de la colección Gramedo se adapta a la noticia, somera ciertamente, que da Llobet del Hug de Cardona. Sopesando todos los hechos, me decanto claramente por esta posibilidad. De todos los miembros del linaje, Hug, por la fecha de su muerte (1334), se convierte en el candidato más adecuado para este sepulcro. Recordemos al respecto que las únicas fechas conocidas por ahora en relación a la actividad de Berenguer Ferrer en Manresa corresponden a 1354-1355.

7. BERENGUER FERRER Y MANRESA

Nuestro artista se identifica como escultor de Manresa en los dos documentos que de él se conocen por el mo-

⁷² ESPAÑOL BERTRÁN, F.: *La escultura...*, vol. I, p. 305 y ss.

⁷³ ZAMORA, F. DE *op. cit.* p. 130.

mento. Naturalmente esto presupone un asentamiento en la villa y la existencia de una demanda regular por parte de sus habitantes, sus instituciones religiosas, etc. Incluso como he apuntado en la introducción, queda abierta la posibilidad de su pertenencia a alguna dinastía de artistas, lo que sin duda habría favorecido aún más la afluencia de encargos. Se hace obligado, por tanto, detenernos en la Manresa de mediados del siglo XIV y buscar aquellas obras que pueden deberse a nuestro artista.

Conviene advertir que no es tarea difícil, porque ya en los inicios de este trabajo se puso de manifiesto la clara dependencia que acusaban respecto a su arte, piezas como la Virgen con el Niño que preside el portal norte de la Seo y un sepulcro en su interior⁷⁴. En cambio, aunque es patente la proximidad existente entre las ménsulas de formas grotescas que utiliza Ferrer como base del osario de Rocafort y algunas figuras de este género que adornan los capiteles de las portadas norte y sur de esta misma iglesia, e incluso con otras ménsulas conservadas ahora dentro de ella como soporte también de sepulcros⁷⁵, existe una diferencia cualitativa entre unas y otras. Creo que son obra de un artista distinto y más fino que maestro Ferrer, aunque pueden aceptarse contactos entre la producción respectiva, al menos en este terreno formal e iconográfico.

De la obra que hemos conseguido reunir alrededor de Berenguer Ferrer, a la que ahora sumaremos las piezas manresanas, no se desprende la existencia de taller alguno (reducido o amplio). Las desigualdades que se detectan en su producción, de la que el osario de Rocafort se constituye en paradigma, no obligan a recurrir necesariamente a colaboradores. Las dificultades intrínsecas a las distintas técnicas han sido salvadas unilateralmente por los artistas en ocasiones y en otras no. Aquí es el relieve el que se resiste a maestro Ferrer. Insisto pues que, aunque debe presuponerse algún ayudante, nada indica que poseyera un taller en el sentido más completo del término.

Sin embargo, creo posible sugerir su asociación con un artista, del que no se conoce más que una noticia do-

cidental por ahora. Me refiero al Bernat Pintor, vecino de Manresa y oriundo de Berga, cuya presencia se registra en Cervera en 1378. Aquel año, con motivo de su contrato de sociedad con el también escultor Jordi de Deu, se identifica a sí mismo como: *maestre de images de pedra, de fusta e de pinzell nadiu de la vila de Berga, ara habitador de la ciutat de Menresa...*⁷⁶.

Aunque no poseo ningún documento que lo acredite, pienso que podría ser suyo un sepulcro que existió en Torà de Riubregós (lugar próximo a Cervera), que habiendo sido dado por destruido durante la guerra civil⁷⁷, he reencontrado en un museo norteamericano⁷⁸. Esta obra (Fig. 15), de la que sólo se conserva el frontal, presenta contactos demasiado estrechos en el orden compositivo con la obra de maestro Ferrer (concretamente con el osario de Rocafort) para ser casuales. Bernat Pintor es un artífice procedente de Manresa que en las proximidades de 1378 aparece por Cervera. En mi opinión es factible suponerlo artífice de esta obra porque además de lo apuntado, existe un dato nuevo que apoya esta interpretación. El sepulcro de Torà perteneció a un miembro de una línea colateral de los Cardona, cuyo señorío territorial estaba radicado en la Segarra. Ya sabemos de la importancia que la voluntad de emulación ha tenido secularmente como motor de la historia del arte. Es razonable suponer que los miembros de esta rama familiar conocían San Vicente de Cardona, en cuyo interior se guardaba al menos un sepulcro de Berenguer Ferrer (el que suponemos perteneciente a Hug). Hacia 1370, cuando se concibe la idea de proporcionar enterramiento adecuado a la dignidad de Pere de Cardona, pudo pensarse fácilmente en el artista manresano, y si ya había fallecido por entonces, probabilidad por la que me decanto, en algún antiguo colaborador o continuador de su arte⁷⁹.

Es evidente que el resultado apunta a la idea de que este sepulcro fue labrado por alguien que conocía muy de cerca la obra de Berenguer Ferrer, pero no directamente por él. Las figuras que componen la escena de la ab-

⁷⁴ Aunque me parecen evidentes las relaciones con la obra de Berenguer Ferrer de un santo obispo existente en la Seo manresana (GASOL, J. M. *op. cit.*, fig. p. 91) el resultado de una reciente restauración (*Ibidem* fig. p. 258) no creo que me permita por el momento confirmar mi primera impresión. Por este motivo no se incluye en este estudio.

⁷⁵ Remito al material gráfico reunido por GASOL, J. M. *op. cit.* para la ilustración de su estudio, especialmente a las fotografías de las páginas que siguen: p. 185, 186, 187, 188, 204, 205.

⁷⁶ DURAN I SANPERE, A.: «L'Art antic a l'església de Santa Maria de Cervera», *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*, XXXII, número 333, octubre 1922, apendix II, pp. 313-315.

⁷⁷ La atribución de la obra a Bernat Pintor ya la realicé en mi tesis doctoral: ESPAÑOL BERTRÁN, F.: *La escultura...*, vol. I, pp. 333-334.

⁷⁸ La pieza debió salir de España el segundo tercio de nuestro siglo. En una publicación de la Walters Art Gallery de Baltimore de 1936, se publica su fotografía y una somera descripción (*Handbook of the Collection, Baltimore, Walters Art Gallery*, Baltimore 1936, figura y referencias en página 77). Se da como origen catalán, aunque la iglesia de la que se considera procede (Marcillac) no lo es en modo alguno. Tampoco se identifica exactamente la naturaleza de su iconografía pues se habla de san Agustín acompañado por los miembros de una comunidad religiosa. En el catálogo de una exposición en la que nuestra obra fue exhibida, estos datos varían algo. Se trata de la muestra *The International Style. The Arts in Europe around 1400*, Walters Art Gallery, Baltimore 1962, número de catálogo 97, pp. 96-97, plancha LXX. Aquí se informa de que la pieza fue adquirida directamente por Henry Walters en París y se la considera originaria de la diócesis francesa de Auch, en concreto de la iglesia de Marcillac (Gers). Al respecto de esto último creo que una directa comparación de la fotografía que se publica, con la antigua del Archivo Mas de Barcelona (clixé D-3252) en la que el relieve aparece engastado bajo un altar, deshace cualquier duda al respecto.

⁷⁹ Sobre el destinatario del sepulcro, y las particularidades de este relieve del que ofrezco algunas novedades ahora, estoy preparando una pequeña nota.

solución: un obispo en el centro flanqueado por plañideras y acólitos, nada tienen que ver con los personajes que se deben al artista. En cambio, es evidente que la escena está enmarcada por un sistema corrido de arquerías idéntico al del sepulcro de Rocafort (los dos únicos casos detectados por mí). Además, en lo estilístico, el recurso a la tela sobre la que se disponen los personajes y que desborda casi el límite externo del relieve, está tomada también del osario ya mencionado.

8. LA VIRGEN DE LA PUERTA NORTE DE LA SEO DE MANRESA

Una escultura de la Virgen con el Niño, en piedra, preside desde antiguo la portada norte de la Seo de Manresa (Fig. 16). Probablemente ya fue concebida inicialmente para este lugar, pues se trata de una imagen de gran tamaño, apta para un exterior. Además, su colocación sobre el dintel y delante de un tímpano ciego, repite la solución adoptada en otras ocasiones por el arquitecto Berenguer de Montagut. El maestro contrató en 1322 la obra de esta iglesia manresana y trabajó a la par en ella y en la de Santa María del Mar de Barcelona⁸⁰. En esta última es precisamente donde descubrimos el mismo tipo de portada que en Manresa. Incluso, en algún caso, se ha recurrido a la imagen en bulto redondo para adornar la zona central⁸¹. Estas coincidencias que apoyan la suposición al respecto del destino inicial de la pieza, también constituyen un argumento favorable a la contemporaneidad de la portada y de la Virgen, punto éste de innegable importancia en el análisis de la obra, que retomaré en su momento.

La Virgen que estudiamos ha llamado escasamente la atención de los historiadores y, aun en esas contadas ocasiones, o bien se la ha juzgado muy duramente desde el prisma artístico, o se ha atribuido a maestros que nada tienen que ver con su labra, o la cronología que se ha avanzado en relación a ella, como ya es usual en la producción de Berenguer Ferrer, es extremadamente tardía. De lo apuntado, fácilmente puede colegirse que estamos ante una obra que ha disfrutado de escasa fortuna en la historiografía tradicional.

Cuando me interesé inicialmente por esta Virgen, consideré que se trataba de un caso evidente de mimetismo respecto a otra pieza, conservada ésta en Cardona, la denominada Virgen del Patrocinio (Fig. 13). Los datos históricos, no obstante, como se ha visto con anterioridad⁸², desmienten esta hipótesis. Lo que es indiscutible, sin embargo, es la clara dependencia de esta cultura man-



Fig. 16. Virgen de la portada norte de la Seo de Manresa.

⁸⁰ GASOL, J. M. *op. cit.* p. 66 y ss. DURÁN I SANPERE, A.: *Per la història de l'Art a Barcelona*, Barcelona 1960, pp. 10-26.

⁸¹ Así ocurre en la puerta conocida como «dels Sombrejers» o en la «del Fossar de les Moreres». Aunque esta última carece de imagen está organizada exactamente igual. AINAUD, J. GUDIOL, J. VERRIE, F.-P. *Catálogo Monumental de España. La ciudad de Barcelona*, Madrid 1947, vol. de láminas, figs. 723, 722.

⁸² *Vid.* apartado 4 de este estudio.

resana respecto a modelos iconográficos foráneos. Ya se ha visto que la escultura autógrafa que nuestro artista realizó para la iglesia de la Costa del Montseny se halla en estos mismos parámetros.

La Virgen representada de pie, sostiene la flor usual en una mano y con el brazo izquierdo al Hijo. Este, vestido con una túnica muy ceñida al torso, que cae en su parte baja creando múltiples pliegues en cascada, ostenta una cabellera muy rizada. Esta es una característica que conviene retener en vista a la atribución de la pieza. La indumentaria de María consiste en una túnica inferior, sobre cuyo escote bastante pronunciado destaca un adorno floral, y sobre ella un amplio manto que cubre parcialmente la cabeza desde donde cae hasta los pies. Precisamente el artista, como ocurre en otros casos, se ha servido de él para componer ese plegado extremadamente manierista al que es tan dado. Los pliegues en cascada reaparecen abundantemente en la zona inferior de la escultura. De nuevo hay que destacar dos particularidades en función de su adscripción posterior: la inexistencia de corona sobre la cabeza de la Virgen, por un lado, y el preciosismo con el que se ha tratado la ondulada cabellera.

Antes nos referíamos a la poca fortuna de esta obra entre los historiadores. Además de fecharla más de un estudio como obra de finales del siglo XIV⁸³, en un caso en que se ha avanzado una atribución hipotética de la misma, la propuesta no ha podido ser más inexacta y desacertada⁸⁴. Por último queda por recoger la crítica, a mi juicio extremadamente dura, que le dedicó A. L. Mayer cuando en un pequeño trabajo titulado *Altas y estatuas de María en el Levante de España*, escribió: *Esta estatua de piedra no sólo es más tosca y provinciana, sino que el juego de los pliegues del manto y del borde han constituido el objeto principal del escultor...*⁸⁵. Es cierto que del elenco que presentaba el historiador, esta Virgen era la de menor calidad. Sin embargo, la midió con obras que constituyen lo más selecto y refinado de la producción gótica catalana⁸⁶ y en relación a ellas las limitaciones de su artífice se manifiestan más de lo usual.

En realidad estamos ante una obra que responde plenamente a lo que constituye el común denominador en las realizaciones de Berenguer Ferrer: es desigual. Existen zonas, que como ya advirtió Mayer, están minuciosamente cuidadas, mientras que otras han recibido un trato algo somero. Por otro lado, lo menos afortunado quizá es el rostro de María y ello creo que puede ser debido a una falta de previsión por parte del escultor. Uti-

lizaba regularmente un modelo de cabeza femenino excesivamente oval para que resultase idóneo al emplazamiento que le estaba reservado en este caso. La situación de la puerta norte y las características del terreno donde se halla, obligan a contemplar (o fotografiar) la imagen desde una perspectiva muy forzada que acentúa aún más este defecto.

Si bien esta zona puede desmerecer el conjunto, el resto de la escultura es de una gran calidad y pone de manifiesto una vez más, que Berenguer Ferrer conocía lo que por aquellos años se hacía en el Midi. En Cataluña ninguna obra realizada por estas fechas, salvo las propias del maestro, presenta esta riqueza en el plegado de las telas. Es todo un alarde en este sentido, que contribuye eficazmente a dotar a las imágenes de rotundidad corporal, una cualidad infrecuente en la producción de los maestros activos contemporáneamente en Cataluña.

Creo que basta una observación detallada de ciertos elementos formales de la escultura en relación a obras seguras de Berenguer Ferrer, para apreciar las abrumadoras coincidencias. La Virgen de la Costa del Montseny y la que preside el frontal del sarcófago de Rocafort del Bages, son puntos de referencia obligados. Coincide el tipo de cabeza femenino (con esa particular atención al cabello) y el de Jesús; esa general tendencia al manierismo puesta de manifiesto en el trabajo de los pliegues e incluso el detalle de la flor sobre el escote de María.

Aunque el tipo iconográfico que se ha seguido en la Virgen de Manresa está en la órbita del usual en el Mediodía francés, se percibe la voluntad de adaptarlo al que gozó de mayor difusión en la Cataluña de entonces, pues en esta ocasión María no sostiene un libro sino una flor.

Según descubre la documentación, tras estar interrumpidas unos años, las obras de la Seo de Manresa se reanudaron en 1345 y se trabajó entonces en las dos puertas del crucero⁸⁷. La fecha es muy apropiada para vincular incluso con el apoyo documental correspondiente, la Virgen que preside la puerta norte a nuestro artista, porque el tiempo transcurrido hasta hacer necesaria la escultura del tímpano no debió de ser mucho, si consideramos la fecha de la primera consagración del edificio (circa 1353)⁸⁸. Se trata de un período próximo a las fechas conocidas por Berenguer Ferrer (1354-1355) alrededor de las cuales debemos movernos.

La imagen ha permanecido, no sin avatares, en la puerta hasta nuestros días. Durante la guerra civil sufrió graves daños (Fig. 17), pero una restauración cuidadosa, a pesar de que no ha eliminado totalmente las huellas pro-

⁸³ MAYER, A. L. *El Arte Gótico en España*, Madrid-Barcelona 1929, p. 89. También se pronuncia en este sentido BERNIS, C.: «La moda y las imágenes góticas de la Virgen. Claves para su fechación», *Archivo Español de Arte*, XLIII, 1970, lámina VI, 9, ref. p. 211.

⁸⁴ SITJES, X.: «La imagerie gótica a la seu de Manresa», *Bages*, IX, 1961, p. 14, quien la atribuye al escultor Jordi de Deu.

⁸⁵ MAYER, A. L. *op. cit.* p. 90, fig. 40.

⁸⁶ A saber: la que preside el retablo de Anglesola (ahora Museo de Boston, U.S.A.), la que de la antigua colección Plandiura pasó al Museo de Arte de Cataluña, entre otras.

⁸⁷ GASOL, J. M. *op. cit.* p. 82.

⁸⁸ *Ibidem* p. 84.

Fig. 17. Estado en que quedó la Virgen de Manresa durante la guerra civil (Barcelona, Archivo Ametller).

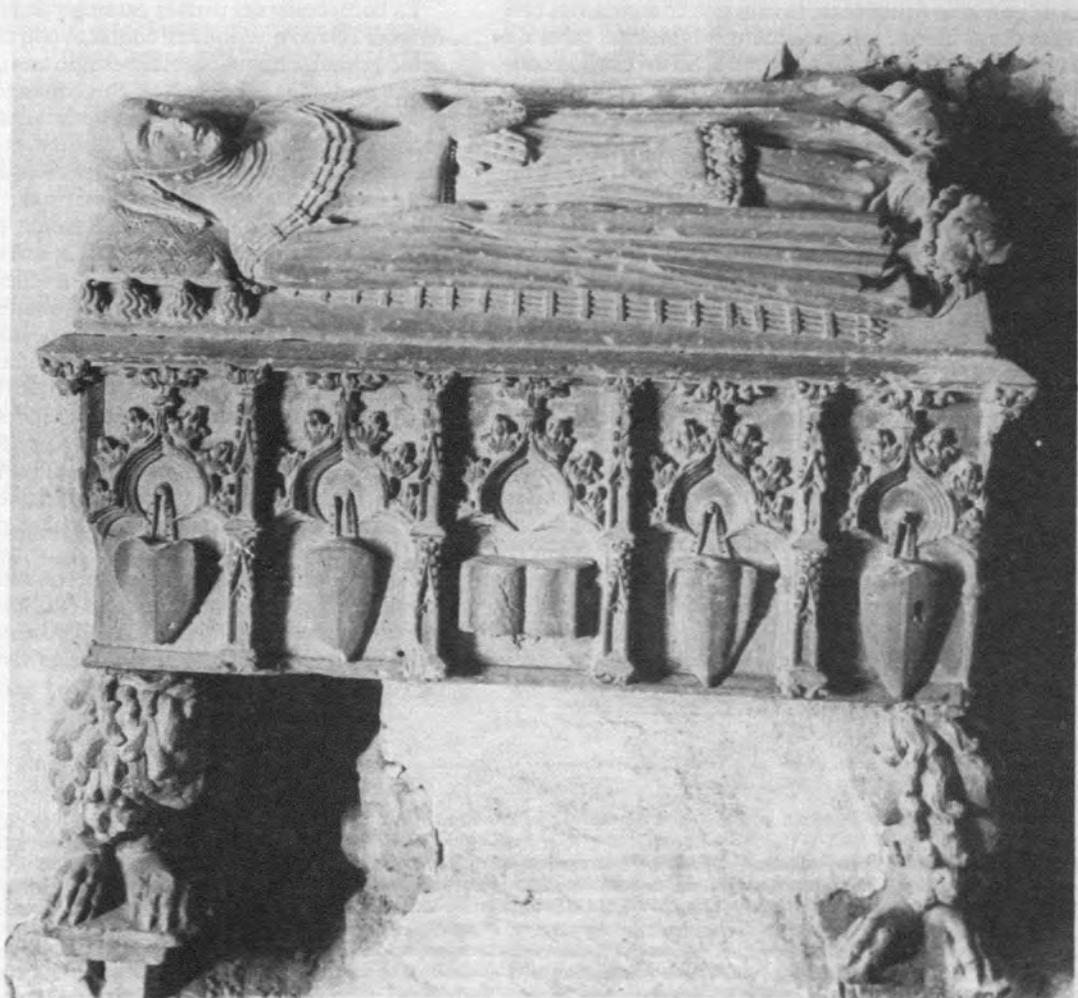


Fig. 18. Sepulcro de una dama desconocida en la Seo de Manresa (Barcelona, Archivo Mas).

fundas que la caída de la escultura desde el tímpano hasta el suelo causó, permitió reintegrarla a su lugar de origen⁸⁹.

9. SEPULCRO DE UNA DAMA ANONIMA EN LA SEO DE MANRESA

A pesar de tratarse de uno de los monumentos funerarios más exquisitos de factura de la Seo, (Fig. 18) su destinataria permanece en el anonimato. En el libro abierto preparado para recibir el epitafio correspondiente del frontal del sarcófago, no llegó a grabarse nunca la inscripción y los escudos que lo flanquean tampoco recibieron la heráldica, lo que ha revertido negativamente en la identificación de la dama. Aunque en su origen estuvo con otros enterramientos en las paredes de los claustros⁹⁰, ahora se halla en el interior de la iglesia, dispuesto en alto sobre dos ménsulas en la zona próxima al presbiterio.

Consta de sarcófago y cubierta. Mientras esta última es de una gran delicadeza, la caja si la comparamos con otras obras de este mismo género surgidas del taller de Berenguer Ferrer, es bastante somera. Su decoración consiste únicamente en una serie de arcos que cobijan escudos y el libro central. En cambio la tapa está presidida por una figura femenina, tras la que se adivina la labor paciente de un escultor detallista y metódico que en mi opinión no es otro que Berenguer Ferrer. Al menos esto es lo que se desprende de una atenta comparación de la cabeza con las de otros yacentes debidos al artista: las de Pere Sitjar y la que suponemos corresponde a Hug de Cardona.

No sólo el trabajo de los ojos, nariz y labios coincide. También es patente en el rostro de la dama la textura de acabado, extremadamente fina, casi táctil, que caracteriza el trabajo de la epidermis. Por otro lado, en la línea de ese gusto por el detalle tan propio del artista, hay que destacar el acabado de ciertas zonas en especial. Es el caso de los complementos de la indumentaria femenina (la bolsa y esa espectacular pieza que sujeta el manto superior).

Se ha representado a la dama tendida sobre la cubierta, con la cabeza recostada en un rico almohadón y los pies apoyados sobre el lomo de un perro. El carácter doméstico de este último es patente; basta observar el collar de cascabeles que luce alrededor del cuello. Las ma-

nos cruzadas sobre el regazo, los ojos semicerrados y la sensación general de placidez que se desprende de esta figura yacente, evocan más el sueño que la muerte, lo que también es característica común en los restantes yacentes de Berenguer Ferrer. En la misma línea de las analogías hay que destacar las similitudes, salvando las desigualdades de calidad debidas a la distinta técnica empleada, que existen entre esta figura y la de Guillem Nerell, en el frontal del osario de Rocafort. Es evidente que no se trata sólo de puras coincidencias en lo relativo a la indumentaria.

Aunque el sarcófago descansa en la actualidad sobre dos hermosas ménsulas con sendas figuras grotescas, no voy a referirme a ellas pues no son las que ostentaba inicialmente el sepulcro⁹¹. Además, tampoco es seguro que las de entonces fueran las originarias, considerando los traslados que ha sufrido.

10. CONCLUSIONES

La confección del primer catálogo de la obra de Berenguer Ferrer, nos pone en contacto con un artista que debió gozar de un innegable prestigio en su área de trabajo a mediados del siglo XIV. Sus contactos con la alta y mediana nobleza, con la burguesía urbana y la confección de determinadas obras destinadas a lugares relativamente alejados de Manresa (es el caso de la Virgen de la Costa del Montseny) lo confirman.

No estamos ante un excelente escultor, pues su incapacidad para superar las dificultades intrínsecas al relieve es manifiesta. Sin embargo, el frecuente recurso a preciosismos formales confiere a sus trabajos una riqueza de acabado de gran impacto en el espectador. Seguramente ahí radicó su éxito. Lo sorprendente en base a las fechas conocidas del artista (1354-1355), es la dependencia que estos estilemas manifiestan respecto al arte del mediodía francés contemporáneo. El peculiar estilo del taller de Rieux con su manierismo innegable en el tratamiento de telas y cabellos, está implícito en la obra de Berenguer Ferrer y determinados particularismos iconográficos propios también del Midi, igualmente. La Virgen de la Costa del Montseny, en mi opinión su obra más lograda, es paradigmática de todo ello. El artista manresano deviene, en definitiva, un eslabón más en esta penetración de las fórmulas meridionales hacia la Corona de Aragón, de la que poseemos otros testimonios.

⁸⁹ Aunque algunos autores sostienen que se trata de una copia, no es así. Basta, a partir de la fotografía que se realizó de los fragmentos tras la caída, hacer un minucioso seguimiento de la escultura que preside el tímpano. Se descubren fácilmente los puntos de unión.

⁹⁰ Según un discurso de Manuel Torres y Torrens (1819-1888) leído en la Academia de Buenas Letras de Barcelona: *Del antiquísimo que ya no existe (se refiere al claustro) y correspondió al monasterio, es probablemente alguna parte de la inscripción incrustada en la pared, y lo serían, sin duda, seis urnas sepulcrales con estatuas tendidas sobre sus losas en cuatro de las mismas, y que si la elevación a que fueron colocados tales sarcófagos en el moderno claustro, ha contribuido a conservarlos, impide distinguir y hacerse cargo de las inscripciones...* (Barcelona, Real Academia de Buenas Letras, legajo 10, n.º 28).

⁹¹ Basta comparar una fotografía del montaje actual (GASOL, J. M. *op. cit.* fig. p. 205) con la que posee el Archivo Mas de Barcelona (clixé 37358).

Barthélemy d'Eyck y el retablo de la Virgen de Belén en Laredo

Miguel Angel Aramburu-Zabala.

Julio J. Polo Sánchez.

Universidad de Cantabria.

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.) Vol. II, 1990

El problema de la atribución del retablo de la Virgen de Belén en Laredo está íntimamente ligado al problema de la difusión del arte flamenco durante la segunda mitad del siglo XV hacia tierras más meridionales (Francia, Italia y España).

La extraordinaria movilidad de los artistas europeos del siglo XV, el comercio a larga distancia de las obras de arte y el empleo del grabado como elemento unificador de los estilos son elementos que contribuyen a que la difusión del arte flamenco por los diversos territorios europeos presente numerosos problemas, tanto de atribuciones concretas de las obras anónimas, como de las posibles sistematizaciones o visiones globales.

El retablo de la Virgen de Belén en la iglesia parroquial de Laredo (Cantabria) entra de lleno en esta problemática. Lo que en principio parecía una obra «flamenca», fácilmente relacionable con el estilo de Rogier Van der Weyden, se nos aparece ahora como una obra «francesa» de complejas influencias, entre las cuales la de Weyden es sólo circunstancial.

La fortuna crítica del retablo. En el estado actual del retablo, la escultura del siglo XV se halla desmembrada e incorporada a un retablo churrigueresco de los primeros años del siglo XVIII, obra del cercano taller de Lim-

pias¹. La obra medieval se compone de un tríptico presidido cada uno de los paneles por las representaciones de la anunciación, la Virgen de la Leche y el Calvario, rodeadas por pequeñas escenas de la vida de la Virgen y de Cristo. Además, se conservan la Coronación de la Virgen en el ático y las figuras de los Apóstoles en el banco (actualmente sólo ocho, tras un reciente robo).

Georg Weise² fue el primero, en 1929, en señalar al retablo de Laredo como un producto de la exportación flamenca, fechable hacia 1480, pero sin entrar en un análisis estilístico minucioso.

En 1974, con motivo de una exposición de arte flamenco, Miguel Angel García Guinea relacionó el retablo con el estilo de la obra de este artista como modelos en los que de manera muy directa se inspiraría el anónimo escultor del retablo, que en cualquier caso mostraría siempre una originalidad y una personalidad propia³. Desde entonces la relación del retablo laredano con la obra de Weyden ha sido constante, tanto por el propio García Guinea⁴ como por Enrique Campuzano⁵.

Pero si la relación con las obras de Rogier Van der Weyden es verdaderamente llamativa y sugestiva, como luego veremos con detalle, la «originalidad» que todos reconocen en el escultor no es sólo producto de su personalidad individual, sino de su «escuela» artística. Ya en 1988⁶ señalábamos que, pese a la relación del reta-

¹ Sobre el retablo barroco véase POLO SÁNCHEZ, J. J.: *La escultura barroca en Cantabria*. Tesis Doctoral inédita, Universidad de Cantabria, 1989. Texto IV, pp. 1.878-79.

² WEISE, Georg: *Spanische Plastik aus sieben Jahrhunderten*. Tomo III.1. *Renaissance und Frühbarock in Altkastilien*. Reutlingen, 1929, pp. 7-8.

³ Catálogo de la Exposición *El arte de Flandes en Santander, 1450-1550*, a cargo de M. A. GARCÍA GUINEA y E. BERMEJO. Santander, 1974.

⁴ *Historia de Cantabria. Prehistoria. Edades Antigua y Media*, Santander, 1985, pp. 536-538. Y *Cantabria. Guía Artística*, Santander, 1988, p. 72.

⁵ E. CAMPUZANO y F. ZAMANILLO: *Cantabria artística. I. Arte religioso*, Santander, 1981, p. 58. E. CAMPUZANO: *El Gótico en Cantabria*, Santander, 1985, pp. 467-481. E. CAMPUZANO: Catálogo de la Exposición *Arte de Flandes en Cantabria*, Santillana del Mar, 1989. E. CAMPUZANO: *Retablos de Cantabria*, Santander, 1989, p. 25. Las mismas ideas en J. ABAD BARRASUS: *Laredo. Iglesia de Nuestra Señora de La Asunción*, Laredo, 1989, pp. 22-25.

⁶ J. J. POLO, M. A. ARAMBURU-ZABALA y otros: *Guía del Arte en Cantabria*, Santander, 1988, pp. 72-73.

blo con la obra de Van der Weyden, había que suponer «una procedencia francesa o alemana», pues «frente al mundo burgués flamenco del siglo XV, aquí se exalta un patetismo más cercano al mundo borgoñón o alemán».

La reciente publicación de un dibujo representando a una *Virgen con el Niño*⁷, y que nosotros identificamos como uno de los modelos utilizados directamente para la ejecución del retablo, no ha hecho sino confirmar nuestros análisis estilísticos y posibilitar la atribución del retablo, en cuanto a su diseño, a Barthélemy d'Eyck (Bartolomé van Eyck).

En nuestra opinión, se emplearon dibujos *ad hoc* como modelos para las tres grandes composiciones de retablo, mientras que para las composiciones secundarias se utilizaron directamente grabados en la mayor parte de los casos (aunque no en todos). Por supuesto, Barthélemy d'Eyck no creó sus dibujos preparatorios en el vacío, sino que tendría en cuenta el arte de su época, incluyendo las obras de Van der Weyden.

En lo que respecta a las grandes composiciones del retablo, el escultor que trasladó los modelos dibujados a las tres dimensiones ya partía por consiguiente de modelos «franceses». No se trata, como habíamos pensado en un principio, de una interpretación escultórica «francesa» de modelos pictóricos «flamencos».

Barthélemy d'Eyck y la difusión de arte flamenco. La definición de una modalidad «francesa» como variante frente a lo específicamente «flamenco» no deja de ser problemática. Es aquí donde está la dificultad de una explicación coherente de la difusión del arte flamenco.

La personalidad de Barthélemy d'Eyck está en el centro de este problema. De origen flamenco, trabaja tanto en Francia (en su sentido geográfico actual), como, supuestamente, en Italia. Conocido sobre todo como miniaturista, su única gran obra pictórica es, por atribución, el tríptico de la *Anunciación de Aix* (h. 1.443-45), una obra tan enigmática como decisiva.

Su arte deriva de Jan Van Eyck (con el que no tiene relación de parentesco) y, sobre todo, de Robert Campin; y puede considerarse como un paralelo de Rogier Van der Weyden. Recibe después el influjo germánico procedente de Konrad Witz⁸. La extraordinaria complejidad de las relaciones artísticas en las que se desenvuelve Barthélemy d'Eyck ha sido puesta de relieve tanto por Penny Howel como por C. Gilbert: «la expli-

cación de C. Gilbert sobre las conexiones advertidas entre Witz, Colantonio, Antonello, el Maestro de Aix (es decir, B. d'Eyck), y el arte Borgoñón es que fueron el resultado de las alianzas políticas de estas regiones y de los viajes y conexiones entre los patronos de estos artistas»⁹. La complejidad de las relaciones políticas del siglo XV europeo trajo consigo la complejidad de las relaciones artísticas, y Barthélemy d'Eyck estaba en el centro de tales acontecimientos político-artísticos, como maestro al servicio del rey René.

El carácter «francés» de Barthélemy d'Eyck ha sido puesto de relieve por Grete Ring¹⁰, a propósito del tríptico de la *Anunciación de Aix* (por entonces considerado anónimo): «las teorías más contradictorias se han enfrentado con gran violencia en relación al *Tríptico de la Anunciación de Aix*». Todos los orígenes posibles, que van desde el puro estilo flamenco hasta el de la Italia meridional, han sido sugeridos, razón de más para ver en esta mezcla íntima del Norte y del Sur un producto francés»¹¹.

Veremos a continuación en qué se concreta esta compleja serie de relaciones flamencas, francesas, alemanas e italianas. Según Nicole Reynaud, frente a la estilización de las figuras de Van der Weyden, Barthélemy d'Eyck emplea una «gracia flexible», «una tranquilidad meditativa, una fuerza concentrada que se aloja en un movimiento inmovilizado». La violencia de los gestos y de las actitudes hace que en algunos casos lleguen a descompensarse, rompiendo el equilibrio que está siempre presente en Weyden. La actitud de «icono» oriental de Weyden es extraña a Barthélemy d'Eyck.

La «gracia» de los movimientos, que había tomado de Robert Campin, se ve compensada con los pesados vestidos de pliegues quebrados, formando bloques macizos, que toma de Konrad Witz.

Otra característica de Barthélemy d'Eyck es su dedicación a la miniatura, y por tanto su capacidad para lograr detalles altamente expresivos en poco espacio, para dar, incluso en los rostros más pequeños, una personalidad propia. Está acostumbrado a trabajar con «lo pequeño», concentrando en poco espacio muchos elementos, lo que da lugar a originalidades compositivas.

El estilo de Barthélemy d'Eyck y el retablo de Laredo. Las características del arte de Barthélemy d'Eyck se encuentran bien reflejadas en el retablo de la *Virgen de Belén* de Laredo.

⁷ Nicole REYNAUD: «Barthélemy d'Eyck avant 1450», *Revue de l'art*, 84, 2.º trim. 1989, pp. 22-43. El dibujo, perteneciente al Museo Nacional de Estocolmo, fue publicado anteriormente por P. B. BJURSTRÖM: *German Drawings*, Nationalmuseum Stockholm, 1972, atribuyéndolo al «Maestro del círculo de Coburgo», un artista que recoge la influencia de Weyden en la segunda mitad del siglo XV. Bjurstrom anota, sin conocer el retablo de Laredo, que el dibujo fue hecho para una escultura.

⁸ Véase CH. STERLING: «L'influence de Konrad Witz en Savoie», *Revue de l'art*, 1986, pp. 17-32. F. DEUHLER: «Konrad Witz, la Savoie et l'Italie. Nouvelles hypothèses à propos du retablo de Genève», *Revue de l'art*, 1986, pp. 7-16.

⁹ JOLLY, Penny Howel: *Jan Van Eyck and St. Jerome: A study of eyckian influence on Colantonio and Antonello da Messina in Quattro*.

¹⁰ GRETE RING: *La peinture française du Quinzième siècle*, Glasgow, 1949, p. 29.

¹¹ Con ello critica a Albert C. BARNES y Violette de MAZIA: *The French primitives and their forms. From their origin to the end of the Fifteenth Century*, Merion —USA—, 1931, p. 497 que consideran que la *Anunciación de Aix* no presenta nada de estilo francés, reflejando en cambio características italo-flamencas, al incorporar fundamentalmente la influencia de Van der Weyden a la que se añadiría una «textura» italiana.



Fig. 1. Barthélemy d'Eyck. Retablo de la Virgen de Belén. Virgen de Belén. Laredo (Cantabria).

En el grupo de la *Virgen con el Niño* (Fig. 1) —como en el dibujo preparatorio (Fig. 2)— destaca una cierta «violencia» en las actitudes. Como resultado, la mirada de la Madre hacia Jesús ha de ser ladeada, con un movimiento de los ojos que, como señala Reynaud, es típico de Barthélemy d'Eyck. La actitud de la Madre y del Hijo son en principio dispares, contradictorias, y sólo la mirada de costado de la Madre puede relacionar a los dos personajes. El resultado es un grupo sumamente original, lleno de movimiento, y difícilmente comparable a otros ejemplos con el mismo tema. Aunque con distinta configuración formal, no puede dejar de venir a la memoria el famoso grupo escultórico de *La Virgen con el Niño* de Toulouse (Notre Dame de Grasse), con toda una actitud más dispar entre la Madre y el Hijo.

El grupo de la *Crucifixión* (Fig. 3) es muy ilustrativo del estilo de Barthélemy d'Eyck. Si las similitudes de este grupo con las obras de Weyden han sido reiteradamente señaladas, es sin embargo necesario remarcar las diferencias. Barthélemy d'Eyck ha resaltado aquí todo lo patético de la historia evangélica, forzándola si es necesario. Igual que en el grupo de *La Virgen con el Niño*, aquí señala un «instante» con precisión: el momento justo en que el Cristo expira en la cruz; y en ese momento la tempestad se desata y agita el paño de pureza en el aire;



Fig. 2. Barthélemy d'Eyck. Virgen con el Niño. Estocolmo, Museo Provincial.

la Virgen se desploma hacia el suelo; y San Juan que observa a Cristo como el Testigo del hecho, se agarra a la cruz.

En esta *Crucifixión* estamos lejos del hieratismo de las composiciones en las que la Virgen y San Juan forman «pendant» de manera estática a uno y otro lado de la cruz, pues cada uno de los movimientos está lleno de significados; el movimiento no es algo circunstancial sino que aporta significaciones decisivas para la comprensión de la escena. Vemos así que San Juan adopta un doble papel, el de testigo del drama (Evangelista), y también asume el papel que habitualmente es representado por María Magdalena, al abrazarse al madero de la cruz, representando a la Humanidad agarrada a la tabla de salvación. Cuando la Virgen adopta, como aquí, una actitud de absoluto desplome dolorido, San Juan es representado en otros casos recogiendo con sus brazos para evitar la caída, cumpliendo así el mandato de Cristo de cuidar de su Madre; pero San Juan aparece aquí ajeno a lo que le sucede a María, pues su doble papel de Testigo y de representante de la Humanidad le impiden representar un tercer papel.

En la propia figura de Cristo, el dramatismo ha sido intensificado. Se trata de una mezcla de diversas tradiciones de representación del Crucificado, recogiendo por

un lado la tradición del siglo XIV y por otro incorporando formas contemporáneas. Así, el desplome de Cristo es más acentuado de lo habitual en Weyden, formando con los brazos una «V» que recuerda a los patéticos Cristos «dolorosos» alemanes del siglo XIV y que parecen recoger las «Revelaciones» de Santa Brígida: «Sus manos se encogieron de donde habían sido clavadas y los pies sustentaban más el peso del cuerpo...». Este tipo tradicional se mezcla con el tipo del Cristo «estirado», propio del siglo XV, que tiene sus referencias literarias en las «Orationes et Meditationes de vita Christi» de Tomás de Kempis, y en la «Vita Christi» de Ludolphe de Chartreux, autores que hablan del cuerpo estirado de Cristo y de sus huesos bien visibles sobre la cruz. Aumenta el dramatismo también he hecho de que en el costado se manifieste ya la lanzada, que en principio correspondería a un momento posterior; pero se ha querido subrayar que Cristo ya está muerto.

La escena de la Crucifixión fue representada en diversas ocasiones por Van der Weyden, pero aunque las fuentes de inspiración deben ser comunes a las del retablo de Laredo y las similitudes formales puedan implicar un conocimiento de la obra de Weyden por parte de Barthélemy d'Eyck, los significados difieren en todas las ocasiones.

Así, en el Calvario del Escorial, de Weyden, se presentan sólo tres figuras, Cristo, María y San Juan, prescindiendo de cualquier referencia paisajística, con lo que se incrementa la tensión dramática. Pero en Laredo la proximidad de las figuras de María y San Juan a la cruz establece una relación más estrecha entre los personajes, entrecruzándose. María y San Juan no son simplemente la referencia a la actitud meditativa (de la Virgen) y contemplativa (de San Juan); no existe esa quietud, en cierta medida «clásica», de Weyden. En Laredo las figuras se mueven manifiestamente, reflejando la percepción del «instante» con movimientos claramente contrapuestos, y el equilibrio que existiría con anterioridad se rompe en ese momento. No es por tanto, como en El Escorial, la meditación y la contemplación ante Cristo muerto, sino la reacción casi instintiva ante el acto de la muerte de Cristo.

La figura de Cristo del Calvario es también diferente en Laredo en varios aspectos: los brazos en posición más vertical disponen una figura más derrumbada, con la cabeza no apoyada en el hombro sino cayendo en el vacío, afirmando una tensión en el cuello que se transmite a todo el cuerpo. El clavo de los pies está más alto, lo que también provoca por abajo una tensión añadida a todo el cuerpo de Cristo. El paño al viento, la policromía sanguinolenta, todo contribuye a aumentar la tensión dramática. El Calvario de Weyden en El Escorial fue concebido para la Cartuja de Sheut, lo que explica el «silencio» y la quietud meditativa que recorre la obra, significaciones ausentes en Laredo.

Otras composiciones de Weyden con el tema del Calvario muestran mayor dramatismo, pero nunca tan intenso como en Laredo. En el *Tríptico del Calvario* del Kunsthistorisches Museum de Viena (más antiguo que el Calvario de El Escorial), no aparece el sentido de contemplación y meditación, y se refleja, como en Laredo,

el momento de la muerte de Cristo. En el ejemplo vienés, la presencia de dos donantes hace situar a María y San Juan en el mismo lado de la cruz. En María se une una doble actitud: la del derrumbe (el dolor) y la del agarrarse a la cruz (iconográficamente una particularidad muy rara, y que en Laredo corresponde a San Juan); mientras que San Juan ha de cuidar de la Madre, y actuar como Testigo del drama. Ha habido, por consiguiente, un trasvase de funciones. Como en Laredo, no se emplea la vestimenta clásica (presente en El Escorial), casi desaparece la base de la cruz, y la figuras están en movimientos contrapuestos. También en la figura de Cristo, y como en Laredo, los paños flotan al viento y el clavo de los pies está alto, proyectando las rodillas hacia adelante. En fin, a pesar de las diferencias de composición, este tríptico está más cerca del Calvario de Laredo que el del Escorial.

Más lejos se hallan la *Crucifixión* del retablo de los Siete Sacramentos (aunque es de notar la actitud de María derrumbándose, relacionable con la de Laredo), y la de la Colección John G. Johnson, del Museo de Filadelfia (donde sin embargo hay que señalar los brazos más verticales de Cristo, así como el cabello que cae por la derecha del rostro, en paralelo a lo que sucede en Laredo).

Vemos por consiguiente que casi todos los elementos que aparecen en el *Calvario* de Laredo pueden encontrarse en obras de Van der Weyden, pero en ninguna podemos encontrar la significación intensamente dramática que hemos de atribuir a Barthélemy d'Eyck.

El grupo de *La Anunciación* (Fig. 4) desarrolla los esquemas artísticos de Barthélemy d'Eyck en clave amable, dulcificada. Ante la falta de espacio, opta por situar al Ángel anunciador detrás de María en una proximidad incómoda, con una dulce violencia. Esquemas compositivos relativamente similares son conocidos, pero aquí resulta todo más acentuado. Hay, estilísticamente, una suavidad de líneas que deriva del arte de Rogier Campin, como una herencia de la fluidez de líneas del gótico internacional, especialmente en la figura de María. El Ángel tiene su referente artístico en las esculturas de Claus Sluter (o mejor de Claus de Werve, su sucesor en el taller), lo que no es extraño, pues ya Grete Ring había señalado las notorias conexiones del arte de B. d'Eyck con la escultura monumental francesa, y con una relación bastante próxima al arte de Claus Sluter. Los ángeles de la Cartuja de Champmol son el antecedente del ángel de la composición laredana. Esta constatación introduce el problema de la relación entre la pintura y la escultura del siglo XV, que, con el retablo de Laredo prueba, es estrechísima, y no se produce en un sentido unívoco.

Barthélemy d'Eyck era ante todo un miniaturista, y el retablo de Laredo lo refleja. La variedad de actitudes del *Apostolado* (Fig. 5) tiene su referente en las ilustraciones de la «Crónica Cockerell» (Rijksmuseum de Amsterdam). Las figuras de las distintas escenas secundarias del retablo de Laredo muestran esta diversa gama de actitudes. Es posible comparar también los cabellos rizados que aparecen en la citada «Crónica Cockerell» y en estas escenas secundarias de Laredo (por ejemplo en La Santa Cena).



Fig. 3. Barthélemy d'Eyck. Crucifixion. Retablo de la Virgen de Belén. Laredo (Cantabria).



Fig. 4. Barthélemy d'Eyck. Anunciación. Retablo de la Virgen de Belén. Laredo (Cantabria).



Fig. 5. Barthélemy d'Eyck. Apostolado. Retablo de la Virgen de Belén. Laredo (Cantabria).

Conclusiones. La personalidad de Barthélemy d'Eyck es todavía problemática y discutida, pero se afirma cada vez más como un elemento fundamental en el panorama de la difusión del arte flamenco. Al atribuir el retablo de Laredo a su producción (como diseñador) se introducen nuevos elementos de juicio que contribuyen a hacer luz sobre las complejas interrelaciones estilísticas que confluyen en este pintor.

La base estilística flamenca se entrecruza con el influjo germánico y variadas influencias «francesas» (borgoñonas, de los talleres de Avignon, etc.). El resultado no es una versión del estilo de Rogier Van der Weyden, sino un paralelo de Weyden, con personalidad propia. El autor del retablo de Laredo conoce la obra del pintor de

Tounai, pero se liga directamente a la tradición artística que proviene de Rogier Campin; es decir, se inspira en los más «primitivos flamencos», y no es por tanto un producto tardío. La propuesta de Weise de datar el retablo laredano hacia 1480 debe ser revisada, trasladando su cronología al tercer cuarto del siglo XV.

Queda aún por resolver el problema del escultor que trasladó a las tres dimensiones el arte de Barthélemy d'Eyck. Nuevamente, el problema es muy complejo, y necesitaría de amplias explicaciones que deberían ser desarrolladas en el futuro.

Con lo aquí expuesto creemos que es suficientes para insertar al retablo de la Virgen de Belén de Laredo en un puesto de honor dentro del arte europeo del siglo XV.

La Biblia de 1268 del archivo episcopal de Vic

Isabel Escandell Proust

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.) Vol. II, 1990

La Biblia de 1268 que se conserva en el Archivo episcopal de Vic ha suscitado siempre interés entre los investigadores debido a su colofón, ya que, no solamente ha permitido datar esta obra, sino que también conozcamos su autor, el destinatario, y el origen geográfico de ambos. Sin embargo estos datos no han motivado otros estudios de carácter formal e iconográfico. La intención de esta investigación es pues abordar el manuscrito bajo sus múltiples aspectos¹.

La Biblia fue escrita en cuatro volúmenes, y así se conserva aunque la encuadernación ya no sea la original².

Se halla en Vic desde su realización, y consta en el primer inventario de 1368. Actualmente está inventariada con los números I-IV (XXII-XXV)³. El estado de conservación es bueno. Los folios son de pergamino, formando cuadernos de cuatro bifolios, y el texto se distribuye en dos columnas⁴. No se aprecian marcas de taller ni en la parte superior de los folios ni al final de cada cuaderno, apuntando este indicio al trabajo de un solo copista⁵. El texto bíblico corresponde al de la Vulgata, siguiendo su orden de prólogos y libros⁶.

Aparecen dos tipos de decoración diferente: Una en

¹ He de agradecer las facilidades que tuve para consultar repetidamente el manuscrito por el director del Archivo Episcopal de Vic, Miquel dels Sants Gros. También mi agradecimiento a Joaquín Yarza Luaces como director de esta investigación, iniciada en el marco de un curso de Doctorado que impartió en 1988/89 en la Universidad Autónoma de Barcelona.

² La reencuadernación supuso guillotinar de nuevo los folios reduciendo su tamaño a 385 mm. × 255 mm., y recortando algunas miniaturas en los extremos de sus antenas. Se desconoce en qué momento tuvo lugar la actual, pero J. GUDIOL I CUNILL, en «Catàleg dels llibres manuscrits anteriors al s. XVIII del Museu Episcopal de Vic», *Butlletí de la Biblioteca de Catalunya*, vol. VI, 1920-22, p. 77, recoge que en el inventario de 1368 se menciona que iban cubiertos con «aludes blanques»; en otro inventario del s. XV la encuadernación era «ab posts cobertes ab cuyr rosat e cobertes sobiranes blanques»; a principios del s. XVI se precisaba que «are es coberta de cuyr vermell», y en 1530 «noy han cadenes», de lo que Gudiol deduce que la Biblia debía haber estado atada con cadenas. También este autor recoge (p. 73) que en el inventario del s. XV el primer volumen empezaba con la Epístola de San Jerónimo a Paulino, así la pérdida de los folios iniciales del primer volumen (la Epístola a Paulino y el libro del Génesis hasta el capítulo IV-15) es posterior a esta fecha. En este primer volumen se copió hasta el libro de Rut. En el segundo de Reyes hasta los Salmos. El tercero desde los Proverbios a los Macabeos. En el cuarto todo el Nuevo Testamento, el apocalipsis de San Juan y un índice alfabético de nombres latinos y hebraicos. Unicamente aparecen desordenados, al inicio del segundo volumen, dos folios sueltos (sin numeración actual, con las letras a lápiz a y b) de Mateo VIII-17 y IX, y Mateo I-24 a Mt III-1. Es pues posible que falte algún otro folio que no corresponda con el principio o fin de los libros.

³ La numeración I-IV corresponde a la propuesta por J. GUDIOL I CUNILL, «Catàleg dels manuscrits anteriors al s. XVIII del Museu Episcopal de Vic», en *Butlletí de la Biblioteca de Catalunya*, vol. VI, 1920-22, pp. 50-73. Este autor recoge las numeraciones de los catálogos anteriores al suyo: el de J. VILLANUEVA, realizado en 1806 pero no publicado hasta octubre de 1894 en el *Boletín de la Real Academia de la Historia*, en el que la Biblia tiene los números XXII-XXV. Esta es la numeración que se utiliza para diferenciar los libros que pertenecían a la Biblioteca del Capítulo entre todos los manuscritos conservados en el Archivo Episcopal. También en un momento inmediatamente anterior a la catalogación de J. Gudiol se había realizado un inventario conjunto de las piezas del Museo Episcopal y los manuscritos de Vic, en el que la Biblia aparece con los números 7538-7541.

⁴ La caja de la escritura (265 × 171 mm.) fue realizada mediante tinta sepia. Las dos columnas están separadas por un espacio en blanco. No queda nada del punteado que había en los márgenes de los folios y que sirvió para realizar las líneas de escritura, ya que fue guillotinado.

⁵ En la parte superior de cada folio se escriben con tinta roja o azul unas palabras abreviadas que hacen referencia al libro bíblico del que se trata. Al efectuarse la copia por un taller eran frecuentes unas indicaciones con tinta sepia en el encabezamiento de cada folio y unos números al final del cuaderno, que servían a los copistas para saber el libro bíblico del que se trataba y el orden de los cuadernos. A estas indicaciones podríamos llamarlas reclamos, traduciendo el término usado en francés. Igualmente, para la iluminación de las iniciales el maestro de taller podía efectuar en el margen del folio un esbozo del tema a representar, también con tinta diluida o con una mina de plomo.

⁶ Robert BRANNER, *Manuscript painting in Paris during the reign of saint Louis*, University of California Press 1977, pp. 16-17, recoge una

las iniciales ornamentales o historiadadas que preceden los prólogos y libros de la Biblia mediante pintura a la acuada, empleando una variada gama de colores. Otra con tintas azul y roja en las palabras iniciales y finales de éstos mismos prólogos y libros, así como en la decoración con filigrana que parte de las pequeñas letras y números romanos repartidos en el texto y márgenes de los folios⁷. También, técnica y compositivamente dependiendo de las iniciales, se extienden algunos motivos de marginalia aprovechando la longitud de las antenas que parten de éstas.

Este estudio se centrará en las iniciales y marginalia, ya que la decoración con filigrana solamente puede aportar una información muy limitada diferenciando los rubricadores de un mismo taller⁸, cuando ya sabemos que en esta obra nos encontramos con un único «*scriptor*».

Ultimamente se pudo admirar alguna de sus miniaturas en la exposición *Millenium. Historia y arte de la Iglesia catalana*, realizada en Barcelona entre mayo y julio de 1989. En el catálogo de esta exposición hallamos el último estudio referente a esta obra⁹ y toda la bibliografía anterior. Las primeras referencias a esta Biblia¹⁰, en obras generales de miniatura, cumplieron debidamente su fin al dar a conocer el manuscrito reproduciendo alguna de sus miniaturas y contextualizándolo entre los

demás códices miniados hispanos. Posteriormente les han seguido otros estudios que aproximan esta Biblia al resto de la producción miniaturística catalana de este período, intentando formular parentescos y posibles líneas de evolución formal¹¹. Son estos últimos estudios los que intentaremos matizar o rebatir en función de nuestra investigación.

Podemos empezar también haciendo referencia al colofón. En él se nos dice que: «Anno Domini MCCLXVIII. XIII Kl. Marcii. Ego magister Raimundus scriptor De Burgo Sci. saturnini sup(er) rodanum. scripsi. et p(er)fecí istam bibliam. de mandato domin peironis de ayreis vican(cis) canonici suis propriis missionibus et expensis»¹². Resulta infructuosa la búsqueda de otro colofón de Magister Raimundus en relación con Burgo Sancti Saturnini super Rodanum, de manera que aparentemente no podemos relacionar esta obra con otras del mismo autor. Tampoco hasta ahora había sido localizado el origen geográfico, que corresponde al monasterio cluniacense de S. Saturninus ad Rhodanum, actualmente Pont-Saint-Esprit¹³. No sabemos mucho más de Peironis de Ayreis, excepto que murió en 1279 y que hizo donación de la Biblia a la biblioteca capitular¹⁴. Por todos estos motivos nuestro interés se centra en otros problemas que plantea el colofón. El primero de ellos

extensa bibliografía sobre la problemática de la Vulgata y su origen además de sintetizar en qué consiste: una revisión del texto bíblico que propone un Libro standard para su utilización en la Universidad, con una determinada selección de prólogos y un orden en los libros bíblicos. También, en el apéndice II (pp. 154-155) elabora una tabla del orden de prólogos y libros en la Biblia canónica parisina siguiendo los estudios de STEGMÜLLER (*Repertorium Biblicum Medii Aevi*, Madrid 1950). Realizada la comparación de la Biblia de Vic con estas tablas es patente su pertenencia al modelo de la Vulgata parisina. El encabezamiento de los prólogos y libros es recogido por J. Gudiol i Cunill, «Catàleg dels llibres manuscrits...», op. cit. pp. 73-77.

Ver también la relación entre exégesis bíblica y la universidad de París de J. VERGER, «L'exégèse de l'Université», en P. RICHÉ y G. LOBRICHON, *Le Moyen Age et la Bible*, París 1984, pp. 199-232.

⁷ Ya se han comentado anteriormente las palabras abreviadas que encabezan los folios, y que refieren el libro bíblico del que trata el texto. Las letras romanas colocadas en el margen externo del folio, sea este recto o verso, indican la división en capítulos y versículos. La Biblia no fue un manuscrito con folios numerados, y la numeración moderna (árabe) en la Biblia de Vic es a lápiz.

⁸ El poco interés que han suscitado las letras con filigranas puede deberse al desconocimiento de la información que nos pueden aportar. En este sentido se manifiesta el Centre de Recherches sur les manuscrits enluminés de la Biblioteca Nacional de París (Departamento de manuscritos), a través de la publicación de diferentes volúmenes sobre los manuscritos iluminados que allí se conservan. *Manuscrits de la Péninsule Ibérique*, París, 1983, pág. XV.

⁹ Catálogo de la exposición *Millenium. Historia y arte de la Iglesia catalana*, Barcelona, 3 de mayo al 28 de julio de 1989, p. 240.

¹⁰ S. SAMPERE I MIQUEL, *La pintura mig-aval catalana. Els Trecentistes*, vol. I, Barcelona, 1920, p. 64; J. DOMÍNGUEZ BORDONA, *La miniatura española*, vol. II, Florencia Barcelona, 1930, p. 20, y del mismo autor *Manuscritos con pinturas*, Madrid, 1933, núm. 132, p. 72, fig. 69; J. GUDIOL I CUNILL, «Catàleg dels manuscrits anteriors al segle XVIII del Museu Episcopal de Vic», en *Butlletí de la Biblioteca de Catalunya*, vol. VI, Barcelona 1920-22, pp. 73-77, y *Els Primitius. Els llibres il·luminats*, Igualada, 1955, pp. 145-146, figs. 193-196; J. DOMÍNGUEZ BORDONA y J. AINAUD, *Miniatura. Grabado y Encuadernación*, en «*Ars Hispaniae*», vol. XVIII, Madrid 1958, p. 136.

¹¹ P. BOHIGAS, *La ilustración y la decoración del libro manuscrito en Cataluña*, vol. III, Barcelona 1965, p. 23, fig. 7; F. AVRIL et al., *Manuscrits de la Péninsule Ibérique*, París 1983, p. 75; N. DE DALMASES y A. JOSÉ I PITARCH, *Història de l'Art català*, vol. III, 1985, p. 210; G. COLL, *Millenium...* p. 240.

¹² El colofón se encuentra en el f. 291v del vol. IV, entre el apocalipsis y el índice de nombres latinos y hebraicos. Es recogido íntegramente por J. VILLANUEVA, *Viage literario a las iglesias de España*, tomo VI, Valencia 1821, p. 75; y también por J. GUDIOL I CUNILL, op. cit. p. 76. La parte principal del colofón también aparece recogida por los Benedictinos de Bouveret, *Colophons de manuscrits occidentaux des origines au XVI siècle. Tom. IV. Colophons signés P-Z*, Fribourg 1979, p. 199.

¹³ La localización de nuestro S. Saturninus se consiguió gracias a la generosa ayuda de Patricia Stirnemann, del C.R.M.E. de la Biblioteca Nacional de París. También ella nos informó del nombre actual al enterarse de la existencia de una tesis sobre la documentación de este monasterio, presentada por Anne Véronique Raynal en l'Ecole des Chartes.

¹⁴ Tanto J. VILLANUEVA, op. cit. p. 75, como J. GUDIOL I CUNILL, op. cit. p. 57, recogen el necrologio de Peironis de Ayreis, en el que se especifica la donación de sus libros personales a la biblioteca capitular. El nombre de este personaje aparece traducido en la bibliografía que trata sobre la Biblia como Pere Ça Era o Pere a Erra. No tenemos más datos directos sobre él, pero Francesca Español i Bertrán nos ha sugerido que pertenezca a la familia Area (también Ça Era o A Erra) de Manresa, de la cual proceden notarios, juristas y hombres de Iglesia que igualmente hicieron donaciones a la Iglesia. Agradecemos a Francesca Español esta información así como la referencia bibliográfica que sigue sobre un miembro de esta familia de principios del s. XIV: J. SERRET I ARBÓS, «En Ramon de Area (Ça Era) donador del frontal florentí de la nostra Seu», *Butlletí del Centre Excursionista del Bages*, 27, 1931 pp. 141-142, 172-174, 184-186. Las donaciones de esta familia no fueron exclusivamente de obras suntuarias, pues también a principios de s. XIV realizan alguna donación para la construcción del dormitorio del convento de las Clarisas de Barcelona.

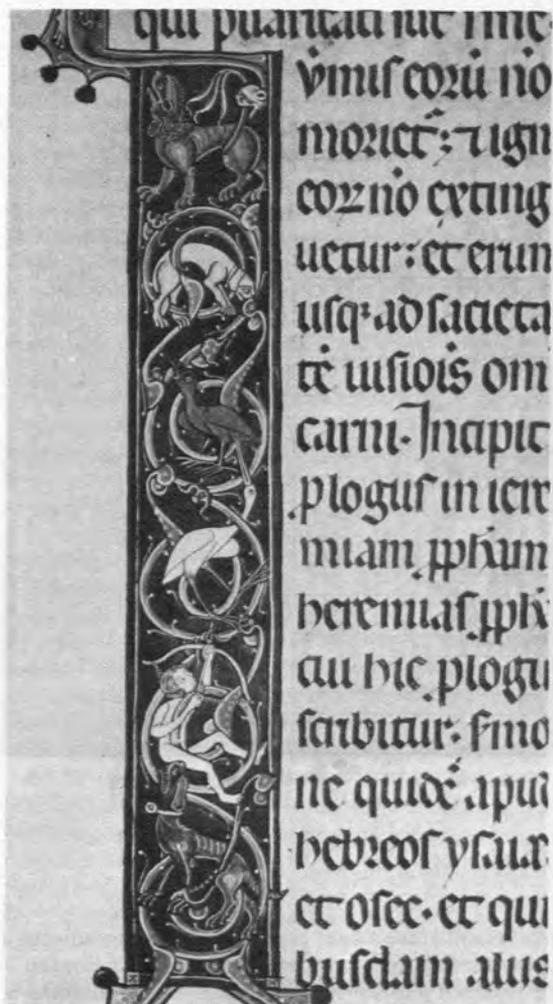


Fig. 1. Biblia de 1268. VIC.
 Archivo Episcopal, III, fol 161.



Fig. 2. Biblia de 1268. VIC.
 Archivo Episcopal, III, fol. 371 bis.

es sobre la autoría. Magister Raimundus se identifica como scriptor, pero en el mismo texto especifica que «scripsi et p(er)fecí istam biblíam». Ya G. Coll plantea que el verbo *perficio* podría indicar no solamente «terminar» sino «completar»¹⁵, facilitando la identificación del escriba con la del miniaturista. La hipótesis parece bastante

probable si tenemos en cuenta la unidad de la escritura y de la miniatura, que aluden a un solo artífice en cada caso. También el calificativo de Magister es más propio del que ha superado un aprendizaje artístico¹⁶, por lo tanto podríamos encontrarnos con un mismo personaje realizando todo el manuscrito. Tampoco sabemos

¹⁵ G. COLL, *op. cit.*, p. 240. Con anterioridad a él J. GUDIOL I CUNILL, «Catàleg dels llibres manuscrits (...)», *op. cit.* p. 73, manifiesta que en el conjunto del trabajo sobresale una única personalidad, que debió ser escriba rubricador y miniaturista.

¹⁶ Tenemos una muestra indirecta de ello en R. BRANNER, «Manuscript-Makers in Mid-Thirteenth Century Paris», *Art Bulletin*, XLVIII, 1966, pp. 65-67. Branner recoge unos listados de nombres de miniaturistas y escribas (además de proveedores de pergamino y libreros) referentes al taller de Sainte Geneviève entre 1239 y 1260. El término Magister es aplicado a dos de los seis miniaturistas, contra uno entre doce escribas. Con estos últimos aparecen además los términos Cappellarius, Frater y clericus. Aparece recogido posteriormente en *Manuscript painting...*, *op. cit.* p. 156. Finalmente, aunque Magister Raimundus fuera solamente escriba es indudable la procedencia francesa del miniaturista, y seguramente del mismo scriptorium.



Fig. 3. PARIS. Bibliothèque Nationale. Latin 16. fol. 272 v.º

cuándo se trasladó a Vic¹⁷, cuestión que plantea además la existencia de un *scriptorium* con laicos tanto en Vic como en S. Saturninus ad Rhodanum, como apunta el calificativo de Magister en lugar del de Frater. Y con todo ello podríamos preguntarnos cuál fue la incidencia por la llegada de obras francesas o por los viajes de miniaturistas a la Península. Intentaremos responder a estas cuestiones a través del estudio concreto de este manuscrito, que entendemos ha de realizarse en relación a la miniatura francesa de esta época.

Previamente a cualquier análisis formal definiremos las características compositivas y estilísticas de nuestro

artista. Ya mencionamos anteriormente la situación de las iniciales miniadas al comienzo de los prólogos y libros de la Biblia. El *ductus* de la letra engloba el espacio en el que representa la escena u ornamentación. Este *ductus* está inmerso en una caja que se enmarca con una fina línea de oro. El *ductus* y el fondo de la caja se diferencian mediante el color y toda una serie de motivos decorativos pintados muy finamente en blanco sobre el fondo¹⁸. Cada letra condiciona según su forma un determinado espacio y medidas. Así la I y la J se resuelven mediante un rectángulo muy alargado, y la representación de un tema en ellas se soluciona compartimentando ver-

¹⁷ La respuesta podría encontrarse en la consulta exhaustiva de la documentación de ambos sitios, no tanto por la existencia de un contrato como por la enumeración de unos determinados gastos materiales y los pagos consiguientes. Esperamos poder realizar esta búsqueda en la documentación estudiada por Anne Véronique Raynal. Por otra parte E. JUNYENT, «Le scriptorium de la Cathédrale de Vich», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxá*, n.º 5, 1974. p. 69, sin mencionar sus fuentes afirma la estancia de Magister Raimundus como copista en Vic desde 1254, con un taller propio en el que recibe como aprendiz a Pere de Comema en 1260, y realizando en 1264 una Biblia para unos frailes menores de Barcelona. Según Miquel dels Sants Gros, director del Archivo Episcopal de Vic, los datos que menciona E. Junyent están fuera de toda duda, y proceden de la Curia Fumada de este archivo, en el cual buscaremos próximamente los documentos originales.

¹⁸ Al no existir una terminología específica para estos motivos hemos adaptado una para nuestra Biblia, utilizando términos descriptivos. Así los motivos decorativos son: de tentáculos; tres puntos; filigrana en los ángulos de la caja; reticulado; signum (como en los documentos); círculo con un punto en el medio; greca estilizada; motivo en «x»; zigzag. Estos motivos también los encontramos en las arquitecturas y objetos decorativos internos de las iniciales historiadas. Estos motivos no son exclusivos de nuestro artista, y los podemos hallar abundantemente en los manuscritos del primer gótico.



Fig. 4. Biblia de 1268. VIC.
 Archivo Episcopal. III, fol. 36 v.º



Fig. 5. PARIS. Bibliotheque National.
 Français 899, fol. 253 v.º

ticamente el espacio (en el caso de una inicial historiadada) o con un «rinceau» en el que aparecen todo tipo de animales reales o fantásticos (vol. III, fol. 161, Fig. 1). Las demás letras no suponen ningún problema compositivo, pues tienden al cuadrado. Las diferentes medidas de estas cajas cuadradas oscilan entre los 50 y 70 mm., y los 200 mm. de altura de los más grandes (con una anchura similar a las anteriores). Las iniciales de los prólogos, casi siempre ornamentales, son también de un tamaño algo inferior (30 a 50 mm.).

De estas cajas suelen partir unas antenas que pueden llegar a rebasar el marco de la escritura. El núcleo de la antena se origina de una espiral, y crea un largo tallo vegetal acabado en una hoja. Esta espiral se repite al crearse nuevas ramificaciones. El extremo de la antena, anguloso, está rematado con bolas de oro en los vértices. La abundancia de estas bolas, así como su grosor, son propias de este miniaturista.

Se ha empleado la misma gama cromática en los cuatro volúmenes. Únicamente algunos colores como el azul, verde y rosa aparecen en varias tonalidades, más clara y suave o más oscura e intensa. Estos tres colores son los más abundantes en la caja de la letra y *ductus*. Otros como el rojo, amarillo, gris y naranja (junto con los anteriores) colorean los vestidos de los personajes, arquitecturas o seres fantásticos. El contraste de colores intensos pretende crear un efecto parecido al de las vidrieras. Algunos detalles como cetros, coronas, espadas

y copas (objetos metálicos en la realidad) se realizan con pan de oro. El color verde ha resistido mal al paso del tiempo y ha saltado, y el naranja se ha alterado pasando a tener un tono marrón «quemado». El amarillo es el menos empleado: para colorear los cabellos, cabezas de algunos animales, y excepcionalmente la tienda de Holofernes (vol. II fol. 286v.).

La utilización del pan de oro se generaliza en los volúmenes III y IV tanto en los fondos ornamentales como en los de los libros bíblicos. Enriquece estas miniaturas, pero impide que los colores resalten, pareciendo éstos más apagados. El oro se conserva bien en los dos últimos volúmenes; en los dos primeros la mayoría de las veces se ha oxidado.

En las iniciales se distinguen dos tipos de composiciones. Las letras ornamentales que preceden los prólogos centran un ser fantástico o se estructuran mediante un imaginario eje de simetría que divide los motivos de espiral. Las iniciales historiadadas reproducen una escena concreta o una imagen que simboliza todo el libro. A esta segunda tendencia pertenecería la seriación de algunos profetas, sentados y con un pergamino en una o ambas manos. También la representación de los evangelistas sigue un mismo esquema: sentados, de tres cuartos, escriben en el pergamino que hay sobre un pupitre mientras que su símbolo tetramórfico parece hablarles al oído. Pero sin duda la mayor reiteración corresponde a las Epístolas de San Pablo: también sentado, con un rollo o una

espada en la mano. La mayoría de las iniciales historiadadas se representan bajo una arquitectura, con un fondo neutro, conseguido mediante reticulado, un único color u oro. El *ductus* de las iniciales E, M, B o S interfieren en el desarrollo de la escena, pero el miniaturista aprovecha esta dificultad para crear una superposición de temas o división del espacio en dos planos. El *ductus* no supone pues un límite, sino un espacio en el que el miniaturista desarrolla su inventiva.

Todas estas características no son exclusivas de este miniaturista sino que podríamos encontrarlas parcialmente en muchos otros manuscritos de una cronología aproximada. Lo más personal en éste es la composición de determinadas escenas, y el dibujo en cabezas y vestiduras. El rostro de sus personajes es alargado, y en él se remarca la nariz también muy fina que se une en una sola línea con la ceja (esto se posibilita al estar casi todos los personajes de tres cuartos). En el ojo se remarca la pupila, pintada en su extremo más interno (mientras que el externo no se cierra). De la boca sólo se dibuja el labio inferior, pintado de rojo. El resto del rostro, cuerpo (en algunos semi-desnudos) y manos se colorean en un tono carne muy claro. Utiliza dos variantes de cabellos en función de los personajes: Una melena corta con flequillo para los hombres jóvenes y arqueros de la marginalia; cabellos partidos por la mitad que caen ondulados sobre los hombros para los demás hombres (también con barba) y las jóvenes (las mujeres casadas los esconden bajo una toca). En ambos casos los cabellos son amarillos. En la indumentaria también se diferencia según la edad, así los jóvenes visten una túnica corta, recogida mediante unos pliegues a un lado de la cintura. Los de más edad visten una larga vestidura con un manto encima, sujetado con tres finos cordones que cruzan el pecho. Las mujeres jóvenes visten una túnica hasta los pies sin ceñir y las casadas llevan además un manto. Estos mantos masculinos y femeninos aparecen recogidos a la cintura, como si una mano tirara de ellos, pero muy a menudo el gesto que realiza el personaje no es éste. Se trata pues de un recurso para producir un determinado plegado en las vestiduras a la vez que se descubre la parte inferior de las túnicas y se contrastan los colores de ambas. Los ancianos del Antiguo Testamento y los profetas suelen llevar también un tipo de sombrero, puntia-

gudo en los primeros y redondeado en los segundos. Toda esta indumentaria se resalta mediante el dibujo de sus contornos. Los perfiles y pliegues internos están dibujados con una línea negra, mientras que en los externos se utiliza el color blanco, que individualiza unos personajes de otros y remarca las formas y caídas de las telas.

Estos personajes tienden más a la verticalidad que al encorvamiento de los cuerpos tan característico en la miniatura francesa de finales del siglo XIII. Se resalta al protagonista de la composición con un tamaño levemente mayor (recurso utilizado en los líderes del Antiguo Testamento) o por su parcial aislamiento en referencia a los demás. Ello provoca que en composiciones con gran número de personajes éstos sean de proporciones menos esbeltas que cuando aparecen solos (caso de algunos profetas y apóstoles).

Intentaremos aproximar estilísticamente este miniaturista con el resto de la miniatura francesa de la época, basándonos esencialmente en el estudio de Robert Branner sobre los talleres parisinos de la época de San Luis¹⁹. Magister Raimundus realizó su aprendizaje en algún taller que desconocemos, pero podemos indagar cuál fue a través de sus peculiaridades estilísticas. París en esta época no solamente era un gran centro productor de manuscritos miniados, sino que en sus talleres se formaban numerosos aprendices hasta conseguir merecer el calificativo de Magister. Muchos de ellos al finalizar su aprendizaje podían partir y establecerse en otras ciudades. Pensamos que este debe ser el caso de Magister Raimundus.

El primer problema con que nos encontramos se refiere a la composición de sus miniaturas en el folio. Hemos mencionado anteriormente las características de las iniciales y en ellas destacábamos sus largas antenas rematadas con bolas de oro en los vértices, que servían de soporte para el desarrollo de la marginalia. No son frecuentes en los talleres parisinos hasta la década de 1260 la utilización de antenas que rebasen el marco de la escritura. No es habitual el motivo de las bolas de oro, ni tampoco es frecuente la marginalia. En cambio, estos tres elementos los encontramos en manuscritos del Norte de Francia²⁰, y en particular las «drôleries» de la marginalia, que son tan habituales en Inglaterra, Artois, Hainaut, Picardie, Flandes, Brabante y Lieja, en una primera etapa de desarrollo entre 1250 y 1300²¹. Todos estos ele-

¹⁹ BRANNER, *Manuscript painting...*, es el mayor trabajo global realizado sobre los talleres y la miniatura francesa de esta época. El autor recoge toda la información sobre los talleres, miniaturistas y obras realizadas en París durante el reino de Luis IX. Propone agrupaciones de manuscritos indocumentados en función de sus características formales, además de una secuencia cronológica y estilística sobre la evolución de la miniatura y de estos talleres. También elabora unas tablas iconográficas comparativas entre talleres, a las cuales nos referiremos posteriormente. Aunque sean hoy en día discutibles algunas de las agrupaciones estilísticas que propone sigue siendo la única investigación globalizadora sobre este tema, y por tanto punto de referencia obligado en nuestro estudio. Lamentablemente aún no se han realizado publicaciones similares referentes al resto de Francia, que nos serían también de gran utilidad.

²⁰ Hemos comprobado lo referente a las antenas y las bolas de oro mediante la consulta de la Tesis de Licenciatura de Anne Guilbert, *Etude d'une Bible, le manuscrit 5 de la Bibliothèque Municipale de Saint-Omer*, Junio de 1988, Universidad de París IV. Agradecemos a la autora las facilidades para consultar su tesis tras la sugerencia que nos hizo de estos parecidos, comprobados en relación a su Biblia y a la documentación fotográfica que aporta en su Tesis de otros manuscritos del antiguo Condado de Artois.

²¹ L. RANDALL, *Images in the margins of gothic manuscripts*, University of California Press 1966, p. 9. Posteriormente trataremos qué «drôleries» se representan en la Biblia de Vic, pero en este momento queremos puntualizar que no son en absoluto frecuentes en los talleres parisinos de la corte de Luis IX, en contra de lo que afirma G. Coll, *Millenium...*, p. 240. Según L. Randall (p. 10) sólo en una segunda fase expansiva de las «drôleries» las encontramos en la obra Jean Pucelle, siendo éste un hecho inusual en la miniatura parisina. La autora lo atribuye a las influencias del Norte sobre Pucelle, derivadas de Inglaterra y recibidas a través de los Países Bajos.



Fig. 6. Biblia de 1268. VIC.
 Archivo Episcopal, IV, fol. 215 v.º



Fig. 7. Biblia de 1268. VIC.
 Archivo Episcopal, II, fol. 274 v.º

mentos nos aportan la convicción de que Magister Raimundus tiene en algún momento de su vida un estrecho contacto con el Norte de Francia. Tal vez procediera geográficamente del Norte, acabase su aprendizaje en París y finalmente se estableciera en el Sur de Francia²². De momento no son más que hipótesis en espera de poderse comprobar a través de la documentación o mediante nuevas aportaciones estilísticas.

La formación estilística de este miniaturista se aproxima al taller parisino llamado de Bari. Según Branner²³ este taller trabaja en las décadas de 1250 y 1260, y su particular estilo se crea a partir de las «herencias» de dos talleres anteriores, el de Wenceslas y el de Johannes Grusch, que también hallamos en la Biblia de Vic. Las obras de Bari se caracterizan por sus personajes estilizados, tubulares, con túnicas de un único color, y al-

gunos de sus personajes bajo arquitecturas (aunque no es exclusivo de este taller). No se trató de un taller innovador, de manera que a partir de 1255 prácticamente cesa de realizar obras; otros talleres más innovadores acaparan el interés.

A la hora de establecer comparaciones puntuales entre nuestro miniaturista y estos tres talleres hemos de precisar que en las obras agrupadas por Branner en un mismo taller existen también diferencias, debidas entre otros factores al desfase cronológico de obras realizadas con 10 ó 20 años de diferencia. También la inclusión de algún manuscrito dentro de un grupo podría ser hoy discutida. Por estos motivos nos referiremos a aspectos muy puntuales que localizamos en nuestra Biblia y estos talleres, y que ratifican nuestras tesis²⁴.

²² Aunque no se puede excluir que tras un aprendizaje en París se trasladara al Norte, donde enriquecería su estilo, y que de allí partiera definitivamente al Sur.

²³ BRANNER, *Manuscript painting...*, pp. 102-107 y pp. 229-230, figs. 281-300; taller Wenceslas, pp. 98-102 y p. 228, figs. 272-277; el taller Johannes Grusch, pp. 82-86 y pp. 222-223, figs. 212-243. También R. BRANNER: «Two Parisian Capella Books in Bari», *Gesta*, VIII, 1969, pp. 14-19; y «The Johannes Grusch Atelier and the Continental Origins of the William of Devon Painter», *Art Bulletin*, LIV, 1972, pp. 24-30.

²⁴ A partir de ahora especificaremos en el texto la referencia de la Biblia de Vic (volumen y folio) seguida de la figura, manuscrito y folio correspondiente en BRANNER, *Manuscript painting...*, *op. cit.*

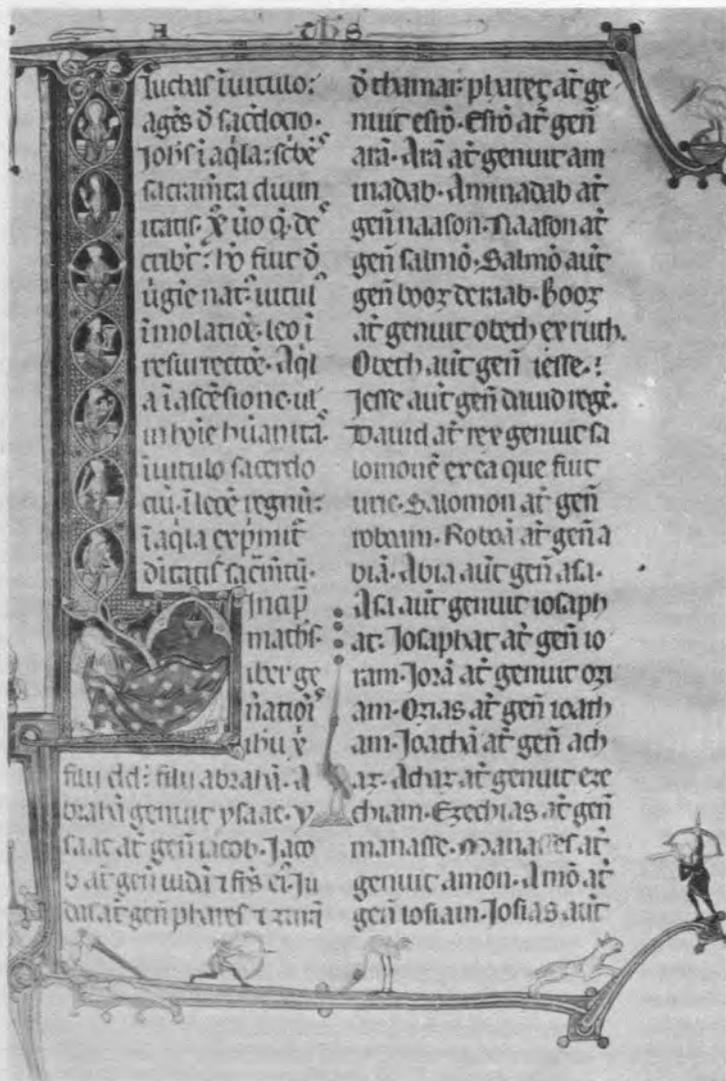


Fig. 8. Biblia de 1268. VIC.
 Archivo Episcopal, IV, fol. 4.

Podríamos establecer una primera relación acerca de la tipología en los personajes de ambos talleres. Tomamos como referencia los profetas *Zacarías* (v. III, f. 371 bis, Fig. 2) y *Jeremías* (fig. 286, París, Bibliothèque Nationale, Latin 16, f. 272v, taller de Bari, Fig. 3). En ambos casos los personajes aparecen de pie, situados bajo una arquitectura formada por un arco ojival²⁵. Coincide la proporción alargada de los cuerpos y su movimiento, girándose hacia un lado y provocando una particu-

lar caída de pliegues. Los dos profetas visten una túnica y manto, que deja la zona del pecho descubierta y únicamente les cubre su hombro izquierdo. En el costado derecho el manto pasa por debajo del hombro y se reúne con el otro extremo en la cintura. La similitud se extiende también al alzamiento de las telas que descubre la parte inferior de la túnica y en la caída de los pliegues²⁶. En ambos se realizan las sombras utilizando el mismo color de los vestidos en un tono más oscuro, y

²⁵ En la fig. 286 de Branner debajo y encima del profeta se desarrolla una decoración con dragones alados que encontramos igualmente en algunas iniciales ornamentales o antenas de la Biblia de Vic.

²⁶ La estrecha relación entre Magister Raimundus y el taller de Bari se confirma en cuanto observamos las diferencias de este mismo tipo de representación en otros talleres. En el taller Aurifaber, coetáneo al de Bari, los pliegues son mucho más angulosos, y los personajes están mucho más encorvados (evangelistas, figs. 325, 326 y 327). Sin embargo sí que podemos establecer parecidos con el taller Johannes Grusch (San Marcos, fig. 231, Wilhering, Stiftsbibliothek 22, f. 88v), explicables por la dependencia estilística de Bari respecto a éste último.

el perfilado exterior mediante una línea blanca. Podemos también comparar estas características en personajes sentados e iconográficamente diferentes como son la *Virgen con el Niño* (v. III, f. 36v, Fig. 4) y *el rey David tocando las campanas* (salmo 80, fig. 296, París, Bibliothèque Nationale, Français 899, f. 253v, Fig. 5). También en este caso el plegado de las telas sobre las piernas es idéntico, remarcando su rodilla izquierda con un alzamiento similar al anterior. La comparación podemos extenderla a la aparición de unos determinados elementos de arte mueble como son los asientos, y la utilización en estas iniciales de motivos decorativos o reticulados que no serían significativos por sí solos de no existir las estrechas relaciones formales ya mencionadas.

En las composiciones de grupos Magister Raimundus no siempre las resuelve con demasiada soltura. Es significativa su miniatura sobre la *Ascensión de Cristo* (Actos, v. IV, f. 215v, Fig. 6) si la comparamos con una del mismo tema realizada en el taller de Bari (fig. 294, Reims 230, f. 246v). En nuestra Biblia pretende dar cabida a todos los apóstoles, que centran la figura de la Virgen. Se produce un amontonamiento de cabezas ya que solamente la Virgen, San Pedro y San Pablo tienen el espacio suficiente para representarse de cuerpo entero. En la miniatura de Bari se reduce el número de apóstoles a siete, y la composición se divide en dos grupos de cuatro personas (la Virgen está en uno de ellos), de las cuales sólo dos se representan enteras (las demás aparecen en busto). En cambio no se diferencia a San Pedro y San Pablo entre los demás apóstoles. Es por lo tanto más ágil la composición de Bari, que permite que sus personajes aparezcan mucho más estilizados. Pero tampoco esta composición es una constante en el taller de Bari, ya que en otras miniaturas del mismo taller constatamos idénticos problemas que en nuestra Biblia (grupo de santos, fig. 281, Sainte Geneviève 90, f. 227v.), también habituales en el taller de Johannes Grusch (Ascensión, fig. 222, Florencia, Laur. Plut. 29.1, f. 346).

También podemos encontrar diferencias en el tratamiento de los rostros y el cabello, tomando como ejemplo dos miniaturas ya mencionadas del rey David tocando las campanas. El rostro del taller de Bari es más redondeado, no se remarcan linealmente cabellos o rasgos faciales, sino que aparecen dibujados suavemente, quitándoles dureza. Los ojos, también muy redondeados, apenas marcan la pupila. Este tipo de dibujo parece impreciso en relación al de Vic. El dibujo es pues una particularidad de Magister Raimundus.

La utilización de determinados personajes estereotipados son comunes entre Vic y Bari. Así el ángel que apa-



Fig. 9. Biblia de 1268. VIC.
 Archivo Episcopal, IV, fol. 104 v.º

rece en la escena de *Tobías* (vol. II, f. 274v, Fig. 7), vestido con una larga túnica recta y con una de las alas en diagonal, es muy similar a otros del taller de Wenceslas²⁷. También en la miniatura de Tobías podemos apreciar el detallismo de Magister Raimundus en la realización del ojo ciego de Tobías, alargado y blanco, o en el vuelo de la golondrina hacia su nido. Sin duda era un buen miniaturista, con suficiente personalidad como para crearse un estilo propio.

Este manuscrito ha sido vinculado recientemente con otras dos Biblias y un Misal catalanes²⁸, aunque sin es-

²⁷ Tenemos ejemplos significativos en la fig. 274, Rouen Y-50, f. 157v. y fig. 276, Rouen Y-50, f. 159. Las alas de los ángeles no siempre se representan así, como vemos en un taller coetáneo llamado «Vie de Saint Denis» (fig. 270, París, Bibliothèque Nationale, Latin 17319, f. 99v).

²⁸ F. AVRIL, *Manuscrits de la Péninsule Ibérique*, París, 1983, p. 75, relaciona la Biblia Latin 30 con la de Vic. El manuscrito Latin 30 lo conecta estilísticamente con la mano C de otra Biblia catalana, Latin 39. Por lo tanto nos referiremos a los dos manuscritos. G. Coll, *Mille-num...*, p. 240, recoge la tesis de F. Avril y añade paralelos con un Misal (núm. 24) procedente de Sant Cugat conservado en el Archivo de la Corona de Aragón de Barcelona. Es importante subrayar que ambos autores proponen unas fechas tardías para estos manuscritos: tercer cuarto del s. XIII para el Latin 39; tercer cuarto-finales del s. XIII en el Latin 30; el año 1315 en el Misal 24.



Fig. 10. Biblia de 1268. VIC. Archivo Episcopal, I, fol. 102 v.º

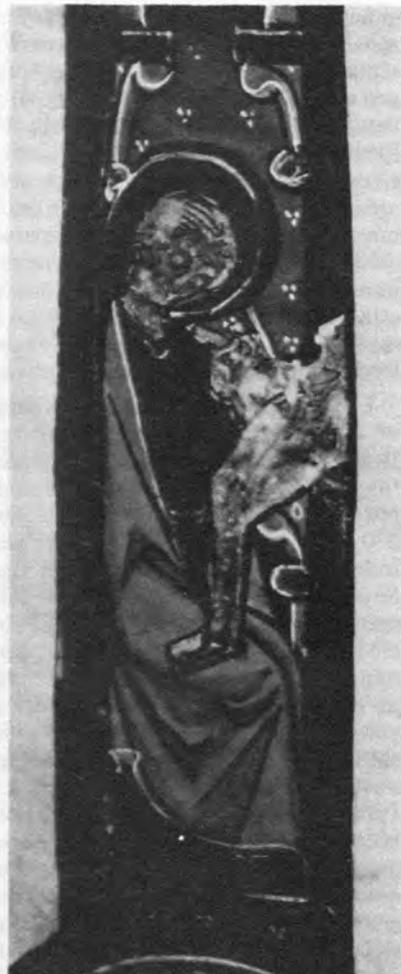


Fig. 11. Biblia de 1268. VIC. Archivo Episcopal, IV, fol. 270 v.º

pecificar detenidamente los motivos de esta relación. Suponemos que un motivo importante es que en las tres Biblias exista una marginalia bastante similar, con el protagonismo de arqueros, conejos y perros²⁹. De ser éste el argumento sería totalmente insuficiente debido a la popularidad y repetición de estos tres elementos en las marginalias. También analizando las características formales de las Biblias observamos grandes diferencias entre ellas. La más próxima a la de Vic es el *Latin 30*. Fácilmente podríamos imaginar que la inicial perdida del Génesis en Vic debía asemejarse a la del *Latin 30*. De hecho, coinciden a grandes rasgos la colocación de la gran inicial respecto al texto, y la composición y extensión de

sus antenas. Sin embargo en los rostros y plegados de los personajes podemos apreciar diferencias que además de excluir una autoría común hacen que nos planteemos una distinción de fuentes en ambos miniaturistas. La mano C del *Latin 39* se aleja todavía más, pues no se asemejan ni la composición de la antena ni los rasgos formales. Otra mano de este mismo manuscrito, la mano B³⁰, ha sido identificada por F. Avril como procedente de un taller parisino en el tercer cuarto del siglo XIII. Este hecho indiscutible hace que nos cuestionemos acerca del comercio con los «librarii» parisinos, por ejemplo si en Cataluña existía el «monopolio» de algunos de ellos, facilitando la llegada de Biblias de un mismo taller y even-

²⁹ Valgan como ejemplos las reproducciones de F. AVRIL, *op. cit.* láms. XLII y XLIII, fig. 82 (Lat. 39, f. 537) y fig. 83 (lat. 30, f. 4v.º), en comparación con la inicial de Mateo de nuestra Biblia (vol. IV, f. 4).

³⁰ F. AVRIL, *op. cit.* p. 74. La diferencia entre ambas manos es fácilmente comprobable entre los folios 190v y 537 del mismo manuscrito (fig. 82, lám. XLII). La mano C solamente la encontramos al final del manuscrito, en el índice de nombres hebraicos. Apparently este miniaturista intentaría imitar sin gran fortuna la mano B (véase el dibujo de los entrelazos) manteniendo el mismo esquema de caja de la letra y antena, pero innovando la temática de «drôleries». La gama cromática entre ambas manos es muy diferente, de tonos oscuros (marrones y granates) en la B y los colores azul y rosa en la C. Falta realizar un detenido examen para poder determinar si el índice de nombres es añadido al manuscrito cuando ya se encontraba en Cataluña. También vemos diferencias entre la mano C y el miniaturista del *latin 30*.

tualmente la venida de algún miniaturista.

El otro manuscrito relacionado con la Biblia de Vic es el *Misal n.º 24* de Sant Cugat del Vallés³¹, que ha sido datado en 1315. Algunas de sus miniaturas pensamos que sí se aproximan al estilo de Magister Raimundus, pero no es generalizable a todo el manuscrito pues distinguimos varias manos participando en él³². En todo caso éste sería el ejemplo de que la Biblia de Vic pudo influir en el desarrollo de la miniatura gótica en Cataluña, al menos en el scriptorium de Sant Cugat, no en una fecha tan tardía como la propuesta sino hacia el tercer cuarto del s. XIII.

El estudio iconográfico se ha realizado teniendo en cuenta las dos fuentes mencionadas anteriormente: los talleres parisinos en relación a los temas bíblicos de las iniciales, y la miniatura del Norte de Francia para el estudio de la marginalia.

Tomando como referencia las tablas iconográficas sobre una selección de Biblias que nos proporciona Barnner³³, observamos que la mayoría de las representaciones bíblicas son iguales a las que podemos encontrar en muchos otros manuscritos parisinos. La similitud se debe a la frecuente utilización de los libros de modelos, en los que cada tema podía tener unas cuantas variantes. Centramos nuestra atención en aquellos temas o algún aspecto concreto que no son frecuentes en la miniatura parisina.

Las miniaturas del Antiguo Testamento en la Biblia de Vic resultarían poco interesantes debido a su falta de originalidad. Son especialmente fieles a los supuestos libros de modelos las iniciales de los Salmos, y muy repetitivas las representaciones de profetas. Sin embargo tres de ellas son particularmente interesantes por salir de lo normal. En Esdras II (vol. II, f. 256) se representa el tema del banquete realizado por Esdras y su pueblo, en lugar del de la bendición del altar. Esta escena caída en desuso en las Biblias parisinas podemos encontrarla en las Biblias Moralizadas³⁴, cronológicamente anteriores, de las cuales se tiene en cuenta el extenso repertorio iconográfico al que se puede recurrir sin que signifique de-

pendencia estilística. En *Tobías* (vol. II, f. 274v, Fig. 7) la representación es más compleja de lo habitual. Se juntan dos momentos históricamente diferentes para formar una escena sintética que representan el inicio y final del Libro: el vuelo de la golondrina sobre Tobit que causa su ceguera (tema más representado), y la vuelta de su hijo Tobías y Sara con el remedio para su ceguera, guiados por el ángel. Finalmente, en Ester (vol. II, f. 303v) constatamos la presencia de los tres protagonistas habituales, Ester, el rey Asuero y Amán, pero de nuevo observamos la composición de tres escenas sintéticas (la inicial I favorece el desarrollo en tres registros): la reina Ester obtiene los favores del rey (que inclina su cetro sobre ella), Amán es condenado por el rey y finalmente colgado de una cruz. El texto bíblico alude a que Amán es colgado de una horca, y así se representa habitualmente. Solamente hemos encontrado un paralelo para la crucifixión de Amán en una Biblia inglesa del s. XIII³⁵.

Son algunas iniciales del Nuevo Testamento las más sorprendentes iconográficamente. Las Epístolas de San Pablo y los demás Apóstoles carecen de interés, ya que sólo se representan con algún atributo³⁶. En los evangelistas no solamente aparece el tema tan habitual del evangelista escribiendo su libro acompañado por su símbolo tetramórfico, sino también escenas de la vida de Cristo. Siguiendo el orden de los Libros nos encontramos con que en el prólogo de Mateo (vol. IV, f. 3v.) figura el evangelista, mientras que en el Libro (f. 4, Fig. 8) la gran inicial del Arbol de Jessé. Esta ordenación prólogo-Libro no continúa en Marcos; el prólogo es ornamental (f. 40v.) y al comienzo del libro (f. 41) encontramos un gran rectángulo (42 × 152 mm.) en lugar de la inicial, dividido en dos registros. En el superior hallamos el evangelista Marcos, y en el inferior el Bautismo de Cristo por San Juan Bautista. Se recupera de nuevo el esquema prólogo-Libro en las iniciales de Lucas (f. 64v), con los temas del evangelista y la aparición del arcángel San Gabriel a Zacarías. Finalmente el prólogo a Juan es ornamental (f. 104) y en el libro encontramos un rectángulo como el de Marcos, donde se representan la

³¹ G. Coll, *op. cit.* p. 240, plantea esta relación como un ejemplo de manuscrito catalán influenciado tardíamente por la corriente pictórica francesa. Data el Misal hacia 1315 en función de una inscripción incorporada al texto. Ver fotografías en: J. DOMÍNGUEZ BORDONA, «Miniatura», *Ars Hispaniae*, vol. XVIII, Madrid 1962, p. 138, fig. 166; P. BOHIGAS, *La ilustración y la decoración del libro manuscrito en Cataluña*, vol. II, Barcelona, 1965, pp. 64 y 66, figs. 23 y 24.

³² Baste comparar las figuras de Bohigas, *op. cit.* figs. 23 y 24. La primera, de más calidad, está más cercana a la Biblia de Vic. En la otra se remarcan las diferencias por el tratamiento de cuerpos desnudos y rostros.

³³ BRANNER, *op. cit.* pp. 178-183, 192-195, realiza unas tablas iconográficas comparativas entre varios manuscritos referentes a la temática del Antiguo Testamento, los Salmos y las Epístolas de San Pablo. Hemos de remarcar que entre la selección de manuscritos propuesta no hay ninguno del taller de Bari.

³⁴ Hemos localizado este tema en A. DE LABORDE, *La Bible Moralisée*, vol. I, París 1911, pl. 187, correspondiente a la Biblia Moralizada de Oxford, Bodley 270b, f. 187v. Ver la producción e influencia sobre otros manuscritos de las Biblias Moralizadas en BRANNER, *Manuscript...*, *op. cit.* pp. 22-65.

³⁵ Esta Biblia inglesa de mediados de s. XIII se conserva en Oxford, Lib. Bodl. Auct. D. 3-5, ver O. PÄCHT y J. J. G. ALEXANDER, *Illuminated manuscripts in the Bodleian Library*. Oxford, vol. III, British, Irish and Icelandic Schools, Oxford, 1973, p. 39. Hemos localizado este paralelo, el de Esdras II y los referentes a la vida de Cristo que mencionaremos en el Nuevo Testamento a través de la consulta del «Index of Christian Art» de la Universidad de Princeton, en la copia que hay de él en el «Kunsthistorisch Instituut of the Rijksuniversiteit» de Utrecht.

³⁶ Son especialmente repetitivas las iniciales de las Epístolas de San Pablo, en las que éste aparece con sus atributos (espada y un pergamino enrollado) o dictando a algún escriba. El poco interés de estas iniciales se pone en relieve si las comparamos con el extenso repertorio estudiado por L. ELEEN, *The Illustration of the Pauline epistles in french and english Bibles of the twelfth and thirteenth centuries*, Oxford 1982. La única inicial entre todas las epístolas que sale de esta repetición es la de Pedro I (vol. IV, f. 259), en la que Pedro aparece bautizando a un joven.

Pesca Milagrosa y la *Crucifixión* (Fig. 9). No aparece pues el evangelista Juan con su símbolo tetramórfico.

Son muy poco habituales en las Biblias las escenas de la Vida de Cristo que hemos mencionado, que en la Biblia de Vic vienen a substituir las figuras de los evangelistas. En cambio las encontramos abundantemente en Evangelarios y Misales, pero no forzosamente relacionadas con el inicio de un Libro. Buscando unos posibles modelos para nuestro miniaturista hemos encontrado unos pocos manuscritos del siglo XIII con el Bautismo al comienzo de los evangelios. Solo en una Biblia de origen inglés, *Pierpont Morgan Library Ms. 791*³⁷ (f. 333v), hallamos el Bautismo compartiendo la inicial con el evangelista Lucas. Los otros manuscritos son evangelarios, algunos bizantinos y otros en los que predomina la influencia bizantina³⁸. Todo conduce a pensar en que el origen de este tipo de iconografía está ligado al arte bizantino, que influye en el s. XIII pero también anteriormente. También se puede plantear la hipótesis de que en el s. XIII estos temas fuesen más frecuentes en el Norte de Francia e Inglaterra que en París. También respecto a la *Crucifixión* es interesante remarcar que el incurvamiento del cuerpo de Cristo y la particular superposición de sus piernas se aproximan a las soluciones propuestas en el taller parisino Wenceslas (Branner, fig. 274). Por lo tanto Magister Raimundus se crea un estilo propio a partir de elementos parisinos y otros iconográficos foráneos.

En este manuscrito la marginalia no es demasiado variada ni abundante. Destaca la del Exodo (vol. I, f. 56), en que se representa a un personaje caminando con un hatillo hacia un recinto enmurallado. Es pues una marginalia que guarda una estrecha relación con el tema del Libro, y por este motivo es única en todo el manuscrito. Casi siempre se halla situada sobre las antenas o próxima a ellas. Figuran arqueros tensando el arco, conejos, cigüeñas, grullas, perros, pájaros. Todos son animales reales a excepción de algunos seres grotescos y fantásticos que encontramos en Mateo (vol. IV, f. 4, Fig. 8) y en las iniciales ornamentales. El repertorio de estos seres tampoco es demasiado extenso: sirenas-pájaro, híbridos de dragón y hombres que tocan instrumentos musicales (flauta, tambor, campana) o se baten con una espada, y el personaje de rostro humanoide, desfigurado,

que parece querer cegarnos con un espejo. Comentaremos algunos detalles para aproximar nuestro manuscrito a los del Norte de Francia, señalando también cuáles son las particularidades de nuestro miniaturista, utilizando como referencia el estudio de Lilian Randall³⁹.

En general siempre se representa una misma tipología de animales. Los perros, conejos y cigüeñas corren, son perseguidos o juegan con una bola de oro en nuestro manuscrito. En la mayoría de manuscritos franceses e ingleses, de cronologías posteriores al nuestro, pueden ver ampliadas sus facultades equiparándolas a las humanas (Randall, XXXIV, figs. 155-160). La Biblia de Vic carece de esto, el protagonismo corre a cargo de los arqueros. Pero el repertorio formal es similar en ambos casos. Únicamente es exclusivo en nuestro miniaturista el dibujo del lomo erizado en los conejos y una raza canina concreta (en Mateo, vol. IV, f. 4) que no aparece en los repertorios de Randall. Parece un ejemplo de la búsqueda de cierto realismo, que se opone a la irrealidad de los colores que se emplean en las aves con tonos azules y verdes.

Los seres fantásticos músicos, que podemos también encontrar bajo formas animales o humanas (XXXIV, fig. 160, LXI, fig. 296), son unos de los temas más representados, siguiendo siempre el mismo esquema compositivo de los brazos cruzados delante del cuerpo. Uno de los personajes que aparece sentado junto al árbol de Jessé no parece tener un claro significado. Sujeta contra su pecho y con ambas manos una gran bola de oro, sin duda un objeto metálico. El rostro de este ser casi es simiesco, alejándose de la realidad para resultar grotesco, e intenta deslumbrarnos con su objeto metálico, como si fuera un espejo. Randall no ha repertoriado otro caso como este, que no podemos confundir con los que ella muestra de personas mirándose a espejos o realizando juegos malabares (L, fig. 246; LXXXVI y LXXXVII).

Finalmente trataremos los personajes que aparentemente son más sencillos, los arqueros, pero muy variables según los manuscritos en la postura que adoptan para tirar la flecha. El nuestro acerca mucho el arco al cuello en el momento en que lo tensa solamente con dos dedos. Un gran detallismo lleva a dibujar de manera muy precisa la cuerda que se tensa (vol. I, fol. 192v^o, Fig. 10).

³⁷ Ver N. MORGAN, *Early Gothic manuscripts (I) 1190-1250*, Oxford 1982, pp. 79-81. Se supone que fue realizada hacia 1220 en Sant Albans o en Oxford. Aunque no se puede establecer un paralelo formal con la Biblia de Vic es interesante recordar la relación que mantiene en monasterio de Sant Albans con el Continente, posibilitando influencias iconográficas en el Norte de Francia. Ver W. CAHN, «St. Albans and the Channel Style in England», en *The Year 1200: A Symposium*, New York 1975, pp. 187-230.

³⁸ En el evangelario de Goslar aparecen en el comienzo de Marcos: el evangelista, el Bautismo de Cristo y la Pesca Milagrosa. Reproducido en A. GOLDSCHMIDT, *Das evangeliar im rathaus zu Goslar*, Berlin 1910, pl. 4. Este evangelario se relaciona estilísticamente con el grupo de obras alemanas influidas por el bizantinismo, y se fecha hacia 1235-40 según A. Martindale, *Gothic Art*, London 1986 (1967), pp. 83-84. También en los evangelarios bizantinos de los siglos XII y XIII el tema del Bautismo aparece asociado muy frecuentemente a Marcos. Por ejemplo en: Patmos, Lib. Mon. Giovanni 274, f. 93v (ver en G. JACOPI, *Clara Rhodos*, VI-VII, 1932-33, p. 583, fig. 130). O en la Biblioteca Marciana de Venecia, Gr.I.8 (1397), f. 111v. Y en un Nuevo Testamento de Oxford, Lib. Bodl. Auct. T. infra.1.10 (misc 136), f. 80v, ver *The Warburg Institute Journal*, XXIX, 1966, pl. 69b.

La influencia de la iconografía bizantina en la relación del evangelista Marcos con el Bautismo la encontramos en las siguientes obras: Una Biblia de Clermont-Ferrand del s. XII, Bibl. Municipale 1, p. 306; evangelario de Avesnes-sur-Helpe, s. XII, Lib. Soc et Hist; un evangelario en New York, Lib. Pierpont Morgan ms. 492, f. 42v, ver G. WARNER, *Gospels of Matilda, Countess of Tuscany 1055-1115*, Oxford 1917, pl. XIV.

³⁹ L. RANDALL, *Images in the margins...*, op. cit. Señalaremos entre paréntesis el número de la lámina y figura a la que nos referimos.

Con estos elementos hemos podido realizar una mayor aproximación de este personaje con otro manuscrito francés (LXXXII, fig. 390, París, Bibliothèque Nationale, Latin 16260, f. 273), una Biblia procedente de Arras (Artois) aunque seguramente de finales del siglo XIII. Los mayores parecidos los encontramos en otros arquetipos no reproducidos por Randall (f. 227v, 234v y 437). La similitud es tal que no se debe a la imitación de un motivo, sino a un lenguaje común, y es indiscutiblemente una de las pruebas más firmes para relacionar a nuestro miniaturista con el Norte de Francia y en particular con el condado de Artois.

Para finalizar querríamos mencionar que la admiración que la Biblia de Vic ha suscitado siempre, y que sin duda ha propiciado un mayor interés en conservarla, ha causado también involuntariamente la intervención en dos de sus miniaturas. En el Cantar de los Cantares (vol. III, f. 36v, Fig. 4) se representa a la Virgen con el Niño. El interés por esta miniatura condujo a alguien a intentar «mejorarla» rayando (mediante incisión) el nimbo de la Virgen y unas letras (M) a cada lado de su figura. Sin duda se debía tratar de un admirador, caso diferente de la otra miniatura maltratada. Pertenece a San Judas (vol. IV, f. 270v, Fig. 11), y nos llamó la atención por qué sólo faltaba la pintura en unas partes muy concretas: la ca-

beza, manos y pergamino del Santo (pero no el limbo ni las vestiduras) y también en las cabezas de unos seres fantásticos que decoran la inicial. Sin duda se trata de un caso muy opuesto al anterior, en el que a través de la confusión iconográfica de San Judas por Judas Iscariote se ha rascado la pintura de las partes descubiertas del cuerpo que podrían ser «maléficas», carácter que sin duda revestirían también esos seres fantásticos que acompañaban al Judas.

Nuestro trabajo refleja la necesidad de dirigirse hacia modelos franceses e ingleses para el estudio de los manuscritos de la Península Ibérica pertenecientes al gótico lineal. Sólo así podemos proponer aproximaciones estilísticas o iconográficas y determinar las características propias de los manuscritos hispanos de este primer gótico. También queda patente la importancia de este primer gótico. También queda patente la importancia de contextualizar geográficamente las obras para poder después mediante la documentación de los archivos (que no ha sido explotada en su mayoría) proponer agrupaciones de obras al entorno de posibles scriptoria y relacionarlas con sus donantes. Es esta profundización documental lo que nos falta realizar para completar el estudio de la Biblia de 1268 de Vic que hemos presentado.

Sobre el Castillo de la Calahorra y el Codex Escorialensis

Fernando Marías

Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.) Vol. II, 1990

El castillo de la Calahorra, próximo a la ciudad de Guadix (Granada), es una de las obras arquitectónicas más importantes del Renacimiento español; no sólo por ser uno de los primeros ejemplos en los que el nuevo estilo importado de Italia se desplegó en nuestro territorio, sino también por haber sido el segundo en el que se incorporaron obras marmóreas traídas desde Génova y en cuya realización intervinieron maestros procedentes de la península itálica. Asimismo, su interés se incrementa al haberse utilizado en el proceso de su construcción, co-

mo fuente de algunos de sus relieves, esculturas e incluso piezas estrictamente arquitectónicas, uno de los más famosos repertorios de dibujos italianos de la fecha, el llamado Codex Escorialensis¹.

La historia de este castillo y su renaciente interior palaciego, a pesar de la documentación de que disponemos hasta ahora, está sin embargo llena de problemas, muchos de ellos de casi imposible solución por el momento²; uno de ellos, lógicamente, es el de su relación con el Codex Escorialensis y, como su corolario, la comple-

- ¹ C. von FABRIEZY, *Die Handzeichnungen Giuliano da Sangallos, Kritisches Verzeichnis*, Stuttgart, 1902, pp. 17ss. Hermann EGGER et al., *Codex Escorialensis — Ein Skizzenbuch aus der Werkstatt Domenico Ghirlandajos*, Viena, 1905/6 (reprint, Davaco, 1975, 2 vols.). Christian HÜLSEN, «Jahresbericht über neue Funde und Forschungen zur Topographie der Stadt Rom 1889-1890», *Mitteilungen des kaiserlich deutschen archaologischen Instituts - Römische Abteilung*, vi, 1891, pp. 73-150; «Escorialensis und Sangallo», *Jahreshefte des osterreichischen archaologischen Institutes*, xiii, 1910, pp. 210-230. R. WEISS, *The Renaissance Discovery of Classical Antiquity*, Oxford, 1969, pp. 84ss. John SHEARMAN, «Raphael, Rome, and the Codex Escorialensis», *Master Drawings*, 15, 2, 1977, pp. 107-146 y en *Funzione e illusione, Raffaello, Pontormo, Correggio*, Il Saggiatore, Milán, 1983, pp. 43-76 y 186-194; en C. L. FROMMEL, S. RAY y M. TAFURI, *Raffaello architetto*, Electa, Milán, 1984, pp. 418. Stefano BORSI, *Giuliano da Sangallo, I disegni di architettura e dell'antico*, Officina, Roma, 1985, *passim*. Arnold NESSELRATH, «Raffaello e lo studio dell'antico nel Rinascimento» en C. L. FROMMEL, S. RAY y M. TAFURI, *Raffaello architetto*, Electa, Milán, 1984, pp. 405-408 y 419; «Raphael's Archaeological Method», en *Raffaello a Roma*, Roma, 1986, pp. 357-371; «I libri di disegni di antichità. Tentativo di una tipologia» en Salvatore Settis ed., *Memoria dell'antico nell'arte italiana, III, Dalla tradizione all'archeologia*, Einaudi, Turín, 1986, pp. 123 y 129-134; «Review of Christian Hülsen, Il Libro di Giuliano da Sangallo», *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 2, 1989, pp. 281-292. Gratuitas y confuendentes son las páginas de Margarita FERNÁNDEZ GÓMEZ, *Los grescos en la arquitectura del Protorenacimiento*, Generalitat Valenciana, Valencia, 1987, pp. 123-127 y, sobre su supuesta utilización en España antes de 1506/9, «Hacia una recuperación del Palacio de Vélez Blanco (Almería): los órdenes en la arquitectura del Protorenacimiento», *Fragmentos*, 8-9, 1986, pp. 78-89 y «La arquitectura como documento: el sepulcro del Gran Cardenal Mendoza en Toledo», *Academia*, 63, 1986, pp. 219-241. Una lectura incorrecta de la documentación ha dado pie a la afirmación de que el Codex o copias habrían sido llevadas a Génova como modelo para los encargos marmóreos dirigidos por Carlone, véase Piero Boccardo, «Le grottesche a Genova nella cultura artistica del Cinquecento», en *Raffaello e la cultura raffaellesca in Liguria*, Stringa, Génova, [1982], pp. 157-166 y Piero Boccardo e Ida María BOTTO, «La scultura decorativa in ardesia», en *Ardesia, tecnica e cultura. Del dipingere e scolpire in pietra*, Génova, 1984, pp. 41-43.
- ² F. ALIZERI, *Notizie del professori del disegno in Liguria*, Génova, 1877, IV, pp. 342ss y V, pp. 32 y 75-82. Carl JUSTI, «Anfänge der Renaissance in Granada» y «Der Baumeister des Schlosses La Calahorra», *Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen*, xiii, 1891, pp. 174ss y 224-226; y *Miscellaneen aus drei Jahrhunderten Spanischen Kunstlebens*, Berlín, 1908, pp. 218ss. F. de P. VALLADAR, «El Castillo de La Calahorra», *La Alhambra*, 1908. M. GÓMEZ-MORENO, «El Renacimiento andaluz», *Por el Arte*, marzo 1913. Vicente LAMPÉREZ y ROMEA, «El castillo de La Calahorra (Granada)», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1914, pp. 1-28. Manuel GÓMEZ MORENO, «Sobre el Renacimiento en Castilla, II, Hacia Lorenzo Vázquez», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, I, 1925, pp. 32ss. Francisco de BORJA SAN ROMÁN, «Las obras y los arquitectos del Cardenal Mendoza», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 1931, pp. 153-161. Leone Andrea MAGGIOROTTI, «Opere italiane in Spagna: Il Castello di La Calahorra», *Palladio*, I, 1937, pp. 125-137, Mario SALMI, «L'architettura del primo rinascimento in Spagna e gli influssi lombardi», *Atti del Convegno Nazionale di Storia dell'Architettura*, Milán, 1939, pp. 142-152. Francisco LAYNA SERRANO, *Historia de Guadalajara y sus Mendozas en los siglos XV y XVI*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, II, pp. Beatrice GILMAN PROSKE, *Castilian Sculpture, Gothic to Renaissance*, Hispanic Society of America, Nueva York, 1951, pp. 303-307. Marqués de Lozoya (Juan de Contreras), *Escultura de Carrara en España*, Consejo Superior de Investigacio-

ja y debatida historia del propio códice, que ha terminado dependiendo, desde 1970, de la de la construcción andaluza³. Algunos de sus dibujos, de evidente interés para nuestro conocimiento de la evolución de la representación gráfica de la arquitectura y la actividad romana de Rafael, han dado pie a un reciente debate historiográfico al haberse fechado el Codex en función de su venida a España, que dependería de su utilización práctica en la Calahorra⁴.

No obstante la perspicacia y el conocimiento del Codex demostrado por los autores que se han ocupado de este tema, el problema está todavía lejos de su resolución, principalmente por dos causas. Al quedar vinculados Codex y castillo, la oscura, por compleja, historia de éste, de modificarse, debe repercutir sobre la de aquél; de la misma forma, al unirse sus dibujos con la biografía del cliente, don Rodrigo Díaz de Vivar y Mendoza, I Marqués del Zenete, la historia del Codex depende nuevamente de otro factor externo, la cronología de la estancia italiana de su dueño, en el curso de la cual habría adquirido este conjunto de dibujos, si fue él su portador. Intentaremos en estas páginas aclarar en lo posible estos dos aspectos, externos, y situar el Codex en un nuevo, aunque evidentemente próximo, contexto.

Empecemos por estas relaciones. Gracias a los trabajos de Santiago Sebastián, Hanno-Walter Krutt, Margarita Fernández Gómez y Arnold Nesselrath⁵, se han identificado diversas correspondencias entre las decoraciones de aquél y los dibujos del Codex. Por una parte, diferentes series de ornatos de grutescos, utilizadas en las jambas de puertas (fol. 19v.^o y 50v.^o); por otra, las imágenes esculpidas en los pedestales de dos balcones, que flanquean la entrada a la escalera principal del edificio: en la de la izquierda, la «Victoria» de la Columna Trajana (fol. 31) y una «Afrodita» (fol. 54v.^o), y en la de la derecha el «Apolo» del Belvedere (fol. 53) y una «Abundancia» (fol. 48v.^o). En tercer lugar, en la llamada puerta del salón del piso noble, las fuentes de su friso, con tritones y nereidas (fol. 15v.^o) y un hombre ca-

balgando sobre una pantera (fol. 39v.^o), y de tres imágenes de sus cuatro nichos: de nuevo la «Abundancia» (fol. 40v.^o), el «Hércules» Farnese (fol. 37) y «Apolo» (fol. 64). Por último, la fuente de uno de los capiteles del piso bajo del claustro, que dependen de uno de los modelos del Codex (fol. 22). Nesselrath, entre paréntesis, ha señalado a su vez que los relieves de una de las columnas del balcón de la derecha de la escalera, con las «Danzatrici Borghese», constituiría otro elemento decorativo en el que se habría empleado una fuente antigua bien conocida en la época pero ausente en el repertorio del Codex Escorialensis, apuntando la posibilidad de la utilización de otros modelos dibujísticos. Se ha supuesto, como conclusión, que todos estos ejemplos pétreos se habrían esculpido por los artifices italianos que llegaron a La Calahorra con el escultor Michele Carlone, cuya cronología nos es bien conocida.

A través de las aportaciones documentales de Alizeri, Justi y Kruff⁶, sabemos que el 22 de diciembre de 1509, por un documento otorgado en Génova, que el *scultor marmorarum* Michele Carlone se encontraba en España, en La Calahorra, y sus colegas Antonio di Pilacurte da Carona (*magister picapetrum*) y Baldassare de Canevale da Lancio (*magister marmorarum*) recibían del procurador del Marqués, Matino Centurione, 30 ducados de oro para la mujer de Carlone, Giovanna. Este mismo día, el *magister antelami* Pietro da Gandria della Verda y, por su parte, Pilacurte y Canevale, se comprometieron a entregar en marzo de 1510, a Antonio y Prometioner, diferentes partidas de piezas arquitectónicas de mármol. El primero entregaría 400 balaustres (20 para la escalera y 380 para los corredores altos del patio; 24 columnas (de 17 palmos y medio de altura, probable error por 7 y medio), con «suis quadretis in capitelis», de las que diez tendrían un palmo y cuarto de grueso y quince (quizá error por catorce) un palmo y tres cuartos. Los segundos proporcionarían 236 balaustres (16 para la escalera y 220 para los corredores altos) y 12 columnas con «suis quadratis et capitelis ipsarum» (de

nes Científicas, Madrid, 1957, pp. 14ss. Santiago SEBASTIÁN, «Antikisierende Motive der Dekoration des Schiesses La Calahorra bei Granada», *Gesammelte Aufsätze zur Kulturgeschichte Spaniens (Spanische Forschungen der Gorresgesellschaft)*, xvi, 1960, pp. 185ss; «Los grutescos del palacio de La Calahorra», *Goya*, 1969-70, pp.; *Arte y humanismo*, Cátedra, Madrid, 1978, pp. 97ss. Diego ANGULO INÍQUEZ, «Miscelánea de arte renacentista», *Homenaje a Don Ramón Carande*, Madrid, 1963, I, pp. 59-60, quien se refiere a la portada de la capilla, hoy en el Museo de Sevilla, y transcribe su inscripción ADORABO AD SANCTVM TEMPLVM TVVM IN TIMORE TVO (Psalmos, 5, 8). DE BOSQUE, *Artisti italiani in Spagna dal XIV secolo ai Re Cattolici*, Settimo Milanese, 1968, pp. 436ss. Hanno-Walter KRUFF, «Un cortile rinascimentale italiano nella Sierra Nevada: La Calahorra», *Antichità Viva*, xi, 1, 1972, pp. 35-45; «Concerning the Date of the Codex Escorialensis», *The Burlington Magazine*, enero 1970, pp. 44-47; *Portali genovesi del Rinascimento*, Edam, Florencia, 1971, pp. 16-18. Edward COOPER, *Castillos señoriales de Castilla de los siglos XV y XVI*. Fundación Universitaria Española, Madrid, 1981, I, pp. 603-611. Rosa LÓPEZ TORRILLOS, «La scultura genovese in Spagna», en *La scultura a Genova e in Liguria*, I, *Dalle origine al Cinquecento*, Génova, 1987, pp. 374-377. Margarita FERNÁNDEZ GÓMEZ, «Una nueva lectura del palacio de La Calahorra», *Traza y Baza*, 9, [1985], pp. 103-119; *Los grutescos en la arquitectura española del Protorenacimiento*, Generalitat Valenciana, Valencia, 1987, pp. 129-210. Catherine WILKINSON, «La Calahorra and the Spanish Renaissance Staircase», en *L'escalier dans l'architecture de la Renaissance*, Picard, París, 1985, pp. 153-160. Victor Nieto Alcaide en V. Nieto Alcaide et al., *Arquitectura del Renacimiento en España, 1488-1599*, Cátedra, 1989, pp. 44-51. Fernando MARIAS, *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*, Taurus, Madrid, 1989, pp. 250, 260-262 y 379-380.

³ El primero en señalar la relación entre La Calahorra y el Codex Escorialensis fue S. Sebastián, 1960. H.-W. KRUFF, 1970, pp. 44-47, fue el primero en extraer conclusiones sobre la cronología del códice.

⁴ J. SHEARMAN, 1977, pp. 107-146. Tras él, se ha interesado sobre el tema, desde el punto de vista del Codex, A. NESSELRATH, *op. cit.* Contemporáneamente reaccionaría al artículo de Kruff, aunque de forma distinta, W. LOTZ, *op. cit.*, 1977, pp. 40-41.

⁵ Véase S. SEBASTIÁN, 1960. H.-W. KRUFF, 1969, 1970 y 1972. M. FERNÁNDEZ GÓMEZ, [1985] y 1987. A. NESSELRATH en *Memoria dell'antico nell'arte italiana*. La lectura «iconológica» del palacio, a partir de la llamada puerta del Salón de los Marqueses, iniciada por S. Sebastián, 1978 y continuada por M. Fernández Gómez, [1985] y 1987, carece de fundamento real; véase F. Marias, 1989.

⁶ Los documentos genoveses en F. Alizeri, 1877. C. Justi, 1891. H.-W. Kruff, 1972.

7 palmos y medio de altura), nueve de las cuales tendrían una anchura de un palmo y tres cuartos. El 8 de mayo de 1510, siempre en Génova, Pietro da Gandria y Canevale suscribieron otro contrato, ahora de 4 pilares con sus medias columnas, basas y capiteles, 4 pedestales con cuadros negros y otros 24, a los que se sumaban 6 para la escalera; además, entregarían 62 trozos de cornisa (para encima y debajo de los balaustres) de nueve palmos y medio de largo, 24 capiteles, 24 basas, 300 «quadretos» y 70 «peducios» negros, de pizarra, como capiteles-ménsula frente a las columnas, de los que 16 serían «pro cantis», y 56 más pequeños, 12 de los cuales nuevamente estarían destinados «pro cantis». El 11 de mayo de este mismo año, Pietro da Gandria y Canevale traspasaban parte de su tarea, contratada tres días antes, a Gabriele di Bertoni y Bartolomme Peliccia da Carrara, por el que no se añadían nuevas piezas.

El 6 de junio de 1510, los «laboratores» Pantaleone Cachari da Borghetto da Arroscia, Pietro Bachoni da Basergera y Oberto Carampi da Bacelega se comprometieron con Martino Centurione para trabajar por un año, el de 1511, en La Calahorra, recibiendo cada uno un salario mensual de tres ducados de oro; por su parte, y con la misma fecha, los «magistri de muro sivi magistri antelami» del valle de Lugano Egidio da Gandria della Verda, Baldassare da Gandria di Padracis, Pietro Antonio de Curto da Carona y Giovanni da Gandria della Verda fueron contratados por el mismo periodo de tiempo, con un sueldo global de 26 ducados mensuales, que se repartieron proporcionalmente dos días después, de forma que Egidio recibiría 8, Baldassare 5, Pietro 5 y medio y, por último, Giovanni 7 ducados y medio.

Los encargos realizados en diciembre de 1509 fueron consignados con algún retraso; Piracurte y Canevali lo hicieron el 22 de junio de 1510, a la espera de cerrar el contrato cuando se recibiera confirmación de la bondad de las labores, desde España, por parte de Michele Carlone, «unus ex magistris edificiorum dicti Marchionis dicti loci», por lo que hemos de suponer que Carlone no había ido solo a La Calahorra en 1509, sino acompañado por otros maestros, a los que habría que añadir en 1511 los siete nuevos artifices contratados a mediados de 1510; ambos recibieron posteriormente, el 5 de marzo de 1511, cuatrocientas libras genovesas. Por su parte, el 13 de julio del mismo 1510, recibía su finiquito Pietro da Gandria della Verda. El último documento conocido relativo a la obra data del 1 de septiembre de 1512, y consistió en el encargo de una fuente a los maestros Antonio María y Pietro Aprile da Carona.

De esta documentación podemos deducir diferentes conclusiones. En primer lugar, los cuatro pilares con columnas son los pilares de esquina del piso superior, no una portada —desaparecida para algunos— o, como se

ha señalado recientemente, la estructura básica del sepulcro toledano del Cardenal don Pedro González de Mendoza. Por otra parte, el número de columnas y balaustres encargados no coincide con el de las piezas que finalmente se emplearon en la obra andaluza, hecho que abre un abanico de posibles alternativas entre los proyectos originales y el definitivamente realizado, o problema que podría resolverse si pensamos que también se habrían encargado piezas para el palacio de Granada.

En tercer lugar, Michele Carlone y otros italianos se encontraban en España por lo menos desde comienzos de 1509, pues todavía está documentado en Génova. A finales de 1509, a partir de dibujos enviados desde La Calahorra, se contrataban diferentes piezas arquitectónicas de mármol y pizarra para la escalera y el piso noble del claustro del palacio, que se entregarían durante el verano de 1510; a partir de 1511 llegarían dos nuevos grupos de italianos, cuatro *magistri de muro* y tres laboratores, con menor salario. Debieron ocuparse del montaje de las piezas y la construcción de las bóvedas de ladrillo de los dos pisos del claustro y algunos salones, para las que ya el 20 de marzo de 1510 se encargaban a Valencia barras de hierro que pudieran entibarlas: 96 de 9 palmos y cuarto para el patio, 24 de 11 y medio para la escalera y 21 de esta última longitud para su salón superior⁷. Ignoramos cuándo terminaron las obras y las *maestranze* italianas regresaron a Génova; se ha supuesto generalmente que a principios de 1512, pero quizá fuera más conveniente retrasar la fecha hasta finales de aquel año; sabemos por una carta del Conde de Tendilla, del 15 de enero de 1513, como una novedad, del texto de la inscripción de los corredores del patio, y que don Rodrigo no partió de Granada para instalarse en La Calahorra hasta el 17 de febrero de este mismo año⁸.

Por lo tanto, dado que Michele Carlone se encontraba todavía en Génova en 1508, hemos de suponer que la obra italiana tuvo lugar durante los años completos de 1509-1512, cuatro, y que este periodo de tiempo es absolutamente insuficiente para erigir la mole del conjunto. Da la impresión de que en 1509 se encontraba ya erigido el primer piso del claustro y establecida la definitiva tipología, claustral a la española, de la escalera, pues los pedidos marmóreos para ella delatan su actual forma.

Por ello, es necesario que nos retrotraigamos en el tiempo e intentemos determinar el inicio de su fábrica, anterior a la presencia de maestros venidos de Italia.

Como hemos señalado, una parte importante de la comarca del Zenete había sido enajenada por los Reyes Católicos en señorío a favor del Cardenal Pedro González de Mendoza en 1490 (30 de marzo), para que pasara —con Huéneja— definitivamente a su hijo en 1492, tras serle concedido el marquesado al hasta entonces canciller mayor del sello de la poridad⁹. Este mismo año, las

⁷ JOSÉ MARÍA MARCH, «El primer Marqués de Cenete. Su vida suntuosa», *Archivo Español de Arte*, 1951, pp. 47-65.

⁸ *Correspondencia del Conde de Tendilla*, II, (1510-1513), ed. por Emilio Meneses García, Real Academia de la Historia, Madrid, 1973-74, II, pp. 191-193.

⁹ Sobre el problema de la fundación del mayorazgo y la herencia del Cardenal, véase ahora FRANCISCO JAVIER VILLALBA RUIZ DE TOLEDO, *El Cardenal Mendoza (1428-1495)*, Rialp, Madrid, 1988, pp. 212-230.

cuentas de la casa cardenalicia registraron «gastos en la obra e labor en la fortaleza de La Calahorra»¹⁰, primer testimonio documental por el que sabemos que se realizaban trabajos en el castillo. Una revisión de estas cuentas proporciona, no obstante, algunos datos más. La obra, de hecho, había dado comienzo en 1491, año en que el Cadenal pagaba 14.250 maravedís a veintidós canteros que se trasladaron desde Toledo para ocuparse de la fábrica de la fortaleza, suma que se repetiría en 1492; este año se añadieron 74.500 de costo de acémilas utilizadas en la obra. El hecho de que, durante por lo menos dos años, trabajara tal número de canteros avala la idea de que una obra de gran envergadura se había iniciado.

En este momento el Cardenal disponía de dos maestros de sus obras, Alberto de Carvajal, de 1488 a 1493 y al que muy poca atención se le ha prestado, y Lorenzo Vázquez de Segovia, desde 1491 y que fallecería antes de mayo de 1515. No tenemos, sin embargo, noticias de la intervención de ninguno de ellos en La Calahorra por estas fechas. El primero de ellos estaba por estos años a cargo de diversas obras de fortificación del Cardenal, como su «criado» y su «maestro de obras»: del castillo de Almenara (Cuenca) entre 1488 y 1493, teniendo a sus órdenes a los maestros Diego de Espina, Juan de Tavernillas y Agustín García de Montillo o a un cantero como Juan García de Praves (en Granada desde 1513); de la fortaleza del Cid en Jadraque, con el maestro Rodrigo de Escalante trabajando allí en 1491; también por entonces se trabaja en sus castillos de Olivares, Sigüenza y Alcaraz. El segundo criado y maestro del cardenal pasaría en 1496 a ser maestro del marqués y aparecerá en 1509 dirigiendo la obra de La Calahorra.

En manos del Marqués el territorio, la comarca no se libró de la revuelta de los mudéjares de 1500 a 1501, que concluyó en mayo. El 22 de junio de ese año, don Rodrigo se encontraba en su marquesado, concretamente en Jerez, estableciendo una concordia con sus súbditos¹¹; aunque se firmara, el Marqués no perseveró en mantenerla y, el 29 de octubre, los Reyes Católicos, ante sus protestas, se vieron obligados a escribir al corregidor de Guadix para que forzara a don Rodrigo a no exigir el cobro de los «derechos moriscos», tratar a los antiguos mudéjares como cristianos, a cuya fe se habían convertido, pues les hacía «yr a las labores del dicho Marqués con gente e bestias a su costa, e que un alcalde de La Calahorra les maltrata e tiene algunos dellos presos e los açota e les fase muchos otros agravios, de manera que son tratados como esclavos»¹².

Este documento parece indicar que don Rodrigo los utilizaba como mano de obra en las «labores» de su castillo, cuya obra continuaba y a la que, previsiblemente, había dado un nuevo impulso tras la pacificación de la

comarca y su presencia en el Zenete, y ante la posibilidad de una nueva sublevación. Hemos de tener en cuenta esta fecha, 1501, como la del impulso final para la construcción de la fábrica militar andaluza. Desde el punto de vista de la arquitectura militar, como ha señalado Edward Cooper¹³, el castillo puede vincularse a dos grupos de fortalezas castellanas, el de Guadalajara (castillos de Palazuelos, Estables y Cobeta, y Cihuela en Soria) y el toledano derivado de la obra del arquitecto Juan Guás (Mombeltrán, Belmonte, El Real de Manzanares), con los que comparte algunas de las características propias de la arquitectura militar castellana de la segunda mitad del siglo XV, sobre todo a partir de la década de 1470. Desde ese punto de vista, nada más lógico que su pertenencia a una tradición que unía rasgos guadalajareños y toledanos, los núcleos más importantes de la actividad constructiva de la familia de los Mendoza, con los Duques del Infantado como su título más conspicuo, y del arzobispo de Toledo. Otros rasgos comunes presenta con el castillo de Puebla de la Almenara (Cuenca), obra dirigida, como las del castillo del Cid de Jadraque, por Alberto de Carvajal en 1488-93, al ser fortalezas del Cardenal, que estaban pasando a sus dos hijos, don Diego y don Rodrigo respectivamente. Lo mismo puede decirse con respecto a elementos del castillo guadalajareño de Pioz, contemporáneo y posesión asimismo del Cardenal Mendoza. No obstante, una cosa es la estructura militar de La Calahorra, como hemos visto entre lo «alcarreño» y lo toledano, ejecutada por canteros de Toledo —quizá dirigida sucesivamente por Carvajal y Lorenzo Vázquez de Segovia, presente en Granada en 1492— y otra la palaciega con su patio.

Este consta de dos zonas claramente diferenciadas por sus materiales. Todo el piso inferior presenta en sus galerías y arcos el uso de piedra local granadina. Este material unifica ventanas, puertas y chimeneas de ambos pisos pero en las pandas del superior ha sido sustituido por el mármol importado desde Génova, cuya cronología nos es conocida; contratada a finales de 1509, servida en la ciudad italiana en junio y julio de 1510, montada *in situ* durante 1511 y 1512. Ello parece justificar que, al encargarse el cambio, el piso inferior del patio estaba en vías de realización, prácticamente acabada su talla como para tener que renunciarse a alcanzar una total homogeneidad. Otro dato parece apoyar esta situación; todos los escudos que aparecen en este piso bajo pertenecen exclusivamente al Marqués, pues la presencia de las flores de lis obedece a ser hijo de doña Mencia de Lemos, no a estar casado con doña Leonor de la Cerda; es una heráldica de «viudedad», posterior, por lo tanto, a 1497 pues los escudos de su primera esposa no aparecen por ninguna parte. Por contra, el segundo piso no sólo

¹⁰ F. DE B. SAN ROMÁN, *op. cit.* A sus noticias hay que añadir las existentes en sus fuentes en Archivo de la Diputación Provincial de Toledo, Libro 264, fols. 36 v.º y 112; Libro 265, fols. 73 y 105 v.º

¹¹ Manuel GÓMEZ LORENTE, «Aportaciones al estudio del Marquesado del Cenete», *Cuadernos de Estudios Medievales*, xii-xiii, 1984, pp. 85-93.

¹² Miguel Ángel LADERO QUESADA, *Granada después de la conquista. Repobladores y mudéjares*, Diputación Provincial, Granada, 1988, doc. 147, pp. 479-480.

¹³ E. COOPER, *op. cit.* pp. 603ss.

presenta la inscripción «VXORIS MVNVS», sino que el escudo de doña María de Fonseca se alterna con el de Mendoza sobre los mármoleos soportes o en la serliana del llamado Salón de Justicia, hoy —como otras puertas y una chimenea— en el palacio madrileño del Duque del Infantado. Hemos de preguntarnos, así pues, desde cuándo pudieron unir sus escudos y hasta cuándo el Marqués tuvo que prescindir de su utilización. Además, los capiteles del piso inferior muestran que para su talla se recurría a uno de los modelos del Codex Escorialensis que, por contra, no se utilizaron para precisar en nada las formas de las piezas de mármol que se encargaron a Génova; es del todo improbable, frente a lo afirmado recientemente, que el Codex o algunas copias de sus dibujos pasaran de España a Génova a través de los encargos del Marqués y Carlone. Para ello, tendremos que adentrarnos en la compleja biografía del Marqués y su segunda esposa, tema prolijo si los hay, pero que conllevará la determinación exacta en el tiempo de la estancia italiana del cliente de La Calahorra y, con ella, la cronología de la llegada a España del Codex Escorialensis, pues no son aceptables —por desconocimiento del trabajo de Shearman— las hipótesis que lo vinculan antes con su padre el Cardenal Pedro González de Mendoza, con su tío el Cardenal y arzobispo de Sevilla Diego Hurtado de Mendoza (1443-1503), con el arquitecto Lorenzo Vázquez de Segovia o exclusivamente con Diego Hurtado de Mendoza, que se han aducido de reciente, basadas en la falta de interés cultural, en concreto por la adquisición de libros, por parte de don Rodrigo, o en el supuesto manejo del repertorio de modelos ornamentales con anterioridad a la fecha de la llegada a España que tradicionalmente se ha establecido.

Don Rodrigo de Mendoza fue hijo natural del obispo de Calahorra¹⁴, y futuro arzobispo de Sevilla y Toledo y Cardenal de Santa Croce in Gerusalemme, Pedro González de Mendoza, y de una dama de la reina, doña Mencía de Castro o de Lemos. Sobre la fecha de su nacimiento no existe total acuerdo, fluctuándose entre los años 1464 y 1469. Como veremos, este detalle no deja de tener importancia pues, en realidad, tal fecha sólo parece deducible gracias a dos inscripciones en las que se incluye su edad, una medalla que parece conmemorar la obtención del título de marqués —a los 26 años— y un texto epigráfico tallado, y que muy pronto se mandó borrar, en el patio del castillo de La Calahorra, por el que se le señalaba una edad —37 años—, fechándose esta inscripción en 1510. Al no estar fechada la primera y parecer errónea la segunda, que testimoniaría un momento de la construcción palaciega, precisar el año de su nacimiento podría quizá revestir especial relevancia.

Sin otras pruebas que la pura conjetura inferencial, pa-

rece lo más adecuado situar la fecha de su venida al mundo en 1466, de tal forma que, de acuerdo con la medalla, tuviera 26 años cumplidos en 1492, fecha en la que su padre consiguió que se le concedieran los títulos de Marqués del Zenete (con señorío sobre las villas y lugares de La Calahorra, Jerez del Marquesado, Alquite, Lanteira, Aldeire, Ferreira, Dólar, Huéneja y los Palacios de Don Nuño en Granada) y Conde del Cid, sobre dos señoríos cuyo mayorazgo había instituido desde 1488; a estos se añadirían, en el reino de Valencia, el marquesado de Ayora y las baronías de Alberique, Alcocer, Alcácer y Alasquer. Al obtener el condado, don Rodrigo decidió añadir a su apellido el de Díaz de Bivar o Vivar, con la intención de evidenciar sus vínculos con el histórico y ya mítico héroe medieval don Rodrigo Díaz de Bivar «el Cid Campeador», a cuya descendencia ya don Pedro había pretendido pertenecer. No deja de ser elocuente el hecho de que en la citada medalla, el verso nos presente la efigie de perfil, tocada con militar yelmo, del joven aristócrata, identificado como «MARCHIO RODERICVS DE BIVAR», mientras que en el reverso se nos muestre la imagen de Marte y Venus —«MARS» y «VENVS»— rodeados por la leyenda latina «QVORUM OPVS ADEST. AETATIS ANO XXVI». Para conseguir tal merced, su padre había legitimado a sus hijos en 1476 (15 de junio), siendo ya arzobispo de Sevilla y cardenal, y había obtenido de Sixto IV, dos años después, permiso para poder testar en favor de sus hijos, al que se añadirían una licencia pontificia otorgada el 12 de junio de 1486, otra en 1487 y un breve en 1488, de Inocencio VIII; por otra parte, el Cardenal logró de la reina Isabel confirmación civil de la legitimación a través de dos documentos legales de 3 y 12 de mayo de 1487. Los Reyes Católicos le permitieron, finalmente, el 21 de mayo de 1489, testar a favor de su descendencia. Mientras tanto, no obstante, don Pedro había comenzado ya a hacer los preparativos correspondientes a su herencia patrimonial, iniciados en fecha tan temprana como 1469. Instituyó el 24 de agosto de 1488 un primer mayorazgo en tierras de Guadalajara, al que seguiría una segunda carta, de 3 de noviembre de 1489, que incluía Jadraque, con la fortaleza del Cid y las casas paternas en Guadalajara (casas que en 1494 le serían retiradas del legado); las posesiones valencianas se sumaron durante 1490 y 1491. Por último, las tierras del Zenete, que el Cardenal había recibido de los reyes en 1490, tras pacificar una temprana rebelión de los mudéjares del Zenete, junto a unas casas en Guadix, se incorporaron al mayorazgo el 3 de marzo de 1491, tomando él mismo posesión de ellas y entregándoseles de inmediato a su hijo primogénito; en junio de 1492, los Reyes Católicos concedieron a don Rodrigo la villa de Huéneja. Por fin, el 18 de julio de 1492, se convirtió este feudo señorial en marquesado.

¹⁴ Aunque se ha señalado que su nacimiento tendría que haber sido posterior a 1467, al aparecer el padre como obispo de Sigüenza, tal suposición no puede ser definitiva; tal afirmación podría referirse simplemente al título del padre en el momento de afirmarse la paternidad, título que mantendría, con los sucesivos, a lo largo de toda su vida, y no al título que habría ostentado al momento de su nacimiento. Sobre don Rodrigo y su biografía, véase la bibliografía referida a La Calahorra y la muy general relativa a la Casa de los Mendoza. Véase también Juan CATALINA GARCÍA, «El segundo matrimonio del primer Marqués del Zenete», *Homenaje a Menéndez y Pelayo*, II, Madrid, 1889, pp. 665ss. FRANCISCO LAYNA SERRANO, *Castillos de Guadalajara*, Yagües, Madrid, 1960(2), pp. 165-205.

No nos interesan demasiado las correrías adolescentes y juveniles del futuro I Marqués del Zenete, su presentación en la corte hacia 1484, ni su semblanza como consumado jinete, joven elegante y de fino, sutil y presto ingenio y, quizá para la Castilla del momento pero no para su primo el II Conde de Tendilla que criticaría el texto de las inscripciones por él redactadas, «excelente latino», imagen que concordaría, uniendo en su persona la fiereza de Marte y la amabilidad de Venus, con lo mostrado en la medalla italiana según la interpretación de Edgar Wind¹⁵.

Sobre su educación lo ignoramos todo y poco sabemos de sus primeras andanzas, muy probablemente de carácter militar, participando en la Guerra de Granada —concretamente en los sitios de Alora, Alozaina y Casarabonela (1484) y, en 1489, «mozo y de poca edad», en la toma de Baza, junto a sus tíos el II Conde de Tendilla y el adelantado de Cazorla Pedro Hurtado de Mendoza— hasta su conclusión, acaecida en enero de 1492, aunque le acarrearán la concesión del título de marqués y la posesión de Huéneja, mercedes que se sumaron al nombramiento de canciller del sello de la Poridad, otorgado el 7 de mayo de 1489. Este mismo año de 1492, ya marqués, suscribe las capitulaciones matrimoniales el 2 de octubre, en Zaragoza, y se desposa el 8 de abril de 1493, casándose en Medinaceli don Rodrigo, el 1 de mayo, con doña Leonor de la Cerda, hija de don Luis de la Cerda y Mendoza, su primo en virtud de sus primeras nupcias, I Duque de Medinaceli y señor de la villa de Cogolludo (Guadalajara), y de su segunda mujer, doña Ana de Navarra y Aragón. Doña Leonor fallecería el 8 de abril de 1497 (según otros autores en 1495 o 1499), al poco tiempo de haber dado a luz a un niño, Luis, muerto incluso antes que su madre. Celebrada la boda en Medinaceli (Soria), la pareja residía en el castillo de Jadraque, una de las villas de su condado, cerca de Medinaceli y Cogolludo, donde su suegro moriría en 1501. A partir de este momento, la vida de don Rodrigo entra de lleno en lo que podríamos denominar una novela romántica, aunque deba ser precisada para establecer correctamente la cronología de su obra arquitectónica andaluza y su viaje a Italia.

Por entonces conoció a doña María de Fonseca, hija de don Alonso de Fonseca, señor de Coca y Alaejos y, como hermano del contador real, importante personaje de la corte de los Reyes Católicos, y de doña María de Toledo. La madre vio con buenos ojos un eventual matrimonio y, en ausencia del marido, propició la firma de una cédula de desposorio entre aquéllos, al parecer el 30 de junio de 1502, en Coca. El padre, sin embargo, tenía el propósito de casar a su hija mayor, a falta de varones, con su primo Pedro Ruiz de Fonseca, hijo de su hermano don Antonio de Fonseca, contador mayor de Castilla en tiempo de los Reyes Católicos, pues desde 1473 se había establecido, y ratificado en 1489, que el mayoraz-

go sólo podría transmitirse por línea masculina; con este matrimonio, sus posesiones habrían quedado en manos de la familia. Cuando don Alonso tuvo conocimiento de los desposorios, consiguió de Isabel la Católica una reprimenda para el marqués y que confirmara, el 3 de septiembre, la exclusión de las hembras en la herencia del mayorazgo. Don Rodrigo, a su vez, se trasladó en noviembre desde Valencia a Medina del Campo, y exigió la apertura de una investigación canónica al priorato; la reina, como primera medida, ordenó su detención y su encierro en el castillo de Cabezón, acusándolo de haber llevado una vida escandalosa en Valencia, en la corte de doña Juana de Nápoles y Aragón, la joven viuda del rey de Nápoles Fernando II y sobrina del rey católico. De allí pasaría al castillo de Simancas en fecha indeterminada. Don Alonso, por su parte, encerró a su hija y su mujer en Alaejos, a pesar de las cartas de aquélla, dirigidas a la reina y al Cardenal Cisneros, en petición de ayuda. Además, concertó el matrimonio de su hija, en diciembre de 1503, con su joven primo, para el que eran necesarias dispensas papales.

Mientras éstas se gestionaban en Roma, en la Pascua de 1504 se descubrió que entre el Marqués y doña María no sólo existía una cédula, sino que su matrimonio se había consumado. No obstante, don Alonso forzó los desposorios y la boda de su hija y sobrino, alegando al parecer que don Rodrigo había sido ejecutado por sentencia judicial, y estos tuvieron lugar el 20 y el 21 de junio, en Alaejos, tras recibirse un breve de Julio II fechado el 22 de febrero. Sin embargo, pronto se supo que don Rodrigo estaba vivo y doña María se negó a marchar con su «segundo» marido. Mientras tanto, doña María había escrito de nuevo al Cardenal Cisneros solicitando su intervención y don Rodrigo a la reina, acusándola de amparar un caso de bigamia; Isabel se encontraba ya entonces enferma y nada se hizo hasta su muerte, ocurrida el 26 de noviembre de 1504. Entonces don Rodrigo saldría libre. Doña María, en cambio, quedó recluida, sucesivamente en Arévalo, Zamora y, finalmente, en el monasterio de las Huelgas Reales de Valladolid, con la aquiescencia del regente de Castilla Fernando el Católico.

Con la muerte de Isabel, la situación política había cambiado y Fernando el Católico, rey de Aragón, carecía en Castilla del poder que había disfrutado mientras su esposa había vivido, máxime a la espera de la llegada del sucesor de Isabel, Felipe el Hermoso, como marido de doña Juana La Loca. A pesar de que la familia de los Fonseca retuvo a doña María, esta reclamó y contradujo públicamente, el 24 de marzo de 1505, los autos matrimoniales de Alaejos que la habían unido a su primo. Entre tanto, don Rodrigo había desaparecido de la escena, a la que no regresaría hasta inmediatamente después del 28 de abril de 1506. Esta es la fecha de la llegada a la península de Felipe el Hermoso, a la que seguiría la renuncia de Fernando, el 27 de junio, a la regencia y su salida

¹⁵ Véase Edgar WIND, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, Penguin, Harmondsworth, 1967, p. 94, nota 44; sobre la medalla, G. F. HILL, *A Corpus of Italian Medals*, 1930, n.º 858.

del reino de Castilla, el 13 de julio, camino de Aragón e Italia, de donde no volvería hasta comienzos de agosto de 1507. Rodrigo, seguro del apoyo del nuevo monarca por su enfrentamiento con sus predecesores, aprovechó la situación para entrevistarse varias veces con doña María en las Huelgas vallisoletanas. Para complicar más las cosas, Felipe el Hermoso falleció el 25 de septiembre y el reino de Castilla se sumergió en un caso general, aprovechado, por ejemplo, por César Borgia para escapar del castillo de Medina del Campo, donde estaba preso, a mediados de noviembre de 1506. Por estas fechas también don Rodrigo debió raptar a su esposa del monasterio vallisoletano, llevándola a su fortaleza de Jadraque, donde contraerían segundo matrimonio.

Es antes de estos momentos finales cuando don Rodrigo tuvo que marchar a Roma, entre la muerte de la reina y su liberación y la llegada de Felipe, momento quizá propiciado también por la muerte de don Alonso de Fonseca, en cuyo testamento suscrito en Alaejos, el 8 de agosto de 1505, señalaba que desheredaría a sus hijas (incluyéndose la segunda) si no se casaban con su primo. La misión del marqués tuvo que haber sido reclamar por los acontecimientos que se habían producido por culpa de la dispensa papal de 1504 y por el matrimonio «ilegal», al implicar una situación de bigamia, de María y Pedro. Que un expediente estaba en marcha en la curia se desprende de una carta, fechada en Valladolid el 24 de abril de 1506, dirigida por Fernando a su embajador en Roma, Francisco de Rojas, en la que señalaba que doña María estaba en las Huelgas, y que sobre sus dos maridos se debía pronunciar el juez eclesiástico y resolver la situación el propio papa¹⁶.

Por otra parte, que don Rodrigo se encontraba en Castilla en la primavera de 1506 puede hoy demostrarse gracias a una serie de cartas de pago, firmadas en Valladolid el 22 de abril, por las que se abonaban al cambista genovés Benedito Pinelo Centurione préstamos por un valor de 3.275 ducados, suma que parece implicar que el Marqués devolvía cantidades que había recibido a crédito¹⁷. Además, don Rodrigo no volvió a salir de Castilla tras estas fechas; por otras cartas sabemos que to-

avía se encontraba en Valladolid el 9 de julio de 1506, adonde se le escribía desde Valencia el 17 de agosto. En septiembre moría Felipe el Hermoso. En «su» fortaleza del Cid, en Jadraque, se encontraba el marqués por lo menos desde febrero de 1507, donde permanecería hasta fines de marzo de 1508, momento en el que Fernando el Católico podía ocuparse de asuntos menores del gobierno del reino; asentado firmemente Fernando en la regencia, los marqueses decidirían alejarse de los centros castellanos. En junio de 1508, lo más tarde y encinta doña María, se encontraban lejos, en Andalucía, y a comienzos de noviembre se habían trasladado a Alcudia de Guadix, en la provincia de Granada, en medio del territorio del Marquesado del Zenete y a pocas leguas de La Calahorra¹⁸. En diciembre, paraban en Guadix y el 22 de febrero de 1509 de nuevo en Alcudia, mientras se procedía a labrar su casa de la ciudad de Granada, que continuaba en obra en abril. Entre el 12 de mayo y el 23 de junio tenía lugar el conocido episodio del encarcelamiento, por parte de don Rodrigo, de su maestro mayor Lorenzo Vázquez, en La Calahorra, para cuyas labores vendía diferentes animales el 8 de octubre. Del 22 de diciembre de este mismo año data el primer documento conocido en el que aparece Michele Carlone, con el que los artífices italianos comenzaban a hacer su aparición en la obra del castillo marquesal¹⁹.

La historia de la pareja puede completarse con su descendencia; el 1 de diciembre de 1508 les nacería su primera hija y futura II Marquesa del Zenete, doña Mencía de Mendoza; tras ella, otras hijas, doña Catalina (fallecida en 1526 y sin descendencia a pesar de su matrimonio con don Juan de Tovar y Velasco, Marqués de Berlanga) y doña María, futura III Marquesa y, en 1511, un varón, Pedro González de Mendoza, que fallecería apenas tres años después. Por fin, el 9 de septiembre de 1514, quizá para entonces fallecido Pedro Rodríguez de Fonseca, don Rodrigo y doña María establecieron en Ayora un documento de capítulos matrimoniales, por el que pudieran legalizar definitivamente su situación. Ya entonces se habían trasladado al reino de Valencia, donde ya había estado en 1512 y adonde volvería con su fami-

¹⁶ A. RODRÍGUEZ VILLA, «Don Francisco de Rojas, embajador de los Reyes Católicos», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, xxviii, 1896, p. 376, carta de Fernando el Católico a su embajador, del 2 de marzo de 1504, pidiendo se activen las bulas sobre la dispensa matrimonial de los «fijos y hijas de Fonseca», y p. 446.

¹⁷ No parece coincidencia que en 1509 y 1510, con motivo de las obras de La Calahorra, todos los contratos genoveses se realizaran a través de los procuradores Martino Centurione, hijo de Teramo, algunos a través de Antonio y Augustino (ambos *quondam Danielis*) Centurione y sólo uno a través de Lazaro Pienenoto. Martino fue un mercader y cambista genovés bien conocido en España en estas fechas, asentado en Granada y Málaga y, desde 1503-4, en Valencia, con su suegro Benito Pinelo. Véase sobre esta familia genovesa, JOSÉ ENRIQUE LÓPEZ DE COCA, *El reino de Granada en la época de los Reyes Católicos. Repoblación, comercio, frontera*, Universidad de Granada, 1989, II, pp. 89-127.

¹⁸ Todas estas cartas, dos de Valladolid del 22 de abril de 1506, otras de Jadraque, de 7 de febrero y 5 de noviembre de 1507, dos de 30 de enero, de 6 de febrero, de 4 y 23 de marzo de 1508 y dos recibos de 22 y 26 de febrero de 1508, se conservan en el Anxiu del Palau, Fundación Borja, Sant Cugat del Vallés, Fondo del Marquesado del Zenete, Legajo 137b. En muchas de ellas se solicita o se acusa recibo de envíos realizados, desde las posesiones valencianas del Marquesado de Jadraque, de diferentes remesas de bienes de consumo, entre ellos gran cantidad de frutos secos y naranjas. Asimismo, se conservan dos cartas, de 7 y 30 de 1508, que sitúan al Marqués en Alcudia de Guadix, en el reino de Granada. En el Legajo 137a se conserva una nueva carta de Valladolid, del 9 de julio de 1506 y otra, dirigida desde Valencia, del 17 de agosto.

¹⁹ La mayoría de estas referencias más tardías, si no todas, proceden de la *Correspondencia del Conde de Tendilla*, ed. por Emilio Meneses García, Real Academia de la Historia, Madrid, 1973-1974, 2 vols., habiendo sido citadas algunas por Manuel Gómez-Moreno a partir del manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid. Nada parece poder añadirse a partir de los borradores manuscritos del cartulario del Conde, todavía inéditos y anteriores a 1503, del Archivo Histórico Nacional de Madrid, Sección Osuna, Legajo 3406 (1).

lia en 1514, tras la rebelión de la nobleza andaluza contra Fernando el Católico, para fijar allí definitivamente su residencia. Allí fallecería doña María el 16 de agosto de 1521 y don Rodrigo la seguiría el 23 de enero de 1523.

Esta cronología que hemos establecido para el viaje a Italia de don Rodrigo, después del 26 de noviembre de 1504 y antes del 22 de abril de 1506 —o a lo sumo antes del 9 de julio de este último año— como fechas extremas, puede confirmarse a través de otras fuentes. La principal es una carta dirigida por su primo don Íñigo López de Mendoza, II Conde de Tendilla y capitán general de Granada, dirigida desde esta ciudad al jurado de la misma Juan de Añasco, el 16 de enero de 1513, en la que refiriéndose al obispo de Zamora don Antonio de Acuña, famoso pocos años más tarde por su actividad anticarolina en la Guerra de las Comunidades, señalaba que «el mayor amigo que en el mundo tuvo en Roma, fue el marqués del Cenete»²⁰. Esta coincidencia romana nos permite confirmar la cronología de la estancia italiana del Marqués, pues el entonces arcediano de Valpuesta, agente y embajador de Felipe el Hermoso vivió en Roma desde mayo de 1505 hasta finales de 1506²¹; por lo tanto, don Rodrigo nunca habría podido hacer amistad, sintomática de sus posiciones humanas y políticas, de haberse trasladado, como normalmente se afirma, entre 1508 y 1509, o con posterioridad al rapto vallisoletano de 1506, pues no habrían tenido tiempo para ir a Roma y regresar en julio del mismo año; por lo tanto, el viaje romano sólo pudo haber tenido lugar antes de finales de abril de 1506.

No obstante, por agotar todas las hipótesis, hemos de tener en cuenta que don Antonio de Acuña había disfrutado de una primera estancia en Roma, entre 1484 y 1494, y en este período podrían ambos haber coincidido, de confirmarse la conjetura de que el Marqués había visitado Roma hacia 1491-92, y no en la primera década del Quinientos, o incluso dos veces, y que de aquella fecha dataría la medalla italiana que se ha citado. Sin despreciarse estas dos hipótesis —sólo un viaje quattrocenlesco o dos—, la referencia tardía, de 1513, a su amistad romana, hace más lógico pensar que se hubiera establecido esta relación pocos años antes y no veinte años atrás.

Con respecto a estos supuestos viajes a Roma en los noventa, se deben hacer algunas apreciaciones. Siempre se ha señalado como motivo su fallido intento de matrimonio con Lucrecia Borgia, habiéndose hablado, sobre todo, de sus pretensiones y estancia romana en torno a 1500, tras haber enviudado don Rodrigo. No obstante, no hay tiempo posible para tal intento entre la anulación del primer matrimonio de Lucrecia —con el señor de Pesaro Giovanni Storza— de junio de 1498 y su segundo, con el Duque de Bisceglie Alfonso de Nápoles, al mes siguiente; tampoco tras la muerte de éste, en agosto de 1500, y su tercera boda, con Alfonso d'Este, a fines de

1501, la ocasión más querida para nuestra historiografía. Por estas fechas, don Rodrigo tenía que encontrarse en el Zenete, controlando la sublevación de los moriscos, con los que firmaba un acuerdo en junio de 1501. Sólo cabría un hipotético intento antes del primer matrimonio con doña Leonor de la Cerda, antes de sus capitulaciones del 2 de octubre de 1492. La única posibilidad sería la de 1491-1492, en el momento de recibir el título de marqués en junio de 1492, y cuando Alejandro Borgia buscaba para su hija un matrimonio «valenciano», conseguido en abril de ese año con Gaspar de Próxima, futuro Conde de Aversa y Almenara. Así pues, no podemos excluir completamente un primer viaje a Roma de don Rodrigo en 1491-1492, presente también allí don Antonio de Acuña, en vísperas de convertirse en Marqués del Zenete y cuando habría hecho acuñar la medalla citada, aunque por las cuentas cardenalcias, el Marqués parece haber pasado tal bienio en España, pues se le pagaban puntualmente cantidades para su manufacturación.

No sabemos cómo encontraron el castillo de La Calahorra en junio de 1508 pero, desde luego, se hallaba en una situación que impedía alojar a sus dueños y que exigía acelerar al máximo su fábrica. Por cartas del Conde de Tendilla de 1508 y 1509 sabemos que tampoco podían residir los marqueses en la ciudad de Granada, en cuyas casas también labraba «a grand priesa» y «muy rezió» para poder habitarlas ya en el verano de este último año; obras puramente de acondicionamiento del viejo palacio nazarí de la Alcazaba *qadima* (antigua), junto al Albaicín (hoy Hospital de la Tiña). Hasta 1513 no parece que iniciara, con bastante modestia, la restauración de la torre de Darabnaz, cerca de los Palacios de Don Nuño, en el camino de La Zubia, que no presenta en sus restos ningún rasgo renacentista.

Es posible, por lo tanto, que la llamada y contrato de Michele Carlone se fraguara en la segunda mitad de 1508, para que este llegara al año siguiente y que la estructura marmórea del patio —«VXORIS MVNVS»— entrara en los planes de los marqueses contemporáneamente, cuando el I Marqués de los Vélez, recién casado, iniciara la construcción del patio de su castillo de Vélez Blanco con mármoles locales y artistas italianos. Esta conclusión conllevaría que la obra de las columnas y arcos —con su heráldica unipersonal— debiera haberse casi concluido en el verano de 1508, habiéndose iniciado con anterioridad a esta fecha pero, al mismo tiempo, que sus capiteles datasen con posterioridad a mediados de 1506, fecha de la llegada a España del Codex Escorialensis; o, como otra alternativa, que todo este primer piso se hubiera iniciado tras el regreso de Italia de don Rodrigo y, lógicamente, del rapto de doña María, pero que su «esposo» no hubiera considerado por entonces conveniente hacer ostentación de su vínculo matrimonial. De hecho, podemos fechar el entablamiento de este primer pi-

²⁰ *Correspondencia*, II, p. 144. Ningún rastro de don Diego aparece en las relaciones de los embajadores venecianos en Roma publicadas por E. Alberi o en los diarios de Marino Sanuto o el libro de Johannes Burckardo, muy poco detallado para los acontecimientos de 1505-06.

²¹ Sobre Acuña, véase Alfonso M. GUILARTE, *El Obispo Acuña, historia de un comunero*, Miñón, Valladolid, 1979, pp. 39-52.

so en 1510, antes de que llegaran las piezas de Génova, pues este es el año que aparecía, antes de ser picada (al parecer en 1513, por orden del propio marqués ante el envío de tropas hostiles por parte del Conde de Tendilla) su inscripción, en su friso, transmitida por Gómez Moreno a partir de una carta del Conde de Tendilla a Hernando de Vega, de 15 de enero de 1513, pero no transcrita en la edición de este epistolario por estar redactada en una hoja suelta al parecer perdida antes de que esta se realizara.

La inscripción rezaba así: «MARCHIO D. RODERICVS DE MENDOZA PRIMVS ANNO MILL.MO QVINGENTESSIMO DECIMO PRORIO TRIGESSIMO SEPTIMO HANC IVSSIT DONVM INSTRVI. NEC TAMEN ET COLENDAM OCCIO SED ILLICITO COMPVLSVS FUISSET CVM HISPANIAE NOSTRAE INFELICIS GUBERNATVS EA TEMPESTATE FUGIENDVS RECEPTVS HOC GRVMVLO SIC PAVLVM VAGARI LIBVIT LONGIVS DVM PETERE ALII NEC LICERET INTENDERE»²². Su tono, clara impertinencia hacia Fernando el Católico, concuerda con el de otra inscripción, también hoy perdida, que según el cronista del Cardenal, Pedro Salazar de Mendoza²³, campeaba en la puerta de entrada al castillo: «Dicha fortaleza se labró para guarda de los caballeros a quien los reyes quisieron agraviar». El Conde, primo de don Rodrigo, tuvo que haber visto en 1513 la inscripción latina, situada en «lugar que quitándose las piedras caerían los corredores» del patio, esto es, en el friso del piso inferior, hoy claramente ilegible por haberse picado tras esta «visita». Por otra carta del Conde, esta vez dirigida a don Luis de Pareja y del 20 de abril, sabemos que estas «letras» estaban causando escándalo, y que a don Antonio de Fonseca se le debía informar del marqués y «sus locuras, y como agora dice que ha de hacer dos casas, una en Granada y otra en Coca, tales como la de La Calahorra, y creo que querrá poner las mismas letras. Esto se dirá burlando del como de loco, porque no se afrente Fonseca»²⁴.

La exactitud de esta transcripción no está exenta de dudas, basándose en la memoria de don Iñigo López de Mendoza. Si nos atenemos a la fecha hipotética del nacimiento de don Rodrigo, 1466, el año 1510 tendría que transformarse en 1503, no justificándose para entonces su persecución política. Más probable parece un error en la edad del marqués. Pero lo que nos interesa es que en 1510 se inscribía este texto en el entablamiento del piso inferior del patio y, por lo tanto, estaba ya erigido para esta fecha, cuando se estaban tramitando los mármoles genoveses. Hemos de pensar, por lo tanto, en una primera campaña constructiva, iniciada en 1491 y que concluye en 1509-1510, incluso doble en sus proyectos, y una

final de 1511-1512, que termina con la inscripción del entablamiento superior del patio: DOMINE ANTE TE OMNE DESIDERIVM MEVM ET GEMITVS MEVS A TE NON SIT ABSCONDITVS (Psalmo 37, 10) / FIAT MISERICORDIA [TUA SVPER] NOS QVEMADMODVM SPERA(VI)MUS IN TE (Psalmo 32, 22) / MAGNIFICATA ES[T] ENIM VSQVE AD CELOS [MISERICORDIA TVA.] ET [VSQVE AD NUBES] VERITAS TVA (Psalmo 56, 11) IN ETERNVM. Intentaremos aclararlas en lo posible.

El proyecto puesto en marcha en 1491 parece responder a la idea de una fortaleza militar a la castellana, con dependencias de servicio y caballerizas en su lado septentrional y un patio cuadrado, necesaria para dominar el señorío mudéjar del Zenete. En su flanco occidental, el rectángulo de la planta general incorporaba otro, más estrecho, pero menos profundo que el actual, quizá una primitiva torre del homenaje; también debía incluir, como remate al nivel del terreno, un pequeño establecimiento semicircular, que hoy queda por debajo de los salones occidentales de este cuerpo avanzado, y que en algún momento —entre 1506 y 1508, cuando el castillo debía convertirse en residencia palaciega— se decidió llevar todavía más hacia el oeste, al exterior de la muralla, para que pudiera cumplir con su misión militar, más allá de la primera torre cuadrada convertida en caja de escalera y salones. Las techumbres de los cuartos inferiores sur y este parecen testimoniar que la obra avanzó más por este sector. La escalera, claustral a la española en cuanto a su tipología planimétrica y quizá ya prevista su actual ubicación, habría presentado una caja cerrada, quedando encajonada por el muro occidental del castillo, entre dos pequeños cuartos en sus laterales norte y sur. La dirección de esta obra habría corrido a cargo de Lorenzo Vázquez de Segovia, quizá presente en Granada, en la obra de la Alhambra, a fines de 1498 y comienzos de 1499²⁵. Al frente de la misma, como maestro mayor del marqués, continuaba en la primavera de 1509, cuando informó en la capital granadina sobre la obra y proyecto de la Capilla Real, y sería encarcelado a los pocos meses por don Rodrigo. Por entonces aparecería Carlone en La Calahorra.

Pero antes de este momento, un cambio se había producido en el proyecto primitivo, justificado por el deseo de don Rodrigo de convertir el castillo en residencia también civil. Por una parte, habían irrumpido los modelos del Codex Escorialensis; por otro, un probable proyecto italiano que habría de definir el piso inferior del patio —aunque incorporando elementos castellanos como la tipología de escalera— y otros pormenores de detalle, como la organización del alargado zaguán y del patinillo de ingreso a éste, en el ángulo nororiental del castillo,

²² M. GÓMEZ MORENO, *op. cit.*, p. 38.

²³ Pedro SALAZAR MENDOZA, *Chronica del gran cardenal Pedro Gonzalez de Mendoza*, Toledo, 1625, libro I, cap. lxxxiii, p. 251.

²⁴ *Correspondencia...*, II, p. 267, corrigiendo su transcripción, con Gómez Moreno, de «Coratales». Tal población no existe y sólo la referencia a la villa de Coca justificaría el enfado de Fonseca.

²⁵ Véase José MARÍA DE AZCÁRATE y RISTORI, en *Colección de documentos para la Historia del Arte en España*, 2, *Datos histórico-artísticos de fines del siglo XV y principios del XVI*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y Museo e Instituto de Humanidades «Camón Aznar», Madrid-Zaragoza, 1982, doc. 521, p. 276.

que a su vez daba paso a las caballerizas, por encima de las que se abría un alargado patinejo de servicios.

Si esta reconstrucción de la fábrica es correcta, nos encontraríamos ante una estructura sedimentada de diversos proyectos que se suceden e imbrican. En primer lugar, una fortaleza militar; más tarde, la inserción de un patio y unos salones estrictamente civiles; por último, la importación marmórea. La segunda parece la más compleja y difícilmente analizable, y conlleva el problema de hasta qué punto habrían sido capaces de ser sus responsables los dos hombres conocidos hasta ahora: Lorenzo Vázquez y Michele Carlone; esto es, si el primero habría sido capaz de definir el piso inferior del claustro y los salones, aun empleando el Codex Escorialensis, y si el segundo —básicamente un escultor— pudo haber sido el diseñador de tal estructura, tan distinta a la que posteriormente encargara a Génova; o, si por el contrario, fue necesaria la utilización, por parte de Vázquez, aunque fuera parcial, de un proyecto italiano, de unas trazas como las que, para las casas de Granada y La Calahorra, eran inventariadas en 1523 en la biblioteca del Marqués (*libret de posts tot de pregami de traces de les cases de Granada y de la Calahorra*)²⁶.

La disposición de las «cuadras» y «salas» de los cuartos del piso bajo indican unas tradiciones arquitectónicas españolas, como sus techos artesonados; este mismo origen justifica la tipología de la escalera, aunque no su situación absolutamente simétrica con respecto a las arquerías del patio, que sólo puede depender de la tradición planimétrica palaciega tardoquattrocentista de Francesco di Giorgio Martini. Estas, al margen de los capiteles tomados del Codex, muestran en su piso inferior una sintaxis italiana ajena a esta fuente o a los modelos genoveses del piso superior: su organización de entablamiento tripartito del tipo que se conserva en la parte interior de la escalera— sobre los arcos; su solución de esquina con dos columnas adosadas que se convierten, bien definidas, en dos pilastras hacia el interior de las pandas, de la que existen un paralelo italianizante—el castillo almeriense de Vélez Blanco (1508-1515 como fechas extremas para su patio de mármol local trabajado por italianos— y precedentes italianos, aunque nunca idénticos, tanto en uno de los claustros menores de la Cartuja de Pavía o en el palacio de Ludovico el Moro de Ferrara como en obras de fines del XV: del piso superior del *palazzetto* Venezia y las más lejanas de la Cancelleria y el palacio del Cardenal Andrea della Valle, a las de los claustros del Hospital de Santo Spirito in Sassia y San Salvatore in Lauro a la de un dibujo de Giuliano da Sangallo (Uffizi 7948A) para la villa de La Ma-

gliana, lugar visitado en 1487 por el II Conde de Tendilla y cuya chimenea entre puertas de su Sala de las Musas recuerda la disposición de La Calahorra que hoy se encuentra en Madrid; la decoración de sus roscas e intradoses de artesas con flores o las bóvedas de arista, de ladrillo, de los corredores y salones no habían sido utilizados en España hasta la fecha. Además, todas las puertas, ventanas y balcones de este piso, incluyendo el primer patinillo de ingreso y excluyendo los que enmarcan la entrada a la escalera, carecen de las características de las más ornamentadas del piso superior, atribuidas a Carlone y su estilo lombardo por Hanno-Walter Kruft; presentan rasgos comunes, que pueden también encontrarse en las dos puertas (con inscripciones que rezan EL MARQUES DO RODRIGO DE MENDOZA Y RARA QUIDEM VIRTUS QVAM NON FORTUNA GVBERNAT), la chimenea y la serliana que hoy se encuentran en Madrid, piezas raramente tenidas en cuenta a la hora de la discusión del castillo.

Nada de lo anteriormente señalado tiene paralelos en la arquitectura española anterior, ni con la vinculable con Lorenzo Vázquez; ni siquiera la solución de esquina es equiparable a la del patio del palacio de los Duques del Infantado en Guadalajara, de la última década del siglo XV, pues aunque los dos fustes se funden, no se transforman en pilastras hacia los corredores. El modelo de esta solución ha de ser, por lo tanto, italiano. Los modelos decorativos de las puertas y ventanas del piso bajo pueden vincularse con los que aparecen en el monumento funerario del Cardenal Pedro González de Mendoza en la catedral de Toledo (posterior a 1506 y terminado en 1512) y en detalles del patio de Vélez Blanco, obras vinculadas con la corriente de decoradores toscano-ligures próximos al taller del florentino Domenico Fancelli²⁷; así, los capiteles con delfines aparecen en el Codex Barberini (fol. 19 v.^o) de Giuliano da Sangallo o en el florentino primer claustro de la Badia, del taller de Benedetto da Rovezzano; el friso con máscaras en el mismo códice (fol. 16) y el de guirnaldas con águilas en la chimenea del Palazzo Strozzi del Cronaca. La serliana madrileña parece depender de modelos romanos, como el del vano de la Sala Regia del Vaticano, de Bramante, que en abril de 1507 cerraba con vidrieras Guillaume de Marcillat, pero que aparece ya en el *disegno grandissimo* (Uffizi 287A), datado entre 1505 y 1507 pero fechado en el primer año del pontificado de Julio II, esto es 1504.

Todo esto parece indicar la presencia, para el diseño de la planimetría y el alzado del piso bajo del claustro, no sólo del Codex sino de unas trazas realizadas en Italia, de autor difícilmente precisable y algo arcaizante para

²⁶ Francisco Javier SÁNCHEZ CANTÓN, *La Biblioteca del Marqués de Cenete, iniciada por el Cardenal Mendoza (1470-1523)*, Madrid, 1942, n.º 240, p. 71. Nada se conserva de estilo italianizante en las casas de la antigua Alcazaba o Darabenz, camino de La Zubia. Si se realizó alguna obra en Alcocer o Ayora, documentadas a partir de 1508 y 1514, debieron desaparecer, con el incendio del castillo de esta última durante las Germanías de Valencia, pues nada se conserva tampoco. Sobre Ayora, además de la documentación del Archiu del Palau, véase B. COOPER, *op. cit.*, pp. 570-573.

²⁷ La identificación de los cuatro pilares, con medias columnas, encargados a Génova, con una obra desaparecida o con el sepulcro toledano del Cardenal Mendoza se basa en una lectura incorrecta del documento; corresponden con los pilares esquinales del segundo piso del patio. Este sepulcro permanece todavía como obra anónima, fechable entre 1506 y 1512; señalemos de pasada que en 1513 Domenico Fancelli se encontraba en Toledo, entregándole a la catedral dos pilas marmóreas.

los techos, dentro de un ambiente toscano-romano, en torno a figuras como las de Giuliano da Sangallo, Antonio da Sangallo il Vecchio, Simone del Pollaiuolo «il Cronaca», Benedetto da Maiano, Andrea Sansovino y Baccio d'Agnolo, que Vasari reunía para discutir en el taller del último junto a Filippino Lippi y el joven Rafael. No parecerá pura coincidencia que Giuliano y Baccio d'Agnolo estén relacionados con el Codex Escorialensis, al copiarse secciones de su *libro piccolo* del Codex Barberini en la última sección de aquel y ser, al parecer, de mano de Baccio las anotaciones manuscritas de ella, a tenor de lo señalado por Nesselrath que defiende, en la senda de Christian Hülsen, la procedencia del conjunto desde el taller de Giuliano, no desde el de Domenico Ghirlandaio como sostuviera Hermann Egger.

Volvamos, por lo tanto, al Codex y a su historia. A su muerte, el Marqués del Zenete poseía dos conjuntos de libros. Uno, en su castillo de Ayora, incluía un «Leonis Baptista (Alberti) de re edificatoria» y un «Vitruuius de architectura», al lado de tres volúmenes de temas militares («de rei militari instrumentis», «Vegecius de re militari» y «Flavius Vegecius de re militari»); también aquí se inventariaba el «Libret de posts tot de pregami de traces de les cases de Granada y de la Calahorra». En el palacio arzobispal de Valencia, y al lado de un «Maffei Volterrano Comentariorum urbanorum», se encontraban las dos entradas que más nos interesan: «libre deboxos» y «libre debuxos quadernats en posts a(m)b les cubertes de cuyro tenat»²⁸. Este último se ha identificado con el Codex Escorialensis, inventariado a la muerte de don Diego Hurtado de Mendoza, el 14 de agosto de 1575 en Madrid, como «libro viejo de estampas de arquiteutura y otras cossas enquadernado en tablas y cuero viejo colorado de marca de pliego»²⁹ y, adquirido por Felipe II, entregado al monasterio de El Escorial el 15 de mayo de 1576. En su inventario de la biblioteca de don Diego, el 2 de julio de 1576, Antonio Gracián incluía un volumen en el apartado «Libros de estampas y pinturas, en folio», al que se le asignó el número 217, con la siguiente descripción: «Libro de dibujos o antigüedades»³⁰. Este número y «título» coinciden con el manuscrito 28-II-12 actual (otras asignaturas anteriores, IV-e-I7, A/e-ii-9): «Libro de debujos o antigüedades. De mano, con 75 hojas útiles», firmado por «D. Di.º de M.º» (Don Diego Hurtado de Mendoza). Por lo tanto, es evidente que el Codex Escorialensis pasó al Escorial desde la biblioteca de este noble. El problema es vincularlo con el volumen —o dos volúmenes— que perteneció a don Rodrigo.

Existen dos posibles vías para averiguarlo, trazar el ulterior destino de la biblioteca del Marqués y buscar testimonios de otros poseedores en el propio códice de don Diego Hurtado de Mendoza (1504-1575). Muerto don Rodrigo sin testar el 23 de febrero de 1523, sus bienes fueron inventariados a partir del 27 por Luis Cabanillas, camarlengo del emperador Carlos V y, a partir del 27 de marzo, a instancias de su hermano Diego Hurtado de Mendoza, Conde de Mérito, como tutor de sus sobrinas. La primera heredera de don Rodrigo fue su hija primogénita, doña Mencía de Mendoza (30-XI-1508-4-I-1554), II Marquesa del Zenete desde 1523, Condesa de Nassau desde 1524 y Duquesa de Calabria desde 1540. A su vez, la biblioteca de esta —como parte de sus bienes de libre disposición— pasó al comendador mayor de la orden de Santiago don Luis de Requeséns, disponiéndose de dos inventarios, el primero realizado con motivo del pleito entre este y su hermana doña Hipólita de Requeséns, Condesa de Oliva, y el Marqués de Mondéjar, y el segundo al pasar la librería a su poder desde los diversos monasterios valencianos en que se había depositado entre 1553 y 1563. No obstante, tales entradas no aparecen inventariadas. Don Luis era su primo segundo, como biznieto del Marqués de Santillana, e hijo del Comendador Mayor don Juan de Zúñiga y Avellaneda y doña Estefanía de Requeséns.

Doña Mencía tuvo en sus últimos años especial contacto con sus primos hermanos don Bernardino de Mendoza (ca.1497-1557) y su hermano Diego Hurtado de Mendoza (1504-1575); con el primero se carteaba en relación a diferentes obras marmóreas que realizaba en Alcocer e incluso, en 1535, le había donado un corral que poseía en la Alcazaba de Granada para que lo añadiera a su casa³¹; del segundo, importante literato, embajador español en Inglaterra, Venecia, Trento y Roma y gobernador de Siena, recibía antigüedades todavía en 1551, producto de las excavaciones realizadas en esta última ciudad³². Su relación con don Diego, sin embargo, se remontaba en el tiempo, y sus intereses eran los mismos. De hecho, sabemos que en su testamento de 3 de julio de 1535, otorgado en Burgos ante el escribano Toribio de Ribero³³, antes de marchar a Flandes y que no sería jamás modificado, había legado a su primo segundo, como hijo del II Conde de Tendilla y I Marqués de Mondéjar don Iñigo López de Mendoza, «todas las medallas antiguas de oro y plata e metal e piedras esculpidas e grabadas así las que estuvieren en sortijas como todas las otras antiguallas de cobre e metal que de mi fueren

²⁸ F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *op. cit.*, n.º 23 y 29, pp. 48-49 y n.º 14, 83, 408, 409, 430 y 501, pp. 47, 83, 87, 89 y 96.

²⁹ Angel GONZÁLEZ PALENCIA y EUGENIO MELE, *Vida y obra de don Diego Hurtado de Mendoza*, Madrid, 1941-43, III. El documento del inventario en Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, escribano Rodrigo de Vera, 14 de agosto de 1575, Leg. 494, fols. 844ss.

³⁰ *Documentos para la Historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*, ed. P. Gregorio de Andrés, O.S.A., Sáez, Madrid, 1964, p. 283.

³¹ Miguel LASSO DE LA VEGA y LÓPEZ DE TEJADA, Marqués del Saltillo, *Discurso leído en el acto de su recepción en la Real Academia de la Historia. Doña Mencía de Mendoza (1508-1554)*, Real Academia de la Historia, Madrid, 1942. Véase también, Archiu del Palau, Marqués del Zenete, Legs. 120-121a.

³² Erika SPIRAKOVSKY, *Son of the Alhambra. Don Diego Hurtado de Mendoza*, Austin, 1970.

³³ Th. M. ROEST VAN LIMBURG, *Een Spaansche Gravin van Nassau*, Leiden, 1908, pp. 94ss.

e fincaren al tiempo de mi fin e muerte»³⁴. Todavía se volverían a ver en Breda, en 1538, al regreso de don Diego de su embajada en Londres. Esta herencia se encontraba en Valencia en 1563, depositada en el monasterio de San Miguel de los Reyes³⁵. Otra partida, sin embargo, que no aparecía en el testamento se llevó don Diego en 1564 a Madrid desde el monasterio valenciano de la Merced: quince o dieciséis cajones de libros (no especificados) en castellano, valenciano, alemán, francés, latín y griego; además, don Diego firmó un recibo en Valencia, el 24 de abril de ese año, por el que se comprometía a devolver a don Luis de Requeséns los catorce cuerpos de libros que se llevó del monasterio de Santo Domingo³⁶.

Un nuevo inventario de los bienes de doña Mencía en Ayora fue realizado el 10 de mayo de 1540 a instancias de don Diego Hurtado de Mendoza, Conde de Saldaña, quizá cuando Carlos V quiso casarla con Íñigo López de Mendoza, hijo del II Marqués de Mondéjar, y futuro III Marqués, y terminaría uniéndose al Duque de Calabria; su intención habría sido controlar la futura herencia de su esposa doña María. En 1554, al morir doña Mencía, creyéndola sin testamento, los Condes de Saldaña —su hermana doña María y su marido, Diego Hurtado de Mendoza, hijo del III Duque del Infantado— protestaron el reparto de su herencia, reclamando los bienes libres; no obstante, al abrirse en Valencia el testamento burgalés de 1535, ésta fue secuestrada, hecho contra el que se opusieron los nuevos Marqueses del Zenete.

Dado que nuestros códices no aparecen en los inventarios de Luis de Requeséns —como heredero del grueso de los bienes libres— ni en los de los Condes de Saldaña³⁷, la única solución aceptable es que fuera don Diego Hurtado de Mendoza su destinatario, englobado en el lote de «antiguallas», aunque en 1535 estas partidas no se especificaran, y que estuvieran entre los libros que se llevó de Valencia en 1564. Entre éstos se encontraba un texto latino de Alberto Durero (*Institutionum Geometricarum*) y un Vitruvio de Fra Giocondo, con el añadido de Frontino, inventariados ya en 1553 junto a un «Vallo libro de fortificar e una cidade en italiano», dos «Vegetio de re militari», unos «Comentarios Volaterrani», una «Himneromachia Poliphili» y un «Vitruvio con comentarios en italiano»³⁸. Por lo tanto, parece lógico suponer que los códices permanecieran en Valencia tras la muerte de doña Mencía —aunque en 1553 y 1563 no se especifican los manuscritos— y se los llevara a Madrid don Diego, bien legalmente bien prometiendo su devolución, siendo lo más probable establecer el paso del

Codex de manos del Marqués del Zenete a su hija doña Mencía, y de las de esta a las de don Diego, para terminar a su muerte en el Escorial. De hecho, entre los libros de don Diego que pasaron al monasterio filipino se cuentan dos Vitruvios (Fra Giocondo, 1513, y Cesariano, 1521), un Vegetio (1535) y un Durero (1535) que bien podrían haber sido los inventariados en 1553 en la biblioteca de la II Marquesa del Zenete.

El Codex Escorialensis, tal como lo conocemos, fue encuadernado en el monasterio filipino. Como ha señalado Shearman, está compuesto de tres diferentes sectores, distinguibles por su primitiva numeración, y sus cosidos originales. El primero, A (fols. 1-11) presenta una numeración romana. El segundo, B (fols. 12-68) presenta en realidad tres distintas numeraciones; B1 (fols. 12-20) carece de ella; B2 (fols. 21-39) muestra números romanos, aunque de distinta serie a la anterior; B3 (fols. 40-68) presenta una numeración arábiga. La unidad de este trío se basa, por una parte, en que la numeración de B3 implica un inicio de la serie precisamente en el fol. 12, esto es, al comienzo de B1; por otra, se trata de un fascículo, como A, de folios sueltos cosidos, mientras el último, C (fols. 69-79) consiste en un conjunto de folios dobles plegados, carentes a su vez de ningún tipo de numeración. Un primitivo cosido unía el sector A con el grupo B y C, que formaron dos códices independientes en algún momento. Nesselrath, por su parte, ha identificado la letra de algunas de las anotaciones de C como la de Baccio d'Agnolo, vinculando a su vez las grafías de A y B.

El examen codicológico no aclara demasiado las cosas si pensamos ahora en el tipo de papel y sus marcas de agua. El sector A presenta tres filigranas identificables (Briquet, 5257, 690 y 4866), siendo fechable entre 1492 y 1516. B1 presenta sólo una marca de agua (Briquet, grupo 739, 743, 746, 748), ca. 1469-1505. B2 muestra 3 filigranas (Briquet, 14092, 85 y próxima a 1498), fechables entre 1483 y 1506; es en este fascículo donde se encuentran los folios que Shearman ha identificado como copias de los dibujos del Panteón de Rafael. B3 presenta cuatro (Briquet, 14092, 85, 743 y 4866), fechables entre 1486 y 1506; en su folio 50 v.º aparece la conocida fecha MCCCCXXX/XI, leída tradicionalmente como 1491, pero legible también como 1480 y una corrección o añadido posterior, 1491. Si consideramos B como una sola unidad, su cronología habría de establecerse entre 1486 y 1505 aproximadamente. C nos muestra, por último, dos marcas de agua (Briquet, 4866 y 5257).

Así pues, por *legature*, tendremos dos bloques A y

³⁴ El inventario de medallas de 1535 en A. PAZ y MELIA, «Documentos, Medallas y piedras grabadas que la Marquesa del Cenete legó en su último testamento», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, vii, 1902, pp. 310-319, donde se dice que el heredero sería un Diego de Mendoza, hijo de un tal Doctor Diego de Mendoza. Sin embargo, el testamento se publica correctamente, señalándose el debido destinatario, en Th. M. ROEST VAN LIMBURG, *op. cit.*, p. 94; véase también para otros testimonios de las relaciones de Hurtado de Mendoza y la II Marquesa.

³⁵ Archiu del Palau, Marquesado del Zenete, Leg. 12b-122a.

³⁶ Archiu del Palau, Marquesado del Zenete, Leg. 122b.

³⁷ Sobre los inventarios de bienes, José María MARCH, *Niñez y juventud de Felipe II: documentos inéditos*, Madrid, 1941-42, II, pp. 365-369 y 457-458. Sobre los de los Condes de Saldaña, Archivo Histórico Nacional de Madrid, Sección de Osuna, Leg. 1835, 1-2, del Conde y III Marqués del Zenete de 1560; Leg. 1834 (7) y 1835, 14 (13-16), de libros de la III Marquesa en 1580 y 1581.

³⁸ Archiu del Palau, Marquesado del Zenete, Leg. 122b.

BC; por grafía, otros dos, AB y C. Por numeración original, tres bloques primitivos, A y B2/B1 y C/y B3; posteriormente, otros tres, A, B y C; por marcas de agua, tendríamos otros tres conjuntos, A y C/B2 y B3/y B1, quizá reducibles a sólo dos: AC y B. Curiosamente, sólo en B aparecen marcados algunos de sus folios con cruces gruesas y de otra tinta, identificando algunos motivos que se utilizarían en la obra de La Calahorra (fols. 19-25 y 42-66). Quizá habría que pensar, por lo tanto, en dos códices primitivos, AC por un lado y B por otro, hecho que coincidiría con las dos entradas de dibujos del inventario de 1523, que vuelven a coserse más tardíamente con diferente orden, A y BC cuando están en manos de don Diego Hurtado de Mendoza, dejando para el final los dobles folios plegados de C, en cuyos últimos folios existían una serie de dibujos y anotaciones que no tenían nada que ver con el resto del Codex; empiezan en el folio 78 v.º y llenan el 79 en recto y verso; antes de éstas aparecen los folios 76 y 77 en blanco, quedando así justificada la anotación de la biblioteca escorialense del folio 1, en el sentido de que sólo existían en el Códice 75 hojas útiles. A las anotaciones finales volveremos. La encuadernación final, realizada en el Escorial, no coincide lógicamente con las de los inventarios de 1523 y 1575 y en su proceso se incluyeron dos nuevos folios al principio y tres al final, de muy distinta calidad y con diferente filigrana con respecto al resto, papel español de la segunda mitad del siglo XVI que aparece en otras encuadernaciones escorialenses.

Las anotaciones finales merecen que nos detengamos en ellas. En el folio 78 v.º encontramos la siguiente: «πασαβωλαντε / Δελ πασαβωλαντε δελα γαλεαζα / Voje sin la moldura a la boca / m [3] palmos valencianos menos 1 dedo / γρουεσω con la moldura / λαργω 18 palmos valencianos». En el folio 79 aparecen las siguientes: «κ[α]νιον ochavado / δελ κανιον ωchavado de la galeaza / γρουεσω κων λα κωνιζ / λαργω 13 palmos valencianos y unquarto —valencianos / Voje παρ λα κ[α]μαρα 6 palmos y cuarto —valencianos / Voje por la boca syn la moldura/quatro palmos —valencianos / τιενε xxii ochavos». En el folio 79 v.º, la siguiente anotación: «κουλεβρινα / γοδο / δε λα κουλεβρινα δε λα γαλεαζα / n 1... lo... m...my... l...su... / γρουεσω δε λα

κουλεβρινα / λαργω 18 παλμος valencianos / ... m... m...». En las tres hojas aparecen sendas series de círculos concéntricos, identificables, por el texto, con calibres de armas de artillería (culebrinas, pasavolantes, cañones), algunas para instalar en las galerías de tres mástiles llamadas galeazas. Estas ingenuas, y llenas de errores, transliteraciones de palabras castellanas en caracteres griegos, con referencias al ámbito valenciano, sólo podrían haber sido escritas —y la grafía de comienzos de la centuria así lo confirmaría— en el círculo del militar don Rodrigo de Mendoza, asentado en Valencia desde 1514, de cuyo latín hacían críticas y burlas sus contemporáneos más doctos. Estas anotaciones y dibujos, por lo tanto, podrían confirmar, al lado de la utilización de dibujos del Codex como modelos para La Calahorra, que su propietario era un militar castellano asentado en Valencia o que preparaba dibujos de artillería para que las armas se encargaran en Valencia. El candidato es lógicamente, el I Marqués del Zenete.

El hecho de que el Codex saliera de Italia con éste en 1506, en lugar de 1509, plantea un problema a la tesis de Shearman, con respecto a la primera estancia romana de Rafael. No vamos a entrar a reconsiderarla pero habrá que volver sobre ella, tanto a causa de esta nueva cronología como del análisis interno de los dibujos del Panteón del Urbino y su relación con los del Codex, quizá para volver a la tesis final de Wolfgang Lotz, en el sentido de que sería improbable que Rafael hubiera inventado este tipo de representación del interior del Panteón y ambas parejas de dibujos dependieran de una fuente anterior común, que el autor del Codex habría seguido fielmente y hubiera corregido, no sin errores, Rafael en su propia representación³⁹; o, por contra, que Shearman tenga razón en su análisis y haya que adelantar todavía más las primeras experiencias anticuarias y arquitectónicas del pintor de Urbino en Roma, situándolas a finales de 1503 (coronación de Julio II) o a mediados de 1504, antes de marchar en otoño a Florencia o, a lo sumo, poco después del descubrimiento del Laocoonte en enero de 1506; y, según su hipótesis, Giuliano da Sangallo habría podido ser la figura que trasladara el Codex desde Florencia a Roma, por estas últimas fechas, invierno de 1505-06, para entregarlo a don Rodrigo⁴⁰. Pero ello requeriría otro estudio y no es este su lugar.

³⁹ Véase la *addenda* de W. Lotz a su artículo «Das Raumbild in der Architekturzeichnung der italienischen Renaissance», *Mitteilungen des Kunsthistorisches Instituts in Florenz*, 7, 1956, pp. 193-226, en *Studies in Italian Renaissance Architecture*, The MIT Press, Cambridge, Ma, 1977, pp. 39-41.

⁴⁰ Véase John SHEARMAN, «The Born Architect», *Studies in the History of Art*, 17, *Raphael before Rome*, 1986, pp. 203-210 y, para otros aspectos de la actividad juvenil de Rafael y su itinerario, el resto del volumen.

Evocar, reconstruir, tal vez soñar (Sobre el Templo de Jerusalén en la historia de la arquitectura)

Juan Antonio Ramírez

Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.) Vol. II, 1990

1. EQUIVOCO: EL TEMPLO CENTRALIZADO

La destrucción de la más grande maravilla de la nación judaica es descrita por Flavio Josefo como un resultado poco menos que casual de la guerra contra los romanos: «Aquí, entonces, un soldado, sin aguardar que alguno se lo mandase, y sin vergüenza de tal hecho, antes movido, parece, de furor e ímpetu... fue animado por uno de sus camaradas, y tomando el fuego... echólo a una ventana de oro, por donde había entrada y paso a las otras partes del templo, hacia la parte del septentrión. Levantándose la llama, levantóse con ella un llanto y clamoreo dignos ciertamente de tal destrucción y ruina»¹.

Nadie, ni el mismo Emperador, pudo detener la furia de la soldadesca. Saqueado ignominiosamente y arrasado por las llamas, desapareció para siempre el famoso Templo de Jerusalén. Esto sucedió en el mes de mayo del año 70 d. C. Con la ciudad conquistada, y una vez superada la sublevación de Bar Kokeba, los romanos erigieron en el emplazamiento del antiguo santuario sendas estatuas de Adriano el vencedor y de Júpiter Capitolino. A principios del siglo IV los peregrinos contemplaban en el antiguo solar del santuario una roca desnuda sobre la cual se lamentaban, desgarrando sus vestiduras, algunos judíos desconsolados².

Así fue como la fortuna de Jerusalén se eclipsó du-

rante algunos siglos. La fastuosa capital del antiguo imperio salomónico fue reducida a una condición provinciana, y ni siquiera los monumentos elevados en tiempos de Constantino consiguieron hacer de ella un centro significativo del mundo romano. Pero su importancia simbólica se incrementó bruscamente tras la conquista musulmana (638 d. C.) y la construcción, en la explanada del Templo, de la Cúpula de la Roca. Esta singular mezquita, de planta octogonal, fue levantada por artistas bizantinos en los años 691-692. Su forma centralizada se explica por ser un gigantesco relicario que encierra a la roca sobre la cual Abraham habría estado a punto de sacrificar a su hijo, y desde la que Mahoma ascendió al cielo³. Todos los visitantes medievales de Jerusalén, independientemente de su religión y al margen de los avatares políticos del lugar, se sintieron fascinados por aquella estructura gigantesca, destacando limpiamente en su inmensa explanada pavimentada de mármol. Nada similar podía verse en ningún otro lugar del mundo, de modo que existía alguna justificación para que se identificara la Cúpula de la Roca con el mítico Templo de Salomón que había ocupado en tiempos el mismo solar. Tampoco debe olvidarse que, si bien este santuario islámico no parece haber querido imitar la forma general del perdido Templo hierosolimitano, sí existe una conexión entre la decoración de ambos edificios.

El presente ensayo es un adelanto, sin las ilustraciones, del capítulo primero de la obra *Dios arquitecto* (Juan Bautista Villalpando y el Templo de Salomón) que la Editorial Siruela de Madrid publicará próximamente. Este libro, con diversos ensayos de J. A. Ramírez (que es el coordinador de la edición), André Corboz, René Taylor, Antonio Martínez Ripoll, y Robert Jan van Pelt, acompañará a la primera edición española de la reconstrucción del Templo de Jerusalén que hicieron los jesuitas Jerónimo de Prado y J. B. Villalpando (Roma 1604).

¹ Flavio JOSEFO, *Guerra de los judíos y destrucción del templo y ciudad de Jerusalén*. Libro VII, X. Traducción de Juan Martín Cordero. Ed. Iberia, Madrid 1972, vol. II, p. 182.

² Así lo testimonia el peregrino de Burdeos el año 333: «Sunt ibi et statuæ duæ Adriani, est et non longe de statuæ lapis pertusus, ad quem veniunt Iudæi singulis annis et unguent et lamentat se cum gemitu et vestimenta sua scindunt et sic recedunt». Cfr. André PARROT, *El templo de Jerusalén*. Eds. Garriga, Barcelona 1962, pp. 79-80.

³ Más detalles sobre todo esto, con indicaciones bibliográficas, pueden encontrarse en Juan Antonio Ramírez, «La iglesia cristiana imita a un prototipo: el Templo de Salomón como edificio de planta central (algunos ejemplos medievales)». En *Edificios y sueños (Ensayos sobre arquitectura y utopía)*. Univs. de Málaga y Salamanca, Málaga 1983, pp. 58 y ss.

Priscilla Soucek ha señalado que las abundantes vides y palmas representadas por los artistas bizantinos que hicieron los mosaicos de la Cúpula de la Roca, parecen un intento de recrear los motivos similares atribuidos por las leyendas islámicas (y también la Biblia), al antiguo edificio salomónico⁴.

Aunque los judíos tenían plena conciencia de la destrucción del Templo (para ellos cualquier «restauración» habría significado la reconquista del lugar y la recuperación del poder político perdido), no es tan raro encontrar representaciones hebreas en las que, tal vez por influencia cristiana, el Templo aparece representado con la forma de la Cúpula de la Roca⁵. La confusión entre ambos edificios, o mejor, la identificación del edificio existente con el desaparecido santuario salomónico, fue general entre los musulmanes y cristianos. Cuando los cruzados tomaron Jerusalén (1099 d. C.) cristianizaron la mezquita centralizada, la cual pasó a llamarse «Templum Domini». El establecimiento sobre la misma explanada de la casa fundacional de los caballeros templarios (o «del Templo»), que ocuparon la adyacente mezquita de El-Aqsa, contribuyó todavía más a favorecer la creencia de que la gran estructura octogonal era el mismo Templo de Salomón⁶. Las descripciones de la ciudad que nos han dejado numerosos peregrinos demuestran de modo fehaciente lo ampliamente extendida que estaba esa confusión⁷. Este malentendido no se justifica bien si cotejamos las descripciones bíblicas del Templo, que aluden a un santuario prismático y longitudinal, con el centralizado que veían los peregrinos; pero no olvidemos que si eran pocos los que leían las Sagradas Escrituras, menos todavía podían interpretar «visualmente» sus descripciones arquitectónicas. Por otra parte, nada se dice en los textos sagrados canónicos de la destrucción del Templo, de modo que era imprescindible una cultura literaria complementaria para conocer lo que Flavio Josefo describió en griego con un detallismo estremecedor. Esto sólo sería posible con la llegada del humanismo, a fines del período medieval.

Así pues, durante el Reino Latino de Jerusalén, muchos visitantes cristianos de la ciudad veían una iglesia contemporánea, funcionando como tal, en el edificio del

Templo. La Nueva Iglesia, fundada por Cristo, sustituía a la vieja ley de un modo físico y literal. Este es un argumento más para explicarnos las numerosas réplicas del Templo como edificio centralizado que se hicieron desde la Alta Edad Media hasta fines del barroco.

Hubo copias más o menos literales que se apoyaban en dibujos plausibles procedentes de Jerusalén. Desde el siglo XV van a proliferar los grabados. Uno de los primeros fue el de Erhard Reuwich, realizado para el *Viaje de la Tierra Santa* que escribió Bernardo de Breidenbach⁸. La leyenda «Templum Salomonis» colocada sobre la mezquita poligonal se va a repetir después en decenas de vistas similares publicadas durante los tres siglos siguientes. Pero estas imágenes, bastante realistas, se divulgarán cuando aumente el conocimiento de la literatura antigua y cuando empiece a ponerse en cuestión la reconstrucción del Templo como un edificio centralizado. Ya hablaremos más adelante de las repercusiones de esta «clarificación». Ahora me importa señalar que la mayor parte de las iglesias medievales que imitan al pretendido Templo de Salomón, son recreaciones bastante libres del modelo.

Se ha señalado muchas veces la conexión salomónica de la Iglesia de Santa Sofía de Constantinopla. Georg Scheja demostró que existía una semejanza proporcional entre la basílica que mandó levantar Constantino y el Templo que se describe en la Biblia. Conocida es la expresión del Emperador al ver su iglesia terminada: «*Salomón, te he vencido*»⁹. Ahora bien, el elemento arquitectónico dominante es aquí una poderosa cúpula semiesférica. ¿Trataron los constructores de la Cúpula de la roca de reconstruir el Templo de Salomón a partir de la versión edificada en Constantinopla? Si así fuera, el primer malentendido con la forma del Templo no se habría originado en Jerusalén sino en la capital del imperio bizantino. De ambos prototipos (sin olvidar tampoco la rotonda del Santo Sepulcro) derivan, desde luego, muchas iglesias ortodoxas, con su peculiar forma centralizada y un ritual litúrgico que recuerda bastante al que se desarrollaba en el antiguo santuario hierosolimitano¹⁰.

⁴ Priscilla SOUCEK, «The Temple of Solomon in Islamic Legend and Art». En Joseph GUTMANN (ed.), *The Temple of Solomon. Archaeological Fact and Medieval Tradition in Christian, Islamic and Jewish Art*. Scholar Press, Missoula, Montana 1976, pp. 97-99.

⁵ Un buen ejemplo puede ser el Templo octogonal, miniado durante el siglo XV en el norte de Italia, que ilustra la Misná Torah de Frankfurt. Cfr. Belazel NARKISS, *Hebrew Illuminated Manuscripts*. Encyclopaedia Judaica, The Macmillan Company, Jerusalén 1969, p. 160.

⁶ Para la historia y la topografía hierosolimitana véase la obra, todavía válida, de Hugues VINCENT y F. M. ABEL, *Jerusalem, recherches de topographie, d'archéologie et d'histoire*. París 1922-26. Algunos levantamientos topográficos más modernos en Arieh SHARON, *Planning Jerusalem. The Master Plan for the Old City of Jerusalem and its Environs*. McGraw-Hill Book Company, Jerusalén y Londres 1973. Cfr. también Th. A. BUSINK, *Der Tempel von Jerusalem von Salomo bis Herodes*. 2 vols. E. J. Brill, Leiden 1970 y 1980.

⁷ Véanse algunas recopilaciones de estos viajes medievales: Titus Tobler & Augustus MOLINER, *Itinera Hierosolymitana et descriptiones Terrae Sanctae bellis sacris anteriora*. Ginebra 1880 y 1885; Titus TOBLER, *Descriptiones Terrae Sanctae ex saeculo VIII-IX-XII et XV*. Leipzig 1874; T. WRIGHT, *Early Travels in Palestine comprising the narratives of Arculf, Bernard, Saewulf, Sigurd, Benjamin of Tudela, Sir John Maundeville, De la Broquière and Maundrell*. Londres 1948; más reciente es la recopilación de Sabino de SANDOLI, *Itinera hierosolymitana cruce signatorum (saec. XII-XIII)*. Franciscan Printing Press, Jerusalén 1978. Algunos fragmentos significativos de estos viajeros, donde la Cúpula de la Roca es descrita como Templo de Salomón, pueden verse en J. A. Ramírez, «La iglesia cristiana imita...» *Op. cit.*, pp. 58-66.

⁸ Se publicó por primera vez en Maguncia en 1486. Un facsímil de la excelente edición de Zaragoza de 1489, que contiene todos los grabados, fue publicado por el Ministerio de Educación y Ciencia (Madrid 1974).

⁹ Cfr. Georg SCHEJA, «Hagia Sophia und Tempel Salomonis». *Istanbul Mitteilungen*. Band 12, Verlag Ernst Wasmuth, Tübingen 1962.

¹⁰ Este tema necesita todavía clarificaciones. Parece que los arquitectos bizantinos trabajaron con esquemas geométricos estrellados, los cuales explicarían la similitud entre muchas construcciones religiosas centralizadas. Véase sobre esto John WILKINSON, «Architectural Procedures

Respecto al mundo cristiano de occidente, ha sido tradicional vincular las iglesias centralizadas de los templarios con el «Templum Domini». Aunque algunos autores, como Elie Lambert, hayan negado esta conexión¹¹, resulta difícil desvincular de los «modelos» orientales a los importantísimos templos circulares de París o Londres. Sin grandes alteraciones han llegado hasta nosotros algunas interesantes iglesias de la Península Ibérica. La de Tomar, tiene un edificio interior octogonal en torno al cual parece haberse construido más tarde el deambulatorio y un muro perimetral que multiplica las caras del polígono regular. La orden del Temple no fue desarticulada en Portugal y todos sus componentes pasaron a integrar la Orden de Cristo, que tanta importancia habría de tener en las exploraciones ultramarinas de aquel reino. Tomar parece haber sido un recordatorio de la perdida Jerusalén y un estímulo para intentar llegar a Oriente bordeando la costa africana y conectar con el mítico rey cristiano Preste Juan. Los infieles habrían podido ser así atacados por los flancos oriental y occidental, siendo factible entonces la recuperación de Tierra Santa. Resulta difícil precisar hasta qué punto estas fantasías mesiánicas, alentadas por los herederos de los templarios, fueron determinantes en la aventura oceánica peninsular, pero no quiero dejar de señalar que la esfera armilar de la Orden de Cristo es muy parecida a la que corona a Jaquín y Boaz, las dos columnas del Templo de Jerusalén, en muchas reconstrucciones del Renacimiento.

Aunque no es seguro que haya pertenecido a los templarios, parece imposible no conectar con Tomar a la coetánea iglesia de la Vera Cruz de Segovia. Muy orientales en su aspecto son también las capillas navarras de Eunate y de Torres del Río, cuyas formas poligonales evocan al Templum hierosolimitano. La primera tiene, además, un extraño pórtico perimetral, sin ninguna función aparente, y que sólo se explica si recordamos que la Cúpula de la Roca también tenía (y tiene todavía) unas arquerías exentas que eran identificadas con los pórticos de Salomón¹².

Parece que la arquitectura gótica no privilegió de manera especial las identificaciones con el Templo hieroso-

limitano. Contaron más otros referentes como la Jerusalén celestial o el Santo Sepulcro. Pero quiero llamar la atención sobre las cúpulas de cebolla de algunas torres y cimborrios tardogóticos en Flandes y en Europa Central¹³. Este motivo, que se encuentra también en el arte bizantino de la tercera edad de oro, adoptará variaciones fantasiosas a lo largo del barroco hasta constituirse en un signo inseparable del paisaje centroeuropeo. Yo creo que su verdadero origen está en las vistas realistas de Jerusalén a las que hemos aludido antes. A fines del período medieval la Mezquita de Omar-Templo de Salomón se cubría exteriormente con una cúpula bulbosa, muy distinta en su aspecto de la que vemos ahora. Al superponer algo similar sobre una catedral gótica o una iglesia parroquial, se aludía al modelo salomónico con el que se pretendía prestigiar el correspondiente santuario cristiano.

Es evidente que esta referencia puede haber sido muy vaga después de las primeras imitaciones conscientes, y no es descartable que se haya olvidado casi por completo en el transcurso de una generación. Debemos recordar, de todos modos, que la «copia» del supuesto Templo de Salomón podía fundirse con otros modelos centralizados, como veremos más adelante. Pero es difícil, dados los antecedentes medievales, que algunas iglesias renacentistas de planta central no tengan nada que ver con el Templo: la de Santa María della Croce en Crema (1490), octogonal por dentro y circular con cuatro capillas agregadas formando una cruz al exterior, parece fundir las formas (y los contenidos) del Santo Sepulcro y del Templum Domini hierosolimitanos. También podríamos recordar el octógono de la célebre Incoronata de Lodi (1488), antes de que estudiemos expresamente otros modelos renacentistas.

Sutiles alusiones salomónicas ha encontrado André Corboz en las Zitelle de Venecia (1581-85), cuyo proyecto se atribuye nada menos que a Andrea Palladio. La ciudad de la laguna mantuvo siempre un estrecho contacto comercial con el Mediterráneo oriental, y no parece una casualidad que sus pintores hayan ofrecido las imágenes más realistas de Jerusalén de toda la pintura renacentista¹⁴. Algo de esto podría explicar la peculiar disposi-

in Byzantine Palestine». *Levant*, XIII, 1981, pp. 156-172. Pero la identificación de muchos santuarios y obras concretas del mundo greco-ruso con Jerusalén fue bastante explícita. Cfr. H. SCHAEFER, «Der Gottesmutter» «Schutzmantel» und «Entschlafen». Zur Geschichte und Deutung orthodoxer Patrozinien, speziell der russischen Kirche». En M. BARNATH (ed.), *Forschungen zur osteuropäischen Geschichte. Festschrift Werner Philipp*. Berlín, Osteuropa Inst., Wiesbaden Harrassowitz, 1978, pp. 304-307; T. VJATCANINA, «O znacenii obrazca i drevnerusskoj architekture» (El papel del modelo en la arquitectura rusa antigua). *Arhitekturnoe Nasledstvo*, 32, Moscú 1984, pp. 26-31; A. V. Cernokov, «O dekore kupola Bol'sogo Siona 1486 g» (A propósito de la decoración de la cúpula del Gran Sión del año 1486). *Sovesikaja Archeologija*, num. 3, Moscú 1985, pp. 97-109.

¹¹ Elie LAMBERT, *L'architecture des Templiers*. Eds. A. et J. Picard, París 1955.

¹² Vid. más detalles en mi trabajo «La iglesia cristiana imita...» *Op. cit.*, pp. 93 y ss. La evocación hierosolimitana de las iglesias navarras podría venir reforzada por la participación de Navarra, única entre los reinos peninsulares, en las cruzadas a Tierra Santa. Cfr. A. de LIZARRA, *Los vascos y las cruzadas*. Ed. Vasca Ekin, Buenos Aires 1946.

¹³ Vid. Hans SCHINDLER, «Concerning the Origin of the Onion Dome and Onion Spires in Central European Architecture». *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. XL, num. 2, mayo 1981, pp. 138-142. Este autor olvida todo tipo de referencias hierosolimitanas, perdiendo la oportunidad de señalar el verdadero origen, según creemos, de estas formas arquitectónicas.

¹⁴ André CORBOZ, «Sur les Zitelle, le Temple et les façades à intersection». *Institut für Geschichte und Theorie der Architektur-Fünf Punkte in der Architekturgeschichte*. Festschrift für Adolf Max Vogt herausgegeben von Katharina Medici-Mall. Birkhäuser Verlag, Basel-Boston-Stuttgart 1985, pp. 34-53. Sobre las representaciones pictóricas del Templo vid. Juan Antonio RAMÍREZ, «Arquitectura y lugar imaginario (El Templo de Jerusalén en la pintura antigua)». En *Construcciones ilusorias. Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas*. Alianza, Madrid 1983, pp. 113-216.

ción de la Rotonda de Rovigo, cuya primera piedra se puso el 13 de octubre de 1594. Este edificio consta de un octógono regular exterior porticado y de otro interior cubierto con cúpula. La iglesia se levanta aislada y se accede a ella por unas escaleras laterales de catorce peldaños (alusión a los salmos graduales?). De la importante documentación publicada sobre este monumento se desprende el peso decisivo de los franciscanos en la adopción del proyecto y en el desarrollo de la obra¹⁵. Este orden, como es sabido, era la única que tenía establecimientos permanentes en Jerusalén, y siempre estuvo muy interesada en la recreación simbólica y figurativa de los Santos Lugares; piénsese, por ejemplo, en los via crucis, promovidos intensamente en la Edad Moderna por iniciativa franciscana¹⁶. Por otra parte los documentos llaman siempre «Templo» a esta iglesia poligonal de Rovigo. Todo apunta a suponer en sus promotores un deseo de recrear el gran edificio hierosolimitano.

El campanario de Rovigo fue proyectado en 1655 por Baldassare Longhena¹⁷, el cual, por cierto, construyó a partir de 1630 el santuario veneciano de Santa María della Salute. El cuerpo principal de esta iglesia lo constituye un octógono con deambulatorio en cuyo centro se yergue una imponente cúpula realzada al exterior. Omitiremos describir ahora los inteligentes mecanismos utilizados por el arquitecto para conciliar la gran estructura central con un eje longitudinal, y recordaremos una vez más que sólo la Cúpula de la Roca pudo haber inspirado de manera convincente esta creación. Es verdad que solían asociarse con la Virgen iglesias más o menos circulares¹⁸ (la mencionada «rotonda» de Rovigo es otra confirmación), pero el origen de esta costumbre se explica en parte por los importantes episodios marianos ubicados en el Templo y sus alrededores (su educación con la subida «milagrosa» de la escalinata, presentación, hallazgo de Jesús, etc.)¹⁹. La Salute puede haber sido, por lo tanto, una de las más grandiosas recreaciones del Templo de Jerusalén como edificio poligonal que se ha visto en Occidente.

No faltan otros ejemplos de la época barroca, como la iglesia jesuítica de San Luis de Sevilla, construida entre 1699 y 1731 según planos de Leonardo de Figueroa. En el gran espacio cilíndrico interior hay unas imponentes columnas salomónicas, sin función tectónica alguna, complementadas por una cornisa ondulada en la lin-

terna. Esto sugiere algún conocimiento del «orden salomónico entero» de Fray Juan Ricci²⁰. Pero más explícita todavía es la decoración de la cúpula donde están representados, siguiendo las reconstrucciones visuales de Villalpando, los accesorios sagrados del antiguo Templo de Salomón: candelabro de los siete brazos, altar de los holocaustos (dos veces), aguamanil, mar de bronce, mesa con los panes de la proposición y arca de la alianza; junto a todo ello hay una exaltación de la Eucaristía que indica claramente el deseo de mostrar (de modo similar a como se habría hecho mucho antes en el «Templum Domini» de Jerusalén) cómo el dogma católico fundamental se apoya en la antigua ley²¹.

Hasta ahora hemos hablado de la Mezquita de Omar, como si su forma y su posición en el solar del Antiguo Templo de Jerusalén hubiesen sido los únicos elementos capaces de estimular muchas construcciones religiosas centralizadas. Esto puede ser engañoso. Ya hemos dicho que la «copia» arquitectónica ha funcionado siempre de un modo bastante vago. A veces nos encontramos con que edificios muy diferentes tuvieron significados similares, y tampoco escasean los casos en que formas idénticas han vehiculado contenidos distintos. La imagen del Templo de Jerusalén como edificio centralizado se ha visto favorecida además por consideraciones simbólicas y cartográficas, a todas las cuales hay que añadir la existencia de la rotonda del Santo Sepulcro, construida en tiempos de Constantino.

Respecto a lo primero, debe recordarse la enorme importancia de los santuarios centralizados en la época helenístico-romana. El círculo ha sido siempre símbolo de perfección, imagen del cielo. Parece lógico que se haya adoptado para representar una obra diseñada por el mismo Dios²².

Los mapas medievales de Jerusalén insistieron en representar a la ciudad en el centro geométrico de un mundo circular. Puede que en esto hayan influido algunas citas bíblicas como la siguiente: «*Esto dice el Señor Dios: esta es Jerusalén: en medio de las gentes la puse, y alrededor de ella las tierras*» (Ez. V, 5). La síntesis entre esto y los conocimientos cartográficos de la época, produjo el mapamundi estándar del período medieval: una «T» inscrita en un círculo representaba los mares que separaban Asia (arriba) de Africa (derecha) y Europa (izquierda). Esto tenía, a su vez, una exacta corresponden-

¹⁵ Cfr. los diferentes trabajos publicados en Marchi, Barbieri y otros, *La rotonda di Rovigo*. Neri Pozza Editore, Vicenza 1967.

¹⁶ Una buena iniciación al tema es la obra de Albert STORME, *La voie douloureuse*. Franciscan Printing Press, Jerusalén 1973.

¹⁷ Cfr. Francesco BARBIERI, «Francesco Zamberlan architetto de 'La Rotonda' de Rovigo». En Marchi y otros, *La rotonda de Rovigo*. *Op. Cit.*, p. 68.

¹⁸ Vid. Staale Sinding-Larsen, «Some Functional and Iconographical Aspects of the Centralized Church in the Italian Renaissance». *Institutum Romanum Norvegiae. Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia*, vol. II, L'Erma di Bretschneider, Roma 1965, pp. 203-252.

¹⁹ Vid. Juan Antonio RAMÍREZ, «Arquitectura y lugar imaginario (el Templo de Jerusalén en la pintura antigua)». *Op. cit.*, especialmente pp. 144 y ss.

²⁰ Sobre todo esto véase J. A. RAMÍREZ, «Guarino Guarini, Fray Juan Ricci and the Complete Salomonic Order». *Art History*, vol. IV, num. 2, junio 1981 (También en *Goya*, num. 160, 1981).

²¹ El programa iconográfico de esta iglesia es muy complejo y no se reduce solamente al ingrediente salomónico. Algunas interesantes precisiones han sido hechas por Santiago SEBASTIÁN, en *Contrarreforma y barroco*. Alianza, Madrid 1981, pp. 142-43. El estudio más completo es el de Rosario Camacho MARTÍNEZ, «La iglesia de S. Luis de los Franceses de Sevilla, imagen polivalente». *Cuadernos de arte e iconografía*. (Fundación Universitaria Española). Vol. II, num. 3, 1989, pp. 202-213.

²² Véase la obra clásica de L. HAUTECOEUR, *Mystique et architecture. Symbolisme du cercle et de la coupole*. Eds. A. et J. Picard, Paris, 1954.

cia con muchos planos de Jerusalén, representada también como un círculo dividido en tres sectores por una «T» más o menos rigurosa. En este caso, dos edificios de planta central, la Cúpula de la Roca y el Santo Sepulcro, se situaban en los extremos oriental y occidental de la ciudad. La explanada del Templo ocupaba en la ciudad el mismo lugar que ésta en los mapamundis, es decir, la parte alta de la «T». Todo parece, pues, un juego de círculos concéntricos, de modo que no puede extrañarnos tanto la imagen de esa Jerusalén ofrecida por Hartmann Schedel en 1493, que se estructura en torno a un imponente Templo de Salomón centralizado²³. Tan fuertemente arraigado estaba este esquema circular de la capital hebrea, que llegó a contaminar las representaciones de Jerusalén Celestial: frente a las explícitas indicaciones de los textos sagrados²⁴, el Apocalipsis de San Amand nos muestra una planta circular, con el cordero en el centro, y las doce puertas en grupos de tres formando una cruz.

En cuanto al Santo Sepulcro, debemos recordar que del santuario constantiniano sólo quedó en la época medieval, parcialmente modificada, la rotonda de la Anastasis. No podemos trazar ahora la historia de un monumento con tantas vicisitudes como éste²⁵. Lo que importa es señalar que el lugar fue siempre cristiano, y que en el interior del complejo arquitectónico se encierran sitios tan venerados como el Gólgota, el Sepulcro de Cristo y la gruta donde Santa Elena encontró la cruz. ¿Cómo no habría de suscitar este centro de peregrinación, el más importante de la cristiandad, deseos irrefrenables de imitación? Es abrumador el número de iglesias del Santo Sepulcro diseminadas por todo el mundo²⁶, pero más que enumerarlas lo que nos interesa ahora es señalar la extraordinaria frecuencia con la que adoptaron de forma consciente o inconsciente la forma de la Cúpula de la Roca-Templo de Salomón. La Anastasis tenía por fuera un perfil confuso; su cúpula abierta por la parte superior y encerrada en un tejado cónico, se parecía casi a una extraña torre²⁷. Es normal, pues, que el «Templum Domini» prestara su imagen nítida y perfecta a muchos «santos sepulcros» occidentales. Con la distancia y el tiempo los dos edificios míticos podían fundirse en

una única imagen arquitectónica que aludía de modo sintético a la Ciudad Santa.

Esto puede explicar muchas cosas de la iglesia de la Vera Cruz de Segovia, que ya hemos mencionado antes. Al organismo centralizado poligonal, influencia de la Mezquita de Jerusalén, se superpone una planta axial con tres ábsides hacia el este que recuerda el modo como, en el Santo Sepulcro hierosolimitano, se articulaban la Anastasis y una estructura románica basilical²⁸. La llamada «Hierusalem» de S. Stefano de Bolonia, parece presentar un caso similar, aunque el conjunto sea más complejo. Además del Santo Sepulcro, había aquí el deseo de evocar las iglesias del Monte de los Olivos, es decir, de sumar en un solo organismo arquitectónico todos los lugares que permitieran resucitar la liturgia hierosolimitana²⁹. ¿No es lógico aceptar entonces la influencia del pretendido Templo de Salomón sobre el organismo poligonal?

Una de las más interesantes recreaciones globales de Jerusalén ha sido sugerida por Eugenio Battisti a propósito del conjunto turinés compuesto por el Palacio Real, la Santa Sindone y San Lorenzo. Las numerosas referencias orientales en la obra de Guarino Guarini, y muy particularmente en esta última iglesia, se explicarían por el deseo de aludir a la Cúpula de la Roca. La Santa Sindone (1667-90) si es claramente un nuevo Santo Sepulcro, y hasta su elevado remate cónico imitaría el perfil tradicional del monumento hierosolimitano. El Palacio, a su vez, jugaría el papel de una nueva Torre de David³⁰. La hipótesis es atrevida pero muy convincente: la forma interna de San Lorenzo (1668-87), cuadrada en la base con tres ámbitos octogonales superpuestos en catalejo, parece «más islámica» que el propio arte musulmán; hay en esta iglesia, además, un ámbito más reducido, donde se sitúa el altar mayor, que está cubierto con una cúpula cuyos nervios forman una estrella de seis puntas, el sello de Salomón; esto podría aludir figurativa y simbólicamente al Santa Santorum del antiguo Templo de Jerusalén. Guarini, cultísimo arquitecto, matemático, poeta y teólogo, no ignoraría las reconstrucciones «científicas» publicadas sobre el antiguo Templo, y particularmente la de Villalpando, de modo que

²³ Es interesante recordar en este contexto que la locución árabe «Bayt al-Muqaddas» o «Bay al-Maqdis» sirve para designar tanto el Templo como la ciudad de Jerusalén. Cfr. Priscilla Soucek, «The Temple of Solomon in Islamic Legend and Art». Op. Cit. En cuanto a la vista de Schedel, podemos mencionar como precedente el mapa de Tierra Santa impreso por Magister Lucas Brandis de Schass en el *Rudimentum novitorum sive chronicarum historiarum epitome* (Lübeck 1475), que muestra a Jerusalén como una ciudad circular con tres murallas concéntricas. Véanse algunos de los primeros mapas de Palestina en *The Holy Land in Ancient Maps*. The Universitas Booksellers of Jerusalem, 1965.

²⁴ «Es de advertir que la ciudad es cuadrada, y tan larga como ancha...» Apoc. XXI, 16.

²⁵ Además de la bibliografía general sobre Jerusalén, véase Kedar KENAAN, «Symbolic Meaning in Crusader Architecture. The Twelfth-Century Dome of the Holy Sepulcher Church in Jerusalem». *Cahiers Archéologiques*, 34, 1986, pp. 109-117.

²⁶ Richard Krautheimer trató este tema en su «Introduction to an Iconography of Medieval Architecture». *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1942, pp. 1-33. Más específico es el librito de Damiano Neri, *Il S. Sepolcro riprodotto in Occidente*. Franciscan Printing Press, Jerusalén 1971.

²⁷ Para la imagen que se refleja en los sellos medievales vid. G. SCHLUMBERGER, *Sigillographie de l'orient latin*. Librairie orientaliste Paul Geuthner, París 1943.

²⁸ Vid. J. A. RAMÍREZ, «La iglesia cristiana...» Op. Cit., pp. 99-105.

²⁹ Cfr. D. NERI, *Il S. Sepolcro... Op. Cit.*, pp. 51-59. Vid. también: R. G. OUSTERHOUT, «The Church of Santo Stefano: a 'Jerusalem' in Bologna». *Gesta*, 20, 1981, num. 2, pp. 311-321; M. FANTI, «Sulla simbologia gerosolimitana del complesso di Santo Stefano di Bologna». *Carrobbio. Rivista di Studi Bolognesi*, 10, 1984, pp. 121-133.

³⁰ Eugenio BATTISTI, «Schemata nel Guarini». En AA.VV., *Guarino Guarini e l'internazionalità del barocco*. Turin 1970, vol. II, pp. 107-177.

muy bien pudo haber incorporado a su evocación romántica y fantástica algún elemento de la nueva «veracidad», como la estructura cúbica de base y el Santa Santorum en un eje longitudinal.

Así pues, esta iglesia turinesa de San Lorenzo muestra el conflicto latente entre dos imágenes del Templo que derivan, respectivamente, de las vistas de la Cúpula de la Roca, y de las reconstrucciones «académicas» ofrecidas por los teólogos y los arquitectos con preocupaciones escriturísticas. La primera es centralizada y se apoya en la fuerza inmensa de una poderosa tradición iconográfica; la segunda, prismática y longitudinal, tiene el prestigio creciente de la ciencia filológica y de la especulación matemática. A ello se añade un conocimiento más preciso de la topografía de Tierra Santa, con mediciones de las distancias y levantamiento de planos rigurosos de los edificios sagrados.

Esta tendencia alcanzó una especie de culminación con la obra del sacerdote holandés Christiaan Van Adrichem, conocido como Adrichomius. El reorientó el sentido de «peregrinación espiritual» que tenían los vía crucis anteriores proponiendo una restitución del camino de la pasión recorrido efectivamente por Jesús. Para ello ofreció una reconstrucción topográfica minuciosa de la Ciudad Santa en el libro *Jerusalem sicut Christi tempore floruit*; publicado por primera vez en Colonia en 1584, conoció un éxito sorprendente, llegando a reeditarse en muchos idiomas durante los dos siglos siguientes. No creo que todo esto deba separarse de la «composición de lugar» ignaciana que es, en el terreno espiritual, el equivalente de ese deseo verificador y positivista del humanismo que condujo a la ciencia moderna. No olvidemos que el levantamiento de planos de los venerables edificios de Tierra Santa había venido precedido por varias generaciones de arquitectos midiendo y dibujando las ruinas romanas. Con este espíritu publicó el franciscano Bernardino Amico, desde 1610, las diversas ediciones de su obra con los diseños rigurosos de los edificios sagrados³¹. Respecto al «templo nominato di Salomone» (la Cúpula de la Roca) Bernardino afirma que «este dibujo es un Templo, el cual habiendo sido edificado en el lugar donde estaba el de Salomón, ha usurpado su nombre, ya que del susodicho no queda el más mínimo resto, excepto la plaza, habiendo sido destruido y saqueado quince veces». Continúa señalando la diferencia formal entre ambos edificios: mientras el Templo de Salomón era «lungo e stretto», el existente es «sferico di dentro» y octogonal por fuera³².

Pero ¿cómo conciliar en situaciones concretas estos

dos prototipos? ¿No se siguieron imprimiendo acaso durante el Renacimiento y el Barroco vistas de Jerusalén con el «Templo de Salomón» centralizado? ¿No se continuó con esta tradición iconográfica en muchas representaciones pictóricas?³³. El conflicto fue resuelto de un modo singular por Galeazzo Alessi hacia 1565-69 cuando propuso para su Templo de Salomón, a construir en el Sacro Monte de Varallo, una forma longitudinal por dentro y octogonal al exterior³⁴. Otro intento similar puede haber estado en la iglesia romana de Santa María della Pace. En el proyecto de reconstrucción atribuido a J. Meleghino³⁵ encontramos, a lo largo de un eje longitudinal, tres espacios significativos: primero una nave rectangular, de proporciones similares a las del *hekal* o gran salón del Templo de Jerusalén, según se describe en la Biblia; a continuación figura un poderoso ámbito octogonal, probable alusión a la Cúpula de la Roca; finalmente, un gran cuadrado para el altar mayor, que bien puede reflejar las proporciones bíblicas del antiguo Santa Santorum. La síntesis entre el Templo de los «científicos» y el de la tradición iconográfica que se percibe en este dibujo, se refleja con relativa fidelidad en el resultado arquitectónico final.

Lo dicho hasta ahora sugiere que la idea del Templo como edificio centralizado ha tenido una importancia muy grande para la arquitectura occidental. Pero no es suficiente. Sabemos que durante el Renacimiento se privilegiaron las iglesias de planta circular o poligonal. Los teóricos del momento, a partir de Alberti, exaltaron estas formas como paradigmas de la perfección. El ejemplo de algunos templos circulares de la antigüedad, la filosofía neoplatónica y la teoría musical de origen pitagórico habrían favorecido, en definitiva, la aceptación de unas tipologías arquitectónicas que, sin embargo, resultaban «poco adecuadas» para los usos congregacionales del cristianismo, mejor avenidos con las estructuras longitudinales.

Esta es básicamente la explicación un tanto paginante divulgada desde finales de los años cuarenta gracias a la obra de Rudolf Wittkower³⁶. Pero a todo eso debemos añadir por nuestra cuenta algunas consideraciones iconográficas de la tradición cristiana: la facilidad con la que Alberti y otros aceptaron la palabra *templum* para designar a las iglesias centralizadas, ¿no tendrá algo que ver con el *Templum Domini*, nombre tradicional de la Cúpula de la Roca? Para los cristianos del siglo XV un «templo» era una iglesia de planta central porque así lo era el Templo de Jerusalén. Parece que algunos teóricos renacentistas dieron justificación greco-

³¹ Cfr. Albert STORME, *La voie douloureuse. Op. Cit.*, p. 131. La edición de 1620 lleva el siguiente título: *Trattato delle piante & immagini de Sacri Edifizij di Terra santa disengate in Ierusalemme secondo le regole della prospettiva, & vera misura della lor grandezza dal R. P. F. Bernardino Amico da Gallipoli dell'ord. di S. Francesco de minori osservantj stampate in Roma e di nuovo ristampate dalli stesso autore in piu piccola forma, aggiuntoui la strada dolorosa, & altre figure.* Florencia 1620.

³² Bernardino AMICO, *Trattato...* Op. Cit., p. 46.

³³ J. A. RAMÍREZ, «Arquitectura y lugar imaginario...» En *Construcciones ilusorias. Op. Cit.* Vid especialmente pp. 158 y ss.

³⁴ Vid. J. A. RAMÍREZ, «Arquitectura y lugar...» Op. Cit., pp. 116-117 y 121.

³⁵ Vid. Wolfgang LOTZ, «Bramante and the Quattrocento Cloisters». *Gesta*, vol. XII, 1973, fig. 15. El dibujo está en la Bibl. Vat. Lat. 11257, fol. 179.

³⁶ Rudolf WITTKOWER, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, Londres 1949. Ed. española publicada por la Editorial Nueva Visión, Buenos Aires 1958.

romana a concepciones de fuerte arraigo medieval, justo en el momento en que la investigación bíblica empezaba a poner seriamente en cuestión la idea del antiguo Templo judaico como edificio de planta central. Al hacerlo así prestaron al viejo prototipo las nuevas formas del humanismo: órdenes clásicos, bóvedas de cañón con casetones, cúpula semiesférica sobre tambor cilíndrico, etc. La Mezquita de Omar podía aparecer entonces como la visualización de un maravilloso ideal antiquizante en cuadros como los *Desposorios de la Virgen* pintados por Perugino (h. 1503) o por el joven Rafael (1504). La «alianza» que se representa en ambas pinturas ha sido comparada muchas veces con *La entrega de las llaves a San Pedro* de la Capilla Sixtina (Perugino, 1481). Testigo mudo de todas estas escenas es un poderoso edificio centralizado, con cúpula, y aislado en el centro de una gran plaza. Tal estructura parece ilustrar los conceptos de la iglesia ideal de Alberti, pero es la representación del Templo de Jerusalén³⁷.

Como vemos, hay en el viejo prototipo salomónico mucha capacidad para encarnar una poderosa carga simbólica. La presencia real de la divinidad en el Santa Santorum del Templo facilitó el que se adoptara el aspecto de un pequeño templete centralizado para los tabernáculos, elementos éstos que también recuerdan al Arca de la Alianza y al santuario portátil del éxodo³⁸. La exaltación de la eucaristía impulsada por la Contrarreforma, acentuó la importancia arquitectónica de esos pequeños templos de forma «vel octangula vel rotunda», como propugnaba San Carlos Borromeo en sus *Instruktionen*³⁹.

Algunas sutiles traslaciones de sentido permiten que el conjunto de la Iglesia como institución pueda ser representada como un templo centralizado. El origen de esta convención iconográfica es complejo, pero no debemos olvidar en ningún caso que el Templum Domini de Jerusalén tenía hacia el exterior la siguiente inscripción: «*Bene fundata est domus Domini supra firmam petram*»⁴⁰. La «roca» de la cúpula musulmana, sobre la que se habría levantado antiguamente el Santa Santorum judaico, pasaba ahora a ser «Pedro», la «piedra» sobre la que Cristo prometía levantar su Iglesia⁴¹. Así es como un poderoso organismo centralizado era lo más adecuado para representar al Templo de Jerusalén y a la Nueva Iglesia. ¿Cómo extrañarnos de que Bramante y Miguel Ángel, entre otros, apostaran por un proyecto de

planta central para la nueva basílica de San Pedro? Una conocida medalla conmemorativa de Gregorio XIII presenta la otra cara del proyecto centralizado y la leyenda «*SVPER.HANC.PETRAM.ROMA*». Esta pieza es relativamente tardía (h. 1572-1585), pero muestra bien la larga pervivencia de la asimilación entre el Templo hierosolimitano, San Pedro como «heredero» de Cristo, la Iglesia y la basílica que se construía en Roma.

La identificación entre esta ciudad y Jerusalén fue fomentada conscientemente por los artistas y por los ideólogos papales. Numerosas pinturas muestran escenas localizadas en Tierra Santa con ingredientes topográficos inequívocamente romanos. En cuanto a los teólogos e historiadores, ha sido estudiada la aportación de personajes como Gilles de Viterbo, muy influyente en las cortes de Julio II, León X, y Clemente VII⁴². Este personaje estaba familiarizado con el pensamiento de Marsilio Ficino (a quien conoció durante el invierno de 1494-95) y con la interpretación de la cábala hecha por Pico della Mirandola. Diplomático experimentado, llevó una carrera eclesiástica ascendente, siendo nombrado prior general de los Agustinos en 1507, cardenal en 1517, y obispo de Viterbo en 1523. Además de sus actividades políticas y militares (en 1527 reclutó de su bolsillo una fuerza de 200 hombres para intentar rescatar al Papa de los horrores del saco de Roma), desplegó una imponente actividad intelectual. Su *Historia XX saeculorum* es una justificación de la actividad constructiva vaticana considerándola como la mejor prueba de que la Iglesia supera a la Sinagoga. Gilles relacionó el nombre de Roma con Edom, la tierra donde se estableció Esaú, y de esta manera consiguió ligar a la capital papal con el relato bíblico. Esta sería la ciudad santa por excelencia: mientras el Templo de Salomón no duró hasta el final de la octava edad, el Templo eterno de la Nueva Ley, la Basílica de San Pedro, estaba levantándose con mayor magnificencia. De ahí que denomine a Roma como la «*Sancta Latina Jerusalem*»⁴³.

Parece evidente, pues, que tanto el templete de San Pietro in Montorio como la basílica renacentista de San Pedro eran reproducciones simbólicas de ese Templo de Jerusalén donde está la «piedra» (roca) sobre la que se levanta la Iglesia. Esta idea habría venido favorecida por la asociación previa entre el Templo judaico (con las medidas bíblicas) y la Capilla Sixtina⁴⁴. El nuevo lenguaje arquitectónico del humanismo clásico, empleado en

³⁷ Vid. J. A. RAMÍREZ, «Arquitectura y lugar imaginario...» *Op. Cit.*, pp. 158 y ss.

³⁸ Cfr. J. HANI, *Le symbolisme du temple chretien*. Ed. La Colombe, París 1962, p. 109. También J. A. RAMÍREZ, «Para leer a San Ivo alla Sapienza (la utopía semántica en el barroco)». En *Edificios y sueños... Op. Cit.*, pp. 215-220.

³⁹ CARLO BORROMEO, *Instruktionen fabricae et suppellectilis ecclesiasticae*. Milán 1577. Véanse las referencias oportunas en Sinding-Larsen, «Some functional...» *Op. Cit.*, p. 231.

⁴⁰ Cfr. la descripción, hacia 1165, de Johannes Wirziburgensis. En Tobler, *Descriptiones... Op. Cit.*, p. 127.

⁴¹ Mateo XVI, 13-19. La escena tiene lugar en Cesarea, pero sólo se habla de una promesa. Como estamos viendo, la tradición cristiana renacentista situó su cumplimiento, con la entrega de las llaves, en Jerusalén. La mención a Cristo como «piedra» fundacional aparece en los Hechos de los Apóstoles cuando Pedro dice: «*El (Cristo) es la piedra que vosotros, los constructores, habéis despreciado y que ha venido a ser la piedra angular*» (IV, 11).

⁴² JOHN W. O'MALLEY, *Gilles of Viterbo on Church and Reform*. E. J. Brill, Leiden 1968, p. 9.

⁴³ O'MALLEY, *Op. Cit.*, pp. 122-23.

⁴⁴ E. Battisti aporta abundantes pruebas del salomonismo vaticano, y recuerda que la relación proporcional entre la longitud y la anchura de la Capilla Sixtina era idéntica a la del Templo (3 a 1). Pero hay más: si se acepta el valor del codo palestino de 0,67 m., el Templo de

ambos ejemplos centralizados romanos, sólo sirvió para remozar una tradición iconográfica de origen medieval. A ella se le sumaron inmediatamente otras connotaciones. Esto, unido al «formalismo» predominante entre los historiadores del arte, explica el persistente silenciamiento de su sentido original. No parece necesario insistir más para comprender que pocos malentendidos han sido tan fructíferos para la historia de la arquitectura como el que permitió confundir o asimilar al antiguo Templo de Salomón con el edificio de planta central construido en su lugar.

2. SINECDOQUE: LAS COLUMNAS «SALOMONICAS»

Además de la evocación global del Templo como una estructura centralizada hay que considerar otra, no menos frecuente, que consiste en «citar» algún elemento concreto perteneciente al mobiliario o al ornamento del antiguo santuario judaico. Eso bastó en muchas ocasiones para permitir la asimilación simbólica entre el edificio moderno y el prototipo perdido. Si ya San Agustín y Orígenes, entre otros, compararon al Templo de Salomón con la Iglesia como institución (cuyas piedras de construcción son los creyentes y cuyos cimientos son los apóstoles y profetas)⁴⁵, esta idea pudo extenderse hasta incluir a todas las iglesias concretas. Cada parte del Templo tendría así su equivalente en los edificios cristianos: el claustro conventual podía asimilarse al antiguo pórtico⁴⁶, el altar donde se celebra la misa equivaldría a la suma de las aras judaicas (holocaustos, perfumes y panes de la proposición)⁴⁷, y la pila bautismal al mar de bronce⁴⁸. Este elemento puede haber inspirado una pieza musulmana tan característica como la Fuente de los Leones en la Alhambra de Granada⁴⁹.

Pero ningún elemento suelto ha representado al conjunto del Templo con tanta eficacia y persistencia como las columnas. Esto se debe fundamentalmente a que los soportes, su forma y proporciones, han jugado un papel clave en toda la historia de la arquitectura. También es verdad que los textos bíblicos describen extensamente a Jaquín y Boaz, los dos pilares de bronce colocados ante la puerta del Templo de Salomón. Por si esto fuera poco, existían en la vieja basílica vaticana unas columnas torsas de mármol que procedían, según una venerable tradición, de los despojos del antiguo Templo hiero-

solimitano. Ahora bien, si todos estos factores coaligados podían justificar la atención a las columnas como ingredientes salomónicos, al ser conjuntados críticamente podían revelar contradicciones e incongruencias de difícil solución.

La forma de los órdenes clásicos fue codificada en el Renacimiento, a partir del texto de Vitruvio. El cuarto libro de Serlio (1537) y la *Regola* de Vignola (1562) fijaron en cinco el número de los órdenes; también ofrecieron la imagen visual de cada uno de ellos, estableciendo las medidas y las combinaciones permitidas entre los tipos de basamento, fuste, capitel y entablamento⁵⁰. Ahora bien, ni el toscano, dórico, jónico, corintio o compuesto, parecían servir bien para dar forma a Jaquín y Boaz, que habrían tenido, según el texto bíblico, una proporción mucho más achaparrada que ninguna de las columnas clásicas. Fue preciso el talento interpretativo de Villalpando y su voluntad de conciliar la Biblia con la cultura clásica, para que se encontrara una solución a este dilema. Por lo demás, ya veremos más adelante que esta conciliación estuvo lejos de ser aceptada unánimemente.

Los fustes torsos o salomónicos no aparecen descritos en la Biblia, ni tampoco en el tratado de Vitruvio. ¿Cómo integrarlos en el sistema de los órdenes? ¿Cómo hacerles jugar un papel en las reconstrucciones del Templo hierosolimitano? De nuevo, como hemos comprobado respecto a la estructura de planta central, los venerables restos existentes se contradecían con las reglas de la buena arquitectura sin justificarse claramente con las descripciones del texto sagrado. He aquí algunas razones para explicar la complejidad de las imitaciones del Templo a través de sus columnas.

Muy frecuente ha sido reproducir los dos pilares descritos a la entrada del Templo⁵¹. Parece que los primeros ejemplos debieron ser muy antiguos: ya Benjamín de Tudela afirmaba haberlos visto en la iglesia romana de San Juan de Letrán portando cada uno de ellos la inscripción «Salomón hijo de David»⁵². Las famosas columnas de la catedral de Würzburg con las inscripciones *Iachim* y *Booz* son un testimonio mucho más preciso y elocuente. Ahora se encuentran en el interior de la iglesia, frente a la capilla bautismal, pero sabemos que originalmente formaban parte del pórtico de poniente, antes de que éste fuera desmantelado a mediados del siglo XVII. Su forma «anudada» es muy extraña para la época en que se labraron (entre 1225 y 1255), y debemos

Salomón mediría 40,7 por 13,47 m., casi lo mismo que la capilla vaticana que mide 40,25 por 13,41 m. Cfr. «Il significato simbolico della capella Sistina». *Commentari*, VIII, abril-junio 1957, pp. 96-104.

⁴⁵ Titus BURKHARDT, *Principes et methodes de l'art sacré*. Dervy-Livres, París 1976, p. 70.

⁴⁶ Cfr. Wayne DYNES, «The Medieval Cloister as Portico of Solomon». *Gesta*, vol. XII, 1973, pp. 61-69.

⁴⁷ J. HANI, *Le symbolisme du Temple Chrétien*. París 1962, p. 109.

⁴⁸ Cfr. Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*. Presses Universitaires de France, París 1955. Vol. I, p. 210.

⁴⁹ Vid. Santiago SEBASTIAN, *Mensaje del Arte Medieval*. Eds. Escudero, Córdoba 1978, p. 13. Parece que esta fuente procedía de un palacio anterior del visir judío Samuel Ibn Magrella, lo cual reforzaría su alusión al mar de bronce del Templo de Salomón. Cfr. Gonzalo M. BORRÁS, *La Alhambra y el Generalife*. Ed. Anaya, Madrid 1989, p. 85.

⁵⁰ Cfr. Erik FORSSMAN, *Dorico, ionico, corinzio nell'architettura del Rinascimento*. Ed. Laterza, Roma-Bari, 1973. También J. A. RAMÍREZ, «El sistema de los órdenes arquitectónicos o la utopía de la de la razón y el sueño de la libertad». En *Edificios y sueños*. *Op. Cit.*, pp. 123-182.

⁵¹ Sobre las fuentes bíblicas y talmúdicas concretas relativas a los distintos elementos del Templo de Jerusalén, véase en esta misma obra el trabajo de Robert Jan van Pelt.

⁵² Alex HORNE, *King Solomon's Temple in the Masonic Tradition*. The Aquarian Press, London 1972, p. 201.

atribuirla al intento de interpretar visualmente las descripciones de los dos pilares salomónicos que se encuentran en el texto sagrado, más que a la costumbre de anudar paños y colgarlos en las columnas durante ciertas festividades, como sugiere Walter Cahn⁵³.

Las dos columnas, aisladas y exentas, son dibujadas con toda precisión por algunos tratadistas y artistas del Renacimiento. A partir de la Biblia Latina de 1481 se populariza la imagen de unos fustes más o menos canónicos con un remate extraño que acabará pareciendo ya, en la obra de Vatablo, una verdadera esfera armilar. No era muy difícil identificarlos con las dos columnas de Hércules que adornaban el escudo del Emperador Carlos V con la famosa divisa «PLUS ULTRA». Este es un dato que conviene tener presente para explicarnos mejor la desmedida importancia de la cuestión salomónica en todas las empresas artísticas de la casa de Austria. También vendría a reforzar, por vía indirecta, la identificación con Jaquín y Boaz de los dos exóticos pilares que flanquean la puerta de entrada en el convento mexicano de Huejotzingo⁵⁴. Santiago Sebastián recuerda la enorme importancia del simbolismo bíblico en la cultura colonial hispanoamericana, sin olvidar mencionar el tratado sobre el Templo de Jerusalén escrito por Fray Andrés de San Miguel⁵⁵ ¿Influyó de algún modo en todo esto la tradición hierosolimitana de la portuguesa Orden de Cristo, heredera de los templarios? ¿Es una mera casualidad el papel jugado por los franciscanos (custodios de los Santos Lugares) en el descubrimiento y en la evangelización del Nuevo Mundo?

No parece irrelevante que las columnas emblemáticas de la monarquía hispánica sean salomónicas y estén coronadas por esferas en algunas representaciones⁵⁶. Así adquieren más sentido también los dos gigantes pilares, plantados a ambos lados de un estrecho, que figuran en la portada de *Instauratio Magna* de Francis Bacon (1620). ¿No fue este mismo autor quien imaginó una «casa de Salomón», a modo de colegio de sabios, regulando la vida maravillosa de la Nueva Atlántida? Nótese que el «pórtico» tradicional del Océano Atlántico es el Estrecho de Gibraltar con los míticos montes Calpe y Abila. Otra demostración de que los pilares del «Plus Ultra» podían asociarse con los que fabricó Hiram, se encuentra en la iglesia de San Carlos Borromeo de Viena (Fisher von Erlach, desde 1715). Hans Sedlmayr hizo notar la similitud entre las dos grandes imitaciones de la Columna Trajana existentes ante la entrada (con representaciones que exaltaban al santo patrón de la iglesia), y los pilares del Templo de Salomón que figuraban

en un grabado de Maarten van Heemskerck. Pero también señaló muy agudamente que representaban, además, a las columnas de Hércules, enfatizándose así las pretensiones austríacas en la Guerra de Sucesión española⁵⁷.

Esta superposición de un doble simbolismo, político y bíblico-religioso, puede equipararse a la que existe en la iglesia romana de San Ivo alla Sapienza. La obra empezó en 1643 y continuó hasta 1660, de modo que Borromini tuvo que readaptar los programas heráldicos a medida que se iban sucediendo en el solio pontificio Urbano VIII, Inocencio X y Alejandro VII. Parece que todos los elementos de los escudos papales podían aprovecharse para aludir a valores morales o teológicos, y eso debió suceder también con los dos cilindros, remate de sendas escaleras de caracol a ambos lados de la fachada, que sostienen los «monti» de Alejandro VII. Además de atributo político, es probable su alusión a Jaquín y Boaz. Esto resulta más verosímil conociendo la dedicación de la iglesia a la sabiduría (virtud salomónica por excelencia) y las numerosas alusiones al Templo de Jerusalén que hay en la planta y en la decoración⁵⁸. Borromini conocía, sin duda alguna, el tratado de Villalpando, y bien pudo haber tomado de él la idea de las dos escaleras de caracol embutidas en la parte delantera del santuario; respecto a eso es interesante lo que escribió el jesuita cordobés: «...la escalera de caracol que es como una construcción pétreo semejante a una columna con unas gradas por las que se subía. Subiendo por estas gradas da la impresión de que vas rodeando una columna de piedra»⁵⁹. La libre reinterpretación de datos heterogéneos, a la que estaba bien acostumbrado Borromini, le habría llevado a fundir los cilindros huecos de su iglesia con los pilares prominentes representados por Heemskerck y otros ante la fachada del Templo judaico.

A los numerosos ejemplos de iglesias cristianas con esta famosa pareja de pilares, sumaremos los de algunas sinagogas. Las columnas de Santa María la Blanca, en Toledo, tienen unos insólitos capiteles con entrelazos; pese a la opinión en contra de Rachel Wischnitzer⁶⁰, bien pueden ilustrar, a su modo, la disposición de las granadas descritas para Jaquín y Boaz: «Y estaban rodeados (los capiteles) como de una red de cadenas entrelazadas entre sí con maravilloso artificio. Los dos capiteles de las columnas... (tenían) siete hileras de mallas o trenzas. Y para complemento de las columnas hizo dos órdenes de mallas o redes, que circúan y cubrían los capiteles asentados sobre pezones de granadas...» (III Reyes, VII, 17-18). El que haya en la España medieval otros

⁵³ Cfr. Walter CAHN, «Solomonic Elements in Romanesque Art». En J. GUTMANN (ed.), *The Temple of Solomon... Op. Cit.*, p. 51.

⁵⁴ Vid. Santiago SEBASTIÁN, «La significación salomónica del templo de Huejotzingo (Méjico). *Traza y Baza*, num. 2, 1973, pp. 77-88.

⁵⁵ *Loc. Cit.*, pp. 80-83.

⁵⁶ Por ejemplo en el mapa titulado «Aspecto simbólico del Mundo Hispánico» firmado por D. Vicente de Memije, y fechado en Manila en 1761 (British Library, K. Top. CXVIII.19).

⁵⁷ Vid. Hans SELDMAYR, *Epocas y obras artísticas*. Ed. Rialp, Madrid 1965, vol. II, pp. 170-182.

⁵⁸ Una discusión detallada de todo esto, con más indicaciones bibliográficas, puede verse en J. A. RAMÍREZ, «Para leer a San Ivo alla Sapienza (la utopía semántica en el barroco)». En *Edificios y sueños. Op. Cit.*, pp. 183-266.

⁵⁹ J. B. VILLALPANDO, *In Ezechielem explanationes...* Vol. II, libro IV, cap. 21. Todas las citas de Villalpando utilizadas en este trabajo proceden de la traducción realizada por José Luis Oliver para la edición de la Editorial Siruela a la cual acompaña este volumen.

⁶⁰ Rachel WISCHNITZER, *The Architecture of the European Synagogue*. The Jewish Publication Society of America, Filadelfia 1964, p. 24.

capiteles más o menos similares a los de esta sinagoga no excluye, en nuestra opinión, el posible simbolismo bíblico de los mismos. Desde luego, no hay ninguna duda de que las dos columnas interiores de la sinagoga de Worms, levantada en el siglo XII, aluden a los dos pilares del Templo de Salomón: una inscripción en hebreo, situada en la columna más próxima a la bimah, parafraseaba el fragmento bíblico donde se describe la construcción de Hiram⁶¹. Esto da pie para interpretar de la misma manera otras parejas de columnas interiores, como las de la sinagoga Altneuschul de Praga (construida a principios del siglo XIV), o las de la vieja sinagoga de Kazimierz, en Polonia.

Esa tradición continuó dentro del mundo judaico, adquiriendo mucha fuerza en el siglo pasado. No me cabe ninguna duda de que las extrañas e inútiles torres, más o menos cilíndricas, existentes en muchas sinagogas eclécticas, intentan evocar, fantaseándolos, los pilares del antiguo Templo. Recuérdense, a título de ejemplo, las de la antigua sinagoga de Oranienburgerstrasse de Berlín (1866), o las de Florencia (1882), Danzig (1887), etc.⁶². Lo mismo sucede en Estados Unidos con casos tan significativos como los de la Central Synagogue de Nueva York (1872) o la de Plum Street en Cincinnati (1848). La segunda mitad del siglo XIX y las primeras décadas del XX constituyen un período rico en invenciones fantásticas, incrementadas (más que refrenadas) por un conocimiento preciso de la arquitectura de las antiguas culturas orientales. Ni que decir tiene: la búsqueda de una arquitectura específicamente «judaica» para un pueblo «en el exilio», estimuló la utilización del Templo como una cantera ideal de donde entresacar elementos y modelos aplicables a las necesidades contemporáneas⁶³. En este sentido, Jaquín y Boaz son sólo los ingredientes más llamativos a la hora de estimular un revivalismo templario muy complejo que continúa todavía activo en algunos sectores del judaísmo.

Estos últimos desarrollos pudieron haberse visto estimulados también con el ejemplo de las logias masónicas. La simbología de tales edificios, así como de muchos de sus rituales, conecta de lleno con el salomonismo. Toda logia es una imagen del mundo, un microcosmos, y lo es porque reproduce la estructura, la forma o/y los elementos del antiguo Templo de Jerusalén: el pavimento, la orientación, las puertas, e incluso el recorrido de los neófitos se conectan con sus equivalentes en el san-

tuario hierosolimitano⁶⁴. Ya se sabe que la masonería ha mantenido el mito de que el primer cuerpo operativo de masones se habría constituido en Jerusalén durante la construcción del Templo. Esta idea se encuentra ya en la primera de las *Old Charges*, de hacia 1410, y es recogida en los catecismos masónicos de 1696, 1723, 1724, 1730, etc.⁶⁵.

Desde principios del siglo XVIII se mencionan expresamente a Jaquín y Boaz, los dos pilares que representan «fuerza» y «estabilidad». Será difícil, a partir de entonces, encontrar una logia, real o en representación esquemática, que no posea su réplica de este elemento arquitectónico. En cuanto a su forma concreta y dimensiones, debe reconocerse la extraordinaria libertad interpretativa de que hicieron gala los ilustradores y arquitectos que trabajaron para los masones. Parece que influyeron mucho, en un primer momento, las reconstrucciones del Templo de Samuel Lee (1659) y John Bunyan (1688). También fascinaron los dos modelos del santuario hebreo exhibidos en Londres en 1675 y en 1725: el primero era el de Jacob Judah Leon, mientras que el segundo, terminado por Gerhard Schott en 1694, materializaba con gran fidelidad los planos de Villalpando⁶⁶. Pero ninguna de estas reconstrucciones eruditas servía para las logias contemporáneas, de modo que se eligió, como en muchas iglesias y sinagogas, una evocación emblemática del Templo que se limitaba, casi siempre, a los míticos pilares⁶⁷. Ciertas imágenes de los tratados de arquitectura, ilustraciones de la Biblia, pinturas donde figuraba el Templo y fantasías varias, se fundieron con las distintas versiones de los teólogos para fecundar un repertorio de variaciones en torno a la pareja de columnas realmente prodigioso.

Respecto a las columnas torsas, existe una extensa literatura para informarnos acerca de su origen y vicisitudes, de modo que suponemos desde hace mucho que los supuestos despojos del Templo de Jerusalén, traídos a Roma por Santa Elena, son restos helenísticos de algún edificio «oriental». Esto llevó a Busiri Vici a especular con la posibilidad de que tales columnas procedieran efectivamente del Templo de Herodes, que debía ser de estilo greco-romano⁶⁸. Sea como fuere, lo importante es que el altar de la antigua basílica vaticana estaba construido con estas reliquias, indicando así desde la época paleocristiana cómo la Nueva Iglesia se levantaba sobre el antiguo Templo. Numerosos fustes retorci-

⁶¹ R. WISCHNITZER, *The Architecture... Op. Cit.*, pp. 45-48.

⁶² Vid. reproducciones elocuentes en Geoffrey WIGODER, *The Story of the Synagogue. A Diaspora Museum Book*. Weidenfeld and Nicolson, Londres 1986, pp. 166 y ss.

⁶³ Sobre las sinagogas americanas véase Rachel WISCHNITZER, *Synagogue Architecture in the United States*. The Jewish Publication Society of America, Filadelfia 1955.

⁶⁴ Cfr. René GUENON, *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*. Eudeba, Buenos Aires 1969, pp. 175-76. También Alex HORNE, *King Solomon's Temple in the Masonic Tradition*. The Aquarian Press, Londres 1972, pp. 48 y 139.

⁶⁵ Cfr. HORNE, *King Solomon's Temple... Op. Cit.*, pp. 29-30 y 117-18.

⁶⁶ Cfr. HORNE, *King Solomon's... Op. Cit.* Sobre el modelo de Schott, vid. Hans REUTHLER, «Das Modell des Salomonischen Tempels im Museum für Hamburgische Geschichte». *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte*, v. 19, 1980, pp. 161-198.

⁶⁷ Vid. Erich J. LINDNER, *Die königliche Kunst im Bild. Ikonographie der Freimaurerei*. Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, Graz 1976.

⁶⁸ Andrea BUSIRI VICI, *La «Colonna Santa» del Tempio di Gerusalemme ed il sarcofago di Probo Anicio prefetto di Roma. Notizie storiche con documenti e disegni*. Roma 1888, p. 21. Véase también A. BAIRD, «La colonna Santa». *Burlington Magazine*, XXIV, 1913, num. CXXIX, pp. 128-29.

dos del período medieval pueden considerarse, en consecuencia, como variaciones de este prestigioso modelo arquitectónico.

El deseo de resucitar la cultura clásica, con el redescubrimiento de los órdenes, despertó el interés de los arquitectos y humanistas del Renacimiento por las extrañas columnas vaticanas. En los distintos proyectos para el nuevo San Pedro estaba siempre latente el problema de la reutilización de las columnas torsas, en relación con la tumba venerable (que Julio II no quiso tocar) de los apóstoles Pedro y Pablo. De ahí que las referencias a estos fustes sean muy numerosas: Filarete, Alberti y Luca Pacioli, los mencionan en sus tratados respectivos; Vignola en su *Regola delli cinque ordini d'architettura* (1562) da instrucciones para dibujarlos correctamente⁶⁹. En la difusión de estas columnas jugó también un gran papel el cartón de Rafael representando la curación del paralítico en el pórtico del Templo (h. 1515-17) que aparece con los susodichos fustes torsos⁷⁰. Sería tedioso enumerar exhaustivamente a todos los tratadistas renacentistas y barrocos que se ocupan de las columnas salomónicas. Tras la construcción del Baldaquino de San Pedro, la arquitectura «real» se llena de réplicas de estos fustes bronceados vaticanos, alcanzándose una especie de paroxismo salomónico en el barroco centroeuropeo y en ciertos momentos del barroco hispánico.

Aunque el nombre otorgado a estas columnas alude al Templo prestigioso de Salomón, no podemos afirmar que quienes las emplearon tuvieron siempre plena conciencia de su origen. En muchos rincones apartados y para obras menores, la columna salomónica, ejecutada por artesanos tan habilidosos como incultos, debió convertirse en algo de empleo formulario y obligado. Esta «sinécdoque» del Templo de Jerusalén entró, como tantas otras veces, en el dominio de lo inconsciente.

Una vez dicho esto, conviene retomar un asunto de gran importancia para la historia de la arquitectura como es el de la dificultad de integrar el salomonismo en el sistema canónico de los cinco órdenes. ¿Es el fuste torso una mera variante formal? ¿De cuál de ellos? ¿Constituye, por el contrario, un elemento de «otro orden» diferente? Si se responde afirmativamente a cualquiera de estas preguntas la lógica interna del sistema queda en entredicho. ¿Y cómo minimizar, en caso contrario, el valor de unos despojos que procedían del Templo diseñado por Dios? Es obvio que todo esto cuestionaba el conjunto de normas arquitectónicas que había codificado trabajosamente la cultura renacentista. Los problemas suscitados por las columnas salomónicas constituían una verdadera bomba de relojería colocada en el centro del sistema clásico, mucho antes de que sus limitaciones y

contradicciones internas le llevaran, en la época contemporánea, a una virtual disolución⁷¹.

En este contexto resulta interesante comprobar cómo los tratadistas barrocos que revelan con mayor agudeza las insuficiencias del clasicismo, son también los que se toman más en serio la importancia del arquetipo salomónico. Fray Juan Ricci creyó necesario trasladar a las basas, capiteles y entablamentos las «ondulaciones» de los fustes torsos, a fin de restituir la forma completa de un «orden salomónico entero». Eso debió influir en Guarino Guarini que quiso salvar el sistema de una virtual ampliación infinita del número de órdenes, dividiendo en tres subespecies a cada uno de los tres primordiales; así es como el invento de Ricci pasaba a denominarse «orden corintio tercero»⁷². Caramuel, por su parte, llegaba a reconocer once órdenes, dos de los cuales tenían algo que ver con la problemática salomónica. Y nadie como este autor, en todo el Antiguo Régimen, evidenció de modo tan palpable la naturaleza arbitraria de los principios del clasicismo renacentista: al desarrollarlos de un modo heterodoxo, pero absolutamente consecuente, puso al descubierto la falacia de su pretendida racionalidad⁷³. No era fácil digerir esta lección a finales del siglo XVII, y por eso mismo Caramuel fue proscrito de la lista de los grandes tratadistas hasta su reciente rehabilitación.

3. DELIRIO OBJETIVO: VILLALPANDO

Creo que con lo dicho hasta ahora se insinúa el importante papel jugado por los tratados sobre el Templo de Jerusalén en la evolución de la teoría arquitectónica. La forma y la estructura «verdaderas» del edificio diseñado por Dios eran ahora desveladas con procedimientos «científicos» ¿Cabe algo más seductor para los herederos del humanismo renacentista? En el capítulo tercero de esta obra se habla extensamente de esta cuestión, de modo que ahora sólo nos corresponde recordar sumariamente la posición central de Villalpando en todos los debates sobre el Templo habidos desde el Renacimiento a la Ilustración: él recoge lo esencial de la cultura clásica para fundirla de un modo original con la tradición bíblica y cristiana. Su obra, en este aspecto, culminó los esfuerzos de varias generaciones anteriores, y mantuvo intacta su fascinación hasta el siglo XIX.

Los tres volúmenes de *In Ezechielem explanationes et apparatus urbis ac Templi hierosolymitani* están fechados en Roma en 1596 (vol. I) y 1604 (vols. II y III). Aun-

⁶⁹ Para toda esta cuestión vid. Hans-Wolfgang Schmidt, *Die gewundene Säule in der Architekturtheorie von 1500 bis 1800*. HochschulVerlag, Stuttgart 1978; también J. A. RAMÍREZ, «El sistema de los órdenes arquitectónicos o la utopía de la razón y el sueño de la libertad». En *Edificios y sueños*. Op. Cit., pp. 123-182.

⁷⁰ Mas ejemplos pictóricos en J. A. RAMÍREZ, «Arquitectura y lugar...» Op. Cit., pp. 139 y ss.

⁷¹ Esta idea ya la expresé con anterioridad. Vid. J. A. RAMÍREZ, «El sistema de los órdenes...» Op. Cit., pp. 149-158.

⁷² Cfr. J. A. RAMÍREZ, «Guarino Guarini, Fray Juan Ricci and the Complete Salomonic Order». Op. Cit.

⁷³ Sobre este autor véase Antonio Bonet CORREA, «Juan Caramuel de Lobkowitz, polígrafo paradigmático del barroco». Estudio introductorio a la edición facsímil de la *Arquitectura civil recta y oblicua*. Ed. Turner, Madrid 1984.

que hoy sabemos que la impresión de este conjunto fue muy azarosa, y que los años de las portadas no responden exactamente a la verdad⁷⁴, puede aceptarse en líneas generales la idea de que el comentario de Prado y Villalpando era conocido ya por unos pocos iniciados en la última década del siglo XVI, antes de irrumpir como una bomba en los ambientes artísticos y religiosos tras su publicación completa en 1606. No fue fácil sacarlo a la luz pública: desde 1590 (año en que Villalpando fue enviado a Roma para imprimir la obra) hasta que la empresa se culminó, pasaron más de tres lustros, un tiempo suficiente para que el autor pudiera conocer a fondo las intrigas de la política vaticana, los vaivenes internos de la Compañía de Jesús, las acechanzas de los espías y la incompetencia burocrática. Sufrió, por encima de todo, los obstáculos doctrinales puestos por diferentes sectores de la Iglesia, y tal vez haya sido esa la causa de que el padre Jerónimo de Prado fuera agregado pronto a la empresa. Un pulso de poder debió abrirse por un tiempo entre los propios jesuitas: puesto que Villalpando gozaba de la confianza de Felipe II, Prado podría haber sido el «hombre de la Compañía», impuesto por ésta para vigilar, en alguna medida, al criado del rey de España.

No es seguro, sin embargo, que Villalpando fuese consciente de la naturaleza «política» de su misión. Pese a las zancadillas de Prado, lo menciona siempre de un modo elogioso, aunque en contextos que dejan entrever el carácter providencial de su temprano fallecimiento. Está claro que se considera un instrumento elegido por Dios para desvelar al mundo los maravillosos secretos, ocultos hasta entonces, del antiguo Templo hierosolimitano⁷⁵. Cree tan evidentes y fiables sus descubrimientos que no imagina en sus adversarios otras motivaciones diferentes a la envidia, la mala fe, el resentimiento o la enajenación mental. Para rebatir totalmente sus argumentos, recarga el texto con referencias eruditas, haciéndolo prolijo, casi mareante. Como buen teólogo se sirve de todas las fuentes que puedan confirmar sus tesis, utilizando ampliamente el probabilismo o principio de no contradicción. Un ejemplo de ello nos lo ofrece cuando trata de demostrar que el Templo de Herodes no tuvo la gloria del de Salomón: los estudiosos contrarios a su opinión se acogen a que San Jerónimo no afirmó tal cosa, pero Villalpando alega que tampoco afirmó expresamente lo contrario (libro V, cap. 70).

Su estilo de estudioso escolástico es seco y desabrido, aunque a veces subyace el aliento de un buen literato prebarroco, como ocurre con la magistral enumeración de iniquidades e insultos dirigidos a Herodes (lib. V, cap. 71). También descubrimos sorprendidos los ribetes de un verdadero poeta del desengaño que nos hace pensar en D. Miguel de Mañara: «*Es vergonzoso sobrevivir más tiempo que los hijos —dice hablando de Noé—, es fas-*

tidioso querer agotar los sinsabores de esta vida cuando escuchamos las calamidades tan angustiosas de los seres más queridos. ¿Quién es capaz de tener un espíritu tan íntegro para soportar paciente los vaivenes de las iglesias, o para soportar con ánimo las vicisitudes de los tiempos presentes?» (libro V, cap. 28).

Leyendo a Villalpando uno cree descubrir a un hombre agradecido al Rey y a su maestro Herrera, orgulloso por ser capaz de desvelar un hallazgo sorprendente, susceptible, tal vez demasiado puntilloso, pero bien dispuesto para aceptar el mandato de sus superiores. Sin embargo, para ser un jesuita que había estudiado en la corte de Felipe II y pasó tanto tiempo en aquella Roma bulliciosa y cosmopolita, parece demasiado desconectado de la realidad política contemporánea. Al caracterizar a Salomón como un monarca ideal resalta su absoluta dedicación a la construcción del Templo, a diferencia de otros reyes de la antigüedad a los que considera caprichosos y venales por haberse empeñado en levantar «*termas, anfiteatros, pórticos, en abrir grutas o cuevas, en horadar montes, allanar valles, hacer brotar fuentes, desviar el curso de los ríos, impresionantes obras de arquitectura que rivalizan con el impresionante mar*» (libro V, cap. 45) ¿Qué aprendió Villalpando de su entorno? ¿No sabía que para su Rey y para Herrera estas empresas no eran en absoluto censurables? ¿No era ineludible a fines del siglo XVI dedicar recursos para mejorar la infraestructura de todos los reinos cristianos? Nada revela mejor que esto el carácter «reaccionario» de Villalpando y los aires delirantes de su empresa.

En realidad, todo indica que la reconstrucción del jesuita cordobés fue considerada por Felipe II de un modo diferente a como la veía su propio autor. Dejando al lado momentáneamente la cuestión polémica de si en el diseño inicial del Monasterio de El Escorial existió una intención salomónica⁷⁶, sí parece evidente al menos el deseo del Monarca de utilizar la obra de Villalpando como una justificación a posteriori del monasterio-palacio que se había construido a los pies del Guadarrama. También Herrera tenía sus propias razones para promocionar el trabajo de su discípulo: desde 1583 se preocupó por asegurarse la exclusiva en la difusión de las imágenes impresas de El Escorial. Obtuvo para ello un generoso privilegio real y contrató los servicios del grabador flamenco Pedro Perret. El resultado fue un curioso librito titulado *Sumario y breve declaración de los diseños y estampas de la Fábrica de San Lorenzo el Real del Escorial*, puesto a la venta en 1589, y que contenía 10 estampas (una de ellas con dos grabados) con un texto muy sencillo de Herrera describiendo cada una de las estancias del Monasterio⁷⁷. Nunca hasta entonces se había difundido un edificio de forma tan espléndida. Pues bien, creemos que las vistas de El Escorial que mandó grabar Herrera fueron el aliciente inmediato para que se

⁷⁴ Véanse los ensayos de René Taylor, J. A. Ramírez y A. Martínez Ripoll en la segunda parte de este mismo volumen.

⁷⁵ Su trabajo habría sido incentivado «*por la gracia divina y por los ánimos de nuestros padres*». V. II, cap. 11.

⁷⁶ Sobre esta cuestión véanse los estudios de René Taylor y J. A. Ramírez incluidos en la segunda parte de este libro.

⁷⁷ Cfr. la edición de las *Estampas...* de Luis Cervera Vera (Madrid, 2 vol., 1954). Un estado de la cuestión muy ajustado, con bibliografía exhaustiva y datos inéditos, en el catálogo *El Escorial en la Biblioteca Nacional*. Ministerio de Cultura, Madrid 1985, pp. 230-259.

publicaran las imágenes equivalentes del Templo de Salomón que había elaborado Villalpando.

Varios indicios confirmaban esta impresión. A la semejanza general entre ambos edificios, debe agregarse una manera equivalente de presentarlos. Herrera elaboró en 1584 una memoria exhaustiva del Monasterio, acompañada de 23 dibujos, con la solicitud del privilegio de estampación para las Indias. Los originales se han perdido, y sabemos que, por obvias razones técnicas, el arquitecto redujo su proyecto a la mitad. ¿Hasta qué punto coincidían con los diferentes dibujos del Templo publicados por Villalpando? Es sorprendente, en todo caso, que exista un paralelismo tan grande entre ambas series: las dos plantas generales de Herrera se corresponden con otras tantas de Villalpando, que se vio obligado a añadir otra más para mostrar los enormes cimientos del Templo; las tres secciones del Monasterio dan cuenta también de la Iglesia, por lo que deben equipararse a las láminas IV, VII y XV mandadas grabar por el jesuita; el sexto y el séptimo diseño equivalen a las láminas XII y XIV (y en menor medida a las IV, V y VI); finalmente, las tres imágenes del sagrario más la de la custodia del Monasterio son como el compendio de las ocho primeras representaciones que dedica Villalpando al Santuario del Templo propiamente dicho.

No estamos ante un paralelismo absoluto, pero es difícil no aceptar que ambas series de dibujos originales proceden del mismo «taller». Aunque Villalpando vaya exhumado personalmente las trazas del perdido Templo salomónico, Herrera parece el verdadero inspirador de sus procedimientos de diseño. Si hemos de creer al jesuita, tanto el Rey como Herrera expresaron su admiración por la belleza de esas formas «divinas». Felipe II habría exclamado: «*Oh extraño edificio, oh extraordinario, único e inaudito edificio*» (libro II, cap. 20); de su maestro dice que cuando vio las láminas «*confesaba ingenuamente que algo de la sabiduría divina se escondía y se filtraba en la misma distribución de la arquitectura*» (libro I, cap. 7). Parece claro que Herrera debió ver en la impresión del tratado de Villalpando la mejor justificación teórica de su posición como arquitecto. Si aceptamos esta hipótesis estamos autorizados a leer el comentario a la profecía de Ezequiel como una coherente y completa exposición de la poética herreriana, de modo que el mejor arquitecto de la España imperial habría logrado publicar su doctrina en el tratado más extraño y hermoso de toda nuestra historia. No debemos olvidar que Herrera apoyó constantemente a su discípulo; también estuvo presente en la entrevista de Villalpando con el Rey, en 1590, que se tradujo en el envío a Roma del jesuita para publicar la obra con el apoyo oficial de la corona. También sabemos que el primer cálculo del coste se hizo comparando los diseños del Templo con las láminas de El Escorial que hizo grabar Herrera⁷⁸.

Esta conexión se hace más patente si tenemos en cuenta que la primera idea no era publicar los tres inmensos volúmenes, sino un sencillo opúsculo literario que da-

ría breves explicaciones a las excelentes láminas del Templo. En los documentos oficiales se habla siempre de ellas. En cuanto al texto, el propio Villalpando confirma que vino a Roma con el resumen «*que ofrecimos al Rey Católico Felipe II, mi Señor, en el año 1590*» (libro V, cap. 60). Quizá fuera ese opúsculo el que figura en el inventario de los libros de Herrera ¿Se parecía mucho al manuscrito de Jerónimo de Prado? ¿Era, de hecho, el mismo texto? Es imposible por ahora responder con exactitud a esas preguntas, pero dado que las láminas del Templo estaban preparadas en 1590, lo que se hizo en Roma fue aumentar desmesuradamente el aparato erudito a fin de «justificar» de modo irrefutable los diseños que había aprobado Felipe II. La obra, pues, en su primera fase, era de naturaleza fundamentalmente visual. Secundaba, en este aspecto, los gustos del Rey, que se deleitaba sobremanera contemplando trazas de arquitectura, tal como el propio Villalpando lo confirma: «*Sucedía que todos estos jueces de su arte y de su actividad, le proporcionaban al Rey unos diseños exactísimos de diversos templos y edificios, y no sólo de edificios que existían, sino incluso de edificios simplemente ideados y pensados para lograr la admiración del Rey... Yo mismo —añade más adelante—, en presencia del mismo arquitecto real, revolví sus arcos e incluso sus estancias llenas hasta los topes con tales esquemas*» (libro II, cap. 20).

El paralelismo entre las láminas de El Escorial y las del Templo de Salomón tiene muchas lecturas: la más fácil es suponer que así se presentaba al Rey Católico como un nuevo Salomón. También podemos aceptar que al exhibir las diferencias entre los dos edificios (algo mucho más palpable al emplear para ambos el mismo sistema de representación), se acentuara la «prudencia» de Felipe II. En cualquier caso, es muy interesante comprobar que el séptimo diseño de Herrera (la famosa vista en perspectiva del Monasterio) no tiene su equivalencia en Villalpando. Existe, es cierto, una vista del Templo en la lámina de Jerusalén publicada en el tercer volumen, pero es tan pequeña y tan esquemática que no puede compararse con la magnífica representación de Herrera. Esta ausencia sugiere bien la diferencia que media entre la imagen simuladora de lo existente y la verdad estructural de lo mental. También indica muchas cosas acerca de la formación de Villalpando y de su concepción de la arquitectura.

Un pasaje muy significativo nos informa de las dificultades del jesuita para elaborar una representación similar a la del séptimo diseño: «*Y entre las numerosas descripciones del Templo que presento, con frecuencia me he esforzado en proponer una única perspectiva de todo el edificio y lo he conseguido, pero muchas veces también desistí de este empeño, vencido por la dificultad de tal perspectiva y por el mucho tiempo que me exigía; aunque no he podido plasmar la perspectiva de todo el Templo, sí he hecho la perspectiva de la parte más noble y más importante, la del Santa Santorum*». El arquitecto teólogo afirma no perder la esperanza de poder hacer esa

⁷⁸ Véase mi ensayo sobre los aspectos económicos en la segunda parte de esta obra.

vista en perspectiva, una vez terminada su obra (libro II, cap. 9).

Esto revela, desde luego, menor competencia como dibujante de la que estábamos dispuestos a atribuirle, pues, si bien es complicado hacer una perspectiva científica de todo el Templo, la dificultad no parece tan grande para un artista habilidoso, capaz de elaborar «a ojo» casi todos los detalles. Pero tal vez haya razones más profundas: Villalpando es básicamente un matemático; su orgullosa confesión de incompetencia respecto al arte ilusionista por excelencia («Yo, que jamás he aprendido pintura ni conozco a ningún pintor de mi familia...» [libro II, cap. 3]) evidencia una desconfianza neoplatónica por los datos que proporcionan los serenos.⁷⁹ Es muy clara la artificiosa contraposición que establece entre la pintura y la arquitectura: aquélla no aportaría nada a los edificios «si no es una elegante composición de sus adornos»; la arquitectura, en cambio, «se puede mantener sin los adornos de un pintor, exactamente igual que un hombre sin su barba» (libro II, cap. 1). Al decir esto se afirma claramente la primacía de la estructura frente al ornamento: la verdadera belleza residiría en la proporción armónica de las partes, en la organización de la «osamenta» ¿No parece concordar todo ello con la desnudez de El Escorial?

Pero debemos ser cautos frente a estas declaraciones de Villalpando. Ya que tanta importancia concedió a los grabados y a su belleza, algún valor debía dar a la apariencia visual. Creo que esta contradicción se resuelve teniendo en cuenta que un tratado tan complejo como el suyo cumplía muchas misiones a la vez: ante los artistas proclamaba la naturaleza intelectual (es decir, «noble») de la arquitectura; de cara a los eruditos bíblicos, en cambio, invertía el énfasis y afirmaba rotundamente la necesidad de una teología visual.

Me parece obvio que esto enlaza con la composición de lugar, tan cara a los seguidores de San Ignacio: «mi intención —afirma Villalpando en el prólogo al lector del volumen II— fue clarificar todo lo que es objeto de una aprehensión sensorial para, a partir de estos datos, descubrir otros elementos más divinos». Hay una sintonía con la doctrina contrarreformista de las imágenes que eran consideradas como un estímulo para la piedad: viendo los diseños del suntuoso Templo de Salomón, piensa Villalpando, los fieles se verán compelidos a admirar y alabar más a Dios. Por eso las reconstrucciones del Templo anteriores a él (Ricardo de San Víctor, Nicolás de Lira, Arias Montano...), con pobres grabados, mostrando edificios de escasa envergadura, le parecen indignas de la grandeza de Dios.

Todo ello creaba una dificultad: la «composición de lugar» servía para «ver» con realismo las escenas evan-

géticas en un marco determinado. Este estaba muy condicionado por las tradiciones iconográficas, de modo que debemos interpretar el verismo ignaciano recurriendo a la noción actual de la verosimilitud. Escenas como la expulsión de los mercaderes del Templo, la presentación de María, Jesús discutiendo con los doctores, etc., se desarrollaban en escenarios convencionales, aceptables, útiles desde el punto de vista piadoso ¿Cuál sería el efecto al reinsertar estos temas en un nuevo marco del Templo «científico», al estilo del que proponía Villalpando? ¿No podía la supuesta verdad chocar con la idea convencional del lugar y destruir así la verosimilitud? Este conflicto explica que el Templo que figura en las diferentes escenas de Jerónimo Nadal⁸⁰ no sea siempre igual ni coincida nunca con el de su correligionario Villalpando. Este asunto, olvidado por los estudiosos, pudo también alimentar más de lo que imaginamos las retenciones sobre la reconstrucción de nuestro jesuita cordobés.

El tratado de Villalpando da pie para que la teología se independice eventualmente de la piedad. El asunto es paradójico y muy complejo. Podemos empezar a exponerlo recordando que la base de su argumentación se resumiría en una especie de silogismo: en la profecía de Ezequiel está contenida la descripción del Templo de Jerusalén; tal edificio representa a la Iglesia; no es posible comprender a Ezequiel sin la ayuda del dibujo arquitectónico; luego las representaciones arquitectónicas son esenciales para entender el sentido final de la Revelación. En esta línea teórica se muestra inflexible y vehemente. Insiste una y otra vez en que no se puede comprender al Profeta «sin unos dibujos o diseños» (libro II, cap. 14). Le parece «tan necesario el dibujo de la misma fábrica para degustar el apreciado fruto de su interior, para construir la alegoría de la Iglesia, como para entender la profecía de esta visión» (libro I, cap. 14). Arremete contra quienes le reprochan el lujo excesivo de su obra diciendo que todos los grabados que publica son estrictamente necesarios para apreciar la fábrica divina (libro II, cap. 14). Esto es muy importante porque da a entender que los planos del Templo de Salomón, elaborados por Dios, debieron ser forzosamente los que él ofrece a sus lectores. Así es como un modo convencional de mostrar un edificio adquiría justificación ultraterrena, y exaltaba, por vía indirecta, la serie «similar» de planos utilizada por Herrera para divulgar El Escorial.

Ya vemos que la posición intelectual de Villalpando era delicada. Frente a quienes propugnaban el empleo de la imagen sensible para estimular la piedad del vulgo, podía aparecer como un intelectual radicalmente elitista, sospechoso de racionalismo y herejía; en cambio, frente a los teólogos tradicionales, herederos de la cultura del «verbo», se arriesgaba propugnando el valor

⁷⁹ Esto confirma la participación de artistas italianos y flamencos en el diseño de las figuras de la obra, y no sólo en la apertura de las planchas. Hasta los dibujos de arquitectura, elaborados por el propio Villalpando, debieron ser retocados por sus colaboradores. A propósito del mar de bronce, por ejemplo, afirma que fue dibujado «hace ya tiempo por encargo expreso nuestro» (libro V, cap. 38).

⁸⁰ Cfr. la edición facsímil de las *Imágenes de la historia evangélica* del P. Jerónimo Nadal, S. I. (Amberes 1596), con un estudio introductorio de Alfonso Rodríguez G. de Ceballos («Las Imágenes de la historia evangélica del P. Jerónimo Nadal en el marco del jesuitismo y la contrarreforma»). Eds. El Albir, Barcelona 1975.

inexcusable de la imagen para acceder a la comprensión de la Sagrada Escritura. Esta es la razón por la que los debates sobre el Templo ocupan un puesto esencial, tanto en la génesis y desarrollo de la cultura visual de la Contrarreforma, como en el origen del racionalismo científico moderno. La doble misión del dibujo, como palanca para provocar emociones o como instrumento científico, está presente sin decantarse con claridad en la obra de Villalpando.

La introducción de la arquitectura en el ámbito de la teología tiene, además, otras consecuencias extraordinarias. Un propósito expreso de nuestro jesuita es enseñar a los estudiosos de la Biblia los rudimentos teóricos y los principales desarrollos prácticos del arte arquitectónico. La razón es obvia: dado el desconocimiento entre los teólogos de asuntos como proporción, órdenes, sistemas de representación, etc., es necesario informarles para que puedan comprender de qué está hablando Ezequiel y por qué es «indiscutible» la reconstrucción de Villalpando. El comentario se convierte así en un tratado de arquitectura para teólogos montado en torno a la explicación de un «caso ejemplar». Ahora bien, como el Templo de Jerusalén fue diseñado por el mismo Dios, resulta difícil no proponer su forma, estructura o decoración como un modelo para los profesionales: «No niego —dice— que también los arquitectos pueden aprender la verdadera arquitectura a partir de estas fábricas y olvidarse de los muchísimos engaños y sombras de su propio arte» (libro I, cap. 14). En otros lugares es más explícito: «Si se observa con atención todo este edificio (el Templo de Jerusalén), se pueden aprender las reglas de la arquitectura mucho más a fondo y mucho mejor que si se examinan todas las construcciones o monumentos antiguos, o si se ojean y releen los libros de arquitectura. En efecto, este sagrado edificio, como tantas veces hemos dicho... es el origen y la fuente de todas las normas arquitectónicas que se encuentran plasmadas en los libros de arquitectura. Cualquier detalle que tenga de bueno un edificio, sin duda que ha sido tomado y robado furtivamente de este edificio» (libro V, cap. 60).

Como Villalpando profesaba una gran devoción por el tratado de Vitruvio, tales afirmaciones no se comprenderían si olvidáramos que, para él, toda la buena arquitectura clásica deriva de la que Dios estableció para su Templo. Con ello se cristianizaban definitivamente las formas de la antigüedad, motejadas con frecuencia de «paganas»⁸¹. El proceso, sin embargo, no deja de tener una cierta ambigüedad. «La arquitectura sagrada —afirma— constituye el origen de la arquitectura, y la profana es como una copia, o mejor aún, como una sombra de la arquitectura sagrada» (libro V, cap. 3). A veces no encuentra el modo de conciliar lo que dice la Biblia con lo que propone el tratadista romano, y entonces se inclina abiertamente por lo primero: «Yo sé muy bien que Vitruvio atribuye una proporción muy distinta entre la puerta y las jambas —dice en una ocasión—, pero la autoridad divina del texto sagrado nos revela que esta

proporción es la más hermosa y la más perfecta» (libro IV, cap. 46). Dicho de otra manera, Vitruvio no era la Biblia y, en consecuencia, era discutible. La ruptura con la ortodoxia clasicista que estallará en el barroco de la generación siguiente, se abre camino aquí con una sólida armadura teológica.

El asunto de las columnas es, en este contexto, particularmente interesante. Villalpando atribuye a Jaquín y Boaz la misma forma y dimensiones que a todas las de mármol existentes en la planta baja del Templo (libro V, cap. 5). Al dibujarlas nos muestra un «orden divino» con raro capitel compuesto, ornado con hojas de palma, y un entablamento con reminiscencias del dórico. De aquí se derivarían los cinco órdenes clásicos, los cuales, lógicamente, no podrían igualar en perfección al que diseñó el mismo Dios (libro V, cap. 60). La semilla de la confusión quedaba abonada: ¿Debían seguir empleándose los otros órdenes cuando el más perfecto de todos había sido por fin revelado? ¿Se debía añadir éste, simplemente, al repertorio? ¿Por qué se olvidó el jesuita de comentar las columnas «salomónicas» del Vaticano? Parece, pues, que la conciliación del cristianismo y la arquitectura clásica era más ilusoria que real: la puesta en entredicho del clasicismo sólo podía conducir a una puesta en cuestión de cualquier autoridad.

Lo que sí está clara es una cierta divinización del arquitecto, el único profesional a quien muestra dotado para comprender «la obra» divina. Villalpando dice que «Dios considera como cualidades o adornos primordiales del arquitecto, la grandeza de ánimo, la sabiduría, la inteligencia y la ciencia» (libro II, cap. 2). No menciona sus hipotéticas habilidades manuales, pues ya hemos visto antes el desdén con el que trata al arte «mecánico» de la pintura. Este tratado acentúa, por consiguiente, la dimensión especulativa de la arquitectura. Al valorar por encima de todo el diseño (Dios habría entregado los planos dejando a los hombres la ejecución del proyecto), hace una defensa apologética del arquitecto en tanto que alumbrador de ideas. La separación moderna entre constructores y tracistas está clara en Villalpando. También es ésta otra manera de justificar el comportamiento «inventivo» de su maestro, el hidalgo Juan de Herrera, al tiempo que, indirectamente, eleva la categoría de algunos ilustres diletantes como el propio Rey de España, gran aficionado a la arquitectura considerada como juego estético e intelectual.

Lo dicho es sólo una pálida muestra de las muchas cosas interesantes que hay en el tratado de Villalpando. Podría hablarse de las consideraciones sobre la orfebrería desgranadas cuando describe los adornos del Templo (altares, mesa de los panes de la proposición, candelabro, etc.); también podríamos aludir al modo como plantea la cuestión de la estandarización del diseño a propósito de las partes del edificio sagrado que la Escritura no menciona porque son idénticas a otras descritas con mayor cuidado; tampoco sería ocioso examinar el preanuncio de sistemas constructivos concretos, como la bóveda en-

⁸¹ Cfr. John ONIANS, «The Last Judgement of Renaissance Architecture». *Journal of the Royal Society of Arts*, Oct. 1980, pp. 701-720.

camonada que, pese a su desarrollo en España durante la generación siguiente, parece tener un curioso origen en la techumbre del Santo que Villalpando «cuelga» de las grandes vigas arquitectónicas (libro V, cap. 14).

Bastante sorprendente podrá parecer a algunos considerar a este jesuita, tan típico de la Contrarreforma, como un adelantado del ecumenismo. Es verdad que afirma, por encima de todo, la autoridad máxima de la Vulgata, y que para él la visión de Ezequiel encierra los misterios de la Iglesia Católica Romana. «*Siempre he pensado* —escribió— *que bajo la apariencia o símbolo del Templo debemos entender la verdad y la realidad de Cristo*». Pero la cuestión del Templo era importante también para los judíos y para los protestantes. Aunque cada grupo religioso se acercara al tema por razones diferentes, no cabe duda de que las fuentes de estudio eran comunes a todos ellos. Esto permitía alternar discrepancias y concordancias con los rivales de otra religión. Villalpando ataca con dureza a los judíos, pero menciona constantemente las investigaciones de algunos rabinos. También defiende la necesidad de estudiar con ellos la lengua hebrea, «*como si tuviéramos que aprender el hebreo a partir de los galos o de los italianos, y no a partir de los mismos hebreos*» (libro IV, cap. 76). No debe olvidarse, por otra parte, que las polémicas más agrias las mantiene con antagonistas católicos, como Arias Montano. Cabe incluso lanzar la hipótesis de que haya sido el criptojudasmo latente en la España del Siglo de Oro, el que estimuló de un modo semi inconsciente la enorme floración de estudios sobre el Templo. Villalpando no surge por azar en Sefarad, y su obra está acompañada por un coro sorprendente de estudiosos entre los cuales destacan Arias Montano, Judah León y Caramuel. ¿Son tan enemigos como parece? ¿No acepta el judío Judah León muchas cosas de Villalpando? ¿No concede más crédito Caramuel al sefardita que a su correligionario de la Compañía de Jesús?

Pero no todo se explica por ese contexto. Villalpando hizo coincidir muchas cosas aparentemente incompatibles: aparte de la ya comentada conciliación entre la cultura clásica y la bíblica, debe resaltarse un esfuerzo notable por aunar el sentido histórico de la Sagrada Escritura con el alegórico; esto no es misticismo irracional sino todo lo contrario. También resulta inaudita su pretensión de que el Templo de Ezequiel asuma la representación de los distintos templos que se sucedieron en el solar del santuario hierosolimitano. Como para Villalpando las sucesivas restauraciones del Templo conservaron la misma estructura básica, los planos que proporciona contienen algo así como la imagen latente del de Salomón y de todos los demás. Con esto nos acercamos a una idea que me parece fundamental: la reconstrucción de este jesuita constituye el mayor «delirio objetivo» de toda la historia de la arquitectura. Nunca antes ni después de él se ha justificado la forma de un edificio fantástico con

tal cúmulo de pruebas eruditas, ni se ha ofrecido su imagen con tanto detallismo y minuciosidad.

El edificio que nos restituye, no sólo es una prodigiosa entidad económica sino una república perfecta en sí misma, un ingente falansterio religioso del que dependían más de 38.000 levitas y sus familias (libro I, cap. 9). Villalpando indica las funciones de cada estancia, discute sobre las armas y ropajes de los jinetes, el peso de cada elemento metálico, su valor, etc. Al averiguar todos los costes pretende dar una base fiscal a la edificación del Templo de Salomón, de modo que la suya se presenta como una reconstrucción orgánica, histórica y políticamente fundamentada. En cuanto a la forma y decoración, nada, según él, se podía cambiar: «*Para nosotros es muy cierto que cualquier parte está perfectamente unida y trabada con todas las demás y con todo el edificio en su conjunto, de modo que si se mueve una parte, concluiremos que se mueven muchas más partes e incluso todo el edificio, por no decir que todo él se destruye*» (libro V, cap. 35).

Villalpando parte de una insólita teoría de la visión profética que enlaza con la tradición jesuita de la «composición viendo el lugar»⁸², pero la supera al proponer de alguna manera la tactilidad. «*Es tan singular esta visión —dice— que nos hace ver cada una de las partes... de tal manera que parece una verdadera visión corpórea*» (libro II, cap. IV). También afirma haber conseguido con su obra «*una auténtica y sólida fábrica del Templo, con la ayuda de Dios*» (libro III, cap. 29)⁸³. Al leer esto es imposible no pensar en el vehemente deseo de materialización concreta del delirio que animó mucho más tarde al método paranoico crítico de Dalí. La obra de Villalpando muestra que la ciencia, lejos de limitar los desvaríos de la imaginación, puede dispararlos, multiplicando sus efectos hasta conseguir que éstos se adentren en la esfera indiscutible del arte. Hace mucho, en efecto, que esta reconstrucción dejó de ser considerada «válida» por los arqueólogos, pero permanece como una cumbre insuperable del pensamiento arquitectónico.

4. MATERIALIZACIÓN: DE BORROMINI A LE CORBUSIER

Hacia 1606 se ponen a la venta los tres volúmenes del comentario a la profecía de Ezequiel firmados por Jerónimo de Prado y Juan Bautista Villalpando. Su éxito es enorme, y no hay biblioteca de mediana importancia que no adquiera la terna completa de la obra. El Templo que allí se reconstruía fascinó de tal modo a los lectores, que ya no sería posible en el futuro imaginarlo sin contar con este ilustre precedente.

Muy interesante es comprobar cómo la «voluntad de materialización» expresada por el jesuita cordobés es

⁸² Cfr. San Ignacio de LOYOLA, *Obras completas*. BAC, Madrid 1963, p. 209.

⁸³ En otro momento, criticando algunas cosas que San Jerónimo interpreta místicamente, dice: «*Nosotros debemos pasar de la imagen a la realidad, de la sombra a lo corpóreo, de la metáfora a la verdad*» (libro IV, cap. 12).

asumida por sus seguidores e imitadores, contaminando también de un modo indeleble a los críticos de su trabajo. La huella del séptimo diseño de Herrera, adaptada al Templo, se detecta en un grabado holandés de 1587, donde un edificio, muy similar al propuesto por Villalpando, aparece representado en perspectiva⁸⁴. El enorme basamento tiene tres arcos entre contrafuertes prismáticos, una manera de facilitar la representación, ya que las concavidades imaginadas por el jesuita eran difíciles de mostrar en perspectiva. ¿Tuvo este basamento la culpa de que Villalpando no llegara a publicar su propia vista de pájaro, al modo de Herrera con El Escorial? La torpe representación que figura en la imagen de Jerusalén del tercer volumen, así nos lo hace pensar.

Estos problemas los tiene también Jacob Judah León, cuya vista general del Templo es más desafortunada en el enorme basamento, imitación de Villalpando, que en el resto de su reconstrucción. Caramuel, como sabemos, se limitó a copiar esta lámina, sin mejorarla en ningún sentido. Todo parece indicar que la primera perspectiva auténtica del Templo restituido por el jesuita español fue publicada por el grabador alemán Melchior Küsel en 1679, y no deja de ser interesante que la susodicha vista general carezca del problemático basamento⁸⁵. ¿No se ha acentuado así la similitud entre este Templo de Jerusalén y El Escorial del séptimo diseño? En todo caso, tampoco el grabado de Johann Ulrich Kraus (hacia 1700) muestra cómo solucionar la vista en perspectiva de los contrafuertes curvos, ya que, volviendo a la idea del grabado holandés de 1587, los ha sustituido por inmensos pilares prismáticos⁸⁶. Será preciso esperar a Fischer von Erlach (1721) para encontrar una imagen completa, hermosa y convincente, del edificio restituido por Villalpando; esa vista, sin embargo, no es frontal sino escorzada⁸⁷. Toda esta historia demuestra, en realidad, que el punto de fuga único de la perspectiva centralizada hacía casi imposible la representación del prototipo salomónico establecido por el alumno de Herrera. He aquí un motivo más para desconfiar de la pintura y para exigir de modo más o menos perentorio una efectiva materialización.

A propósito de esto, recordemos que Villalpando hizo enviar al Rey de España una maqueta de la ciudad de Jerusalén, incluyendo la «representación tridimensional» del Templo. Debía ser un juguete primoroso y a Felipe II le encantó⁸⁸. Lo interesante es que la visión profética ya existía, así, en el mundo material. El modelo de su propio Templo construido por Jacob Judah León continuaría esta corriente jesuítica que aspiraba a la máxima concretización del ensueño arquitectónico. La con-

templación de esas maquetas podía ser en sí misma un interesante reclamo comercial, y eso llevó a Gerhard Schott, cofundador de la ópera de Hamburgo, a encarar un modelo gigante del Templo según los planos de Villalpando. Aún sin terminar fue exhibido en 1692 con ocasión de la representación de la ópera de Johann Georg Conradi *Die Zerstörung Jerusalem*⁸⁹. Esta maqueta, que se conserva actualmente en el Museo de Historia de Hamburgo, culmina la larga serie de «vistas» y modelos del Templo que estimuló la pasión de objetivación mostrada por Villalpando.

Y aunque, obviamente, no era posible reconstruir ese Templo a escala natural, no escasean los intentos de aludir a él en la arquitectura real. La sinagoga portuguesa de Amsterdam (1671-75) puede ser un ejemplo. La obra fue costeada por ricos sefardíes, entre los que se encontraba Mozes Curiel, agente financiero del Rey de Portugal. El edificio, alto y rectangular, se levantaba en un patio, como el antiguo santuario judaico en el atrio de los sacerdotes. Pero lo más interesante eran unos grandes contrafuertes curvos, que daban a la sinagoga el extraño aspecto de una fortaleza, y que eran, en realidad, una réplica del enorme basamento dibujado por Villalpando y asumido como «verdadero» en el modelo del Templo ejecutado por el sefardita Jacob Judah León (1642)⁹⁰.

El prototipo hierosolimitano sedujo también por su riqueza: la posesión del oro caracterizaba a Salomón, y Villalpando fue muy explícito al conectar la sabiduría, el favor divino y la riqueza material: «*En efecto, no hay nada que conduzca mejor a adquirir riquezas y a aumentarlas hasta lo increíble, que la sabiduría*» (libro V, cap. 46). Esto le lleva a elogiar a Felipe II, principal beneficiario de la enorme afluencia de metales preciosos que llegaba de las Indias. Pero esta riqueza salomónica era visible, manifestando ante todos la increíble gloria divina. Así, en aquella edad bíblica «*brillaban por el oro casi todos los artesanos de las casas, los templos de los dioses, los divanes para recostarse en los templos, las carrozas de los príncipes, los adornos de los caballos, las armas de guerra de los soldados, los vestidos, vasos, mesas, coronas...*» (libro V, cap. 55). Es indudable que tanto el esplendor del barroco romano, como la apoteosis del dorado en los retablos del mundo hispánico, tienen en Villalpando una justificación teológica seria y prestigiosa. Su reconstrucción del Templo marca, de hecho, el final de la época austera y prestigiosa. Su reconstrucción del Templo marca, de hecho, el final de la época austera y desornamentada de la Compañía de Jesús, para

⁸⁴ El grabado está en el Israel Museum de Jerusalén. Cfr. reproducción en la *Encyclopaedia Judaica*. Keter Publishing House, Jerusalén 1972, vol. 15, p. 982.

⁸⁵ Melchior KYSEL (Küsel), *Icones Biblicae Veteris et Novi Testamenti...* Augustae Vind 1679, Teil 2. Cfr. sobre esto HANS REUTHLER, «Das Modell des Salomonischen Tempels im Museum für Hamburgische Geschichte». *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte*, v. 19, 1980, p. 173.

⁸⁶ La vista fue publicada hacia 1700 en su *Historischen Bilderbibel*. Cfr. HANS REUTHLER, «Das Modell...» *Op. Cit.* pp. 173-74.

⁸⁷ Johann Bernhard Fischer von ERLACH, *Entwurf einer Historischen Architektur*. Viena 1721, p. 11.

⁸⁸ Cfr. más detalles y referencias precisas en los ensayos de René Taylor y Juan Antonio Ramírez publicados en esta misma obra.

⁸⁹ Vid. HANS REUTHLER, «Das Modell...» *Op. Cit.*, pp. 161-198.

⁹⁰ Cfr. Rachel WISCHNITZER, *The Architecture of the European Synagogue*. *Op. Cit.* pp. 90-97.

abrir las puertas al lujo desbordante y elocuente del barroco pleno.

Las crónicas religiosas hispanoamericanas están plagadas, desde luego, de alusiones salomónicas. Cada nueva fundación eclesiástica es, casi, un nuevo Templo; el oro de los retablos se compara, invariablemente, al de Salomón⁹¹. También las grandes catedrales son equiparadas al Templo de Jerusalén, como ocurrió en la de México cuando fue consagrada en 1668⁹². Cabría preguntarse, además, por la influencia del edificio hierosolimitano en esa tipología de catedral hispánica rectangular, con torres en las esquinas, insólita desde la perspectiva de la tradición europea medieval. El proyecto de Herrera para la catedral de Valladolid fue determinante en la consagración definitiva de ese esquema⁹³, y ya hemos hablado bastante de la participación más que probable de este arquitecto en los diseños del Templo publicados por Villalpando.

Sea como fuere, lo cierto es que podría reescribirse toda la historia del barroco español e hispanoamericano tomando como hilo conductor la idea del Templo de Jerusalén. Este era un tópico tan arraigado y prestigioso que Antonio Ponz, al defender la eliminación de los grandes retablos de madera dorada, creyó imprescindible apoyar sus tesis «ilustradas» recurriendo nuevamente al tópico tradicional: «*ni pueden agrandar a Dios estos disparates (retablos); porque ya se sabe que en aquel famoso Templo de Jerusalén no quiso sino la bella arquitectura, la hermosa proporción, y la grandiosidad; y nada dexó al arbitrio de los hombres sino que la misma Magestad de Dios se dignó enseñarla, y prescribir las reglas, haciendo de Arquitecto en una Iglesia, que no era más que figura de la venidera, destinada por mansion y perpetua morada del mismo Dios*»⁹⁴. Es evidente que ha leído a Villalpando y se ha olvidado de los importantes pasajes que hablan de la Gloria, los mismos, precisamente, que justificaron las máquinas doradas que tanto le disgustaban.

Lo que acabamos de decir significa, ni más ni menos, que la inmensa obra erudita de Prado y Villalpando fue tomada como una buena cantera de ideas y sugerencias. Su reconstrucción pareció tan hermosa que se hacía casi irrefutable, cierto, pero las tradiciones salomónicas eran numerosas, ya lo hemos visto, y resultaban difíciles de conciliar. El resultado práctico es que los tres tomos de los jesuitas españoles reavivaron todas las manifestaciones del salomonismo tradicional, las pusieron de moda, y contribuyeron a refundirlas y a dinamizarlas de

un modo tal que habría escandalizado, si lo hubiesen visto, a sus mentes escolares. El barroco romano está lleno de hojas de palma, y no siempre es posible atribuir las al martirio. De Borromini hemos hablado más atrás. Este arquitecto conoció la obra de Villalpando como lo prueban, de modo incontestable, los losanges con granadas que diseñó en el altar mayor de la iglesia romana de San Juan de los Florentinos: se trata de una copia simplificada del entablamiento de Jaquín y Boaz tal como lo presenta el jesuita cordobés.

Borromini debió formar su peculiar lenguaje simbólico mientras trabajó para Bernini en el diseño del Baldaquino de San Pedro. No podemos relatar aquí la historia azarosa de este monumento⁹⁵, pero todo parece indicar que la idea de las cuatro columnas salomónicas de bronce se le debió ocurrir a Urbano VIII a partir de un proyecto preliminar de Maderna, y que tal vez debamos atribuir en realidad a su pariente y fiel ayudante Borromini. El baldaquino, con Cristo resucitado en el remate (sustituido luego por una cruz), era un nuevo Santo Sepulcro-Templum Domini, otra representación integral de Jerusalén. Nada más alejado, pues, de la reconstrucción científica del Templo que había hecho Villalpando. Y sin embargo, ¿habría tenido suficiente fuerza el impulso salomónico sin el tratado que nos ocupa? ¿De dónde habría procedido la coartada intelectual para esa apoteosis de la gloria y la riqueza triunfantes que vemos en el baldaquino y en la Cátedra de Pedro? Las columnas salomónicas son de bronce dorado, una importante innovación que no se habría producido, seguramente, sin el prestigio mítico de Jaquín y Boaz. También sería interesante estudiar minuciosamente las medidas de estas columnas y compararlas con las que ofrecen Prado y Villalpando en su reconstrucción: los dieciocho codos de los jesuitas vienen a corresponder con los nueve metros de los fustes fundidos por Bernini. Si se confirmara esta tesis quedaría explicada la verdadera razón, más simbólica que óptica, del tamaño final de este monumento.

La influencia de Villalpando puede detectarse también en la Columnata de San Pedro, empezada en 1656. Al comparar esta gran obra de Bernini con la lámina XIII del jesuita, vemos que existe una similitud entre ambas concepciones: el atrio de los sacerdotes estaba «abierto» para que el pueblo de Israel pudiera ver desde fuera los sacrificios (libro III, cap. 36). Villalpando lo representó con una doble hilera interior de columnas, un claro modelo para Bernini. La cancela que marca la separación entre la zona del altar y el espacio donde se sitúa

⁹¹ Cfr. Manuel González GALVÁN, «El oro en el barroco». *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. (UAM, México), vol. XL, num. 45, 1976, pp. 73-96.

⁹² Cfr. Isidro Sariñana, *Noticia breve de la solemne, deseada, última dedicación del Templo Metropolitano de México* (1668). Ed. de Francisco de la Maza. Suplemento 2 del num. 37 de los *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México 1968, p. 46.

⁹³ Sobre los avatares del proyecto de Herrera para la catedral de Valladolid, véase Agustín Bustamante García, *La arquitectura clasicista del foco vallisoletano (1561-1640)*. Institución Cultural Simancas, Valladolid 1983, pp. 113 y ss.

⁹⁴ Antonio Ponz, *Viage de España*. Vol. I. Madrid 1787, pp. 200-201.

⁹⁵ Entre la inmensa bibliografía existente sobre el tema destacan los siguientes trabajos: Heinrich Thelen, *Zur Entstehungsgeschichte der Hochaltar-Architektur von St. Peter in Rom*. Gebr. Mann Verlag, Berlin 1967; Irving Lavin, *Bernini and the Crossing of Saint Peter's*. New York University Press, 1968; Hans KAUFFMANN, «Berninis Tabernakel». *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*. VI, 1955, pp. 222-242; Oskar POLLAK, «Ausgewählte Akten zur Geschichte der röm. Peterskirche (1535/1621)». *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*. XXXVI, 1915, pp. 21-117.

el santuario propiamente dicho, equivaldría, en la libre traducción berniniana, a la separación entre las plazas «curva» y «recta». La conexión salomónica de este conjunto se acentúa indirectamente si tenemos en cuenta la polémica entre Bernini y Caramuel a propósito de los numerosos elementos oblicuos de la columnata⁹⁶. ¿No justificaba el benedictino madrileño la arquitectura oblicua por su empleo en el Templo de Jerusalén?

También la gran iglesia romana de San Carlo al Corso tiene sobre los arcos de las naves laterales unas inscripciones latinas que aluden al Templo de Jerusalén. Por lo demás, como recordó Anthony Blunt, numerosas construcciones del barroco meridional italiano exhiben «citas» salomónicas⁹⁷. El tratado de Prado y Villalpando actuó aquí, al igual que en Roma, más como un aliante intelectual que como un modelo visual.

En cuanto al mundo centroeuropeo, ya se ha señalado cómo el modelo hierosolimitano reconstruido por los jesuitas españoles pudo haber influido en algunos grandes monasterios: el proyecto de Göttweig, el más utópico de todos ellos, está más cerca del Templo que de El Escorial. Las mismas estructuras se pueden detectar en obras de distinto carácter como los Inválidos de Budapest (Salomon Kleiner, 1740), aunque aquí la connotación salomónica ya contaba con el antecedente del gran edificio «similar» mandado construir en París por Luis XIV⁹⁸.

Todo esto nos conduce a algunos grandes palacios de los siglos XVII y XVIII. La multiplicación de patios y la hermosa superposición de órdenes que vemos en el Templo del jesuita se anticipó, desde luego, a la erección generalizada de residencias reales imponentes. André Corboz ha mostrado las conexiones salomónicas en el Palacio del Louvre, enfatizando el precedente bíblico de las dos columnas pareadas y su repercusión en la célebre columnata de Perrault⁹⁹. Mayor proximidad con la planta del Templo se aprecia, como ya hemos dicho, en el conjunto de Los Inválidos (1670-77): no sólo se multiplican los «atrios» en un edificio compacto sino que la posición de la Iglesia en el conjunto es muy similar a la del santuario en el edificio judaico.

Otra fundación borbónica de una importancia considerable es el Palacio Real de Madrid. Aunque no se puede decir que la motivación primordial al erigirlo fuese ha-

cer un nuevo Templo, no debe desdeñarse el estímulo de Villalpando y de El Escorial sumándose a las reconocidas influencias de París y Turín. Obsérvese que en todos los «modelos» mencionados existe una conexión salomónica. El fraile benedictino Martín de Sarmiento la explicitó para la obra madrileña al escribir un informe sobre el programa iconográfico que habría de tener el Palacio Real. Comparó a David y Salomón con Felipe V y Fernando VI. Este último, rey pacífico, cuyo nombre «gótico» significaría lo mismo que el hebreo Salomón, estaba destinado a acabar lo que no pudo ver su guerrero padre. Sarmiento no olvidó establecer un paralelismo funcional entre el Palacio contemporáneo y el antiguo Templo, pues la presencia de la capilla en el primero equivalía a la del santuario en el segundo¹⁰⁰. Parece evidente que aquí hay una justificación bíblica para todos los ingentes palacios reales, donde nunca falta la iglesia.

El de Caserta (Luigi Vanvitelli, desde 1751), mandado construir por el futuro rey Carlos III de España, se parece bastante al prototipo de Villalpando: aparte de la multiplicación de los patios y de la disposición general, estaba previsto en el proyecto original levantar unas torres en las cuatro esquinas y una cúpula sobre tambor octogonal en el cruce de los tramos centrales¹⁰¹. Aislado en una llanura, lejos de la populosa Nápoles, es una ingente materialización de otro «delirio objetivo». Quizá nos ayude a entenderlo recordar que los borbones napolitanos se consideraban herederos, al igual que la rama española, del prestigioso título de reyes de Jerusalén.

No hubo ya en el futuro muchas más obras de ese tipo. El pensamiento ilustrado intentó fundamentar la arquitectura en el estudio de la naturaleza y en las leyes de la razón. Lodoli, Laugier o Milizia no se interesaron por la forma y la estructura de las hipotéticas obras que Dios pudo haber diseñado en un remoto pasado. Los edificios eran cosa de los hombres, y a ellos correspondía elaborar las normas que permitieran levantarlos con hermosura y solidez. Es cierto que las imágenes precedentes del antiguo Templo (Villalpando, Lamy...) condicionaron la poética de lo sublime arquitectónico, tal como ésta se manifestó en Boullée o en Ledoux, pero la influencia del arquetipo salomónico era ya meramente subliminal. No es que desapareciera del todo: un sansimoniano como Emile Barrault aún podía comparar el templo de

⁹⁶ Vid. Angela Guildoni MARINO, «Il colonnato di Piazza San Pietro: dall'architettura obliqua di Caramuel al classicismo berniniano». *Palladio*, XXIII, 1973, pp. 102 y ss.; también Antonio Bonet CORREA, «Juan Caramuel de Lobkowitz, polígrafo paradigmático del barroco». Estudio introductorio a la edición facsímil de la *Arquitectura civil recta y oblicua*. Ed. Turner, Madrid 1984, vol. I, pp. XXX-XXXI.

⁹⁷ Cfr. Anthony BLUNT, «The Temple of Solomon with Special Reference to South Italian Baroque Art». *Kunsthistorischen Forschungen Otto Pächt zu seinem 70 Geburtstag*. Residenz Verlag, Salzburgo 1972, pp. 258-265.

⁹⁸ Vid. Gregor Martin LECHNER OSB, «Villalpandos Tempelrekonstruktion in Beziehung zu barocker Klosterarchitektur». *Festschrift Wolfgang Braunfels*. Herausgegeben von Friedrich Piel und Jörg Traeger. Verlag Ernst Wasmuth, Tübingen 1977, pp. 223-237.

⁹⁹ André CORBOZ, «Il Louvre come Palazzo di Salomone». En *Gian Lorenzo Bernini architetto e l'architettura europea del Sei-Settecento*. A cargo de G. Spagnesi y M. Fagiolo. Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1984, pp. 563-598.

¹⁰⁰ El texto de Sarmiento fue publicado por F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Opúsculos gallegos sobre Bellas Artes en los siglos XVII y XVIII*. Col. Bibliófilos gallegos III, Santiago de Compostela 1956, pp. 202 y ss. Para una lectura iconográfica completa del Palacio Real de Madrid véase F. J. de la PLAZA, *Investigaciones sobre el Palacio Real de Madrid*. Valladolid 1975; también Santiago SEBASTIÁN, *Contrarreforma y barroco*. *Op. Cit.*, pp. 374-395.

¹⁰¹ Véanse todos los pormenores del proyecto en la espléndida colección de estampas (que recuerda a las series ya comentadas de Herrera y Villalpando) elaboradas por Vanvitelli y publicadas con el título *Dichiarazione dei disegni del Reale Palazzo di Caserta alle Sacre Reali Maestà di Carlo Re delle due Sicilie e di Gerus. Infante di Spagna duca di Parma e di Piacenza Gran Principe Ereditario di Toscana e di Maria Amalia di Sassonia regina*. Nápoles 1756.

su secta, que se construía en 1832, con el antiguo santuario hierosolimitano¹⁰²; pero no se pretendía emular explícitamente ni su forma ni su función. Por lo demás, no olvidamos que muchas sinagogas, logias masónicas, iglesias y templos de mormones continuaron imitando, a lo largo de los siglos XIX y XX, ciertos estilemas del perdido Templo. Pero no podríamos afirmar que esos edificios han marcado decisivamente la historia de la arquitectura contemporánea.

El Templo de Jerusalén se convirtió en un modelo «residual» que corría el riesgo, no sólo de ser gravemente descontextualizado, sino el de no ser reconocido en absoluto ni por los usuarios ni por los críticos más autorizados. Un buen ejemplo es el del Larkin Building construido en Buffalo por Frank Lloyd Wright en 1904-5. Se trataba de la sede de una compañía de ventas por correo, y todos los historiadores han señalado la desnudez de las superficies y la limpieza volumétrica como prueba del hipotético influjo de la arquitectura industrial americana¹⁰³. Pero es imposible explicarse con esos referentes su extraña forma alargada, con un patio central rodeado por cuatro pisos de galerías a través de las cuales penetra la iluminación natural. En cambio, su similitud con algunas reconstrucciones del Templo (desde la de Vatablo en el siglo XVI, hasta las del siglo XIX, como la de Melchior de Vogüé o la de Perrot y Chipiez), es bastante notable. Así adquieren más sentido esas galerías que envolvían el patio, y los dos grandes pilonos, coronados por esferas, que había en la fachada delantera: se trataba, nuevamente, de aludir a Jaquín y Boaz. Desde

el punto de vista formal el edificio Larkin era claramente un nuevo Templo, y sorprende que nadie parezca haberse dado cuenta. ¿Fue consciente Wright de sus fuentes de inspiración? El que casi al mismo tiempo estuviera diseñando el Unity Temple de Oak Park nos hace suponer que el arquitecto estudiara la forma de los edificios religiosos más prestigiosos. Sintomático de los nuevos tiempos es que los elementos del Templo de Salomón no se hayan empleado en la iglesia sino en el edificio industrial ¿Es esto ironía o el resultado de una aguda reflexión histórica y social?

También Le Corbusier se interesó por el arquetipo hierosolimitano. Un croquis a mano alzada del Tabernáculo israelita fue publicado por el arquitecto al menos en un par de ocasiones¹⁰⁴. Se ha dicho, además, que el proyecto del Mundaneum de Ginebra (1929) estaba inspirado por la reconstrucción del «Templo y ciudadela del rey Salomón» que Hemle y Corbett publicaron en *Pencil Points* en 1925¹⁰⁵. Pero si tenemos en cuenta la enorme producción de esta figura capital de la vanguardia arquitectónica y si consideramos la variedad de sus fuentes de inspiración, reconoceremos que el Templo fue para él un punto de referencia absolutamente marginal. El modelo ideal de Le Corbusier era la máquina. Los transatlánticos, los automóviles y los aeroplanos parecían ahora mucho más fascinantes que el perdido edificio hierosolimitano. Lo que un inconsciente soldado de las tropas del Emperador Tito inició al arrojar la antorcha incendiaria, lo completó, muchos siglos después, el impacto del motor de explosión.

¹⁰² Cfr. Ann Lorenz VAN ZANTEN, «The Palace and the Temple: two Utopian Architectural Visions of the 1830 s.» *Art History*, vol. 2, num. 2, junio 1979, pp. 189-90.

¹⁰³ Véase, por ejemplo, la clásica monografía de Henry-Russell HITCHCOCK, *Frank Lloyd Wright. Obras 1887-1941* (1942). Ed. Gustavo Gili, Barcelona 1982, pp. 98-100 y figs. 92-99.

¹⁰⁴ Vid. el artículo de Le CORBUSIER «Les tracés régulateurs». *L'Esprit Nouveau*, num. 5, pp. 263 y ss.; también aparece en la *Oeuvre complète*, vol. I (1910-29), p. 21.

¹⁰⁵ Cfr. William J. R. CURTIS, *Le Corbusier: Ideas y formas*. Hermann Blume, Madrid 1987, p. 89.

La Planta Elíptica: de El Escorial al Clasicismo español

Alfonso Rodríguez G. de Ceballos.
Universidad Autónoma de Madrid.

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.) Vol. II, 1990

Es bien sabido que Felipe II, preocupado por las virulentas críticas de Francesco Pacciotti al proyecto de iglesia ideado por Juan Bautista de Toledo para el monasterio de El Escorial, remitió veintinueve trazas del templo a la Academia florentina del Diseño para que sobre cada una de ellas emitiera su parecer¹. Aparte de este hecho se sabe por el testimonio de Ignacio Danti que el barón Bernardino Martirano había criticado también ante el monarca los graves defectos que encontraba en el proyecto general del monasterio, por lo que Felipe II le envió a Italia a fin de que recabase pareceres y planos de los mejores arquitectos que allí trabajaban entonces: Alessi en Génova, Tibaldi en Milán, Palladio en Venecia y Vignola en Roma. Así lo hizo el barón recogiendo trazas en número de veintidós². Supone con razón G. Kubler que este barón Bernardino de Martirano o Marturano, mencionado por Danti, no fue quien con este nombre había servido como secretario a Carlos V en Nápoles, sino un sobrino suyo, Gian Tomasso, que le había sucedido en el título y en 1570 figuraba como ingeniero en Capua al servicio del Rey Prudente, hombre entendido en arquitectura puesto que había compuesto algunos tratados matemáticos³.

La gestión llevada a cabo por Gian Tomasso no sólo está avalada por el mencionado Ignacio Danti sino que por otras fuentes y conductos españoles sabemos que, a instancias del monarca, fue apoyada por el embajador español ante la Serenísima de Venecia y que por medio

de don Alvaro de Bazán en 1571 habían llegado a España los proyectos de Tibaldi desde Génova y posiblemente los de Palladio desde Venecia. Felipe II volvió entonces a escribir a la Academia florentina del Diseño para que examinara ahora estos y otros proyectos italianos reunidos en número de veintidós. La academia se reunió entre abril y junio de 1572 para nombrar una comisión a este efecto, que fue formada por Bartolomeo Ammannati, Agniolo Bronzino, Vincenzo de Rosi, Francesco da Sangallo, Vincenzo Danti y Zenobio Lesticati⁴. Finalmente todas las trazas fueron remitidas a Vignola quien, tomándolas como base, confeccionó una que podríamos llamar ecléctica, la cual fue presentada en Roma el 7 de julio ante el papa Gregorio XIII. Finalmente en febrero de 1573 éste y todos los dibujos italianos solicitados se encontraban de vuelta en España ya que, escribiendo Felipe II el 22 de dicho mes al prior de El Escorial, le decía: «Ya son venidas las trazas que se esperaban de Italia para esa iglesia y no creo habrá mucho que tomar de ellas»⁵.

Lo curioso del caso fue que la Academia florentina en ésta su segunda intervención no sólo emitió el dictamen que le solicitaba Felipe II sino que por mandato del gran Duque de Toscana, Cosme I de Médicis, ordenó a uno de sus miembros Vincenzo Danti, que elaborase una planta de forma ovalada que de tal manera le pareció al duque bella y graciosa que la hizo llegar personalmente a

¹ Vera DADDI GIOVANNONZI: «L'accademia fiorentina e l'Escuriale», *Rivista d'Arte*, 17 (1935), pp. 423-27; Luciano RUBIO: «El Monasterio de El Escorial, sus arquitectos y artifices», *La Ciudad de Dios*, 171 (1949), pp. 182-215; Francisco INIGUEZ ALMECH: *Las trazas del Monasterio de S. Lorenzo de El Escorial*, Madrid 1965, pp. 73-76; George KUBLER: *Building the Escorial*, Princeton, Ne Jersey, 1982, pp. 52-53.

² Egnatio DANTI: *Vita di Giacomo Barozzi da Vignola*, prefacio a *Le Due Regole della Prospettiva Pratica*, Roma 1583; edición facsimil de la Venecia de 1743, Arnoldo Forni Editore, Bologna, 1985.

³ George KUBLER: *op. cit.*, pp. 51-52.

⁴ Véase sobre este asunto Fernando MARIAS y Agustín BUSTAMANTE: «El Escorial y la cultura arquitectónica de su tiempo», *IV Centenario del Monasterio de El Escorial. El Escorial en la Biblioteca Nacional*, Madrid 1986, pp. 142-43.

⁵ Eugenio LLAGUNO Y AMIROLA: *Noticia de los arquitectos y arquitectura en España*, II, p. 310.

manos del monarca español⁶. El hecho narrado en 1583 por Ignacio Danti no pudo ser invención suya, pues era hermano de Vincenzo y debió conocerlo, por tanto, de sus propios labios.

Vincenzo Danti era efectivamente miembro de la ferida Academia florentina como lo atestiguan Vasari y Pascoli⁷ y fue además uno de los jurados comisionados por la Academia para dictaminar los proyectos italianos para El Escorial, como acabamos de referir. No era propiamente hablando un arquitecto de profesión sino un escultor, bien que inclinado a especulaciones teóricas acaso desde que fue elegido miembro de la Academia y movido a ello probablemente por el ejemplo de su hermano Ignacio, conocido cosmógrafo y matemático del Estudio de Bolonia. Lo cierto es que en 1567 había compuesto un tratado sobre las perfectas proporciones que dedicó a su protector el gran duque de Toscana. Dividido en quince libros, no llegó a publicar más que el primero⁸. Aunque Vincenzo se propuso investigar las proporciones más armónicas de la escultura dentro de la conciliación del subjetivismo miguelangelesco con el canonismo tradicional, comentaba al referirse a la arquitectura que ésta «es de mayor artificio y perfección que la escultura en razón de su carácter abstracto y no imitativo. Sin embargo hoy ha sido reducida a tantas reglas y medidas que facilitan al máximo su ejecución...», de suerte que cualquiera que sepa tirar dos líneas puede convertirse en arquitecto en razón de las reglas mencionadas⁹. Así debió comportarse él mismo al componer el diseño ovalado para la iglesia de monasterio escurialense.

¿Qué le movió a ello? Probablemente el puro capricho y no el deseo de responder a unas finalidades concretas perseguidas por el monarca español. Tengamos en cuenta que su hermano Ignacio calificaba su proyecto de «bello e grazioso» y que él mismo ponderaba la arquitectura en razón de su artificiosidad. Era cierto que la arquitectura se encontraba sometida a minuciosas reglas y medidas, pero para Vincenzo la belleza no radicaba exclusivamente en ellas sino en la gracia, una cualidad espiritual en la que el hombre se complace de manera especial y que es prerogativa de ingenio que no todos los artistas poseen¹⁰. De tal suerte que, en cierto

pasaje del tratado, asumiendo al pie de la letra el dicho miguelangelesco transmitido por Vasari, afirmaba que para componer proporcionalmente se debe recurrir tanto al compás del juicio ingenioso como a los compases materiales que fijan las medidas y proporciones de los órdenes canónicos¹¹. Quiere esto decir que el proyecto oval ofrecido por Danti obedecería todavía a principios manieristas a la italiana, algo así como los que había comenzado a experimentar Peruzzi desde 1525 tomando como justificante clásico las elipses de los anfiteatros, coliseos y algunos espacios subsidiarios de las termas de Roma. Los primeros diseños elípticos del arquitecto sienés eran sólo juegos de fantasía, pero al final de su vida concibió dos iglesias de planta oval destinados a dos instituciones concretas: la capilla de los Teatinos en el monte Pincio y la iglesia del hospital de Santiago de los Incubables, por desgracia no llevadas a término¹². La última resultaba particularmente interesante en razón de ser el primer proyecto elíptico de un templo de ciertas dimensiones, en el que acaso buscó además una alternativa a la planta central mantenida hasta entonces como tipología de las iglesias de hospitales y lazaretos.

Efectivamente la planta centralizada más por razones funcionales que por motivos propiamente simbólicos había sido muy común desde el siglo XV en establecimientos de beneficencia en Italia y desde allí había irradiado a otros lugares de Europa¹³. Pues bien Serlio, siguiendo las huellas de su maestro Peruzzi, fue el primero en proponer un modelo de templo oval dentro de las doce maneras que ofrecía para la construcción de una iglesia por considerar la figura elíptica la más próxima a la perfección absoluta de la forma redonda. Prefería incluso la figura elíptica a la poligonal, aún derivando esta última directamente del círculo, y por eso buscó para su prototipo de templo oval una de las proporciones armónicas clásicas, la sexquialtera (44 pies de ancho por 66 de largo) y la total correspondencia, también de índole clásica, entre espacio interior y la envolvente exterior¹⁴.

Si se tiene en cuenta que desde el principio la basílica de El Escorial se concibió como mausoleo, primero sólo del Emperador y luego de toda la dinastía austríaca, y que el esquema centralizado era desde la más remota tradición el más apropiado a los templos funerarios, se

⁶ «Pervenuto dunque il barone in Italia ebbe in Genova disegni da Galeazzo Alessi, in Venezia dal Palladio, in Milano da Pellegrino Tibaldi ed in Firenze uno di quell'Academia del Disegno ed uno particolare di forma ovale fatto da Vincenzo Danti d'ordine de gran Duca Cosimo, la di cui copia esso fece parvenire nelle mani del sopradetto Monarca delle Spagne: tanto li parve bello e grazioso» (la cursiva es nuestra).

⁷ GIROGIO VASARI: *Le Vite...*, ed. de G. Milanesi, VII, pp. 630-32; LEONE PASCOLI, *Vite de' pittori, scultori e architetti perugini*, Roma 1732, pp. 372-74.

⁸ *Il primo Libro del Trattato delle perfette proportioni di tutte le cose che imitare e ritrarre si possono con l'arte del disegno*, edición de Paola BAROCCHI: *Trattati d'Arte del Cinquecento tra Manierismo e Controriforma*, Bari 1960, I, pp. 207-69.

⁹ *Ibid.*, p. 237.

¹⁰ Véase el capítulo VIII del tratado que se titula: «Che la grazia é parte di bellezza corporale interiore», *ibid.*, pp. 228-30.

¹¹ «E non di meno a esso punto si può ricorrere con le seste de giudizio che al termine degli ordini dell'architettura con le seste materiali: e questo sarà il fine delle perfette proporzioni», *ibid.*, p. 233.

¹² WOLFGANG LOTZ: «Die ovalen Kirchenräume des Cinquecento», *Römisches Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 1955, pp. 9-99; H. WURM: *Baldassare Peruzzi. Architekturzeichnungen*, Tübingen 1984; MEY LICHT: *L'edificio a piante centrale. Lo sviluppo architettonico nel Rinascimento*, Firenze 1984.

¹³ STAAL SINDING—LARSEN: «Some functional and iconographical aspects on the centralized church in the Italian Renaissance», *Institutum Romanum Norvegiae. Acta ad Artium Historiam pertinentia*, II (1965), pp. 203 y ss.

¹⁴ SEBASTIANO SERLIO: *Quinto Libro d'Architettura*, edición de D. Scamozzi, Venecia 1616, p. 204: «Appreso la rotondità perfetta le forme ovali sono più vicine a quelle et però m'è parso di formar un tempio sopra tale figura...».

podría preguntar si Vincenzo Danti, al proponer para aquella un diseño oval, no buscó una alternativa más moderna y actual al prototipo centralizado por cuanto la figura ovalada equivalía por una parte a la centralizada —asumiendo por ello su carga simbólica— y por otro presentaba el aliciente de su contorno más peregrino y gracioso. Es posible aunque no probable. Pese a lo tardío de la fecha en que el arquitecto y escultor de Arezzo ofreció su proyecto al duque de Toscana y mediante éste a Felipe II, Danti se movía todavía en el círculo de las ideas y del gusto manierista florentino y no se preocupaba por los problemas funcionales y significativos que había suscitado la Contrarreforma. Paola Barocchi se refiere a su desinterés por toda tipología o por cualquier determinación de conveniencia y decoro que tanto preocupaban a otros tratadistas de su generación, como Lodovico Dolce¹⁵. Es decir que para Danti lo decisivo para preferir la figura oval en su propuesta particular de iglesia escurialense fue lo gracioso de la forma, de donde emanaba su peculiar belleza, prescindiendo de la conveniencia o decoro en relación con lo que se proponía el rey español para el templo-panteón del monasterio. En ello nada había avanzado respecto a la estética de Serlio para quien la figura oval de una iglesia no contaba más que como variedad de la forma sin ninguna connotación a la función ni al significado del espacio sacro.

Acaso nos podamos hacer una idea aproximada de cómo era el dibujo de Danti para El Escorial comparándolo con otros con los que pudo tener relación en Italia. Pensamos en primer lugar en el que figura en el folio 39r del código *Gli edifici nobili del mondo*, de Oreste Vannoci Biringucci, en la biblioteca comunal de Siena. El mismo dibujo ofrece una doble alternativa: a la izquierda una iglesia ovalada, incluida en un rectángulo, precedida de un nártex y terminada en una capilla mayor rectangular con sacristía adyacente; a la derecha un templo ovalado exento constituido por un núcleo interno de soportes destinados a sostener la bóveda o una cúpula, un corredor concéntrico a él y el muro envolvente en donde se empotran seis capillas rectangulares secundarias, terminando el conjunto en una capilla mayor rectangular mucho más amplia. De momento nos interesa detenernos en la primera alternativa que, a nuestro juicio, podría tener una mayor similitud con la propuesta de Danti para la basilica de El Escorial. Tiene por cotas 128 palmos de longitud de la nave, 36 de la capilla mayor y 31 del nártex, es decir en total 195 palmos que equivalen aproximadamente a 43,80 metros; la anchura es de 86 palmos para la nave y 20 para la capilla laterales, lo que hacen 106 palmos equivalentes aproximadamente a 23,60 metros.

Wolfgang Lotz no sólo asignó el dibujo a Vignola sino también supuso que su sector izquierdo podía co-

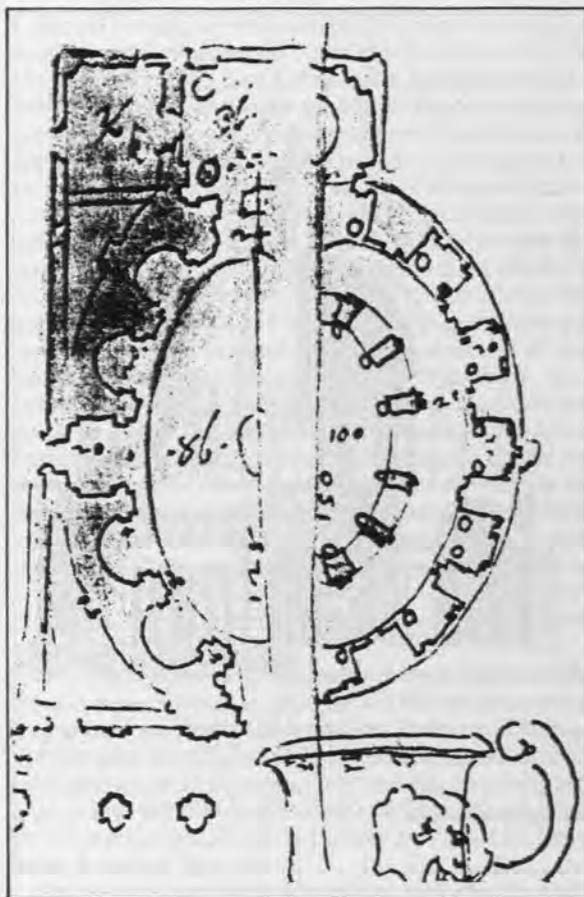


Fig. 1. Anónimo vignolesco del Código Oreste Vanucci.

rrponder a un anteproyecto de la iglesia del Gesú de Roma propuesto por el arquitecto antes de las conversaciones definitivas mantenidas por él y por el cardenal Farnese con los jesuitas en 1568, opinión a la que se sumó J. Ackerman¹⁷. Por el contrario M. Walcher Casotti rechazó esta hipótesis y atribuyó el dibujo a un seguidor anónimo de Vignola que había pretendido combinar eclécticamente la planta de Santa Ana dei Palafrenieri con las dimensiones del templo jesuitico, y lo situó en una fecha posterior a 1575¹⁸.

Ignoramos si Vincenzo Danti llegó a conocer este dibujo del código sienés pero no sería imposible, pues el código está plagado de referencias a otras obras viñolescas; ahora bien su hermano Ignacio estuvo muy relacionado con Vignola toda vez que publicó su obra póstuma

¹⁵ *Trattati d'Arte, op. cit.*, p. 325.

¹⁶ W. LOTZ: «Die ovalen Kirchenräume des Cinquecento», art. cit., p. 45. J. S. ACKERMAN y W. LOTZ: «Vignoliana», *Essays in Memory of Karl Lehmann*, Locust Valley, New York, 1964, pp. 1-24.

¹⁷ María WALCHER CASSOTTI: *Il Vignola*, Trieste 1960, I, pp. 209-11.

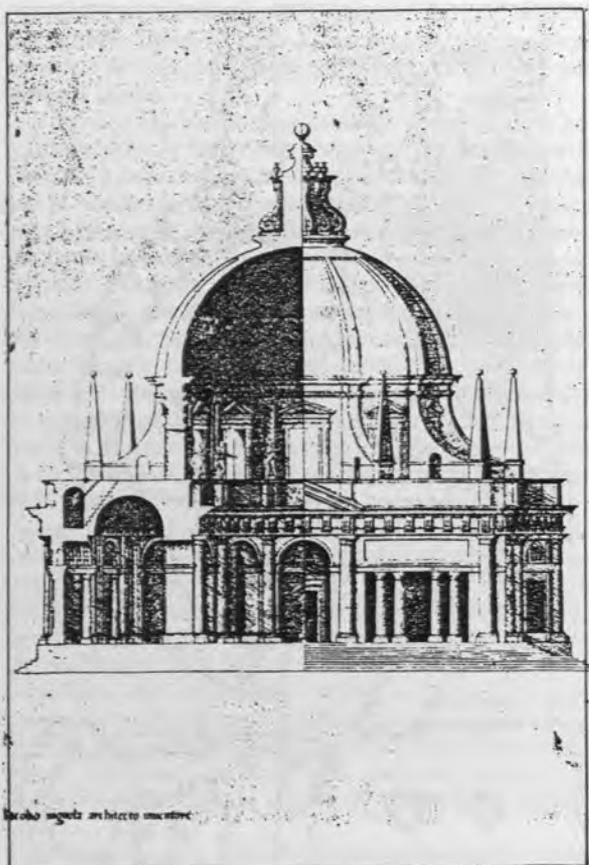


Fig. 2. V. Casale: dibujo de templo elíptico.

sobre la perspectiva y redactó su primera biografía. La iglesia analizada del código Biringucci podía tener de común con la de El Escorial el estar inscrita en un rectángulo, el ir antecedida por un nártex y terminada por una capilla mayor rectangular, además de contar con pequeñas capillas subsidiarias para altares y relicarios. Pero sus dimensiones son totalmente diferentes a las de la iglesia escurialense, al menos de la actual, ya que ésta, sin contar la capilla mayor y el nártex, configura un rectángulo de 67 metros de longitud por 50 de anchura. Ahora bien en este espacio de enormes dimensiones Danti hubiera tenido que voltear una bóveda elíptica toda de piedra, como la deseaba Felipe II, quien había elegido el granito para todo el templo, y entonces resulta tremendamente difícil imaginar cómo un escultor metido a arquitecto hubiera podido responder a un reto técnico de tanto empeño. Además, ateniéndonos siempre a la posible similitud con el diseño del código sienés, la capilla mayor no hubiera resultado tan desahogada como la deseaba el monarca español, teniendo en cuenta que en ella se habían de desarrollar liturgias funerarias de mucho aparato donde intervendrían multitud de sacerdotes y que en sus paredes laterales habían de ir adosados los cenotafios reales de Carlos V y de Felipe II y en la frontal el

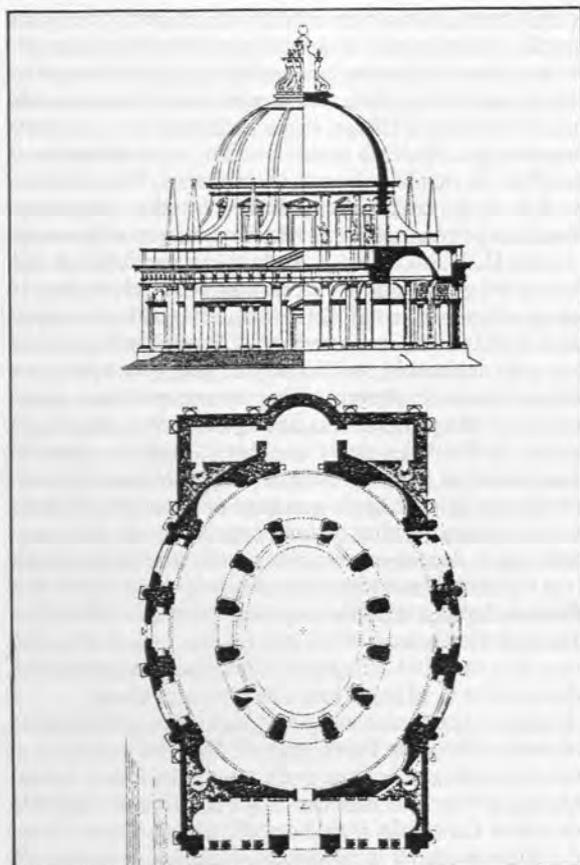


Fig. 3. Reconstrucción de la planta del templo anterior.

retablo. El coro monacal, situado al otro extremo de la elipse —coro del que carece naturalmente el dibujo del código Biringucci— por fuerza había de responder a las reducidas dimensiones de la capilla mayor, en cuyo caso tampoco se puede uno imaginar cómo hubieran tenido cabida en él los cien frailes jerónimos de la comunidad que tenían que entonar las horas canónicas y el oficio divino.

Existe otro dibujo italiano de una iglesia ovalada que puede servir igualmente de punto de referencia para reconstruir de alguna manera la propuesta de Vincenzo Danti para la basílica de El Escorial, con la ventaja de que se trata no ya de una planta, como en el código sienés, sino de un alzado en toda regla. Se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid en el folio 86 de un cuaderno de dibujos debido al arquitecto e ingeniero Giovanni Vincenzo Casale, religioso servita formado en Florencia con Giovanni Antonio Montorsoli, discípulo de Miguel Angel. Casale aparece en 1586 en España y Portugal al servicio de Felipe II y muere en Coimbra en 1593. El dibujo de referencia es la reproducción de un imponente edificio cupulado, realizado a pluma, cuya mitad izquierda representa la montea de la fachada, del tambor y de la cúpula, y cuyo sector derecho ofrece un

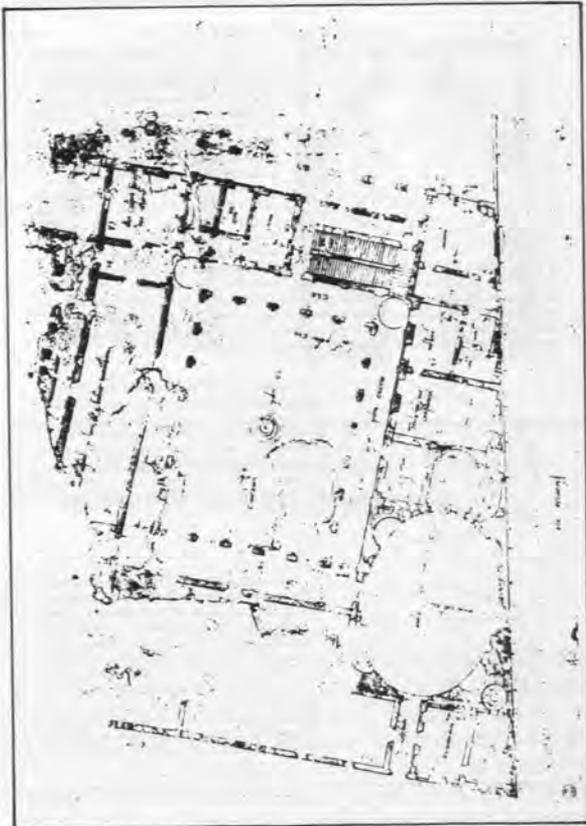


Fig. 4. Dibujo de B. Peruzzi para el Hospital de S. Giacomo.

corte que deja ver el interior de la iglesia, es decir lo mismo el núcleo central cupulado como el corredor y las capillas radiales que lo circunscriben. Este dibujo ha sido estudiado y analizado detenidamente por Klaus Schwager, quien ha ensayado también reconstruir minuciosamente su planta que falta en el cuaderno madrileño^{17bis}.

Según este estudioso alemán se trata de una iglesia de forma elíptica constituida por el núcleo del tambor y la cúpula apoyados en una corona de soportes, que forman una arquería de doce huecos de medio punto flanqueados por columnas de orden toscano, circundado por un corredor de bóvedas de cañón y terminado por una sucesión de capillas radiales. El edificio es completamente exento, es decir no está incluido en un receptáculo rectangular, aunque sí está precedido por un nártex paralelo a la fachada y terminado en una capilla mayor rectangular, de ábside semicircular, flanqueada por dos sacristías. Casale escribió en el borde inferior de su dibujo: «Iacobo Vignola architecto inventor», con lo que indicaba que no estaba haciendo otra cosa que copiar un proyecto del célebre arquitecto emiliano.

Para el investigador alemán el edificio por razones estilísticas es claramente de Vignola y lo sitúa en una fecha anterior a 1565 como muy tarde. En ninguna parte indica que tenga nada que ver con El Escorial, concretamente con el proyecto presentado por Vignola para su iglesia en 1572, primeramente porque el dibujo de Casale es el de una construcción aislada e independiente y en segundo lugar porque el referido proyecto fue presentado ante el papa Gregorio XIII en 1572 y enviado luego a Felipe II, mientras que el recogido en el cuaderno de dibujos madrileño por razones de crítica interna hay que fecharlo antes de 1565. Las medidas que asigna a la reconstrucción de su planta son las siguientes: 61,60 metros de longitud, 40,20 de anchura y 36,41 de altura. Ahora bien aunque estas dimensiones se aproximan más que las de la iglesia del código Biringucci a las de la actual basilica escorialense, todavía se quedan muy cortas respecto a ella pues, como dijimos anteriormente, ésta tiene, sin contar el nártex y la capilla mayor, 67 metros de longitud por 50 de anchura. En conclusión Schwager opina que el dibujo madrileño hay que referirlo a un proyecto de Vignola para la iglesia de S. Giovanni dei Fiorentini en Roma, opinión que no es de nuestra incumbencia discutir aquí.

Si como supone el investigador alemán este proyecto de iglesia vigolesco es anterior a 1565 resulta posible que lo hubiera alcanzado a conocer Vincenzo Danti en el momento de componer el suyo de forma ovalada para la basilica de El Escorial, toda vez que, como dijimos a propósito del dibujo del código Biringucci, aquel pudo estar relacionado con el círculo de Vignola a través de su hermano Ignacio.

Este segundo proyecto vigolesco está emparentado, como escribe acertadamente Schwager, con la otra alternativa de iglesia oval ofrecida en el dibujo del código sienés. Ofrecía la ventaja para quien quisiera diseñar, como Vincenzo Danti, una iglesia oval de considerables dimensiones, de que al reducir las medidas del núcleo central constituido por la cúpula y el tambor a sólo 125 palmos de longitud por 100 de anchura, es decir a unos 28 por 22,40 metros aproximadamente, se podía voltear con más facilidad una cúpula elíptica de menores dimensiones, además de que el corredor envolvente de bóvedas de cañón transversales proporcionaba el conveniente punto de apoyo para descargar el empuje de la cúpula mediante los estribos curvados que aparecen en el dibujo madrileño. Por el contrario la desventaja estaba en que el corredor envolvente y la corona de capillas radiales empujadas en el muro perimetral circunscribían a su vez una elipse configurando de esta manera un templo autónomo que no era fácil encajar en un monasterio tan complejo como el de El Escorial, donde la iglesia estaba flanqueada por dos patios cuadrados.

Por otra parte el interesante alzado del proyecto reproducido por Casale presenta algunos rasgos que le asemejan con la iglesia construida a la postre por Juan de

^{17 bis} «Ein Ovalekirchen-Entwurf Vignolas für San Giovanni dei Fiorentini», *Festschrift für Georg Sheja*, Sigmaringen 1975, pp. 151-73.

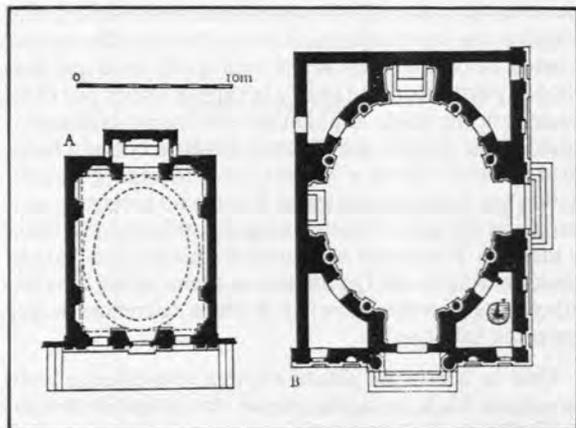


Fig. 7. J. B. de Vignola: plantas de San Andrés en la Vía Flaminia y de Santa Ana dei Palafreneri.

ción de la misa y acerca de la veneración y culto debidos al Santísimo Sacramento, a la que se había consagrado buena parte de la sesión XIII del Concilio de Trento en 1551, trajo como consecuencia la revalorización del altar mayor y del tabernáculo eucarístico¹⁹. Ya el celebre obispo de Verona Mateo Giberti (1524-1543), durante las visitas pastorales hechas a las parroquias de su diócesis, había ordenado que el tabernáculo conteniendo las especies eucarísticas que hasta entonces se podía instalar en un nicho lateral del presbiterio o en alguna capilla lateral, se colocase en adelante en el centro del altar mayor de las iglesias. El primer Concilio Provincial de la archidiócesis de Milán convocado por San Carlos Borromeo en 1565 tras la conclusión del Concilio de Trento, recogió esta prescripción²⁰, y el propio Borromeo la trasladó literalmente al capítulo 13 del libro primero de su escrito *Instrucciones fabricae et supellectilis ecclesasticae* de 1572²¹. El santo arzobispo había insistido antecederamente en el capítulo 10 en la importancia que cobraba el altar mayor del templo, estableciendo que se debía colocar en un espacio de amplias dimensiones, perfectamente visible aunque al mismo tiempo separado de la nave congregacional destinada a los fieles, para expresar de este modo la dignidad y el respeto que se debía al Santísimo Sacramento²².

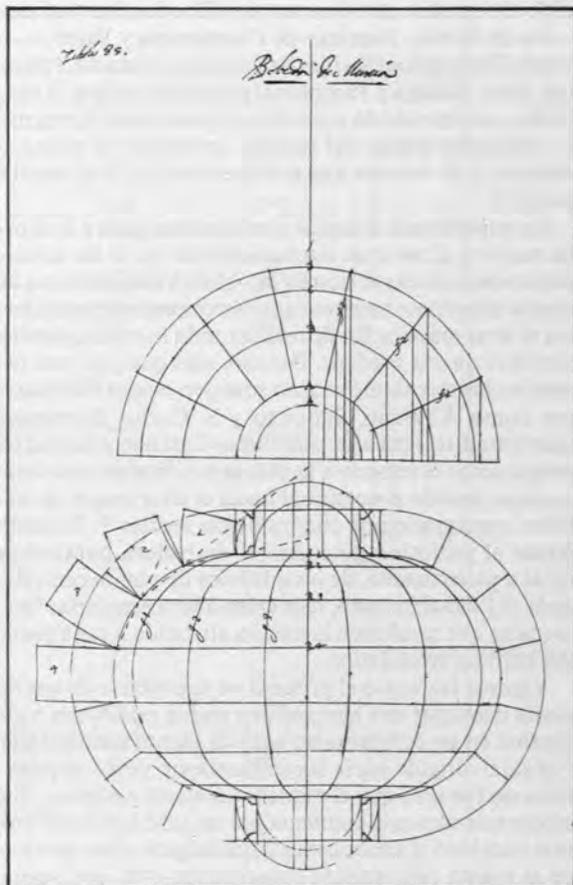


Fig. 8. A. Vandelvira: bóveda de Murcia.

Parece que las transformaciones operadas por G. Vasari entre 1560 y 1564 en algunas capillas mayores, altares y tabernáculos de iglesias florentinas medievales, como las de Santa María Novella, Santa Croce, el Carmine, Ognisanti y la Trinidad, así como en la catedral y en la Abadía de Arezzo, obedecieron al mismo criterio²³.

Por lo que hace a España en los veinticinco últimos años el Quinientos las Constituciones Sinodales posteriores a Trento reflejan claramente la legislación canónica referente a la colocación de tabernáculo eucarístico en el centro de la capilla mayor de las iglesias. Hemos po-

¹⁹ Anastasio MACHUCA DIEZ: *Los Sacrosantos Ecuménicos Concilios de Trento y Vaticano*, edición bilingüe en latín y castellano, Madrid 1903, pp. 130-36.

²⁰ *Acta Ecclesiae Mediolanensis a Sancto Carolo Borromeo... condita... Federici Cardinalis Borromei iussu edita*, Milán 1843, p. 14; véase además M. Righetti, *Historia de la Liturgia*, Madrid 1955, I, pp. 472-73, y J. Jungman, *El Sacrificio de la Misa*, Madrid, 1963, 3.ª edición, pp. 230 y ss.

²¹ P. BAROCCHI, *Trattati d'Arte*, op. cit., III, pp. 22-24. Sobre la evolución del tabernáculo la mejor obra es la de G. RAIBLE, *Der Tabernakel einst und jetzt*, Freiburg in Breisgau, 1908.

²² *Ibid.*, pp. 18-19.

²³ Cfr. A. ISERMAYER: «Il Vasari e il restauro delle chiese medievali», *Studi Vasariani*, Florencia 1950, pp. 229 y ss; D. TADDEI: «Gli antecedenti stilistici e la trasformazione della Badia delle S. Flora e Lucila», *Studi e documenti di architettura. Vasari architetto*, n.º 6 (1976), pp. 39 y ss.

dido comprobar que al menos tres Sínodos Provinciales —los de Toledo, Santiago de Compostela y Valencia— y siete Diocesanos (Sevilla, Salamanca, Granada, Palencia, Jaén, Málaga y Pamplona) prescribieron que la ubicación de tabernáculo eucarístico, situado anteriormente en diferentes partes del templo, se hiciese en adelante siempre y de manera destacada en medio de la capilla mayor²⁴.

La importancia litúrgica y cultural otorgada a la capilla mayor y al tabernáculo hubieron de variar las condiciones de la construcción de las iglesias haciendo que la planta adquiriese una marcada direccionalidad axial hacia el altar mayor a fin de resaltar toda la trascendencia que se le quería conferir. Por eso, más que por otra razón de carácter simbólico, no sólo personajes eclesiásticos como Alfaro, Sadoletto y S. Carlos Borromeo sino tratadistas del arte cual Pietro Cataneo y Lomazzo propusieron el retorno a la planta basilical de cruz latina cuyo sentido procesional hacia el altar mayor se hallaba consagrado por una tradición secular²⁵. Es decir frente al prototipo geométrico, de belleza puramente ideal y platonizante, de los edificios de planta centralizada del Renacimiento, requerían ahora esquemas funcionales que resaltasen la misión atribuida a cada parte del edificio eclesiástico.

Vignola fue acaso el primero en apercibirse de que se podía mantener una alternativa a ambas posiciones consistente en un compromiso entre la planta centralizada y la axial dirigida hacia la capilla mayor, y este compromiso no fue otro que el esquema ovalado o elíptico. En efecto este esquema mantenía por un lado la belleza formal e incluso el simbolismo cosmológico y teocéntrico de la planta centralizada renacentista —ya que, según Serlio, el óvalo era la figura geométrica más próxima al círculo—, mientras que, por otro lado, al construirse la elipse necesariamente sobre el eje que pasa por sus dos centros generatrices, resultaba automáticamente un esquema axialmente orientado. Bastaba dirigir el eje mayor de la elipse hacia la capilla mayor y el tabernáculo ubicado en ella para obtener el desideratum apetecido por la Contrarreforma. Vignola lo hizo así siempre que empleó la planta ovalada para edificar una iglesia, incluso fortificó la direccionalidad del eje mayor mediante la acentuación plástica de sus extremos, el pórtico y la capilla mayor, neutralizando en cambio el eje menor al no colocar en el final de su recorrido puertas sino, a lo sumo, altares secundarios apenas destacados. Por otra

parte no hizo coincidir los muros interiores del espacio elíptico con los exteriores, sino encerró aquellos en una especie de caja o receptáculo rectangular en la que destacó la portada por un lado y la capilla mayor por otro, es decir acentuando también por este medio la direccionalidad del templo que discurre desde la entrada hasta el presbiterio. Frente a W. Lotz, que todavía seguía pensando que la planta elíptica en Vignola no encerraba connotación litúrgica y cultural ninguna, primero P. Frankl y luego R. Wittkower han anotado que las iglesias ovaladas de finales del Quinientos se asemejaban a las basilicales de una sola nave con la única diferencia de que parecían infladas²⁶.

Que la iglesia de planta elíptica convenientemente orientada hacia la capilla mayor era un tipo de templo preferido por la Contrarreforma se comprueba por el hecho de que los jesuitas, principales propulsores de aquella en todos sus aspectos, la eligiesen en varias ocasiones como alternativa al esquema de cruz latina de una sola nave empleado en el Gesù de Roma. Prescindiendo de si el controvertido dibujo del códice Vannoci Biringucci es un anteproyecto para la iglesia del Gesù, está el hecho de que cuando, a petición de los jesuitas españoles el P. Everardo Mercuriano, general de la Orden, mandó dibujar a su consejero edilicio unos modelos «standard» que sirviesen de modelo a la construcción de iglesias de la Compañía, de los seis modelos propuestos uno era de planta ovalada, probablemente una combinación de iglesia elíptica propuesta por Serlio con otra ofrecida por el mismo tratadista precedida de un nártex. Es todo caso en ella se verificaba la característica de la axialidad orientada hacia la capilla mayor y la valoración del eje mayor al destacar la puerta (nártex) y el presbiterio entre los que el eje discurre²⁷.

Pero hay más. En 1627 el rector del colegio francés de Charpentras envió a Roma para su aprobación por el P. General una planta de iglesia elíptica que allí había de construirse acompañada de un memorial en que se proponían las razones para haber preferido aquel esquema: «Es bien conveniente —escribía—, bien proporcionada, y adaptada a los ministerios de la Compañía porque, además de resultar cómoda para la celebración de la misa y la audición de las confesiones en un espacio abierto y perfectamente visible, la nave ovalada es la que mejor sirve a la predicación porque está libre de cualquier obstáculo y remite la palabra del predicador limpiamente y sin

²⁴ El tema de las Sinodales y su repercusión en el arte sólo ha sido estudiado hasta ahora parcialmente en relación al culto y veneración de las imágenes sagradas. Véase a este respecto Crescenciano SARABIA: «Repercusión en España del decreto del Concilio de Trento sobre las imágenes», *B.S.A.A.*, 1963, pp. 129-43; Rafael M. de HORNEDO: «Arte Tridentino», *Revista de Ideas Estéticas*, 1943, pp. 443-72; Alfonso RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS: «La repercusión en España del decreto del Concilio de Trento acerca de las imágenes y las censuras al Greco», *Studies in the History of Art*, vol. 13, 1984, pp. 153-59; María Jesús HERNÁNDEZ MARTÍN: «Legislación artística del siglo XVII: las Sinodales de 1654», *Salamanca. Revista Provincial de Estudios*, n.º 18-19 (1985-86), pp. 283-91.

²⁵ Véase a este respecto el artículo de Staale SINDING—LARSEN: especialmente el epígrafe titulado: «Liturgical discipline and tradition and geometrical ideals», *ibid.*, pp. 204 y ss.

²⁶ Paul FRANKL: *Principios fundamentales de la Historia de la Arquitectura*, Barcelona, 1981, p. 83, nota 62; Rudolf WITTKOWER: «Carlo Rainaldi and the architecture of the High Baroque in Rome», *The Art Bulletin*, 1937, pp. 263 y ss., particularmente el epígrafe titulado: «The problem of direction in centrally planned buildings».

²⁷ Pietro PIRRI: «Il P. Giovanni Battista de Rosis e lo sviluppo dell'edilizia gesuitica», *Archivum Historicum Societatis Iesu*, 1975, pp. 3-102.

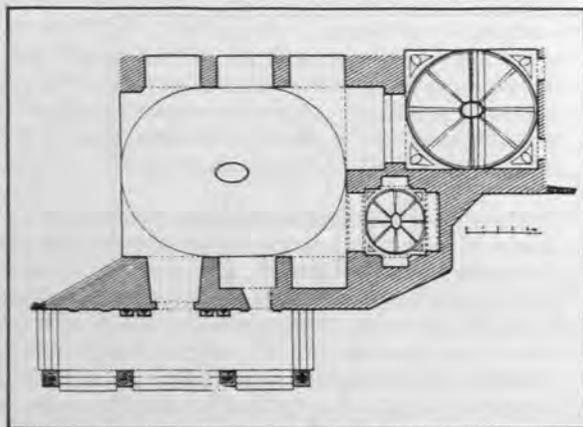


Fig. 11. Planta de la iglesia de Santo Domingo el Real (Toledo).

producir eco»²⁸. Algo semejante sucedió un siglo más tarde, en 1734, con la iglesia del colegio de Parma en que por parecidas razones se prefirió un templo de planta elíptica a otro de cruz latina²⁹.

Sólo después de que la planta ovalada se fue haciendo de uso común buscaron los tratadistas su justificación teórica y su simbolismo semántico. G. P. Lomazzo la hizo derivar en 1584 de las proporciones del cuerpo humano pues, según el escritor milanés, el contorno del cráneo y el del pie del hombre describen respectivamente «due maniere di forme ovate» y los arquitectos romanos extrajeron la elipse de sus coliseos de la línea ovalada que forma el cuerpo humano desde la garganta hasta el pubis pasando por el diámetro de las caderas³⁰. No es incongruente pensar que Lomazzo hubiera conocido la célebre «palla» de Piero della Francesca con la Virgen, una serie de santos y el duque Federico de Montefeltro —hoy en la galería Brera de Milán— donde aparece un huevo de forma elíptica con un probable significado de parámetro proporcional del fondo arquitectónico del cuadro³¹, y que este conocimiento le hubiera llevado a especular sobre el significado y origen de la forma ovalada.

Por su parte Federico Zuccaro consideraba el óvalo como la más perfecta de las figuras geométricas, incluído el círculo, al igual que el cuerpo femenino lo es entre los cuerpos humanos, cuerpo femenino de cuyas proporciones deriva aquél, particularmente cuando la mujer «stan-

do colle mani ai fianchi forma un ovale gratoso». Sin embargo lo más interesante fue que Zuccaro no se detuvo únicamente en la justificación proporcional y estética de la figura elíptica sino que además trató de encontrar su simbolismo. Así opinaba que el arquitecto que construyó el santuario de la Virgen de Mondovi (Piamonte) había elegido la planta ovalada para aquel célebre lugar de peregrinación y culto marianos porque la belleza del óvalo es equiparable a la gracia y delicadeza del cuerpo femenino y aquéllas alcanzaron su más sublime y perfecta expresión en el cuerpo de la Virgen María, colmado de todos los dones y gracias celestiales. Sin embargo este texto de Zuccaro es tardío, pues data de 1608 y no figura en ninguno de sus escritos más significativos sino en una obra menor y más bien rara y poco conocida, titulada *Il passaggio per l'Italia con la dimora di Parma*, obrita exhumada en 1955 por Wolfgang Lotz³². Es por tanto muy difícil averiguar si los comitentes y promotores de las iglesias y los iconólogos llegaron a conocer estas especulaciones del escritor de Ancona sobre la figura oval y si, en consecuencia, cuando se deseaba construir un templo en honor de la Virgen María, se inclinaban a preferir una planta elíptica a otras por motivos simbólicos. En todo caso no existe para Italia un estudio comparable al de Sinding Larsen sobre los aspectos funcionales y simbólicos que plantean las iglesias de planta centralizada.

Por lo que hace a España la planta elíptica fue ya conocida y usada antes de que Vincenzo Danti enviase su curioso proyecto para la iglesia del monasterio de El Escorial. A este respecto se ha aludido en primer lugar al vestíbulo oriental del palacio de Carlos V en la Alhambra de Granada. Recientemente Earl Rosenthal ha demostrado que los planos más antiguos del palacio, de hacia 1528, no contienen un vestíbulo de forma genuinamente elíptica sino la de los dos segmentos de círculo que se aproximan sin llegar a juntarse. Incluso cuando se edificó tardíamente el vestíbulo oriental tampoco se hizo de conformidad con una figura auténticamente elíptica, es decir utilizando una de las cuatro diferentes maneras que fijó Serlio para dibujar esta figura geométrica³³. Así el mencionado vestíbulo realizado en la década de 1580 por Juan de Minjares resulta un recinto pseudoelíptico compuesto por un rectángulo al que se han adosado dos semicírculos³⁴.

Un ejemplo aún más temprano del uso de una bóveda pseudoelíptica lo encontramos por duplicado en la capilla de don Gil Rodríguez de Junterón en la catedral de Murcia, diseñada por Jerónimo Quijano en 1525³⁵.

²⁸ Jean VALLERY—RADOT: *Le recueil de plans d'édifices de la Compagnie de Jesus conservé a la Bibliotheque Nationale de Paris*, Roma, 1960, p. 52 y n.º 369 bis, p. 192.

²⁹ *Ibid.*, n.º 347, p. 90.

³⁰ G. P. LOMAZZO: *Tratatto dell'Arte della Pittura*, Milano, 1584, edición facsímil de G. Olms, Hildesheim 1968, pp. 96-97.

³¹ Kenneth CLARK: *Piero della Francesca*, Londres 1959, p. 89 y ss.

³² W. LOTZ: *art. cit.*, pp. 87-88.

³³ S. SERLIO: *Libro primo d'Architettura*, edición citada, pp. 13-14.

³⁴ Earl E. ROSENTHAL: *The Palace of Charles V in Granada*, Princeton, New Jersey, 1985, pp. 141-42.

³⁵ Cristina GUTIÉRREZ CORTINES: «Jerónimo Quijano, un artista del Renacimiento español», *Goya*, 1977, pp. 22-11. Id., *Renacimiento y arquitectura religiosa en la antigua Diócesis de Cartagena*, Murcia 1983, pp. 161 ss.

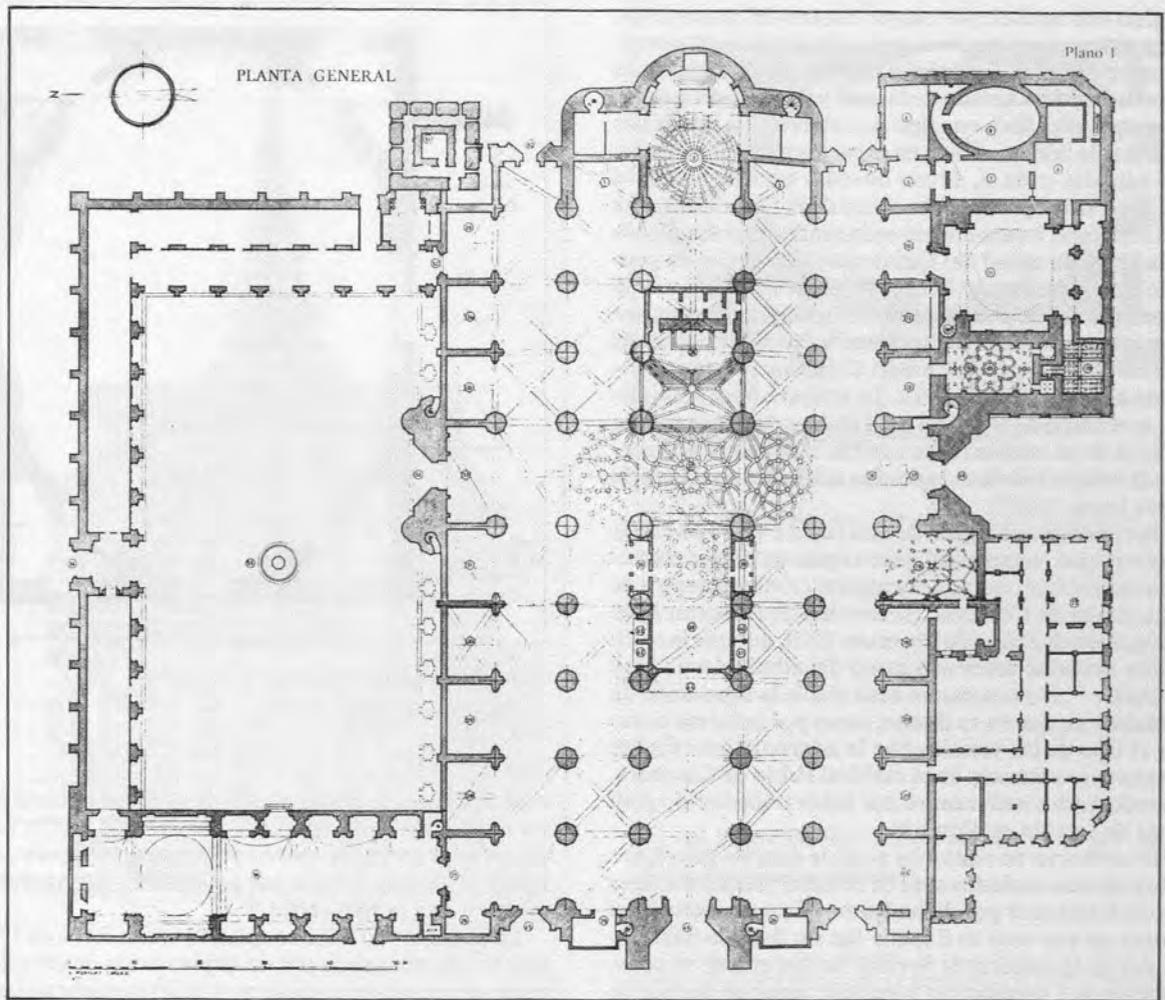


Fig. 12. Planta de la Catedral de Sevilla, mostrando la Sala Capitular.

La utilización de una forma de semejantes características se acomodaba muy bien para voltear una bóveda o una cúpula sobre un espacio rectangular, por ejemplo el crucero de una iglesia, y así no es extraño que la volviese a emplear Quijano en el crucero de la iglesia de Santa María de Chinchilla (Albacete) en 1536³⁶. Tanto es así que Alonso de Vandelvira llamó a este género de cubrición «bóveda de Murcia», fijando en su tratado *Libro de traças y cortes de piedra* las reglas precisas de estereo-

tomía para construirla³⁷. También puede citarse en la misma línea la iglesia de Santo Domingo el Real de Toledo, cuya total remodelación se inició hacia 1566 por cuenta del maestro de obras Agustín de Morales, pero seguramente con traza del escultor y arquitecto Diego de Velasco el Mozo. Ofrece una única nave rectangular cubierta por una bóveda palpablemente pseudoelíptica. La capilla de don Juan Gómez de Silva situada a la cabecera ostenta igualmente una cubierta ovalada, aunque por

³⁶ Alfonso SANTAMARÍA CONDE y Luis G. GARCÍA SAUCO: *La iglesia de Santa María de Chinchilla. Estudio histórico-artístico*, Albacete, 1981, pp. 33 y ss.

³⁷ Genevieve BARBÉ COQUELIN DE LISLE: *Tratado de Arquitectura de Alonso de Vandelvira*, edición facsímil, Albacete 1977, I, fols. 69-70 y pp. 114-116. Vandelvira dedicó efectivamente dos de sus capítulos a la construcción de la «bóveda de Murcia» y otros seis a las diversas maneras de levantar una auténtica bóveda elíptica. La fecha tardía del tratado entre 1575-1591 explica que para entonces, bien a través de Serlio, bien de otras fuentes informativas, hubiese llegado a conocimiento de los maestros de cantería españoles esta construcción tan característica del Renacimiento italiano tardío.

ser algo más tardía o por mayor esmero del constructor, se aproxima mucho más al volteo de una bóveda genuinamente elíptica. También la capilla mayor, concebida como un espacio aislado de la nave y en posición coaxial respecto a ella, lleva este tipo de cubierta. La repetición en una sola iglesia, si bien en espacios independientes y mal zurcidos entre sí, de tres bóvedas ovales en un caso único y a la vez prueba fehaciente de la fascinación que esta peregrina forma ejerció en la arquitectura española de la segunda mitad del Quinientos. F. Marías ha pensado que viniendo Diego de Velasco el Mozo de la diócesis de Avila, pudo haberla contemplado previamente en iglesias como la de Rodilana y Pozáldez, villas del partido judicial de Medina del Campo y por ende próximas a la provincia de Avila. La primera de dichas iglesias se atribuye a los Corral del Villalpando, ignorándose la fecha de su comienzo; en cambio la segunda es posterior al templo toledano, pues fue edificada por Agustín Nieva hacia 1589³⁸.

Otro ejemplo ya tardío de una cúpula sobre pechinas en un crucero rectangular, pero cúpula de dibujo correctamente elíptico, es la de la catedral cristiana dentro de la mezquita de Córdoba. Se terminó de construir bajo la dirección de Diego de Praves en 1599, aunque la realización material corriese a cargo del albañil local Juan de Ochoa³⁹. No nos parece desdeñable la suposición de G. Kubler de que en su diseño, tanto por la forma como por el tipo de las yeserías que la adornan, interviniese el racionero entonces de la catedral Pablo de Céspedes, avezado a estos italianismos por haber transcurrido gran parte de su vida en Roma⁴⁰.

Sin embargo no tratamos aquí de simples bóvedas o cubrimientos ovalados sino de recintos y espacios enteros determinados por dicha forma. Y en este sentido el primer recinto oval en España fue sin duda la Sala Capitular de la catedral de Sevilla. La historia de su construcción fue sumamente compleja como se deduce de las notas descriptivas ofrecidas en 1804 por J. A. Ceán Bermúdez y de las aportaciones documentales de José Gestoso en 1890⁴¹. Desde luego hay que descartar una fecha temprana para su proyectación y comienzo y la intervención en su planta de maestros tan arcaizantes como Diego de Riaño y Martín de Gaínza. A nuestro modo de ver tampoco es apodíptica la autoría de Hernán Ruiz el Mozo y la fecha de 1559 para su comienzo, opinión por la que se inclinan Antonio de la Banda, Teodoro Falcón y Alfredo Morales⁴². René Taylor sugirió como autor de la planta a Francisco del Castillo y Andrés de Valdevira fundándose en que éstos fueron convocados en febrero de 1572 para reconducir definitivamente

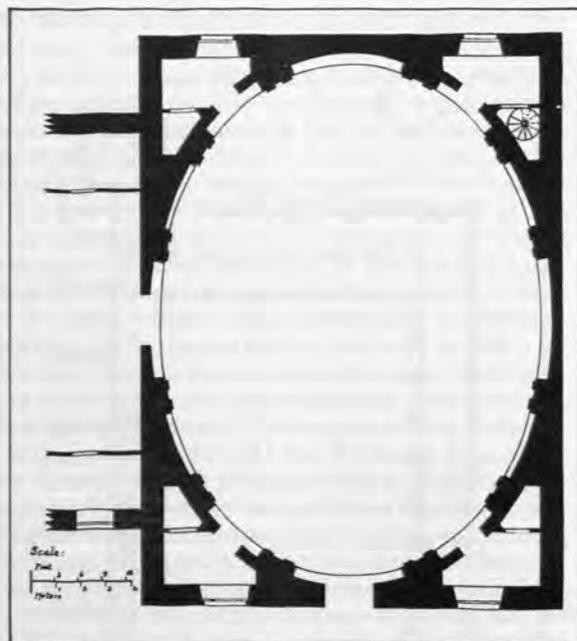


Fig. 13. Planta de la iglesia del Colegio de San Hermengildo (Sevilla).

la obra, haciendo nueva planta de ella, de tal suerte que los capitulares ordenaron que «el Cabildo que se hace de nuevo se prosiga y acabe como está comenzado conforme el modelo y traça que an dado los dos maestros mayores que lo han visto»⁴³.

En abono de esta última opinión está la fecha de 1572, mucho más apropiada para la implantación de un recinto íntegramente elíptico en nuestro país si se tiene en cuenta que la primera planta ovalada de un templo fue publicada por Serlio en 1547 y que Vignola inició su serie de obras de forma elíptica con el templo de San Andrés de la Vía Flaminia en 1550-1553. Por otra parte hay constancia documental de que Francisco del Castillo había trabajado en Roma a las órdenes de Vignola precisamente en la Villa Giulia, de la que forma parte el templecito de San Andrés. Además antes de retornar a España Castillo debió conocer en 1559 la nueva sistematización de una de las alas del Cortile de Belvedere que incluía una sala elíptica inscrita en un rectángulo, sala destinada a las sesiones del Cónclave y que se utilizó por primera vez para la elección de Pío IV⁴⁴.

³⁸ Fernando MARIAS: *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*, Toledo 1983-1986, I, pp. 386 y ss; III, pp. 173 y ss.

³⁹ Rafael RAMÍREZ DE ARELLANO: *Inventario y catálogo histórico-artístico de Córdoba*, con notas de José Valverde Madrid, Córdoba 1982, pp. 60-61.

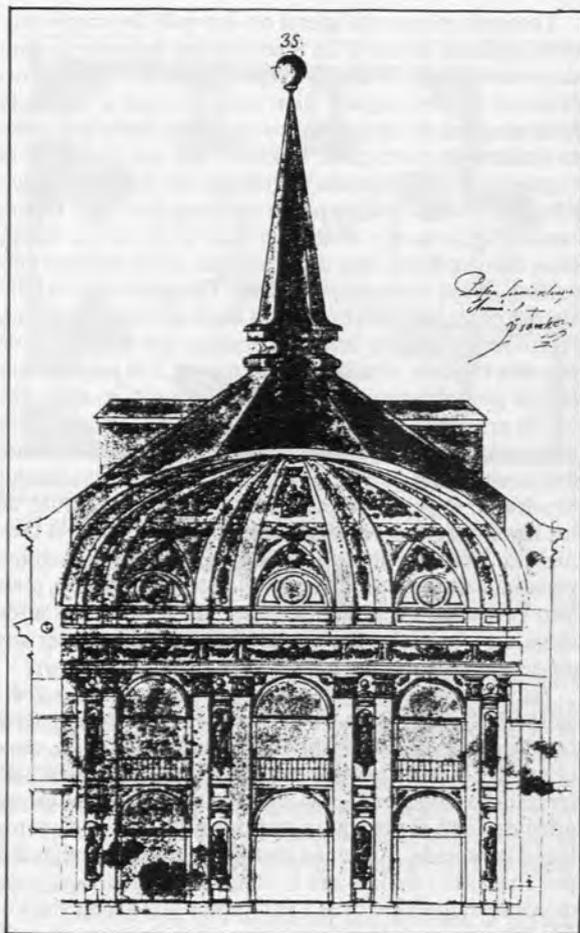
⁴⁰ George KUBLER: *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*, Madrid 1957, p. 39.

⁴¹ J. A. CEÁN BERMÚDEZ: *Descripción artística de la Catedral de Sevilla*, edición facsimilar a cargo de Vicente LLEÓ CANAL, Sevilla 1989, pp. 137 y ss.; José GESTOSO PÉREZ: *Sevilla monumental y artística*, Sevilla 1890, II, pp. 375 y ss.

⁴² Antonio de la BANDA y VARGAS: *El arquitecto andaluz Hernán Ruiz II*, Sevilla 1974, pp. 123-24; Teodoro FALCÓN MÁRQUEZ: *La Catedral de Sevilla. Estudio arquitectónico*, Sevilla 1980, p. 145; Alfredo J. MORALES, «La arquitectura de la Catedral de Sevilla en los siglos XVI, XVIII y XVIII», en el libro colectivo *La Catedral de Sevilla*, Sevilla 1985, pp. 198-202.

⁴³ José GESTOSO: *op. cit.*, II, p. 386.

⁴⁴ W. LOTZ, *art. cit.*, p. 68; M. WLASCHER CASSOTTI, *op. cit.*, I, pp. 161-62.



Pues bien el destino de la Sala Capitular era muy similar al de la Sala vignolesca del Cónclave: la reunión de los canónigos para deliberar sobre graves asuntos de su iglesia. «Poveher coro y altar» reza una cartela sobre la puerta del Capítulo sevillano, y otra dice: «Affectus curaeque procul remanete profanae» (Queden fuera las pasiones y las preocupaciones mundanas). Ambas apuntan concisamente el asunto y el talante de las deliberaciones que allí se celebraban. Más adelante el canónigo Francisco Pacheco compuso el rico programa iconográfico, desarrollando más estas ideas, que en forma de veintidós relieves de mármol de Génova, esculpidos por Juan Bautista Vázquez, rodean la zona media de los muros de la Sala Capitular. Representan pasajes de los Evangelios, de los Hechos de los Apóstoles y del Apocalipsis principalmente, y las cartelas que los acompañan, conteniendo elegantes dísticos latinos, debidos a Pacheco, explicitan el contenido de cada uno de ellos. Baste trans-

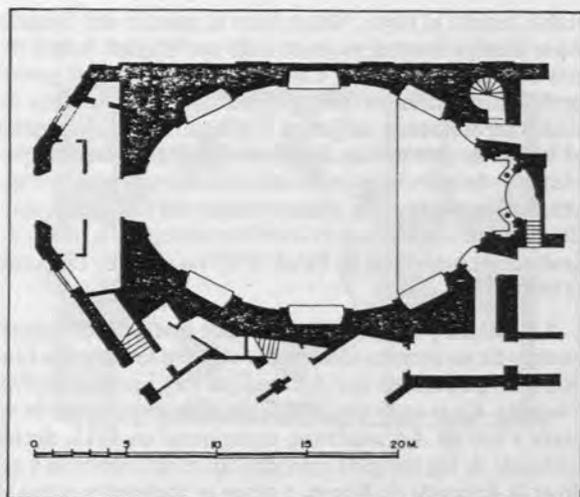


Fig. 15. Planta de San Antonio de los Portugueses.

Fig. 14. Pedro Sánchez: dibujo del alzado de San Antonio de los Portugueses (Madrid).

cribir aquí por causa de la brevedad el que se encuentra bajo el relieve central de la Asunción de Nuestra Señora, patrona de la catedral y del cabildo, para comprender el sentido de los demás. Dice así: «Dirige diva tui sufragia Virgo senatus / et tecum mentes vota que nostra eleva» (Inspira, Virgen deífica, los sufragios de este senado tuyo y eleva contigo nuestras mentes y nuestro votos)⁴⁵.

¿Por qué Vignola y el autor del Capítulo sevillano eligieron la planta elíptica para configurar el espacio de una asamblea deliberativa? Seguramente porque tal forma era la más adecuada a ese fin puesto que permitía a los asistentes verse y oírse mejor evitando los puntos muertos de las esquinas de un rectángulo, como el del Cabildo antiguo debido, éste sí, a Hernán Ruíz el Mozo. Pero había otra razón de tipo más simbólico que funcional. Sevilla era considerada en el Quinientos la nueva Roma⁴⁶ y había de tener su senado como la antigua Roma

⁴⁵ Una breve exposición del programa iconográfico de la Sala Capitular, hasta ahora no estudiado a fondo, puede verse en el mencionado libro de J. A. CEÁN BERMÚDEZ: *Descripción artística de la Catedral de Sevilla*, pp. 148-55.

⁴⁶ Véase a este respecto Vicente LLEÓ CAÑAL: *Nueva Roma: mitología y humanismo en el Renacimiento sevillano*, Sevilla, 1979.

había tenido el suyo. Ahora bien el palacio del Senado en la Ciudad Eterna, reconstruido por Miguel Ángel, tenía delante la plaza del Capitolio trazada por el genial artista florentino en forma elíptica. Que no se trata de una interpretación subjetiva y arbitraria lo comprueba el hecho de que la Sala Capitular sevillana tiene un pavimento de mármoles cuyo capricho se entrelaza de elipses, está copiado de la plaza romana del Capitolio, modelo que su autor conocería o directamente o a través de grabados como el de B. Faletti (1567) o el de E. Duperac (1569).

La belleza y el éxito obtenido por este primer experimento de un recinto totalmente elíptico en España fueron muy poderosos por el tratadista fray Lorenzo de San Nicolás. En el capítulo XVIII de la primera parte de su *Arte y uso de Arquitectura*, compuesto en 1633, decía: «Demás de los templos referidos ay otros redondos y así lo es la Rotunda de Roma, y otros ay ahovados como lo es la Sala del Capítulo de la Santa Iglesia de Sevilla, pieza que dudo no se conozca otra mejor de su forma y traza. Otros ay ahovados en España que nuevamente se están introduciendo»⁴⁷. Efectivamente en la propia Sevilla encontró rápidamente eco la Sala Capitular catedralicia. Sin salir de la propia catedral encontramos que en 1596 el orfebre sevillano Francisco de Alfaro fabricó por encargo del cabildo con destino al altar mayor del templo un soberbio tabernáculo de plata de forma ovalada flanqueado por columnas salomónicas⁴⁸. Es posible que Alfaro se inspirase en un grabado de una pintura de Giulio Romano que tiene por fondo la escena de la mujer adúltera el templo de Salomón concebido como un templo de forma elíptica rodeado de columnas salomónicas. Dada la relación indudablemente existente entre este tabernáculo, que simboliza el templo de la Sabiduría, y la Sala Capitular, se debería deducir que a ésta se la concibió también no sólo como senado pagano sino como templo eclesiástico de la sabiduría.

Pero hay una iglesia en la misma Sevilla, no una mera obra de orfebrería por mucho que se la considere una micro-arquitectura, claramente emparentada con la Sala Capitular. Nos referimos a la iglesia del colegio jesuítico de San Hermenegildo, hoy adaptada a salón de sesiones del Parlamento andaluz. Fue comenzada en 1616 según una planta elíptica inscrita en un receptáculo rectangular por el hermano Pedro Sánchez. He atribuido en otro lugar la traza de este antiguo templo a este arquitecto jesuita, aunque no se pueda descartar que Sánchez fuera el mero ejecutor del proyecto que había dejado dispuesto años antes, en 1587, el también jesuita Juan Bautista de Villalpando, teórico y tratadista de la arquitectura y buen conocedor de las últimas novedades italianas⁴⁹.

Lo cierto es que esta iglesia no depende de ningún modelo serliano, como se ha repetido con frecuencia, sino de prototipo viginlesco de templos de planta ovalada inscritos en un rectángulo, bien que no copie al pie de la letra ninguna de las iglesias construidas por el arquitecto italiano en particular. También hay que descartar el supuesto de que siguiese el ejemplo de templo elíptico ofrecido a toda la Compañía de Jesús por el P. Everardo Mercuriano y delineado por el P.G.B. de Rosis, pues éste dependía muy directamente, como dijimos más arriba, de los esquemas de Serlio. En apariencia la iglesia del colegio sevillano estaba dedicada al mártir San Hermenegildo cuya imagen, pintada por Francisco de Herrera el Viejo, presidía el altar mayor. Los jesuitas quisieron probablemente no sólo honrar así a un santo local de arraigada tradición sino adular a la corona para paliar las críticas que había levantado el libro reciente del jesuita Juan de Mariana *De Rege et Regis institutione*, donde se ponía en entredicho el poder absoluto de los reyes e incluso se justificaba en ciertos casos el tiranicidio. Efectivamente San Hermenegildo era el único personaje de sangre real hasta entonces canonizado, pues San Fernando no lo había de ser hasta bastantes años después, y nuestros monarcas se envanecían de ser sus descendientes.

Sin embargo en realidad la iglesia era un templo dedicado a la Virgen María. Se había construido en gran parte con limosnas de la familia del P. Juan de Pineda, eminentemente escriturista y mariólogo, quien no sólo intervino decisivamente en la elección de la planta sino que además dictó el programa iconográfico que se desarrolló en la bóveda. Allí unas cartelas y yeserías realizadas por Francisco de Herrera el Viejo se encuentran llenas de rótulos, inscripciones y emblemas que hacen alusión a la Virgen como la primera receptora de la gracia y de los dones que nos trajo Jesucristo, cuya figura, irradiándolos sobre su Madre, ocupa el centro de la cúpula⁵⁰.

Este templo de San Hermenegildo fue el primero de forma elíptica de los consagrados en nuestro país a la Virgen María. Veremos a continuación cómo no fue infrecuente que otras iglesias de la misma forma geométrica estuvieran dedicadas a la Madre de Dios bajo una u otra advocación. Acaso para 1616 las elucubraciones de Federico Zuccaro sobre lo femenino y mariano de la elipse eran ya conocidas por eruditos como Villalpando y Pineda y, por ello, se eligió la forma ovalada como la más congruente en un santuario mariano. Acaso estos u otros especulativos españoles llegaron a adivinar por su cuenta que la elipse, por su forma más delicada y graciosa que el cuadrado o el círculo, podía simbolizar como ningún otro esquema geométrico la belleza singular de la mujer y, en consecuencia, la de la Madre de Dios, «bendita entre todas las mujeres».

⁴⁷ Fray Lorenzo de SAN NICOLÁS: *Arte y uso de Arquitectura*, I, edición de Manuel Román, Madrid 1736, p. 50.

⁴⁸ J. A. CEAN BERMUDEZ: *Diccionario...*, I, pp. 12-13; Jesús M. PALOMERO PÁRAMO: «La platería de la Catedral de Sevilla», p. 610.

⁴⁹ ALFONSO RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS: «El arquitecto hermano Pedro Sánchez», *A.E.A.*, 1958, pp. 51-81; René TAYLOR: «Hermetism and mystical architecture», *Baroque Art. The Jesuit Contribution*, Nueva York, 1972, pp. 63 y ss.

⁵⁰ Cfr. Antonio MARTÍNEZ RIPOLL: *Francisco de Herrera el Viejo*, Sevilla 1978, pp. 67 y ss.

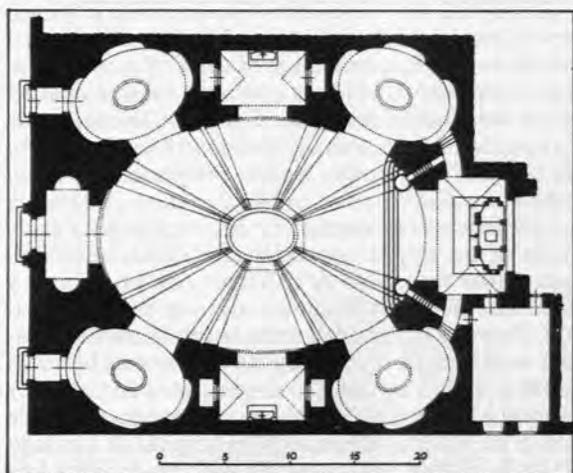


Fig. 16. Juan Gómez de Mora: planta de la iglesia de las Bernardas (Alcalá de Henares).

Hubo aún otra iglesia en la ciudad del Betis, también de jesuitas, construida de forma ovalada y consagrada a la Inmaculada Concepción. Hoy desaparecida, se la conocía como la iglesia del colegio de las Becas. Se edificó a mediados del siglo XVII. Y también se pensó hacer de la misma forma el templo del colegio jesuítico de Carmona, ya en 1700, pero se desechó la idea porque la iglesia hubiera resultado de esta manera excesivamente pequeña⁵¹.

En Madrid hay que descartar por errónea la planta ovalada en la iglesia agustiniana del colegio de doña María de Aragón, atribuida falsamente al Greco. Todavía se sigue repitiendo este equivocado aserto, siendo así que se ha comprobado repetidas veces que era de cruz latina y que fue edificada según planta de Juan de Valencia, en 1581, por Francisco de Mora⁵². En la Corte hubo que aguardar hasta 1618 para que Juan Gómez de Mora trazase, con una diferencia de dos años respecto del templo de San Hermenegildo, la delicada iglesia de las Bernardas de Alcalá de Henares, fundación del arzobispo toledano don Bernardo de Sandoval y Rojas⁵³. Su planta es la más sofisticada de todas las españolas de esta especie pues, además de la elipse central inscrita en un rectángulo, hay otras cuatro pequeñas en los ángulos que sirven de capillas secundarias, las cuales no sólo se acompañan armónicamente con el óvalo principal si no llenan esos ángulos muertos que suelen ser el flaco en las construcciones elípticas. Gómez de Mora, que solía ser bastante poco imaginativo, hubo de realizar un verdadero

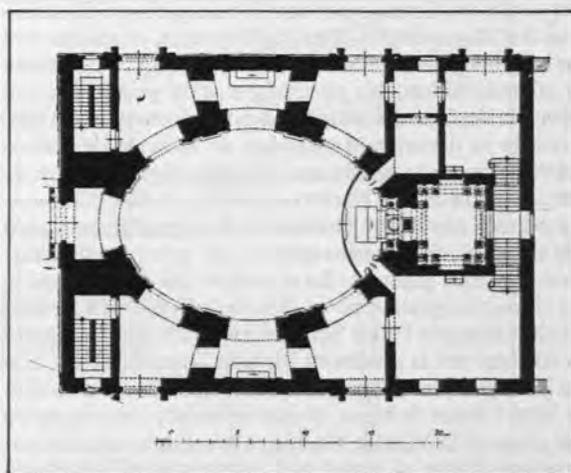


Fig. 17. Planta de la basílica de Nuestra Señora de los Desamparados (Valencia).

tour de force para delinear esta pequeña iglesia, una de sus obras más importantes. Por eso suponemos que llegó a conocer el proyecto elíptico de Vincenzo Danti para la basílica de El Escorial que seguramente se encontraba archivado en el gabinete de Arquitectura del Alcázar de Madrid, adonde, como maestro de las obras reales, debía tener fácil acceso. Para ser exactos hay que añadir que, si bien la planta de las Bernardas es de una singular maestría, su puesta en práctica adolece de sequedad y gracia en los detalles, acaso imputables a su probable realizador, el alarife alcaíno Sebastián de la Plaza^{53bis}. Por otra parte el convento de las Bernardas está en apariencia dedicado a San Bernardo, no sólo por ser el fundador de la rama cisterciense a que pertenecen las monjas destinadas a habitarlo, sino también porque era el patronímico del fundador don Bernardo de Sandoval y Rojas, y así su imagen, esculpida por Manuel Pereira, ocupa la única hornacina de la fachada. Sin embargo sospechamos que la verdadera dedicación del templo es a la Virgen en su misterio de la Asunción ya que la pintura que preside el retablo, debida a Angelo Nardi, representa dicho misterio.

Poco después de la iglesia alcaína se comenzó en Madrid, en 1624, la construcción del templo de San Antonio de los Portugueses. La planta y los alzados fueron diseñados sin ningún lugar a dudas por el arquitecto jesuita Pedro Sánchez, quien por aquellas fechas se encontraba ya en la Corte. Afortunadamente el profesor Alfonso E. Pérez Sánchez localizó un precioso dibujo

⁵¹ Antonio SANCHO CORBACHO: *Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII*, Madrid 1952, p. 18.

⁵² Véase Agustín BUSTAMANTE: «El Colegio de doña María de Aragón en Madrid», *B.S.A.A.*, 1972, pp. 427-38; Fernando MARIAS: «De nuevo el Colegio de doña María de Aragón», *B.S.A.A.*, 1979, pp. 449-51.

⁵³ Rafael LAINEZ ALCALÁ: *Don Bernardo de Rojas y Sandoval, protector de Cervantes*, Salamanca 1958; Virginia TOVAR MARTÍN: *Juan Gómez de Mora (1586-1648). Catálogo de la Exposición*, Museo Municipal de Madrid 1986, pp. 96 y ss.

^{53 bis} Carmen ROMÁN PASTOR: *Sebastián de la Plaza, alarife de la Villa de Alcalá de Henares*, Alcalá de Henares, 1979, pp. 73 y ss.

de su alzado, firmado por aquél, en el gabinete de estampas del Museo degli Uffizzi de Florencia, gracias al cual se ha podido confirmar la atribución al arquitecto jesuita y además reconstruir su configuración primitiva anterior a la desfiguración operada posteriormente con motivo de su decoración pictórica en tiempos de Carlos II⁵⁴. La pequeña iglesia era de planta elíptica y muy semejante a la de San Hermenegildo de Sevilla, compuesta por dos pisos, uno de capillas poco profundas y otro de tribunas, engarzados entre sí por un orden de pilastras corintias gigantes. En el archivo del hospital anejo se conserva igualmente un dibujo de la fachada, firmado también por Pedro Sánchez en agosto de 1624, dado a conocer por la profesora Virginia Tovar Martín⁵⁵. Esta infatigable investigadora se ha empeñado en atribuirlo a Juan Gómez de Mora, el cual se limitó, como maestro de obras de la Villa de Madrid, a ordenar a sus subalternos que tirasen el cordel para comprobar si la fachada estaba en línea con las fachadas de las casas adyacentes, como consta en un breve escrito añadido en uno de los márgenes del dibujo.

A diferencia de la iglesia de San Hermenegildo, ésta de Madrid se encuentra inscrita no en un rectángulo sino en un octógono, seguramente debido a problemas de aprovechamiento del solar disponible y para visualizar mejor desde un punto de vista urbanístico el chaflán que forma el templo situado en ángulo entre las calles del Barco y la Corredera de San Pablo. En el caso presente no se trata de un recinto consagrado a la Virgen sino a San Antonio, por ser el templo propio del Hospital de la nación portuguesa. Además servía a otra institución benéfica, la Hermandad del Refugio, fundada en 1615 por el jesuita P. Bernardino de Antequera⁵⁶. Ahora bien tradicionalmente las iglesias de hospitales y lazaretos solían ser de planta centralizada, a la que Peruzzi brindó como alternativa el proyecto elíptico del hospital romano de Santiago de los Incurables, como ya señalamos. No sé si será una hipótesis totalmente arbitraria suponer que este precedente sirvió de modelo al templo madrileño que estamos comentando. Pero hay que tener en cuenta que si bien el proyecto de Peruzzi nunca pasó del papel, en el hospital romano la iglesia que en definitiva fue construida por Francesco da Volterra y finalizada por Carlo Maderno, fue efectivamente una iglesia ovalada de mayores dimensiones⁵⁷. Pues bien, el hospital de Santiago de los Incurables era una institución estrechamente vinculada con la colonia española de Roma.

Entre 1652-1667 se levantó el santuario de la Virgen de los Desamparados de Valencia. Su autor fue el maestro de obras de Requena Diego Martínez Ponce de Urrana y contribuyó con todo su apoyo a la construcción del virrey don Duarte Fernández García de Toledo, conde de Oropesa, a quien Pascual Madoz atribuye la elección de la traza⁵⁸. El templo recibió con posterioridad un barniz neoclásico que no ha borrado afortunadamente su estructura fundamental. Es de planta elíptica encerrada en una amplia caja rectangular donde caben holgadamente el camarín de la Virgen con sus accesos y escaleras, los altares secundarios, la sacristía y las oficinas. Pese a lo tardío de su fecha la configuración espacial nada tiene de común con las experiencias barrocas llevadas a cabo en aquellos mismos años en Italia por Bernini y Borromini. Ni siquiera su esquema se vincula con el de Volterra-Maderno en el hospital de Santiago de los Incurables, sino con el más antiguo de Santa Ana de los Palafreneros de Vignola. Su relativa novedad radica en algunas adjetivaciones decorativas, como la guarnición de puertas y ventanas ya barrocas, y en el extradossamiento de la cúpula donde se tomó como modelo la organización arquitectónica de la iglesia del Colegio del Patriarca en la propia Valencia⁵⁹. Pese al arcaísmo de la planta los constructores creyeron haber puesto un pica en Flandes y así lo manifestaron en una inscripción puesta sobre una de las puertas de entrada, transmitida por Antonio Ponz: «Non est inventum tale opus in universis regnis» (No se había inventado una obra como ésta en todos los reinos de España)⁶⁰. Esta enfática manifestación nos trae a la memoria otra semejante escrita por el presbítero Alfonso Castillo Monturque al pie de la planta ovalada que presentó en 1756 para el Sagrario de la catedral de Jaén: «Cuerpo del templo en figura ovada de la qual no se encuentra en estos Reinos executada fábrica alguna desde su planta»⁶¹. Todavía en el siglo XVIII los diseños elípticos continuaban siendo raros y por ello objeto de estupefacción, aunque no tan exagerada como la del presbítero giennense.

En referencia al santuario de la Virgen de los Desamparados se pueden aventurar dos razones para explicar la forma de su traza: la primera la de ser el santuario mariano más famoso del reino de Valencia en el que la Virgen recibía y recibe un fervoroso culto y la visita permanentemente de peregrinos, por lo que el camarín que alberga su imagen es la pieza más original y significativa del conjunto; la segunda acaso porque la imagen de la

⁵⁴ Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ: *Mostra di disegni spagnoli*, Florencia 1972, n.º 34, pp. 49-50.

⁵⁵ Virginia TOVAR MARTÍN, «El arquitecto Juan Gómez de Mora, iniciador del Barroco en España. Proyecto del templo de San Antonio de los Portugueses», *Goya*, n.º 174 (1983), pp. 338-44; ID., *Juan Gómez de Mora...*, op. cit., n.º 74, p. 241.

⁵⁶ Antonio de LEÓN PINELO: *Anales de Madrid*, transcripción, notas y ordenación cronológica de Pedro FERNÁNDEZ MARTÍN, Madrid 1971, pp. 217-18; José del Corral, *San Antonio de los Alemanes*, Madrid 1956. María PAJARÓN GONZÁLEZ, *San Antonio de los Alemanes*, Madrid 1977.

⁵⁷ Véase H. HEYDENREICH y W. LOTZ: *Architecture in Italy, 1400-1660*, Hardmonsworth, 1974, pp. 282 y ss; Howard HIBBARD, *Carlo Maderno and the Roman Architecture 1580-1630*, Londres 1971, pp. 118-21.

⁵⁸ Pascual MADDOZ, *Diccionario*, XIV, Madrid 1849, pp. 384-85; BARON DE ALCAHALI: *Diccionario de artistas valencianos*, Valencia 1897, p. 431.

⁵⁹ Véase al respecto Fernando MARIAS y Agustín BUSTAMANTE: «La sombra de la cúpula de El Escorial», *Fragmentos. Revista de Arte*, n.º 4-5 (1985), pp. 58-60.

⁶⁰ Antonio PONZ: *Viaje de España*, edición de M. Aguilar, Madrid 1947, p. 333.

⁶¹ Antonio GALERA ANDREU: *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII en Jaén*, Granada 1977, p. 346.

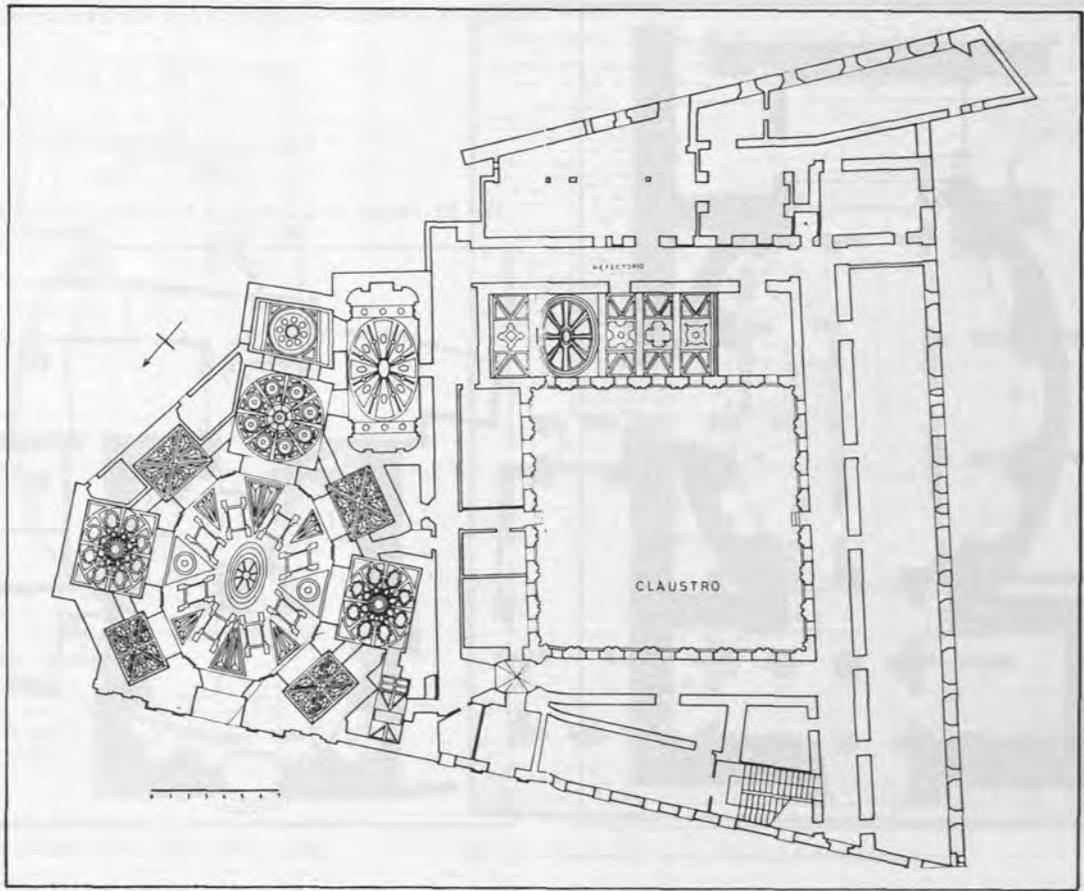


Fig. 18. Colegio e iglesia de los ingleses (Valladolid).

Virgen de los Desamparados estaba estrechamente vinculada a un primitivo hospital de dementes y a un orfanato que atendía la cofradía fundada en 1416 por el venerable P. Jofré, cofradía que desempeñaba funciones similares a la Hermandad del Refugio de Madrid⁶².

Más tardía resulta todavía la iglesia del colegio de San Albano o de los Ingleses regentada en otros tiempos por jesuitas en Valladolid. Su forma fue un capricho de su rector, P. Manuel de Calatayud, quien conocía las iglesias de San Antonio de los Portugueses y de las Bernardas de Alcalá, había tomado de ellas unos toscos apuntes y se había dirigido luego a Salamanca para que el hermano Pedro Mato, arquitecto del Colegio Real de la Compañía de Jesús, hiciese a base de ellos una planta en forma⁶³. Esto sucedía en 1671, edificándose la iglesia vallisoletana entre ese año y 1679. De San Antonio de los Portugueses tomó el templo de San Albano la ma-

triz general ovalada pues no se trata de una genuina elipse sino de una planta octogonal oblonga donde los ángulos se dispusieron tan abiertos que simulan la línea generatriz de una elipse. De la iglesia de Alcalá se adoptaron las cuatro capillas angulares que no son, sin embargo, ovaladas como allí, sino rectangulares. En cambio la sacristía rectangular sí se cubrió con una bóveda auténticamente elíptica.

Hay que notar finalmente que si bien el colegio, fundado en 1590 por Felipe II, para la formación de sacerdotes ingleses fue dedicado al protomártir de Inglaterra, San Albano, la iglesia lleva la advocación de Nuestra Señora de la Vulnerata, cuya imagen preside el camarín de la capilla mayor. Dicha imagen se hallaba en Cádiz en 1596 cuando los soldados del duque de Essex invadieron la ciudad y cometieron todo género de tropelías. Una de ellas consistió en arrastrar por las calles esta sagrada

⁶² F. ALMARCHA VÁZQUEZ: *Nuestra Señora de los Desamparados de Valencia, su cofradía, capilla y culto*, Valencia 1909; Rodrigo PERTEGÁS: *Historia de la Antigua y Real Cofradía de Nuestra Señora de los Inocentes Mártires y Desamparados, de la venerada imagen y de su capilla*, Valencia 1922; Salvador ALDANA FERNÁNDEZ: *Guía artística de la Real Basílica de Nuestra Señora de los Desamparados de Valencia*, Valencia 1981.

⁶³ Juan José MARTÍN GONZÁLEZ: *Arquitectura barroca vallisoletana*, Valladolid 1967, pp. 98-103.

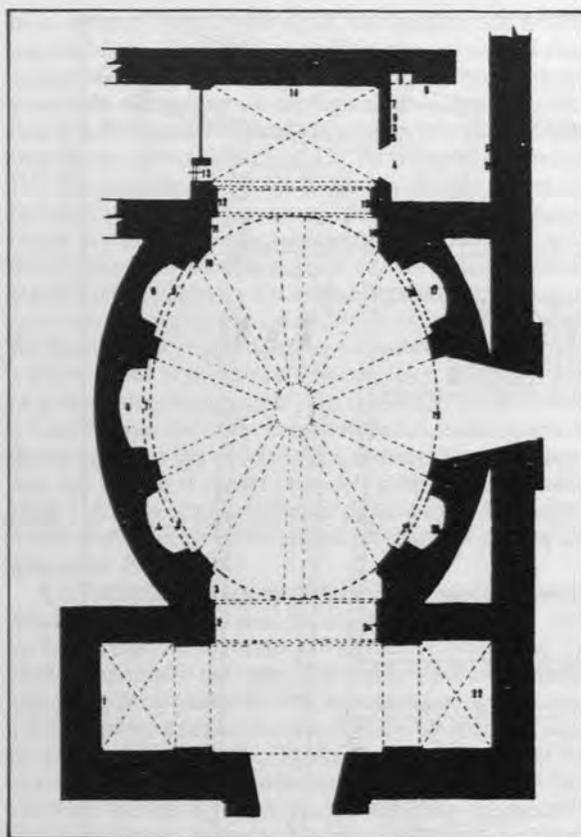


Fig. 19. Planta de la iglesia de San Martín (Lucena).

Fig. 20. Planta de la iglesia de San Felipe Neri (Cádiz).

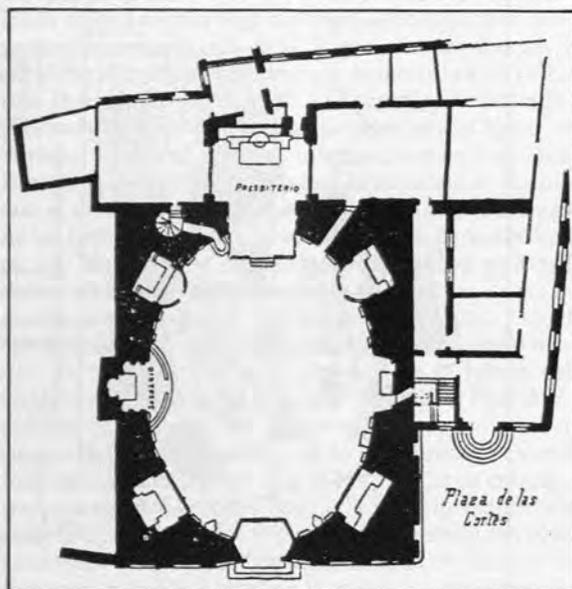


imagen de la Virgen, acribillando bárbaramente su rostro a cuchilladas, sacrilegio que dio origen al correspondiente desagravio por el cual la escultura, después de otras vicisitudes, vino a parar al colegio inglés de Valladolid reclamada por sus individuos. Llegó a él en 1600 y a la solemne fiesta de su colocación asistió el rey Felipe II⁶⁴.

El barroco español no conoció los juegos espaciales con que manejaron en Italia las elipses Bernini y Borromini en Roma y Guarini y Vittone en el Piamonte, interpenetrándolas e intersecándolas en un mismo edificio y, por ello, siguió manteniendo la tipología tradicional de templo ovalado definido sustancialmente por Vignola y Volterra en las últimas décadas del Quinientos, bien que adornándolo con estucos, yeserías, molduras, guarniciones y hojarasca características del casticismo hispano, como en las mencionadas iglesias de los Desamparados y de San Albano. Sin embargo el tema de la iglesia elíptica seguía preocupando y su construcción era reputada como un reto técnico capaz de demostrar la habilidad de un genuino maestro de obras. Por eso en el concurso convocado en 1698 para cubrir la vacante de

aparejador de las obras reales producida por el fallecimiento de Bartolomé Hurtado, la Junta de Obras y Bosques propuso el siguiente ejercicio: «Que dentro de la figura de un paralelogramo superficial, el qual tenga de longitud 150 pies y de latitud 97, sea la disposición de dicho templo en figura oval con quatro capillas y que, atendiendo a las diametrales de dicho óvalo se forme juntamente crucero para su mayor hermosura, dejando a la referida figura oval toda la magnitud que ser pueda, con advertencia que la monte del alzado ha de ser su corte por las diagonales del óvalo para demostración de la maior habilidad de los Artífices»⁶⁵.

Como se habrá visto la elipse se había de circunscribir en un receptáculo tradicional o paralelogramo, aunque para aumentar la dificultad los concursantes habían de delinear cuatro capillas secundarias en los ejes diagonales y un crucero en el eje diametral menor. La dificultad se acrecentaba al tener que dibujar la montea según un corte diagonal con objeto probablemente de que se pudiese visualizar una de las capillas secundarias en perspectiva. Al concurso se presentaron Manuel García, Teodoro Ardemans, José de Churriguera, Francis-

⁶⁴ Narciso ALONSO CORTÉS, «Visitas y paseos por Valladolid. Colegios de Ingleses y Escoceses e iglesia de San Antonio Abad», *B.S.C.E.*, n.º 37 (1906), pp. 261-62.

⁶⁵ Javier RIVERA BLANCO, «Nuevos documentos de Teodoro Ardemans, José Churriguera y otros arquitectos cortesanos», *B.S.A.A.*, 1982, p. 446.

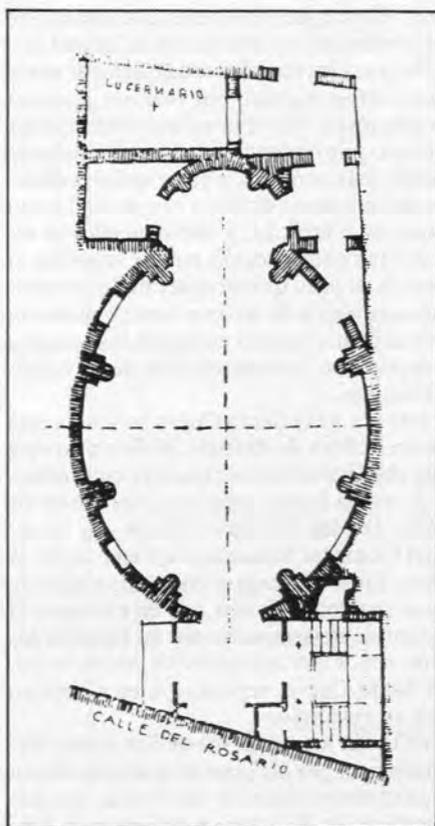


Fig. 21. Planta de la iglesia de la Santa Cueva (Cádiz).

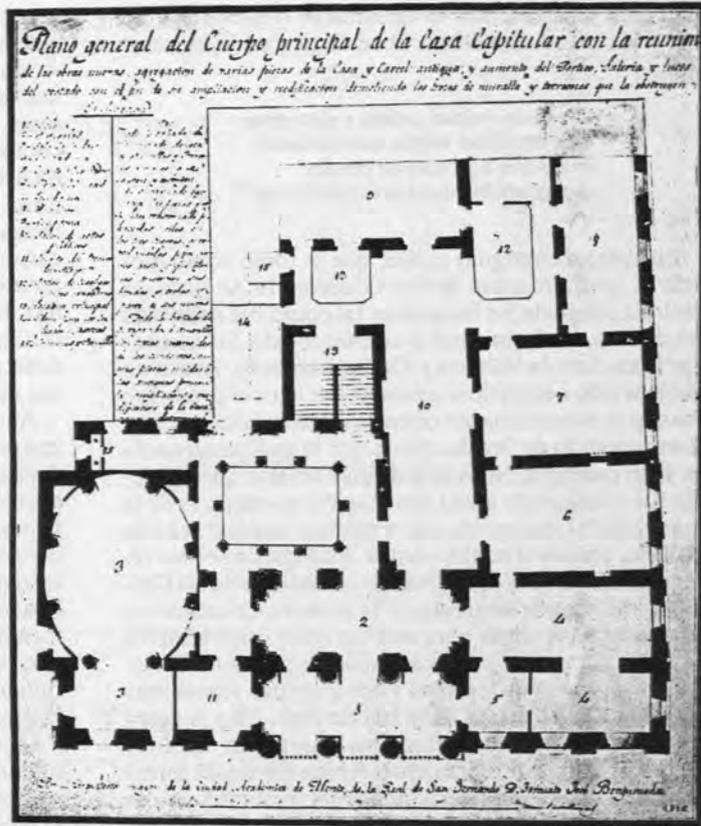


Fig. 22. Planta del nuevo Ayuntamiento de Cádiz.

co Alvarez, Lucas Blanco, Juan de Camporredondo, Fernando Sopena y Manuel Arredondo. Aunque se han conservado los informes que cada uno de ellos presentó en su abono, no ha sucedido así por desgracia con los respectivos dibujos. Si sabemos que la comisión dictaminadora propuso para la plaza el 5 de marzo de 1700 a Teodoro Ardemans en el primer puesto, a Manuel de Arredondo en el segundo y a José de Churriguera en el tercero, adjudicándosele en definitiva a Ardemans, de quien consta tenía unos conocimientos técnicos y matemáticos superiores a los de sus oponentes.

Por lo que respecta a realizaciones concretas de templos ovalados durante el Setecientos vamos a espigar unos cuantos ejemplos más significativos con el único propósito de demostrar cómo por lo general se mantuvo la tipología que hemos venido llamando «clásica». Tal fue el caso de la iglesia del convento de San Martín de Lucena (Córdoba) que iniciada en 1669 no se concluyó hasta 1726. La planta fue delineada por Juan Trujillo

Moreno y es de forma elíptica incluida en un rectángulo destacando en el eje mayor un profundo porche en un extremo y el amplio presbiterio en el otro. La cúpula se estradosa mediante un tambor exagonal y los muros interiores se hallan cuajados de yeserías en forma de hojarascas barrocas. La advocación de San Martín le vino dada por el fundador del convento don Martín Fernández de Bruselas en honor de su santo patrono, pero al tratarse de un monasterio femenino de Agustinas Recoletas acaso se eligió el esquema elíptico por este motivo⁶⁶.

A comienzos del siglo XVIII iniciaron los religiosos el Oratorio de San Felipe Neri su nueva iglesia de Cádiz que fue consagrada solemnemente el 23 de julio de 1719. Es posible que hiciera el proyecto Vicente Acero pero lo cierto es que el templo fue concluido por Luis Gutiérrez de San Martín, más conocido por el maestro Afanador⁶⁷. Se trata de un templo de grandes dimensiones, de 32 por 20 varas, es decir de unos 26,75 por 16,72 metros,

⁶⁶ Jesús RIVAS CARMONA: *Arquitectura barroca cordobesa*, Córdoba 1982, pp. 190-96.

⁶⁷ María PEMÁN, «Contribución al estudio de la arquitectura gaditana: el Maestro Afanador», *A.E.A.*, 1977, pp. 97-109; Antonio BONET CORREA: *Andalucía barroca*, Barcelona 1978, pp. 122 y ss. María PEMÁN MEDINA, «La Iglesia de S. Felipe Neri, La arquitectura del templo y su significado a la luz de nuevos documentos», *Boletín del Museo de Cádiz*, n.º 2, 1981, pp. 89-100.

pues unos versos escritos en alabanza de la iglesia en 1720 por el sacerdote don Diego Coca Gatica así lo expresaban:

«Tiene de latitud treinta y dos varas
y de amplitud veinte, componiendo
óvalo que a la vista se percibe
tan agradable que parece esférico»⁶⁸

En crónicas antiguas se dice que se tomó como modelo la iglesia romana de San Giacomo in Augusta, es decir Santiago de los Incurables tal como fue levantada entre fines del Quinientos y comienzos del Seiscientos por Francisco de Volterra y Carlos Maderno. Acaso no hubiera sido necesario ir a buscar tan lejos el prototipo cuando se encontraba tan cerca de Cádiz la iglesia de San Hermenegildo de Sevilla, con la que la gaditana guarda un gran parecido. No estará de más señalar que el templo fue consagrado a una advocación mariana, la de la Inmaculada Concepción, cuya pintura, copia de una de Murillo, preside el retablo mayor. Esta iglesia se hizo célebre porque en ella se celebraron las sesiones de las Cortes de 1812 donde se proclamó la primera Constitución española. Se la eligió para este fin entre otros templos de la ciudad precisamente en razón de su forma ovalada, por su ausencia de pilares y por tener una planta muy parecida a la del teatro de la isla de León (San Fernando) donde se habían iniciado las sesiones de las Cortes⁶⁹. Sin duda por esta razón también diseñó de forma elíptica el nuevo Salón de Sesiones del Ayuntamiento de Cádiz en 1816 Torcuato José de Benjumeda⁷⁰. Recordemos a este propósito que la Sala Capitular de la catedral de Sevilla se había hecho doscientos años antes de la misma forma por la comodidad que ésta presentaba para asambleas y reuniones y tampoco estará de más traer aquí a colación el hecho de que en fecha tan temprana como 1619 había trazado Veremondo Resta el Teatro del Corral de la Montería en Sevilla de forma elíptica, teatro del que se conservan la planta y el alzado en el Archivo de Simancas⁷¹.

La iglesia del Oratorio de San Felipe Neri hizo escuela en Cádiz pues de alguna manera a su imitación, aunque como en miniatura, diseñó Torcuato Cayón en 1781 el famoso oratorio alto de la Santa Cueva, que concluyó su discípulo, el referido Benjumeda, dos años después⁷². Aunque este diminuto pero precioso recinto ofrezca ya en su alzado la huella del Neoclasicismo, resulta todavía extraño que en una ciudad como Cádiz, foco de la Ilustración andaluza a fines del Setecientos, se siguiera utilizando una planta ovalada de curvas suaves,

pero al fin curvas. El marqués de Ureña, que anduvo de por medio en la fundación del Oratorio de la Santa Cueva, había proscrito para los templos toda traza que se saliese de la estricta ortogonalidad por razones estéticas quizá más que religiosas. Escribía así en 1785: «Si los contornos serpean o grimpolean... el alma se impresiona del movimiento de las ondas... y ya se ve fuera de reposo. Esta clase de contornos distraen e inquietan y aun fatigan más o menos al espíritu, y como en ellos se incluyen sólidos de una construcción menos accesible al examen geométrico, al paso que se apartan de la sencillez, fatigan e incomodan a la razón y causan molestia al alma»⁷³. Para el ilustre escrito gaditano los templos deberían retrotraerse a las formas sencillas de las basílicas romanas primitivas.

Aunque a la entrada de la Santa Cueva se venera una imagen de Nuestra Señora de Refugio, el Oratorio está dedicado al culto del Santísimo Sacramento, cuyo tabernáculo preside la capilla mayor y así lo comprueban los temas iconográficos de las pinturas de Goya y de los relieves de Ezequiel González Velázquez representando la comunión de San Luis Gonzaga y San Estanislao de Kostka. Tampoco se puede afirmar que en este caso la forma ovalada viniese determinada por su función funeraria, pues los restos del marqués de Valde-Iñigo, fundador de la Santa Cueva, reposan no en el mismo Oratorio sino en su vestíbulo.

Ignoro por qué razón los religiosos de San Felipe Neri mostraron preferencia por las plantas ovaladas. En su iglesia de Málaga también eligieron esa forma, aunque lo explique la fiscalización de la obra por parte de la Academia de San Fernando quien encargó la confección de los planos a don Ventura Rodríguez. Este empleó el mismo esquema que en el colegio de Santa Victoria de Córdoba, sólo que en lugar de colocar dos cuerpos cilíndricos en un mismo eje, los de la nave y de la capilla mayor comunicados entre sí, utilizó dos óvalos, el segundo más bien un octógono oblongo parecido al de la comentada iglesia de San Albano de Valladolid. El templo malagueño fue construido entre 1778 y 1785 por Martín de Aldehuela⁷⁴. No he logrado averiguar la advocación exacta de esta iglesia, pero me imagino que originariamente estaría consagrada a la Virgen, si bien la capilla mayor, casi independiente, tiene en el centro el tabernáculo del Santísimo Sacramento. Las pinturas de los altares de la nave, antes de las modernas reformas, estaban dedicadas a misterios marianos y los medios puntos de la capilla mayor a Cristo y los apóstoles. En todo caso no parece que presidiera el conjunto ninguna imagen o cuadro de San Felipe Neri.

⁶⁸ Ricardo MANSO CRIADO: *La iglesia de San Felipe Neri*, ediciones de la caja de Ahorros, Cádiz 1978, p. 24.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 36. A. JIMÉNEZ, «Antecedentes formales del Oratorio de San Felipe Neri», *Boletín del Museo de Cádiz*, 4, 1983-84, pp. 113-22.

⁷⁰ Teodoro FALCÓN MÁRQUEZ: *Torcuato Benjumeda y la arquitectura neoclásica en Cádiz*, Cádiz 1974, pp. 66 y ss.

⁷¹ M. C. ALVÁREZ TERÁN: *Archivo General de Simancas. Catálogo XXIX: mapas, planos y dibujos*, Valladolid 1980, n.º 196, p. 230; Víctor PÉREZ ESCOLANO: *Juan de Oviedo y de la Bandera*, Sevilla 1977, p. 48.

⁷² Ricardo MORENO CRIADO: *La Santa Cueva y sus Goyas. Guía histórico-artística*, Cádiz 1977; Teodoro FALCÓN MÁRQUEZ, *op. cit.*, pp. 91 y ss.

⁷³ MARQUÉS DE UREÑA: *Reflexiones sobre la Arquitectura, Ornato y Música del Templo. Contra los procedimientos arbitrarios sin consulta de la Escritura, de la disciplina rigurosa y de la crítica facultativa*, Madrid 1785, pp. 105-06.

⁷⁴ Rosario CAMACHO MARTÍNEZ: *Málaga barroca. Arquitectura religiosa de los siglos XVII y XVIII*, Málaga 1981, pp. 242 y ss.

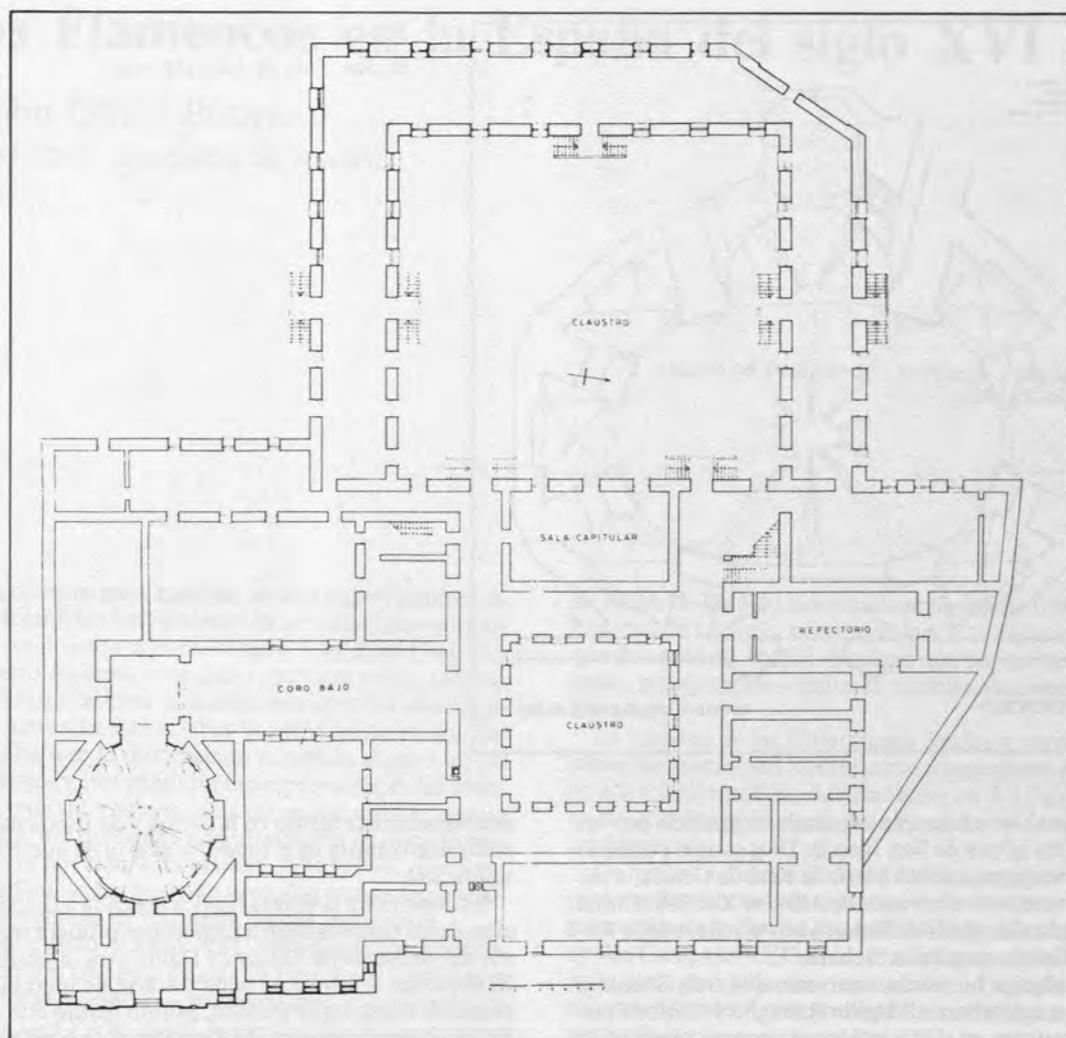


Fig. 23. Planta del convento e iglesia de Santa Ana (Valladolid)

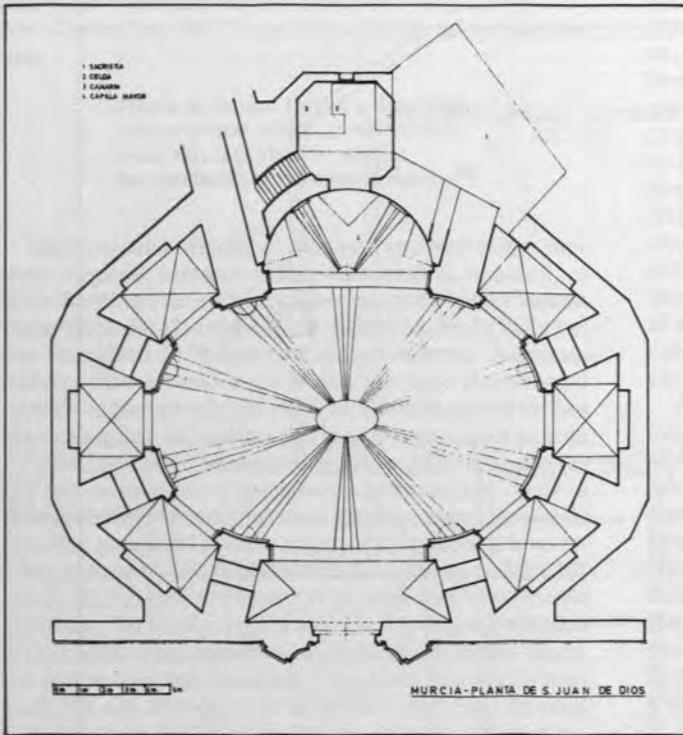
Podríamos aducir otros muchos ejemplos de iglesias o capillas edificadas durante el Setecientos conforme al prototipo tradicional, como la de San Joaquín y Santa Ana de Valladolid, diseñada en 1780 por Francisco Sabatini y levantada por Francisco Balzania y Manuel Mariátegui. Hoy en día lleva la advocación referida pero primitivamente la iglesia y el convento de religiosas bernardas estuvieron dedicados a la Virgen con el título de Nuestra Señora de la Consolación⁷⁵. Otro es el de la iglesia de San Juan de Dios en Murcia, planeada y construida por Martín Solera entre 1745 y 1781. Solera conocía bien la curiosa plaza elíptica de Camachos

planificada por su maestro Jaime Bort para urbanizar el barrio murciano del Carmen, pero además tenía una fuerte erudición libresca pues en su biblioteca se han localizado tratados como el de Andrea Pozzo y Guarino Guarini⁷⁶. Acaso por esto su iglesia no está dispuesta con el eje mayor dirigido al presbiterio sino, como había hecho Bernini en San Andrés de El Quirinal, en relación opuesta. Como en el prototipo romano la iglesia murciana anuda estrechamente mediante el eje menor de la elipse el vestíbulo con el presbiterio, estableciéndose así una distorsión espacial que, en lugar de producir el efecto de una iglesia longitudinal inflada, suscita

⁷⁵ M. ALCOCER, «El Real Monasterio de San Joaquín y Santa Ana», *Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Valladolid*, n.º 3 (1925), pp. 10 y ss. Juan José Martín González y Francisco de la Plaza, *Monumentos religiosos de la ciudad de Valladolid, Catálogo Monumental de Valladolid*, t. IX, Valladolid 1987, pp. 7-23.

⁷⁶ Concepción DE LA PEÑA VELASCO, «La biblioteca de Martín Solera, un maestro de obras murciano del siglo XVIII», *Imafronte*, n.º 1 (1985), pp. 73-86.

Fig. 24. Planta del convento de San Juan de Dios (Murcia).



el contrario de un templo cuadrado expandido por los lados. Esta iglesia de San Juan de Dios estuvo dedicada originariamente a Santa María la Real de Gracia, a cuyos pies se enterró el corazón de Alfonso X el Sabio hasta su traslado a la catedral. Todavía hoy el relieve de la Virgen de Gracia preside la fachada ⁷⁷.

Sin embargo no estaba reservado a Martín Solera ni siquiera a los italianos Virgilio Rabaglio y Carlos Frascina, quienes en 1752 habían dispuesto también la capilla oval del palacio de Riofrío destacando el eje menor, revolucionar el esquema clásico de templo elíptico en España ⁷⁸. El primer experimento de jugar con una serie de elipses intersecadas definiendo un auténtico espacio barroco fluido y dinámico lo llevó a cabo, más tempranamente de lo que se ha supuesto, Pedro de Ribera cuando diseñó en 1735 la iglesia de San Antón del Colegio de las Escuelas Pías de Madrid, aunque el diseño no pasó a la fase de proyecto y el templo realmente edificado sólo tradujo una mínima parte de sus ideas ⁷⁹. Siguieron a este experimento los llevados a cabo por Giacomo Bonavia en la iglesia de los santos Justo y Pastor y por Ventura Rodríguez en la de San Marcos, ambas en Madrid. Pero esta nueva tipología de iglesias elípticas que rompe por completo el esquema de la tradición anterior, de ori-

gen renacentista tardío en la forma y de funcionalismo contrarreformista en el fondo, se sale ya de nuestra consideración.

En conclusión la planta elíptica aplicada a la construcción de los templos llegó a España por primera vez a través del proyecto de Vincenzo Danti para la basílica de El Escorial. Si entonces pudo tratarse de un dibujo de fantasía, como los de Peruzzi, pronto perdió este signo. En los últimos decenios del Quinientos se configuró un tipo de iglesia que fuese un compromiso entre la planta centralizada del Renacimiento y la orientada hacia la capilla mayor según las directrices del Concilio de Trento, tipo que se acabó imponiendo como una alternativa a la iglesia basilical de cruz latina porque conjugaba, mejor que ella, novedad y funcionalidad. Este fue el principal motivo de su persistencia al que acaso se añadió, por la gracia femenina del contorno del óvalo, el de poder emplearse en santuarios consagrados a la Virgen con los que se avenía mejor simbolismo de su figura geométrica. Al menos en España una buena parte de las iglesias elípticas analizadas estuvieron dedicadas a la Virgen. En cambio no parece que el esquema ovalado se concibiese ni se utilizase como alternativa a la planta centralizada en un sentido simbólico funerario.

⁷⁷ María del Carmen SÁNCHEZ—ROJAS FENOLL, «Estudio sobre la iglesia de San Juan de Dios de Murcia», *Anales de la Universidad de Murcia*, 1971-1972, pp. 143-59.

⁷⁸ María Teresa RUIZ ALCÓN, «El Palacio de Riofrío», *A.E.A.*, 1963, pp. 281-96.

⁷⁹ El dibujo de Pedro de Ribera que obra en el Archivo Municipal de Madrid fue dado a conocer por Agustín GÓMEZ IGLESIAS, «La calle de Hortaleza», *Villa de Madrid*, n.º 20-21 (1972), pp. 38-52.

Los Flamencos en la España del siglo XVI

Jacobo Ollero Butler.

Universidad Autónoma de Madrid.

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.) Vol. II, 1990

No es ocasión para analizar, ni aún superficialmente, cuáles fueron las interacciones de orden político y social que se produjeron durante el siglo XVI entre Flandes y el Imperio. Es tema conocido y, por otra parte, reservado a los historiadores en sentido estricto. Por ello rehuimos voluntariamente la labor de profundizar en las consecuencias que la dominación española supuso en los Países Bajos y, por añadidura su repercusión en las artes.

No pretendo más que plantear en ese sentido alguna incógnita, a la luz de una documentación de primera mano que, ya por sí sola, la plantea. A su través, pese a todo, es difícil lanzar hipótesis pero sí al menos hacerse algunas preguntas de respuesta quizás inconcreta.

Durante todo el siglo XVI, pese a que los mayores compradores de obras de arte de Flandes —La Corona y la nobleza española— volvieron sus ojos hacia Italia más que a los Países Bajos, la producción flamenca conservada hoy en España es, si no abrumadora, muy considerable.

En el siglo XVII, las Colecciones Reales, tanto como las privadas, arrojan un contingente de piezas pictóricas flamencas que, en esos casos sí resulta abrumador. Basta consultar los Inventarios Reales como fuente de las primeras colecciones y, como ejemplo tan solo de las segundas, la tasación de los cuadros de la Colección del Marqués de Leganés, para advertir que, proporcionalmente la producción pictórica proveniente de Flandes es incluso superior a la de origen italiano. Sin embargo en el siglo XVI domina la pintura italiana, cosa explicable teniendo en cuenta el gusto preferencial de Carlos V y

de Felipe II. Está documentada la presencia física en El Escorial de un buen número de artistas italianos, aunque de segundo orden, mientras que los mejores —Tiziano, por ejemplo— trabajan también sin cesar para la Corona.

La riqueza de las Colecciones Reales y privadas en obras flamencas podría explicarse simplemente aludiendo a la relación política existente entre los dos países, pero no dejaría de ser una respuesta parcial y evidentemente epidérmica.

De hecho, a diferencia de los italianos, raras veces los pintores flamencos trabajan aquí. Sabemos de la prolongada estancia en Sevilla de personalidades tales como Pedro de Campaña y Esturnio, y la de algunos pintorcillos de incierta entidad que se asentaron en Extramadura al calor de Morales¹, pero no está de modo alguno documentada la presencia en la Península de muchos de los creadores que enriquecen las colecciones españolas.

La labor de Roland de Mois y Pablo Scheper, está suficientemente documentada por Jusepe Martínez². Empleados ambos por el duque de Villahermosa, el primero, del que se conservan obras en Tafalla y Fitero³, es considerado por Martínez como imitador de Tiziano, y el segundo poco más que como un copista del mismo pintor veneciano, cosa no sólo discutible sino inexacta. La actividad como retratista de los Villahermosa realizada por Moises, sin embargo, por el mismo Jusepe.

La presencia de algún pintor flamenco en América Latina, concretamente en México, puede explicarse considerando un tránsito por España o a través de un contac-

¹ Está documentada la presencia en Badajoz de un Daniel Enríquez, que también firma Horquines (sic.), en 1574 que contrae matrimonio con Leonor Sánchez. Rodríguez Moñino le supone flamenco porque el 4 de octubre de ese mismo año sale fiador de un tal Heindrick Brudruc sobre los compromisos con la viuda de Cornelis Sueren Doncque, ambos flamencos y pintores. Hans de Bruxelles, entallador aparece pleiteando con Antonio Florentin después de 1570 y como autor de la tumba de mármol del bachiller Melchor de Bobadilla. (RODRÍGUEZ MOÑINO: *Los pintores badajoceros del siglo XVI*. Badajoz 1956, pp. 9, 10, 11 y 37).

² Jusepe MARTÍNEZ: *Discursos Practicables...* Madrid 1866, pp. 38-36.

³ ANGUIO INIGUEZ, D.: *Ars Hispaniae*. T. XII, pp. 327-334.

to comercial directo desde Amberes. Es el caso de Simón Pereyng, de Amberes, de quien se conservan allá el retablo del Convento de Huejotzingo, de manera literalmente calcada de las composiciones de su compatriota Martín de Vos. Pero no encontramos por el momento rastro alguno de su paso por la Península⁴.

A parte de estos pocos casos aislados: ¿hubo realmente relación directa entre los productores flamencos de pintura y su clientela española? Todo parece indicar que en modo alguno la hubo.

Sin pretender haber agotado las posibilidades documentales de un archivo tan rico como en el Simancas, pero a través de insistidas calas, podemos llegar a conclusiones válidas sobre la relación laboral que los flamencos mantuvieron con el poder dominador. Vistos —en este caso sí en su totalidad— los legajos correspondientes a Casa y Sitios Reales de los reinados de Carlos V y Felipe II observamos que, salvo rarísimas excepciones, no aparecen consignados otros flamencos que aquellos que se ocupan en labores artesanales casi nunca ligadas directamente con la creación artística.

En las Consultas y Providencias Generales correspondientes al año 1561⁵ hallamos los siguientes asientos:

«Asientos hechos en Flandes de algunos oficiales que el Cardenal por Mandato de S. M. envió a estos reinos, jardineros, albañiles y diqueros: Jehan Holbeco, Guillen Culvens, Guillen de Scuele, Gaspar Bataille, Guillen de Vos, Hecor Hemeton, Anthoine de Cain, Daniel y Joos van Hoenele, Adrien de Guisda le con su mujer e hijo. Adrien de Bruyn, Alard du Grouble, con relaciones enviadas por dicho obispo de Arras presentar a estos oficiales que venían a trabajar a Aranjuez.»

En 1578⁶ figura un memorial *«de los pizarreros Hans Otemans, Nicolás Bousart, Gio. de Loure, flamencos pidiendo ayuda de costa.»*

De 1582 data un asiento⁷: *«que se tomo con Johan de Courtray y Gaultner del Espine, carpinteros»*. Pierre Bruyn, familiar seguramente del antedicho Adrian figura como *«diquero flamenco»*⁸, así como un tal *«Pierre de Benin diquero que se trajo de Flandes particularmente para saber hacer diques del modo de allá... no sirve en ello porque los diques no son apropiados en esta ribera»*. No cabe duda de que el desconocimiento geográfico impedía acertar con diqueros acostumbrados a superficies terrestres por debajo del nivel del mar.

No faltan tampoco jardineros, cuidadores de animales y otros profesionales de procedencia flamenca: *«... y lo que Adrian de Molin flamenco que llevo aqui a Aranjuez a 5 de Noviembre con cuatro cisnes dixo acerca de*

*la flor que seavia de tener con ellos y lo que le parecio el estanque del regaxal y todo lo demas»*⁹. En las mismas fechas (1568) figuran *«Francisco Holheque y Juan, su hermano y flamencos, encargado el primero de la instalación de flores y el segundo es jardinero principal»*. Abajo, en el mismo folio se señalan dos jardineros flamencos más: *«Joos Vanonele y Gaspar Batalla»*, que seguramente es el mismo Bataille que figura en el primer asiento recogido¹⁰.

Una familia de organistas flamencos hace su aparición durante la década de los años 70: los Brobos (sic), probablemente una corrupción del apellido Brujes Probost. El cabeza de familia debía ser Gillis, que se cita primero como aún no venido a España. La autoría de los órganos es ya conocida pero quizás sea interesante reproducir los documentos que la acreditan: *«A m(aest)r(e) Gillis Brobos que hizo en Envers los dos organos para su Ma(gestad) en cumplimiento De 800 libras que estaba concertado el precio dellos de que el factor Juan López Gallo le havia pagado 60 libras a buena cuenta 740 libras y mas por empacarlos 10 libras»*¹¹.

A fines de la misma década, en un memorial de partes, aparece *«Aurique de Coten, flamenco que se havia obligado a hacer los ornamentos para los organos de Maestre Giles Brebos hacia para la iglesia principal del Monasterio suplica que no le pidan fianzas porque nos las tiene»*¹². Más adelante tenemos las últimas noticias de los Brobos: *«maestro Giles flamenco muerto sin acabar los cuatro organos de la iglesia a quien ayudaban Gaspar y Anz Brebos sus hijos mayores a quienes ayudaban otros hijos menores»*.

Desconozco si se sabe que fue Aurique de Coten, presumiblemente Enrick o Hendrick de Coten, el autor de los bellísimos ornamentos de los cuatro órganos de la iglesia de El Escorial. Los dos del crucero, como los dos del coro alto presentan la misma estructura. Los del coro, enfrentados bajo la bóveda torpemente pintada por Cambiaso, son realmente espléndidos al menos en cuanto a ornamento se refiere. Salvaguardando los tubos del instrumento, se disponen en madera labrada y dorada unos frontispicios gemelos con cuatro columnas y un dintel roto en su centro por un arco de medio punto que ocupa el frontón que coronan las estructuras. En el basamento, a espaldas del organista y de frente al coro, se reproduce la misma estructura a escala menor pero tan proporcionada que resulta extraordinariamente armonioso en el conjunto.

Entre los tapiceros no figura más, eso sí con insistencia, el omnipresente Guillermo Pannemaker, fundamentalmente en cartas de pago, cuentas, declaraciones de

⁴ *Idem. Op. cit.*, p. 335.

⁵ «Casa y Sitios Reales», Leg. 275, fols. 1-14.

⁶ *Idem. Leg.* 275, fol. 113.

⁷ *Idem. Leg.* 275, fol. 17.

⁸ *Idem. Leg.* 262-4, fol. 266.

⁹ *Idem. Leg.* 252-53, fol. 128.

¹⁰ *Idem. Leg.* 252, fol. 66.

¹¹ *Idem. Leg.* 151, fol. 114.

¹² *Idem. Leg.* 280, años 1578-79.



partidas y gastos, entree 1561 y 1562 sobre todo¹³. Probablemente bajo Felipe II no hubo en la Corte otro proveedor de tapices que el dicho Pannemaker.

Pese a que la colección de grabados flamencos en El Escorial es fastuosa, sólo se menciona durante su construcción un grabador aunque muy importante: Hieronimuj Cock, director de «In de Vier Winden» («A los Cuatro Vientos») el más prolífico y creativo taller de grabación del siglo XVI en Flandes. Pero la cita solamente alude a Cock como proveedor de material de estampación y colores para miniar más que otra cosa¹⁴. Figura también¹⁵ el 3 de septiembre de 1562 una contrata con «Juan Flores vecino de Plasencia de natural flamenco...». Se trata, seguramente, de Hans Floris hermano del conocido Frans Floris, hábil ceramista de Amberes que

¹³ *Idem.* Leg. 251.

¹⁴ «Memoria de como huvo de auer Hieronimo Coq pintor once escudos de a 40 placas y 22 de a veinte placas por ciertos colores y pergaminos para iluminar». *Idem.* Leg. 250-51, fol. 93.

¹⁵ *Idem.* Leg. 247, fol. 40.

¹⁶ *Idem.* Leg. 260, fol. 192.



mantuvo un prolífico taller en su ciudad. Es sólo una conjetura, pero si efectivamente se tratase de Hans Floris sería uno de los pocos artistas de cierta talla que se asentaran, al menos por algún tiempo, en España.

Los artífices plateros que realizaron los relicarios de El Escorial, debieron ser también flamencos en buena parte como ha de deducirse de una carta dirigida a Felipe II por Sebastián Coloma el 8 de febrero de 1572:

*«El portador es Mathias, flamenco, platero que entien-
de hacer cabeças de plata para las virgines ayer me tra-
xo aqui la segunda cabeça que ha acabado y esta muy
buena y a lo que yo pueda juzgar mejor que la pasada
solo falta encarnecerle el rostro que ha de hacer algun
pintor»*¹⁶.

Folios adelante vuelve a encontrarse un tal «*Mathias flamenco platero mando su Magd. hacer ocho Pyramides de cobre que se han de dorar y no hay cedula para que el pagador de dineros*»¹⁷. De esta pirámides no veo en El Escorial más que dos rematando lateralmente el segundo cuerpo del retablo mayor. Hubieron de ser ocho pero como el mismo documento expresa: «*no hay cedula para que el pagador de dineros*» y probablemente no llegaron a realizarse otras seis.

En las cédulas y asientos de esos años no figura un solo flamenco dedicado a la auténtica creación, si exceptuamos a Adriano de Frias, que sin duda es Adriaen de Vries¹⁸. En este caso se trata de un documento que reviste especial interés porque aporta alguna luz, y no poca, sobre una de las más importantes piezas escultóricas de El Escorial: el retablo mayor. Se trata de un «*Concierto con el escultor Adriano de Frias para trabajar en Milan con Pompeo*»¹⁹. Por tanto tampoco llegó a pisar tierra española, como otros muchos, aunque enviara sus obras aquí como queda claro folios adelante del mismo legajo, en un «*recaudo de Adrican de Frias de los 240 escudos que recibio por las dos figuras de San Juan y Santiago y escritura de concierto sobre ello*». Fechado el documento en 1585, ilustra con toda certeza que dos figuras, al menos, del retablo mayor de la Basílica de El Escorial, son de mano de Adriaen de Vries, aunque realizadas en Milán y quizás bajo la supervisión de Pompeo Leoni. Se trata de los estupendos santos Juan Evangelista y Santiago que ocupan respectivamente el nicho superior izquierdo del segundo cuerpo del retablo y que flanquea a la izquierda el tercer cuerpo del mismo (Figs. 1 y 2).

Junto a estas actividades más o menos relacionadas con el arte figuran, con frecuencia plomeros, albañiles y hortelanos. Hubo, por tanto, una corriente migratoria de Flandes a España pero que concernía a la mano de obra y en modo alguno a los auténticos creadores. Las razones no pueden menos que presentarse como hipotéticas.

Por una parte, los artistas flamencos de casi todo el siglo XVI consideraban poco menos que obligatorio conocer Italia. El viaje a aquella Península solía durar de tres meses a dos años y, en algunos casos, supone el establecimiento definitivo en aquellas tierras. Es el caso de Paul Brill y El Pozzoserrato en Roma, Stradanus en Florencia y Lambert Sustris en Venecia. Cuando no era así, el artista regresaba a su país con la inspiración enriquecida, la conciencia tranquila y el bolsillo vacío. Normalmente bastaba con una aventura de este tipo.

En otro sentido, la clientela española era abundante en Flandes y no había necesidad de venir a buscarla aquí. Sabiendo además que los encargos de la burguesía fla-

menca sólo decrecieron cuando aumentaron los impuestos a causa de la guerra entre Carlos I y Francisco I de Francia, la emigración era lo menos urgente para el artista flamenco, si no se debía a causas políticas y religiosas.

Sin embargo, varios pintores de esa centuria fueron nombrados pintores reales (Coecke, Coxcie, Vermeyen, etc...) y nada hubiera tenido de extraño que, en un momento determinado hubieran decidido instalarse en la Corte. No fue así, a pesar de todo, y por tanto había que buscar otras razones para justificar la resistencia de los artistas flamencos a viajar a España. Nosotros la buscaríamos en cuestiones ideológicas y en posturas políticas más que en ninguna otra cosa.

Si analizáramos una por una la vida de los artistas flamencos del siglo XVI encontraríamos muy superior el porcentaje de ellos vinculados de un modo u otro a la Reforma, que el de los católicos a rajatabla. No hay que insistir en que las ejecuciones, los pillajes, y en general, el sometimiento violento que la Corona de España impuso a Flandes a raíz de la gestión allá del Duque de Alba, no pudo por menos que producir un recelo hacia todo lo español que con el paso del tiempo hubo de convertirse en un quiste difícilmente extirpable. En esa desconfianza, en ese temor vemos, más que en ningún otro elemento la raíz más poderosa de la voluntaria ausencia de artistas flamencos documentados en estas tierras. Si el rencor no hubiera existido, si el pavor a la Inquisición no hubiese sido proporcional a la brutalidad de los métodos, los flamencos hubieran invadido España y poblado sus monumentos con sus obras para no romper una tradición que arranca desde mediados del siglo XV en lo que al gusto por lo flamenco se refiere.

El contingente de obras flamencas del siglo XVI que se encuentra en España fue enviado, por tanto, por los propios pintores, o llegaron a la Península entre los bienes particulares de los altos cargos políticos y comerciales en los Países Bajos. Probablemente en mayor cantidad, son producto de la exportación a través de mercaderes especializados en objetos más o menos suntuarios que a través de la extraordinaria capacidad comercial de Amberes, distribuyen por el Mar del Norte y el Mediterráneo todo género de costosas mercaderías, desde los tejidos a las armas pasando, por supuesto, por las obras de arte.

De Puyvelde recojo una nota de archivo que es suficientemente expresiva a este respecto²⁰: en los Archivos Generales de Bruselas, existen cuentas relativas a las tasas sobre las exportaciones de los Países Bajos a España. Las cuentas fueron llevadas por el recaudador Grammaye, y supervisadas por Rodrigo Pérez. Calibrando solamente el año y medio que transcurre entre fines de 1552

¹⁷ *Idem*. Leg. 260, fol. 212.

¹⁸ Adriaen de Vries (La Haya hacia 1546, Praga 1625). Escultor refinadísimo del último manierismo. Discípulo de Juan de Bolonia, trabaja en Praga para Rodolfo II, y también para Cristian IV de Dinamarca. Es autor fundamentalmente de esculturas de carácter mitológico y fuentes decorativas. Sirva como ejemplo el grupo de «Mercurio y Psiquis» del Museo de Louvre. (APULEYO: *El Asno de Oro*. Libro IV, C. III).

¹⁹ «Casa y Sitios Reales». Leg. 262, fol. 262, año 1585.

²⁰ PUYVELDE, L. van: en el *Catálogo de la Exposición Le Siècle de Brueghel*. Bruselas 1963, p. 21.

y Agosto de 1554 encontramos en ellas pagos efectuados por trescientos españoles y portugueses. El número de mercaderes de otras nacionalidades es sensiblemente inferior: ciento noventa holandeses y flamencos, diecisiete italianos y tan sólo tres alemanes.

Estos comerciantes españoles que se deshacían de lo comprado en Flandes en las ferias castellanas, sobre todo en la de Medina del Campo, contribuyeron en mayor

medida que las adquisiciones reales, siempre de limitado alcance, a la difusión de las formas y maneras del arte flamenco en la Península. Esto se produjo no sólo a través de la venta de pinturas y tapices, sino también de colecciones de grabados que tuvieron, y no sólo en el siglo XVI sino también en el XVII, importancia todavía no tomada en suficiente consideración en el desarrollo de nuestras artes.

El tratado de arquitectura enseñado en la Real y Militar Academia de Matemáticas de Barcelona *

Aurora Rabanal Yus
Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.) Vol. II, 1990

Aunque la Arquitectura Civil fue una de las disciplinas enseñadas en la Academia de Matemáticas de Madrid, fundada en 1582 por Felipe II y Juan de Herrera¹, no formó parte del programa de asignaturas impartidas en la Real Academia Militar de Bruselas, creada, en 1675, para la formación de los ingenieros del ejército, por iniciativa del Duque de Villahermosa, Capitán General de los Estados de Flandes, cuya dirección se encomendó al español Sebastián Fernández de Medrano, enseñándose en este centro, sin embargo, dibujo y fortificación², no siendo tampoco incluida por éste en el «formulario» que realizó, en 1701, para la organización de una prime-

ra Academia de Matemáticas en Barcelona³, ni en el incipiente proyecto elaborado, en 1712, por Jorge Próspero Verbom, discípulo de Medrano en Bruselas, y fundador del Real Cuerpo de Ingenieros Militares de España, que mantenía centrado su interés en la enseñanza de la arquitectura militar, o fortificación, y en el dibujo, siguiendo la pauta marcada en aquella institución por su maestro⁴.

Sorprendentemente, el programa propuesto, en 1724, por Mateo Calabro, primer director de la definitiva Real y Militar Academia de Matemáticas de Barcelona, para el curso en ella impartido, incluía, en el tercer año, un

* Este artículo se ha presentado como comunicación en las I Jornadas Nacionales sobre *La Ingeniería Militar en la Cultura Artística Española*, celebradas en Cádiz del 13 al 15 de noviembre de 1989.

¹ Sobre la Academia de Madrid, véanse: Servicio Histórico Militar, Madrid, Documentos, n.º 2-3-5-4; AMAT DE TORTOSA, A.: «Disertación sobre la antigüedad del Cuerpo de Ingenieros», 5 abril 1763, *Estudio Histórico del Cuerpo de Ingenieros del Ejército*, Madrid, 1911, tomo II, p. 4 y ss.; CLONARD, C. DE: *Memoria de las Academias y Escuelas Militares de España*, Madrid, 1847, pp. 27 a 36. SUÁREZ INCLÁN, J.: *El Teniente General D. Pedro de Lucuze: sus obras e influencia que ejerció en la instrucción militar de España*, Madrid, 1903, p. 13 y ss.; CAPEL, H., SÁNCHEZ, J. E. y MONCADA, O.: *De Palas a Minerva. La formación científica y la estructura institucional de los ingenieros militares en el siglo XVIII*, Barcelona, Serbal y CSIC, 1988, pp. 96-98; y GUTIÉRREZ, R.: *Comentario preliminar sobre Cristóbal de Rojas y su Tratado de Fortificación*, en ROJAS, Cristóbal de: *Tres Tratados sobre Fortificación y Milicia*, Madrid, Cedex y Cehopu, 1985, pp. 9 a 16.

² En torno a la Academia de Bruselas, *Estudio Histórico del Cuerpo de Ingenieros*, ob. cit., tomo II, p. 10 y ss.; CLONARD, C. DE: ob. cit. pp. 42 a 46, *Memoria sobre la Organización Militar de España*, Madrid, 1872, tomo II, p. 716, y CAPEL, H. (y otros autores): *De Palas a Minerva...*, ob. cit., p. 102-3. Sobre la figura de Medrano, nacido en la provincia de Toledo, LLAVE, J. DE LA: *D. Sebastián Fernández de Medrano como escritor de Fortificación*, Madrid, 1878, y RODRÍGUEZ VILLA, A.: *Noticia biográfica de D. Sebastián Fernández de Medrano*, Madrid, 1882, y *Don Sebastián Fernández de Medrano, Director de la Real Academia Militar de Bruselas (1646-1705)*, Madrid, 1892, quien reseña las obras escritas por aquél, entre ellas *El arquitecto perfecto en el arte militar*, Bruselas, 1700. En torno al Marqués de Verbom, CAPEL, H. (y otros autores): *Los Ingenieros Militares en España. Siglo XVIII. Repertorio biográfico e inventario de su labor científica y espacial*, Universidad de Barcelona, 1983, pp. 472-80.

³ GARCÍA MARTÍN, L.: «Academias militares para ejércitos españoles», *Revista Científico-Militar*, año IV, tomo VI, 1.ª época, n.º 7, 21 mayo 1879, pp. 102 a 105, y n.º 8, 28 mayo 1879, pp. 122 a 125, TORNER, E.: «Datos para la Historia de la Real y Militar Academia de Matemáticas de Barcelona, desde 1694 hasta 1748», *Memorial de Ingenieros*, 1891, tomo VIII, 3.ª época, pp. 5 a 9 y 24 a 29, y *Estudio Histórico del Cuerpo de Ingenieros*, ob. cit., tomo II, pp. 13-14.

⁴ El «Projet pour une academie, ou Ecole» de Jorge Próspero Verbom se guardaba en el Archivo de la antigua Dirección General de Ingenieros (Academia-Correspondencia, 1712-1790), según la información dada por el *Estudio Histórico del Cuerpo de Ingenieros*, ob. cit., tomo II, p. 16, en donde también se comenta que las prescripciones de horarios, material, premios y castigos, eran las mismas que en la Academia de Bruselas.

«breve tratado» de Arquitectura Civil, «dividido en tres partes»⁵, que efectivamente parece haber sido enseñado por aquellas fechas en el mencionado centro, juntamente con la arquitectura militar y el dibujo⁶, no siendo aludido en posteriores relaciones emitidas por su director, que sin embargo hacen referencia a las otras dos disciplinas⁷, quizás como consecuencia del nuevo programa propuesto por Verbom en 1730, que reducía su aprendizaje a las prácticas de dibujo⁸, no siendo tampoco incluido su estudio por Ignacio Sala, prestigioso miembro de nuestro Real Cuerpo de Ingenieros Militares, en el proyecto de Academia que redacta en 1732⁹.

La enseñanza de la Arquitectura Civil se precisa y desarrolla sistemáticamente en la Academia de Barcelona a partir del ascenso a la dirección del centro del ingeniero D. Pedro de Lucuze, reglamentándose su estudio a través de la Real Ordenanza de 1739, que prescribe el aprendizaje de «la proporción y simetría de las cinco órdenes de Arquitectura: la de las varias partes de un edificio; la descripción de Plantas y Perfiles de ellos, así rectos, como oblicuos; la formación de las bóvedas, y arcos más comunes; el empujo de ellos contra los pies derechos, o muros que los sostienen; y la robustez que éstos han de tener para resistirle; la calidad de los materiales, y el modo de emplearlos en las construcciones de las obras; la forma de hacer seguros los cimientos sobre distintos terrenos, en aguas corrientes o quietas; con lo demás que el Director hallare preciso para la más perfecta instrucción de los Academistas»¹⁰.

Su estudio se reservaba pues, a los alumnos de la «tercera clase», que, juntamente con el de la Mecánica e Hidráulica, se había de desarrollar a lo largo de nueve meses, siendo impartidas estas lecciones solamente a aquellos alumnos de la Academia que, habiendo superado las dos primeras clases del Curso Matemático, querían ac-

ceder a los Reales Cuerpos de Ingenieros Militares o de Artillería, dedicándose únicamente al dibujo la cuarta y última; es decir, que cuando comenzaban el estudio de los referidos temas de Arquitectura Civil, los alumnos habían aprendido ya, durante dieciocho meses, Aritmética, Geometría «especulativa» y «práctica», Fortificación, Artillería, Cosmografía e Hidrografía¹¹, no siendo variado el planteamiento de su enseñanza por la Real Ordenanza de 1751, que ratifica los aspectos enunciados en la anterior¹².

Con posterioridad a la introducción de la referida disciplina en Barcelona, y paralelamente, los estudios de Arquitectura Civil formaron parte del programa de enseñanzas de la «Ecole de Ponts et Chaussées», creada en Francia en 1747, para la formación de los ingenieros encargados de las obras públicas¹³, así como de aquellas impartidas en la «Ecole du Génie» de Méziers, fundada un año después, y destinada al aprendizaje de los futuros miembros del Cuerpo de Fortificaciones de Francia¹⁴.

Los diferentes «tratados» enseñados en el Curso Matemático de la Academia de Barcelona, han llegado milagrosamente hasta nuestros días, a través de los «cuadernos» escritos por sus alumnos sobre las materias dictadas en las clases¹⁵, dedicándose el volumen octavo al estudio de la Arquitectura Civil. Dividido en dos «libros», el primero de ellos, que está integrado por siete capítulos, se dedica a la decoración de los edificios, siguiendo muy de cerca al que inicia el *Tratado XIV De la Arquitectura Civil* del tomo V del *Compendio Matemático* de Tomás Vicente Tosca, a pesar de que este autor no es citado en sus páginas; el segundo libro, que versa sobre la «firmeza y seguridad» de los edificios, distribuido en tres capítulos, reúne enseñanzas procedentes de *La Science des Ingenieurs* de Bélidor, así como del *Tra-*

⁵ CAPEL, H. (y otros autores): *De Palas a Minerva...*, ob. cit., p. 116; su enseñanza se impartía en la 6.ª clase del tercer año, las partes en que se dividía eran «lo hermoso», «el cómodo», y «lo fuerte militar».

⁶ Archivo General de Simancas, Guerra Moderna, leg. 3012: Mateo Calabro al Duque de Montemar, 6 junio 1724.

⁷ *Ibidem*: «Estado de la Real Academia de Barcelona en 10 noviembre de 1736» (sin firma), y leg. 3008: relaciones de Verbom al Duque de Montemar, 22 marzo 1738, y 3 octubre 1738.

⁸ CAPEL, H. (y otros autores): *De Palas a Minerva...*, ob. cit., p. 120, cuadro 16.

⁹ Archivo General de Simancas, Guerra Moderna, leg. 569: «Parecer de D. Ignacio Sala, Brigadier de los ejércitos de S.M. e Ingeniero Director, sobre la disposición que deben tener las Academias, que se estableciesen para la enseñanza de los Ingenieros», Cádiz 28 de julio de 1732. Sobre la figura de Sala, véase CAPEL, H. (y otros autores): *Los Ingenieros Militares...*, ob. cit., pp. 418-422.

¹⁰ PORTUGUÉS, J. A.: *Colección General de las Ordenanzas Militares, sus innovaciones, y aditamentos, dispuesta en diez tomos*, Madrid, Imprenta Real, 1764-65, tomo VI, pp. 871-2.

¹¹ *Ibidem*, tomo VI, texto de la ordenanza de 1739, pp. 859 a 883, y CAPEL, H. (y otros autores): *De Palas a Minerva...*, ob. cit., pp. 128-132 y 224 y ss.

¹² PORTUGUÉS, J. A.: ob. cit., tomo VI, p. 911 y ss.

¹³ PICÓN, A.: *Arquitectes et Ingénieurs au siècle des Lumières*, Marsella, Parenthèses, 1988, p. 124.

¹⁴ BLANCHARD, A.: *Les Ingénieurs du «Roy» de Louis XIV a Louis XVI. Etude du Corps de Fortifications*, Montpellier, Universidad Paul Valéry, 1979, pp. 194 y 188.

¹⁵ En la Biblioteca del Servicio Histórico Militar, de Madrid, se conservan dos series de «tratados» transcritos por dos alumnos de la Real Academia de Barcelona; una de ellas está firmada por Pedro Antonio de Barruchi y fechada entre 1774 y 1776, estando integrada por seis volúmenes encuadernados y manuscritos, supervivientes de un total de ocho, de los que faltan el primero y el sexto, siendo su signatura Ings. G-9.^a-10. Sobre Barruchi, «Cadete de Caballería en el Regimiento de Borbón», CAPEL, H. (y otros autores): *Los Ingenieros Militares...*, ob. cit., p. 62. El «Tratado de Fortificación», que compone el volumen IV, fechado en 28 de febrero de 1775, es reseñado por GUTIÉRREZ, R.: *Notas para una bibliografía hispanoamericana de arquitectura, 1526-1875*, Resistencia, s.a. (1972), p. 29, n.º 84.

Una segunda colección de «tratados», transcrita por Carlos Cabrer entre 1775 y 1776, se conserva íntegramente, estando formada por siete volúmenes que contienen los ocho tratados de que se componía el curso matemático (S.H.M. Madrid, Biblioteca, Ings. G-9.^a-9). A su existencia aluden, SUÁREZ INCLÁN, J.: *El Teniente General D. Pedro de Lucuze...*, ob. cit., p. 57, GUTIÉRREZ, R.: *Notas para una bibliografía...*

tado XV De la Montea, y Cortes de Cantería del citado Compendio de Tosca¹⁶.

Comienza el *Tratado VIII de la Arquitectura* definiendo la materia de la que se trata: «Arquitectura en general, es el arte de edificar o construir los edificios», dividiéndola «en Militar y Civil», versando aquélla sobre la «Delineación y construcción de los edificios Militares, o de las obras de Fortificación», y, la segunda, sobre los edificios civiles, «como son templos, Palacios, Casas, etc.», siendo subdividida esta última en «recta y oblicua», según lo hace Tosca en la introducción a su mencionado tratado *De la Arquitectura Civil*¹⁷.

Siguiendo el modelo Vitruviano, se distinguen tres «fines principales» en la «buena arquitectura»¹⁸: «la decoración, la comodidad, y la robustez, o firmeza de suerte que cualquier edificio debe ser deleitable a la vista, por su decoración o hermosura, debe también ser permanente para resistir a las injurias de los tiempos por su firmeza, y seguridad, y finalmente debe tener el edificio todas las conveniencias, o comodidades según el fin para que se hace», razones éstas por las que se tenía la intención de que el «tratado» constase de «tres partes, o Libros», el primero dedicado a la «Decoración, o hermosura del edificio», el segundo, a su «firmeza y seguridad», y el tercero, a la «distribución del terreno, a fin de que en él se logre de las conveniencias, o comodidades, según para lo que está destinado»¹⁹, parte esta última que no aparece incluida en ninguno de los ejemplares localizados.

El *Capítulo I del Libro I*, está dedicado a la *Decoración y Ornato de los edificios*, comenzando el estudio «De los Ordenes de Arquitectura en General», con una

referencia al sistema modal: Los «cinco principales... tienen alusión, o se simbolizan al cuerpo humano, el toscano representa un Hombre robusto, toscano y fuerte; el Dórico simboliza un militar esforzado, robusto, y bien adornado; el Jónico representa una matrona fuerte y bien adornada, el Corintio es Imagen de una delicada Doncella bien dispuesta, hermosa y adornada. Finalmente el compuesto representa el Cuerpo de una mujer delicada, hermosa, y mucho más adornada; de que se sigue la aplicación de estos órdenes que deben colocarse según el fin, o destino de los edificios. Por esto toscano es propio para obras, o Puertas de Fortificación, y para las principales de Ciudades, o Villas, el Dórico conviene a los Palacios magníficos, a las Iglesias de Plazas fortificadas, y a las de los Mártires para denotar su constancia y fortaleza, como se practicó en el templo del Escorial, dedicado a San Lorenzo, el Jónico sirve también para Palacios de los Príncipes, y los templos dedicados a las santas mártires. Finalmente el corintio y compuesto se aplican con toda Propiedad a los templos dedicados a las Vírgenes», añadiendo que «en los edificios militares sería impropio aplicar los órdenes delicados Jónico, Corintio, y compuesto, y así aunque se expliquen éstos se hablará con más extensión del toscano y del Dórico, pues son los que más se practican en edificios militares»²⁰.

Continúa el capítulo con la descripción de «las Partes principales que componen el Orden de Arquitectura... que son Pedestal, Columna, y Cornisón», sus molduras, «ornatos», y proporciones, siguiendo, en líneas generales, los planteamientos del capítulo I del Libro I de la *Arquitectura Civil* de Tosca²¹.

El *Capítulo II*, que coincide también con el de aquél²², está dedicado al orden Toscano, estudiándose

ob. cit., y CAPEL, H. (y otros autores): *De Palas a Minerva...*, ob. cit., nota 17 al capítulo X, p. 368, obra en la que se analiza el curso matemático a través de una tercera colección (pp. 224 a 231, y nota 17, p. 368). En torno a la figura de Carlos Cabrer, CAPEL, H. (y otros autores): *Los Ingenieros Militares...*, ob. cit., pp. 96-97.

¹⁶ Servicio Histórico Militar, Biblioteca, Ings. G-9.^a-10, volumen VIII, transcrito por Pedro Antonio de Barruchi, sin foliar, Barcelona 1776, ejemplar que es mencionado por GUTIÉRREZ, R.: *Notas para una bibliografía hispanoamericana...*, ob. cit., p. 29, n.º 86. De la misma forma, en la colección transcrita por el alumno Carlos Cabrer, el volumen VIII se dedica a la «Arquitectura Civil» (S.H.M., Biblioteca, Ings. G-9.^a-9). La sección de Manuscritos de la Biblioteca del Colegio de Arquitectos de Madrid guarda otros dos ejemplares del tratado de Arquitectura enseñado en Barcelona; el primero de ellos (signatura SA-4), anónimo, y fechado en 1754, está integrado por 79 folios, 11 láminas, y 2 tablas, habiendo sido reseñado por Marias, F.: *Orden y Modo en la Arquitectura Española*, en FORSSMAN, E.: *Dórico, Jónico y Corintio en la Arquitectura del Renacimiento*, Madrid, Xarait, 1983, p. 38 y nota 80, y siguiendo su texto los mismos planteamientos de los de las dos series anteriormente citados. Especial interés reviste, por no estar incluido en los ejemplares posteriores, el «Tratado de las Reglas del Diseño y del Lavado» (f.º 69 a 79). El segundo ejemplar del C.O.A.M., al que hace también alusión Marias, F.: ob. cit., p. 38 y nota 81, así como BONET CORREA, A.: *Bibliografía de Arquitectura, Ingeniería y Urbanismo en España (1498-1880)*, Madrid, Turner, 1980, vol. I, n.º 417, y CAPEL, H.: *De Palas a Minerva...*, ob. cit., p. 368, nota 24, está formado por 71 folios, 9 láminas y 2 tablas, estando fechado en 18 febrero 1778, dictado por Claudio Martel, y escrito por Juan Boulligny (Signatura XIX-82), siguiendo a lo largo de sus páginas el mismo programa que los de Barruchi y Cabrer, por lo que se puede afirmar que entre 1754 y 1778 la enseñanza de la Arquitectura civil en la Real Academia de Barcelona no fue variada.

Las fuentes de las enseñanzas impartidas, fueron, como queda expuesto, TOSCA, T. V.: *Compendio Matemático, en que se contienen todas las materias más principales de las Ciencias que tratan de la cantidad*, Valencia, A. Bordazar, 1707-1715 (las referencias que se hagan serán de la segunda edición, Madrid, Antonio Marin, 1721-1727), y BELIDOR, B. F.: *La Science des Ingenieurs dans la conduite des travaux de Fortification et d'Architecture Civile*, París, 1729.

¹⁷ TOSCA, T. V.: *Compendio Matemático*, ob. cit., tomo V, Madrid, 1727, p. 1.

¹⁸ Véase, por ejemplo, el *Compendio de los diez libros de Arquitectura de Vitruvio*, de Claude Perrault, traducido por J. de Castañeda, edición facsimilar, Murcia, 1981, pp. 21 a 26.

¹⁹ Los cuatro ejemplares consultados sólo tratan sobre los dos primeros puntos; decoración, y «firmeza y seguridad».

²⁰ Servicio Histórico Militar, Biblioteca, Ings. G-9.^a-10, volumen VIII; esta cita coincide, en su final, con la efectuada por MARIAS, F.: «Orden y Modo...», ob. cit., p. 38, sacada del ejemplar fechado en 1754 del COAM.

²¹ TOSCA, T. V.: *Compendio Matemático*, ob. cit., tomo V, Libro I, Capítulo I, Proposiciones I, II, III, pp. 3 a 7.

²² *Ibidem*, Libro I, Capítulo II, pp. 7 a 9.

las proporciones de sus diferentes partes, el «valor» de su «módulo», y la «Proporción y simetría» de éstas. Al tratar los «Columnarios Toscanos», se aluden las cinco especies que distinguía Vitruvio, y los «seis módulos y medio» concedidos por Vignola al intercolumnio (Fig. 1) ²³.

El *Capítulo III* trata del orden Dórico, analizándose en él, como en el anterior, las proporciones de cada una de sus «partes» y «molduras», con «sus alturas y Proyecturas», así como los «columnarios» correspondientes ²⁴; el *Capítulo IV* versa sobre el Jónico y sus proporciones ²⁵, aludiéndose en él, en relación con el trazado de las volutas de su capitel, a Nicolás Goldman, al que se califica de ser «el más garboso» en su delineación, añadiendo que «*Escan (o Scamozzi) y algunos otros modernos forman las volutas en el plano diagonal del Capitel, y el ábaco-cimacio, no es cuadrado, sino terminado por cuatro arcos, como el capitel compuesto*» ²⁶, haciendo referencia también a Vignola, quien realizaba «*los Balustres algo inclinados, y ovalados, de suerte que las volutas distan menos por la parte inferior, que por la Superior*» (Fig. 2).

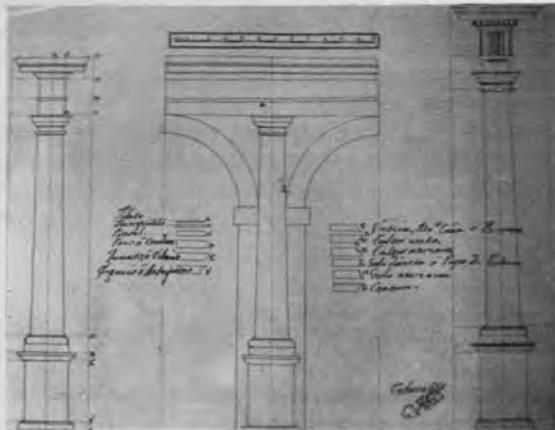


Fig. 1. Carlos Cabrer: *Tratado octavo de la Arquitectura Civil, órdenes toscano y dórico* (Servicio Histórico Militar).

El orden corintio se estudia en el *Capítulo V*, analizándose, igualmente, todas sus partes, y concluyendo con sus columnarios; al compuesto está dedicado el *Capítulo VI* ²⁷. El séptimo, siempre siguiendo a Tosca ²⁸, versa sobre «*algunas cosas pertenecientes a los cinco órdenes de Arquitectura*», especie de miscelánea en la que se reúnen enseñanzas sobre «la basa ática o aticurga», la «dimensión de las columnas», tema en el que se hace referencia a Vignola y Caramuel ²⁹, y las «estrias, canales y contracanales» de aquellas ³⁰, exponiéndose, asimismo, la «*Delineación de las Columnas Salomónicas*» ³¹, sección en la que se comenta que «*algunas veces suelen tornearse las Columnas alrededor del eje, lo que las hace muy vistosas, y son el principal distintivo del Orden Salomónico o Mosaico; ... y se aplican comúnmente en Retablos y algunos edificios, cuando sobre ellas no carga mucho peso*» (Fig. 3). Se estudia también en este capítulo, la «*Proporción de Pilastras y retopilastras*», la «*Colocación de Columnas, Pilastras y resalte de los Cornisones*», y la «*Proporción que guardan entre sí los órdenes de Arquitectura, cuando dos, o tres Cuerpos componen el frontispicio de una fábrica*», aludiendo, ade-

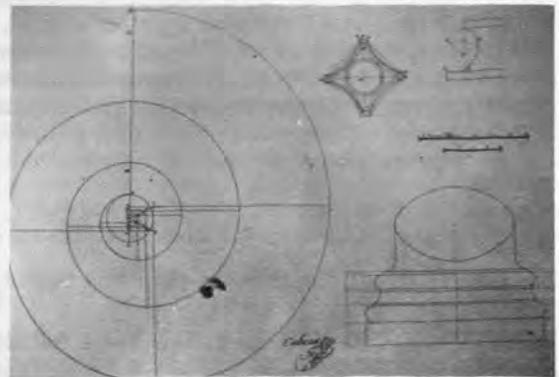


Fig. 2. Carlos Cabrer: *Tratado octavo de la Arquitectura Civil, voluta del orden jónico, planta del capitel corintio y basa* (Servicio Histórico Militar).

²³ VIGNOLA, I. DE: *Regla de las Cinco órdenes de Arquitectura*, Madrid, 1593 (ed. facsím., Valencia, Albatros, 1985), lámina V. Los columnarios toscanos son también incluidos en el texto de TOSCA, T. V.: ob. cit., tomo V, pp. 12 a 14.

²⁴ TOSCA, T. V.: ob. cit., tomo V, Libro I, Capítulo III, pp. 14 a 22.

²⁵ *Ibidem*, Libro I, Capítulo IV, pp. 23 a 26.

²⁶ Hay que identificar a «Escan» con Scamozzi, quien trata del orden jónico en el libro VI, capítulo XXI, de la parte segunda de su tratado *Dell' Idea della Architettura Universale*, Venecia, 1615. Nicolás Goldman (1611-1665), matemático y maestro de Sturm, fue autor de dos obras: *Elementarum Architecturae Militaris*, Leiden, 1643, y *Vollständige Anweisung zu der Civilbaukunst*, Wolfenbüttel, 1696 (Scholoser, J.: *La Literatura Artística*, Madrid, 1976).

²⁷ Nuevamente coincide con TOSCA, T. V.: ob. cit., tomo V, Capítulo V, pp. 33 a 40, y Capítulo VI, pp. 40 a 42.

²⁸ *Ibidem*, Capítulo VII, p. 43 y ss.

²⁹ Autores que también cita TOSCA, T. V.: ob. cit. pp. 44 y 45.

³⁰ TOSCA, T. V.: ob. cit., Capítulo VII, p. 48.

³¹ Su introducción en este capítulo no coincide con Tosca, quien incluye el orden salomónico en su capítulo VIII, dedicado a «Algunos otros órdenes de Arquitectura», ob. cit., pp. 60 a 62.

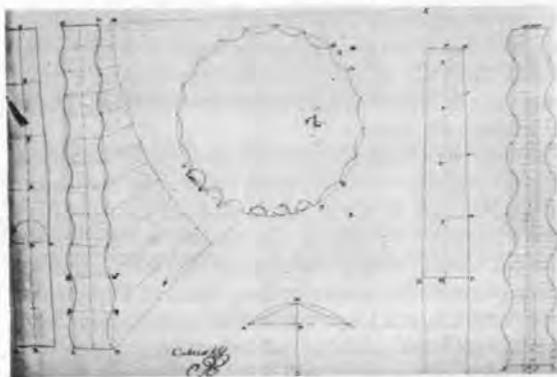


Fig. 3. Carlos Cabrer: *Tratado octavo de la Arquitectura Civil, orden salomónico, acanaladuras, y proporciones del fuste y del frontón* (Servicio Histórico Militar).

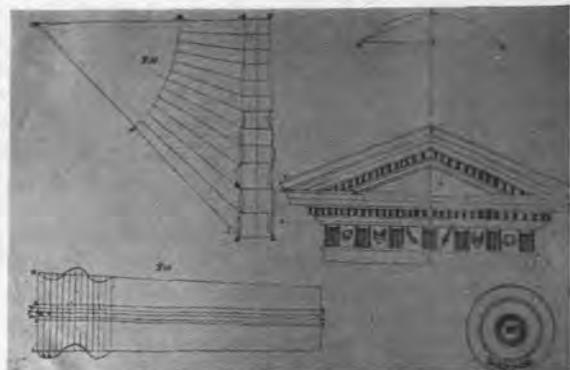


Fig. 4. Pedro Antonio de Barruchi: *Tratado VIII de la Arquitectura, 1776, orden salomónico y frontón* (Servicio Histórico Militar).

más, a las «Proporciones de los órdenes», así como al «frontón, o Remate del Frontispicio... con que se cubre o cierra la fábrica, y su figura es triangular o Circular» (Fig. 4)³².

El Libro II del Tratado, está dedicado al estudio «de la firmeza y seguridad de los edificios», resaltado la importancia de «considerar todas las circunstancias o accidentales que concurren» para conseguir aquella, «de suerte que pueda resistir, no sólo a las injurias de los tiempos sino también a los cuerpos que han de sostener, como son los empujes de las tierras, Arcos y Bóvedas, que hacen fuerza contra los muros».

Dividido en tres capítulos, el primero de ellos versa sobre los «empujos de las tierras y del modo de hallar el grueso que se ha de dar a los muros para que puedan sostenerse», siguiendo las enseñanzas de Bélidor, autor que es ampliamente citado, y reuniendo en trece «Proposiciones» aquéllas planteadas en los capítulos IV y V del Libro I de *La Science des Ingenieurs*³³.

El Capítulo II de este segundo libro hace referencia a la «Delineación de los Arcos y o Bóvedas», siendo considerada su materia como «una de las partes más difíciles de la Arquitectura, ... en virtud de la cual se mantienen firmes en el aire, sosteniéndose los unos a los otros con admiración del entendimiento y mucha utilidad en

los edificios». Se enumeran, a continuación, «las especies de Arcos, Bóvedas»: de «medio punto, o circular, rebajados, o de punto rebajado, levantados de punto, o apuntados degenerantes, adintelados, escarzanos, carpaneles, o apainelados etc.»³⁴. Su estudio se organiza, siguiendo el método utilizado por Tosca en el capítulo I del Libro II de su tratado *De la Montea, y Cortes de Cantería*, mediante el establecimiento de «proposiciones» prácticas para aprender su trazado, enseñando a delinear «el Arco de medio punto, o circular», los «óvalos», los «Arcos rebajados», y aquéllos «a cordel»; el «Carpanelo», el «escarnazo», los «Capialzados», así como los «de pies desiguales», agrupándolos en ocho «Proposiciones»³⁵.

El Capítulo III versa sobre «el modo de calcular los gruesos de los pies derechos para sostener el empujo de los Arcos y Bóvedas», citándose nuevamente a Bélidor, e incluyendo otras cuatro «proposiciones», sacadas de los capítulos II y III del Libro II de *La Science des Ingenieurs*³⁶.

Ninguno de los ejemplares manuscritos consultados incluye, como queda expuesto, el tercer libro anunciado, pero sin embargo todos van acompañados de dibujos, realizados por los alumnos de la Academia para aprender los temas de arquitectura enseñados.

³² Estos últimos temas son tratados por Tosca, T. V.: ob. cit., en el Capítulo VII, pp. 49 a 57.

³³ BÉLIDOR, B. F.: *La Science des Ingenieurs*, París, 1729, temas que ocupan las pp. 39 y ss. y 62 y ss. de la edición realizada en París, 1830.

³⁴ Nuevamente se sigue el texto de Tosca, aunque tampoco se le menciona; este principio es equivalente, en líneas generales, aunque muy aligerado, a las «Definiciones» que hace éste en su Libro II, dedicado a la «Descripción, y fábrica de los Arcos y Bóvedas cilíndricas», del *Tratado XV De la Montea y Cortes de Cantería*, pp. 93 a 95, incluido en el tomo V del citado *Compendio Matemático*.

³⁵ TOSCA, T. V.: *Compendio Matemático*, ob. cit., tomo V, *De la Montea y Cortes de Cantería*, Libro II, Capítulo I, pp. 95 a 97, 99 a 104, y 97 a 99.

³⁶ BÉLIDOR, B. F.: *La Science des Ingenieurs*, ob. cit., Libro II, Capítulos II y III, pp. 110 y ss., y 131 y ss. de la edición de 1830.

Aquél firmado por Pedro Antonio de Barruchi, incluye un total de cuatro láminas, la primera de las cuales se dedica al estudio del orden toscano, con pedestal, y de sus molduras; en la segunda se representa el orden dórico, también sobre pedestal, y la voluta del jónico; la tercera reúne la planta del capitel corintio, la basa del mismo orden, las proporciones del fuste, y su sección con acanaladuras; en la cuarta aparecen dibujados el orden salomónico y el frontón clásico. Los mismos ejercicios, aunque agrupados en distinto orden, aparecen en el ejemplar firmado por Carlos Cabrer, que incluye, además, un quinto dibujo dedicado a la delineación de arcos y muros³⁷, temas éstos que aparecen prácticamente todos representados en las ilustraciones del tomo V del *Compendio Matemático* de Tosca, e incluso, algunos de ellos, en la famosa *Regla de las Cinco Ordenes de Arquitectura*, de Vignola³⁸, siendo acompañados, además, ambos cuadernos, por dos «tablas» destinadas a «reglar el espesor, que se ha de dar en lo superior de los Revestimientos que sostienen terraplén con Parapeto», así como una tercera, dedicada al «empujo del valor de las tierras del grueso que se ha de dar en la parte superior del Muro».

Este breve y conciso tratado de Arquitectura Civil enseñado en la Real y Militar Academia de Matemáticas de Barcelona, que reúne aquellos principios considerados indispensables para la formación teórica de un futuro ingeniero o artillero, se articulaba en torno a dos temas fundamentales: el estudio clásico del orden arquitectónico, cuya enseñanza se realizaba con la ayuda de la práctica del dibujo, en el que se sigue el mencionado texto de Tosca, aunque, como se ha señalado, no se cita como fuente, autor éste, como es bien sabido, muy fuertemente influenciado por el clasicismo de Vignola³⁹, al que sin embargo sí se hace referencia en sus páginas, así como a Vitruvio, Scamozzi, Goldman y Caramuel.

El segundo punto esencial que abarca el tratado es el de la solidez del edificio, a través del estudio de la fir-

meza del muro frente a los empujes del terreno y de arcos y bóvedas, tema para el que se sigue, y cita, la mencionada obra de Bélidor, complementándose con el aprendizaje de aquéllos, para el que se recurre nuevamente al tratado de Tosca.

Por todo lo expuesto, se puede, sin duda, afirmar que desde las páginas de estos breves cuadernos dedicados a la Arquitectura Civil, se enseñaba a los futuros Ingenieros Militares y Artilleros, clasicismo y solidez, cualidades consustanciales y evidentes en las obras arquitectónicas proyectadas y construidas, tanto en España como en América, por los miembros de estos Reales Cuerpos, sorprendiendo cómo se mantienen las obras de Tosca y Bélidor, impresas entre 1712 y 1729, como fuentes de enseñanza, aún en la década de los años setenta, posiblemente porque cumplían la función docente para la que fueron seleccionadas.

La precisión temática, e incluso la sencillez de planteamientos, del texto teórico expuesto, así como su vigencia durante un amplio número de años, entre 1754 y 1778, en la enseñanza de la Academia de Barcelona, resulta absolutamente sorprendente si lo comparamos con el lentísimo y azaroso proceso de formación del Curso de Arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, cuya problemática génesis comenzó con el encargo, en 1752, de un tratado de Geometría, a Ventura Rodríguez y José de Hermosilla, no culminando hasta la primera edición, en 1783, de los *Elementos de Matemática* de Benito Bails, cuyo volumen IX se dedicaba a la *Arquitectura Civil*⁴⁰; entre esas fechas, se encargó, además, un tratado de Arquitectura Civil a José de Hermosilla, miembro del Real Cuerpo de Ingenieros Militares, y formado en la Academia de Barcelona, así como la realización de una selección de textos, que conformase un curso completo de arquitectura, a los profesores Ventura Rodríguez, Alejandro González Velázquez, Diego Villanueva, y José de Castañeda, decidiéndose en 1762, que el trabajo de recopilación fuese continuado únicamente por los dos últimos⁴¹. Muerto Castañeda,

³⁷ Los dibujos que incluyen ambos ejemplares fueron realizados a tinta, siendo sus medidas en el de Barruchi, 19 x 27,5 cms. (primero) y 19 x 29 cms. (segundo, tercero y cuarto). Las láminas que incluye Cabrer, sin numerar, presentan unas dimensiones de 18,5 x 23,8 cms. (primera), 16,8 x 24,5 (segunda), 17,5 x 26 cms. (tercera), 16,5 x 11 cms. (cuarta), y 17,5 x 26,5 (quinta).

³⁸ Una selección de las ilustraciones que incluye Tosca en el tomo V de su *Compendio Matemático*, fueron sin duda fuente de estas láminas dibujadas por los alumnos de la Academia de Barcelona; en su tratado aparece representado, en forma semejante, aunque no idéntica, el orden toscano, con pedestal (estampa 1, fig. 1, folio 10, y estampa 2 fig. 20, f.º 20), el orden dórico (estampa 3, fig. 14, f.º 32), la voluta del jónico (estampa 3 figs. 26, 27 y 28, f.º 32), la planta del capitel corintio (estampa 5, fig. 43, f.º 76), las proporciones del frontón (estampa 5, fig. 39, f.º 76), y su alzado (estampa 6 fig. 50, f.º 80), la basa corintia (estampa 4, fig. 35, f.º 44), y el orden salomónico (estampa 5, fig. 37, f.º 76), incluyendo además tres estampas (n.º 7, 8, y 9, f.º 90, 110 y 138) dedicados al estudio de los arcos. A su vez, Tosca sigue muy de cerca la *Regla de las Cinco Ordenes de Arquitectura* de Vignola, ob. cit., como ha comentado el Prof. Bonet Correa (*Utopía y Realidad en la Arquitectura*, en *Domenico Scarlatti en España*, Catálogo Exposición, Madrid, Museo Municipal, 1985, p. 38), obra en la que se representan, de forma semejante a los dibujos de los cuadernos de Barcelona, el orden toscano con pedestal (Lám. VI), la voluta del jónico (Lám. XX), la basa corintia (Lám. XXIII), la planta del capitel corintio (Lám. XXV), y las proporciones del fuste y el orden salomónico (Lám. XXXI), referencias sacadas de la citada edición facsimilar, Valencia, Albatros, 1985, a la que acompaña un interesantísimo estudio introductorio sobre la importancia del tratado, de R. GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A.: *La Regla de J. Barozzi de Vignola y su difusión en España*, pp. 11 a 43.

³⁹ BONET CORREA, A.: *Utopía y Realidad en la Arquitectura*, ob. cit., p. 38.

⁴⁰ Véase el *Estudio crítico* de Navascúes Palacio, P. a la edición facsimilar del tratado *De la Arquitectura Civil*, tomo IX de los *Elementos de Matemática* de Benito Bails, Murcia, COAATM, 1983.

⁴¹ En torno al Curso de Arquitectura de la Academia de San Fernando, NAVASCÚES PALACIO, P.: «Sobre la arquitectura neoclásica en España», *Construcción, Arquitectura, Urbanismo*, n.º 77, 1982, pp. 50-64. QUINTANA MARTÍNEZ, A.: *La Arquitectura y los Arquitectos en la*

Villanueva no llegó a ver editado su tratado a través de la mencionada institución, aunque, parcialmente, sí se imprimió⁴², y muchas de las planchas de sus láminas se hallaban preparadas para su publicación⁴³.

Todavía en 1803, el Marqués de Espeja critica duramente la enseñanza de la arquitectura en la Academia de San Fernando, y su falta de adecuación a las necesidades prácticas que habían de desarrollar los profesionales en ella formados⁴⁴, y Agustín de Betancourt se la-

menta de que las Academias de Bellas Artes centraran sus estudios en el aprendizaje del ornato arquitectónico, desatendiendo problemas prácticos esenciales, como eran la correcta construcción de un puente o incluso de un muro⁴⁵, tema éste, que como queda expuesto, fue, junto con el del orden arquitectónico, fundamento esencial de los textos seleccionados por el Ingeniero D. Pedro de Lucuze para la formación del *Tratado VIII de la Arquitectura* enseñado a los alumnos de la Academia de Matemáticas de Barcelona.

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, Xarait, 1983, pp. 64-75, y MARIAS, F. y BUSTAMANTE, A.: Sobre el «Curso de Arquitectura» de la Academia, en *IV Jornadas de Arte. El Arte en tiempos de Carlos III, Madrid*, CSIC, 1989, pp. 151 a 159; en la nota 1, p. 151 s: da una amplia bibliografía sobre el tema. En torno al tratado de Hermosilla, RODRÍGUEZ, D.: «De la utopía a la academia: el tratado de arquitectura civil de José de Hermosilla», *Fragmentos*, n.º 3, 1984, pp. 57 a 80, esperamos la pronta edición del texto del tratado, anunciada por el Prof. Rodríguez.

⁴² NAVASCÚES PALACIO, P.: *Sobre la arquitectura neoclásica...*, ob. cit., informa de la próxima publicación de la parte que se llegó a imprimir (p. 61).

⁴³ MARIAS, F. y BUSTAMANTE, A.: «Sobre el 'Curso de Arquitectura' de la Academia», ob. cit., y BÉRCEZ GÓMEZ, J.: «Noticias en torno a Diego de Villanueva en la Academia de San Carlos de Valencia: láminas del tratado de delineación de las órdenes de arquitectura», *Academia*, n.º 50, 1980, pp. 187 a 207.

⁴⁴ Cita que recoge Navascúes Palacio, P.: *Sobre la arquitectura neoclásica en España*, ob. cit., p. 58 y nota 22.

⁴⁵ El testimonio de Betancourt es igualmente aludido por NAVASCÚES PALACIO, P.: *Sobre la arquitectura neoclásica...*, ob. cit., p. 58 y nota 23.

Versalles, el triunfo del Sol

Angel López Castán.

Universidad Autónoma de Madrid.

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.) Vol. II, 1990

TRES SUGERENCIAS INTERPRETATIVAS EN TORNO A VERSALLES

Versalles, dada su enorme riqueza y complejidad, permite diversas lecturas o interpretaciones que nosotros, con criterio demasiado simplificador quizá, hemos reducido a tres:

1. *Versalles como arquitectura de poder*, según la interpretación dada por Albert E. Elsen¹, como reflejo y símbolo del absolutismo monárquico y de la centralización total del poder en un sólo hombre. Tanto el palacio como su configuración urbanística constituirían, en este sentido, la materialización de la ciudad ideal del Barroco, entendida no sólo como ciudad residencia, sino como «instrumento burocrático» al erigirse en sede oficial del gobierno a partir de 1682. Sus gigantescas formas —arquitectura, jardinería, urbanismo— responderían, precisamente, a esa única finalidad, ensalzar la figura de Luis XIV. Palacio y parque fueron construidos para gloria de la corona: eran su demostración y materialización más visible. «Vuestra majestad sabe —escribía Jean-Baptiste Corbert a Luis XIV en una carta fechada el 28 de septiembre de 1665— que a falta de las brillantes acciones de guerra nada realza mejor la grandeza y el espíritu de los príncipes que los edificios»².

Rome dans un Palais —la capital de la antigua Roma en Versalles— rezaba en un grabado temprano del palacio³, frase de contenido inequívocamente propagandístico en favor del rey que nos llevaría a reflexionar sobre el carácter representativo de la arquitectura barroca cor-

tesana y su doble función simbólica e ideológica destinada a exaltar la figura del monarca. El palacio de Versalles se erigirá, pues, en el símbolo más poderoso de la Europa de finales del siglo XVII en la sociedad y en el arte. «Su vasta e imperiosa masa —afirma Stephen Richard Jones— es la declaración en piedra de un sistema político»⁴.

«El conjunto del edificio —nos dice Sigfried Giedion— es la respuesta arquitectónica a una nueva necesidad social, la necesidad de un nuevo marco para la vida personal, de representación y de gobierno de un rey absoluto»⁵. Para Wolfgang Braunfels, «Versalles sólo puede ser comprendido (...) en su dependencia de la labor del gobierno, del programa de representación, de las relaciones familiares y amorosas del rey, así como de la composición de la corte»⁶. El palacio surge así como una ciudad autosuficiente donde cada dependencia, cada estancia, cumplía una función concreta. Los programas arquitectónicos, entre tanto, obedecían a los cambios operados en la familia real, en la composición del gabinete o en la asignación de los cargos. La jerarquización arquitectónica aparece aquí como otra de las constantes: «La arquitectura y el programa de equipamiento —concluye Braunfels— debía asignar a cada uno lo que le correspondía por su rango y ensalzar a todo aquel a quien el rey quería honrar. El palacio, como documento histórico, refleja en su fundación, en sus obras, de renovación y ampliación, el destino de la corte y del gobierno»⁷.

Según Leonardo Benevolo «Versalles es el soporte es-

¹ ELSEN, Albert E.: *La arquitectura como símbolo de poder*, Barcelona, Tusquets Editores, 1975, pp. 48-51.

² JEANNEL, Bernard: *Le Nôtre*, Barcelona, Editorial Stylos, 1986, p. 46.

³ BRAUNFELS, Wolfgang: *Urbanismo occidental*, Madrid, Alianza Editorial, 1983, p. 209.

⁴ JONES, Stephen Richard: *El siglo XVIII*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili-Círculo de Lectores, 1985, p. 9.

⁵ GIEDION, Sigfried: *Espacio, tiempo y arquitectura (el futuro de una nueva tradición)*, Madrid, Editorial Dossat, 1978, p. 141.

⁶ BRAUNFELS, *op. cit.*, p. 211.

⁷ *Ibidem*.

pacial, la expresión visible y duradera del protocolo que regula los movimientos de la Corte de Luis XIV: el castillo y el parque son la parte estable de un escenario, que los artistas del rey, con ocasión de las fiestas, se encargan de variar y enriquecer de muy diferentes maneras; la estabilidad inspira un gran respeto hacia el poder; la diversidad produce asombro y admiración»⁸. La rígida etiqueta palatina, el complejo ceremonial de corte, no exento de teatralidad, que rodeaba cada uno de los actos de la vida cotidiana del monarca⁹ trascenderá en Versalles las meras fórmulas protocolarias para convertirse en símbolo externo de su magnificencia. Podríamos hablar, incluso, de una sacralización de rey a través del protocolo: todos le servían, todos le adoraban, desde el más humilde de sus súbditos al más alto dignatario; toda la corte en suma, a manera de satélite, giraba en Versalles acompasadamente en torno al Rey Sol. La vida personal del soberano se había convertido, pues, en el centro de este complejo engranaje: Luis XIV aparecía en medio, rodeado de gran boato, «inaccesible», pero al mismo tiempo «visible». En este inmenso escenario, donde cada cual tenía asignado su papel, donde los movimientos de los cortesanos en pos del rey estaban tan perfectamente regulados como si de una «coreografía» se tratase, la teatralización de la vida llegaría, en palabras de Fernando Checa y José Miguel Morán, «hasta el punto de que las fronteras entre realidad y ficción, vida y representación tienden a hacerse cada vez más tenuous hasta desaparecer por completo en un lugar como la Corte de Luis XIV»¹⁰. El Rey Sol y su idea del poder exigían, en efecto, un gran «escenario» donde interpretar la brillante «comedia» que era su ceremonial de corte: ese escenario fue Versalles, complejo decorado de cuyo montaje fueron responsables los artistas galos contemporáneos creadores del *Grand Goût*.

Podemos afirmar, en definitiva, que la arquitectura, el arte y la pompa cortesana desempeñaron, durante el reinado de Luis XIV, un papel político de primera magnitud, haciendo que teóricos como Jacques-Bénigne Bossuet legitimasen en sus escritos el esplendor de Versalles y autorizasen, incluso, un cierto tipo de fasto: «aquel que rodea las Cortes de los Reyes haciéndolas brillantes y magníficas para inspirar a los pueblos un cierto respeto»¹¹. Y en apoyo de su tesis cita la oración que aún seguía rezando la Iglesia con motivo de la consagración de los reyes de Francia:

«Que la majestad y la gloriosa dignidad del palacio hagan resplandecer ante los ojos de todos el gran brillo de la potencia real, de suerte que su luz, como la de un relámpago, brille en todas partes»¹².

2. *Versalles como intento de fusión con la Naturaleza*, en íntima unión y armonía con ella. Para Giedion, el verdadero significado de Versalles, su más genuina expresión, estaría en la estrecha compenetración entre arquitectura y Naturaleza, perceptible aquí plenamente: «Un inmenso conjunto de edificios —escribe—, de más de seiscientos metros de largo, ha sido puesto directamente de cara a la Naturaleza. Las zonas verdes constituyen parte real de la estructura del palacio, y con él forma un conjunto de gran potencia y majestad»¹³. La simetría y el orden del palacio se extenderían hasta los jardines, cuyos recortados setos, regulares alamedas, canales artificiales y fuentes quedarían reducidos a pura geometría en los diseños de André Le Nôtre. En Versalles, escribe Victor L. Tapié, «los jardines del exterior forman otra composición, a la cual conviene también la palabra arquitectura; hasta tal punto está estudiada su disposición entre los espejos de agua, las terrazas, el dibujo de los parterres de motivos elegantes y caprichosos, el canal ancho como un río, la progresión lógica, en fin, que conduce de la decoración de piedra a la gran naturaleza»¹⁴. Para Anthony Blunt, «el racionalismo subyacente en la poesía de Boileau, en los planes económicos de Colbert o en la teoría de Bossuet, era también la base de los diseños de jardinería de Le Nôtre»¹⁵.

En Versalles, más que en ningún otro lugar, se hizo patente el deseo de Luis XIV de *forcer la Nature*, de dominar o, mejor dicho, «domesticar» la Naturaleza. «El orden y la correspondencia simétrica —afirma Wilfried Hansmann— son un reflejo de la forma de pensar de este gobernante»¹⁶. «Para la realización de las obras —escribe Braunfels— se requirieron grandes contingentes de tropas, máxime toda vez que el saneamiento de pantanos, por una parte, y la recogida y conducción de grandes cantidades de agua, por otra, constituyeron dificultades poco menos que invencibles para la empresa real»¹⁷. Sin embargo, y pese a todos los obstáculos, Versalles llegaría a convertirse no sólo en residencia real, sino en sede del gobierno y de la administración del estado. Jean-Aymar Pignaniol de la Force, en su *Nouvelle Description des Châteaux et Parcs de Versailles et de Marly*

⁸ BENEVOLO, Leonardo: *Historia de la arquitectura del Renacimiento*, volumen II, Madrid, Taurus Ediciones, 1973, p. 971.

⁹ Véanse al respecto SAINT-SIMON, Duque de: *La Corte de Luis XIV*, tomo II, Madrid, Espasa-Calpe, 1945, pp. 542-568; MONGRÉDIEN, Georges: *Luis XIV*, Barcelona, Ediciones Grijalbo, 1971, pp. 228-243; HIBBERT, Christopher: *Versalles*, Madrid, Selecciones del Reader's Digest, 1974, pp. 52-57; LEVRON, Jacques: *La vie quotidienne à la cour de Versailles aux XVII^e et XVIII^e siècles*, París, Hachette, 1983, pp. 50-73.

¹⁰ CHECA CREMADES, Fernando y MORÁN TURINA, José Miguel: *El Barroco*, Madrid, Ediciones Istmo, 1982, p. 161.

¹¹ *Idem, id.*, pp. 135-136.

¹² MORÁN TURINA, Miguel: *La imagen del rey. Felipe V y el arte*, Madrid, Editorial Nerea, 1990, p. 13.

¹³ GIEDION, *op. cit.*, p. 141.

¹⁴ TAPIÉ, Victor L.: *Barroco y Clasicismo*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1978, p. 208.

¹⁵ BLUNT, Anthony: *Arte y arquitectura en Francia, 1500-1700*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1977, p. 346.

¹⁶ HANSMANN, Wilfried: *Jardines del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Ediciones Nerea, 1989, p. 107.

¹⁷ BRAUNFELS, *op. cit.*, p. 209.



Fig. 1. Puerta exterior del Salón de Venus, detalle: emblema solar. Palacio de Versalles.

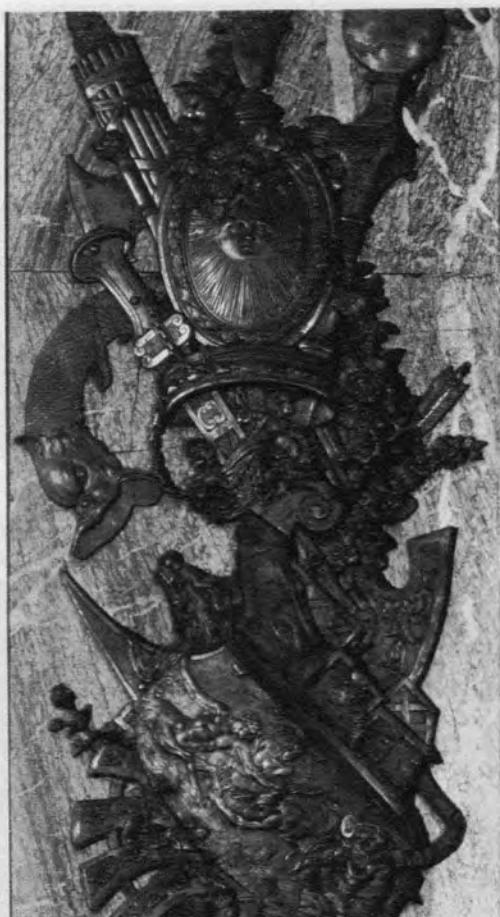


Fig. 2. Trofeo de armas de la Galería de los Espejos, detalle: emblema solar. Palacio de Versalles.

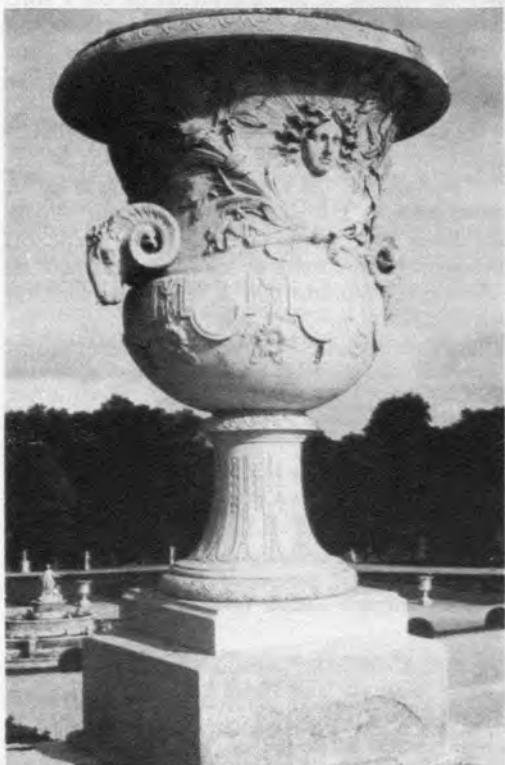


Fig. 3. Jarrón del Sol en el Parterre de Latona. Jardines de Versalles.

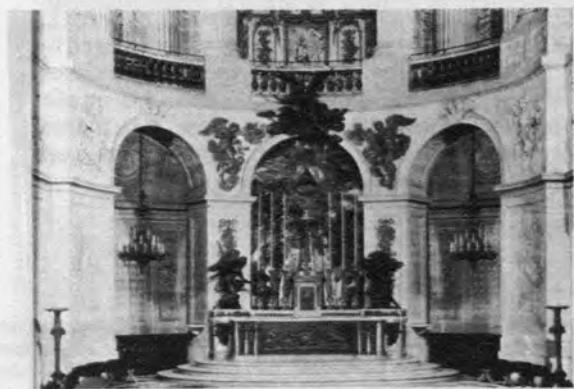


Fig. 4. Altar mayor de la Capilla Real de Versalles.

(1702), alabaré, en este sentido, la iniciativa del monarca, escribiendo:

«Versailles, ce superbe Palais que je vais décrire, l'admiration des siècles à venir, et la merveille du nôtre, fera connaître à la postérité la plus reculée que les Arts protégés, les Montagnes rasées, les Fleuves détournés ou conduits par de longs canaux, ont été les amusements de LOUIS, et que ce grand Roi ne s'est délassé qu'à embellir la nature, ou à la surpasser»¹⁸.

Por el contrario, el duque de Saint-Simon, coetáneo del rey y su más encarnizado detractor, criticará negativamente en sus *Memorias* tal emplazamiento, poniendo de manifiesto los múltiples defectos que, a su juicio, entrañaba el nuevo palacio. El texto al que nos referimos dice así:

«Saint-Germain (...) fue abandonada por Versailles, el más triste y el más ingrato de todos los lugares, sin vistas, sin bosques, sin agua, sin tierra, porque allí todo es de arena movediza o tierras pantanosas, sin aire por consiguiente, pues no puede ser bueno. «Se recreó en tiranizar a la Naturaleza, en dominarla a fuerza de arte y de tesoros. Construyó una cosa tras otra, sin plan general; mezcló lo bello con lo feo, lo vasto con lo raquítico. Su departamento y el de la reina son de lo más incómodo; los gabinetes y toda la parte de atrás, con unas vistas oscuras, limitadas, hediondas. Los jardines, asombrosos por su magnificencia, pero nada atractivos en su disfrute, son igualmente de mal gusto. Para alcanzar la frescura de la sombra hay que atravesar una zona tórrida, al cabo de la cual hay que subir y bajar constantemente, y al acabarse la colina, que es poco extensa, se acaban los jardines. El cascajo quema allí los pies, pero si no fuera por él, se hundiría uno unas veces en la arena y otras en el negro fango. La violencia constante que se ha ejercido contra la Naturaleza nos repele y desagrada, a pesar nuestro. La abundancia de las aguas forzadas y recogidas en todos los lugares los hace verdes, espesos, frondosos; despiden una humedad malsana y sensible, un olor más sensible aún. Los efectos, a fuerza de cuidados, son incomparables; pero el resultado de este conjunto es que se le admira y se le huye»¹⁹.

3. *Versalles como alegoría solar* o palacio del Sol, según la interpretación ofrecida por Hans Sedlmayr²⁰ o John Rupert Martin²¹. Dicha interpretación, elegida para nuestro estudio por su originalidad, aparece, sin embargo, íntimamente relacionada con la primera de las esbozadas, no pudiendo desligarse, en muchas ocasiones, el carácter doblemente simbólico de las formas allí representadas: arquitectura del poder y alegoría solar se entremezclan y fusionan a menudo en un «todo» al servicio de la soberana majestad del Rey Sol.

EL REY Y EL SOL EN VERSALLES: APROXIMACION A UNA METAFORA

Para Hans Sedlmayr, toda la grandiosa obra de Versailles —el palacio, el parque y las diferentes artes que intervienen en su conformación— está subordinada a un único sentido alegórico: servir como lugar de recreo al Sol, a Apolo-Helios, que descansa tras sus hazañas en el jardín occidental de las Hespérides. El Sol, en definitiva, como símbolo alegórico de Luis XIV, el *Roi-Soleil*, de acuerdo con la divisa, o inscripción emblemática, familiar al hombre del Barroco: *Quod sol in coelis in rex in terra*²².

André Félibien, en su *Description sommaire du château de Versailles* (1674), viene a corroborar esta teoría, al afirmar:

«Il est bon de remarquer d'abord que, comme le Soleil est la devise du Roi, et que les poètes confondent le Soleil et Apollon, il n'y a rien dans cette superbe maison qui n'ait rapport à cette divinité; aussi toutes les figures et les ornements qu'on y voit, n'étant point placés au hasard, ils ont relation ou au Soleil ou aux lieux particuliers où ils sont mis»²³.

El Sol se convertirá así en el emblema de Versailles, y Versailles en la morada de su culto. Los símbolos del heliocentrismo cristiano —el sentido místico de la luz en las catedrales góticas, el obelisco egipcio sacralizado de la Roma de Sixto V, la custodia barroca en forma de sol, las alegorías solares alrededor de los altares barrocos, el motivo del sol combinado con el tema del trono de Pedro—, sagazmente interpretados por Sedlmayr²⁴, serán sustituidos en Versailles por otros de carácter profa-

¹⁸ PIGANOL DE LA FORCE, Jean-Aymar: *Nouvelle Description des Châteaux et Parcs de Versailles et de Marly: contenant une explication historique de toutes les Peintures, Tableaux, Statues, Vases et Ornaments qui s'y voyent; leurs dimensions, et les noms des Peintres, des Sculpteurs et des Graveurs qui les ont faits* (1702), tomo I, à Paris, chez Hochereau, MDCCCLXIV, pp. 1-2.

¹⁹ SAINT-SIMON, *op. cit.*, pp. 428-430.

²⁰ SEDLMAYR, Hans: *Epocas y obras artísticas*, tomo II, Madrid, Ediciones Rialp, 1965, pp. 235-237, 247-248.

²¹ MARTIN, John Rupert: *Barroco*, Madrid, Xarait Ediciones, 1986, pp. 124-126. Sobre la vinculación solar de Versailles, véase también GUILLOU, R. P.: *Versailles, le palais du Soleil*, Paris, Plon, 1963.

²² SEDLMAYR, *op. cit.*, pp. 234-235.

²³ FÉLIBIEN, André: *Description sommaire du château de Versailles* (1674), en *Recueil des descriptions des peintures et autres ouvrages faits pour le Roi*, Paris, chez la veuve de Sébastien Mâbre-Cramoisy, 1689, p. 279. Cit. por NERAUDAU, Jean-Pierre: *L'Olympe du Roi-Soleil. Mythologie et idéologie royale au Grand Siècle*, Paris, Société d'Édition «Les Belles Lettres», 1986, p. 195.

²⁴ SEDLMAYR, *op. cit.*, pp. 233-235, 244-247.



Fig. 5. Jean-Baptiste Tuby: *El carro de Apolo*. Jardines de Versailles.



Fig. 6. Charles de La Fosse: *Apolo en su carro acompaña do por las Estaciones*. Salón de Apolo. Palacio de Versailles.



Fig. 7. François Girardon y Thomas Regnaudin: *Apolo servido por las ninfas*. Jardines de Versailles (antiguamente en la Gruta de Tetis).

aseveración es constatada, en efecto, durante el Renacimiento que prestan culto alegórico al rey terrestre. En este sentido, la intención alegórica del Sol se «imagina» en Versailles de múltiples formas: mediante la representación emblemática, plástica o pintada del disco solar o de Apolo-Helios; por medio del urbanismo, jardinería y arquitectura; a través de materiales y elementos que transforman, conservan o modifican la luz; mediante la utilización de materiales dorados o plateados; a través de la mitología y su incidencia sobre los programas iconográficos; y, finalmente, por medio del protocolo cortesano, fiestas y espectáculos.

Para Santiago Sebastián, sin embargo, «las ideas solares que cristalizarán políticamente en Luis XIV como monarca absoluto no fueron creación suya; en Francia había desde el siglo XVI una influencia humanista en este sentido, que fue detectada ya por Campanella en 1638, precisamente cuando nació el mencionado rey»²⁵. Tal

miento por Guillaume de la Perrière Tolosain en su libro de emblemas titulado *La Morosophie* (1553), donde aparece el Sol como símbolo de la majestad real:

«Ainsi qu'aux Cieux nous voyons le Soleil
Représenter de Dieu le grand ouvrage:
Semblablement, Roy usant de conseil
En ce monde est de Dieu le vray image»²⁶.

Idéntico significado otorgará también al Sol Philibert de l'Orme en el primer tomo de su tratado de arquitectura, publicado en 1567:

²⁵ SEBASTIÁN, Santiago: *Contrarreforma y barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*, Madrid, Alianza Editorial, 1981, p. 367.

²⁶ LA PERRIÈRE TOLOSAIN, Guillaume de: *La Morosophie de Guillaume de la Perrière Tolosain, Contenant Cent Emblemes moraux, illustrez de Cent Tetrastiques Latins, reduitz en autant de Quatrains François*, à Lyon, par Macé Bonhomme, 1553, n.º 63. Cit. por HENKEL, Arthur y SCHÖNE, Albrecht: *Emblemata: Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI und XVII Jahrhunderts*, Stuttgart, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1978, pp. 14 y XLVII. Sobre el valor emblemático del Sol, véanse los ejemplos recogidos en esta última obra, pp. 11-30.

«Lequel —le Soleil— estant au milieu des planetes, nous represente et figure un Roy qui doit estre logé au milieu de son Royaume (...)». ²⁷.

Como puede comprobarse, la imagen solar había sido asociada ya en la segunda mitad del siglo XVI a la figura de Enrique IV de Francia, aunque será con su hijo Luis XIII cuando ésta adquiera una nueva dimensión, como así demuestra la siguiente oración fúnebre pronunciada a su muerte:

«Quoi donc, grand Soleil de nos Rois! Helás! Au milieu de votre course, êtes-vous déjà au couchant, et d'un si haut point de gloire, êtes-vous précipité dans une éternelle défaillance? Non, non, bel Astre, vous montez en vous abaissant, et vous mesurez meme vos élévations par vos chutes» ²⁸.

Tomaso Campanella, finalmente, afianzaría la imagen solar del rey en dos importantes obras: *La Ciudad del Sol* (1623), utópica república filosófica, y la *Églogue pour la naissance du Dauphin* (1638), compuesta con motivo del nacimiento del Delfín de Francia, futuro Luis XIV.

En cualquier caso, esta identificación solar de la monarquía no es nueva ni exclusiva de Francia. En España, un ejemplo característico lo tendríamos en Felipe IV, contemporáneo de Luis XIV, cuyo ordinal coincidía con el del Sol en la jerarquía celeste, siendo celebrado como el «Rey Planeta» e identificado por Juan de Caramuel como Apolo Sol, bajo la divisa de *illuminat et foveat* ²⁹.

Fernando Checa Cremades y José Miguel Morán Turina, en su libro sobre *El Barroco*, comparan, muy acertadamente, el fenómeno del simbolismo solar en ambas monarquías, la española y la francesa, escribiendo al respecto:

«El simbolismo solar referido a la monarquía era una constante en la tradición española, cuyos precedentes se podían remontar a Nicolás Lalaing en época de Fernando el Católico. (...) Pero en España el mito solar era una de las varias opciones a que se podía recurrir; era una imagen, no la imagen, como estaba sucediendo en el entorno de Luis XIV. Era, además, una idea fundamentalmente literaria, y su incidencia sobre las artes plásticas se va a producir sobre todo en el terreno de la emblemática, el género que está a mitad de camino entre el dibujo y la literatura, pero su aparición en otros terrenos del arte y la fiesta es excepcional y esporádica, y como tal hay que considerar la que se celebró en Roma para conmemorar el nacimiento de Carlos II bajo el título de *Li splendori luminosi del Sole della Monarchia di Spagna*. En todos estos casos, el paralelismo entre el Sol y la rea-

leza queda dentro de los márgenes de una metáfora de corte fundamentalmente literario. No se produce jamás una deificación de la persona del monarca; sus efectos son beneficiosos como los del Sol, su muerte es como el ocaso del Sol, su presencia es inmediata como la del Sol, pero nunca el Rey de España, que, sin embargo, puede ser Hércules, es el Sol, como lo era Luis XIV (...)» ³⁰.

Para Luis XIV, el mito solar tendría, ante todo, un claro significado político. El Sol, como fuente de vida, de luz y de calor, como personificación de lo viril, como fuerza heroica, creadora y dirigente, como símbolo del poder y la gloria, de la espiritualidad y la sabiduría, constituye, en efecto, la imagen más válida para significar los constantes beneficios que la monarquía recibe de su rey, así como los permanentes desvelos de éste hacia sus súbditos.

En 1662, con ocasión de la famosa fiesta del «Carrusel» celebrada en honor del nacimiento del delfín, Luis XIV adoptó definitivamente el emblema al que va unido su nombre: el de «Rey Sol». El soberano, con este motivo, escribió en sus *Memorias*:

«Se eligió como cuerpo el sol, que, en las reglas de ese arte, es el más noble de todos, y que, por la cualidad de único, por el resplandor que lo rodea, por la luz que comunica a los demás astros que le forman como una especie de corte, por el reparto igual y justo que hace de esa misma luz entre todos los diversos climas del mundo, por el bien que causa en todos los lugares, al producir sin cesar en todas partes la vida, la alegría y la acción, por su movimiento sin tregua, en el que sin embargo parece siempre quieto, por esa carrera constante e invariable, de la que no se aparta ni se desvía jamás, es sin duda la más viva y la más bella imagen de un gran monarca» ³¹.

A partir de ahora, Luis XIV aparecerá como el Sol, como el centro del Universo que tiene su morada o santuario en Versalles y alrededor del cual giran los otros astros, es decir, la corte que le rodea. Desde esta perspectiva, el Rey Sol encarnaría la divinidad; Versalles sería su templo; los ministros y la alta nobleza, sus oficianes; y, finalmente, los fieles que rinden culto a este nuevo Apolo, sus cortesanos.

«Il est entendu —precisa Jean-Pierre Néraudeau— que le Roy est le Soleil; les Heures et les Saisons l'escortent et célèbrent l'immuable ordonnance cosmique qui gravite autour de lui; il est Apollon, le dieu du Parnasse, inspirateur des arts, dont les Muses, ses compagnes habituelles, chantent à l'unisson la puissance créatrice qu'il distribue généreusement» ³².

²⁷ L'ORME, Philibert de: *Le premier tome de L'Architecture*, à Paris, chez Federic Morel, 1567, «Epistre aux lecteurs», fol. 3.

²⁸ BOUHOURS, Dominique: *La Manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit*, Paris, chez la veuve de Sébastien Mâbre-Cramoisy, 1687, dialogue IV, p. 466 y ss. Cit. por NÉRAUDAU: *op. cit.*, p. 28.

²⁹ CHECA CREMADES, y MORÁN TURINA, *op. cit.*, p. 182.

³⁰ *Idem, id.*, pp. 182-183.

³¹ Luis XIV: *Memorias*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989, p. 98. Sobre la simbología solar en la política de Luis XIV, véase PACCIANI, R.: «Heliaca'. Simbología del Sole nella politica di Luigi XIV», en *Psicon*, 1, 1974, pp. 69-77.

³² NÉRAUDAU, *op. cit.*, p. 63.



Fig. 8. Jean Cotelle: *Bosquete de la Columnata en los jardines de Versailles*. Museo de Versailles.



Fig. 9. Luis XIV a los quince años vestido de Sol para un baile. Biblioteca Nacional de París.

La comparación del Rey con el Sol se había convertido, pues, en una metáfora que los cronistas e historiadores contemporáneos no tardarían en difundir:

Charles Perrault ve a Luis XIV como un nuevo Apolo que se retiró a Versailles después de haber hecho el bien al mundo entero, del mismo modo que el dios solar descansaba con Tetis en su gruta marina tras haber dado la vuelta a la tierra:

«Mettre Apollon que va se coucher chez Thétis après avoir fait le tour de la terre, pour représenter le Roi qui vient se reposer à Versailles, après avoir travaillé à faire du bien à tout le monde»³³.

Claude-Charles Guyonnet de Vertron, por su parte, comparará Versailles con un nuevo Panteón. Luis XIV pasará a convertirse así en el *Roi-Panthéon*, aunando en su sagrada persona las perfecciones y virtudes de los dioses antiguos:

«Votre empire, Sire, subsistera éternellement, comme votre auguste nom; quoique les dieux se trouvent tous aujourd'hui dans votre palais enchanté, et que leur présence le rende avec Votre majesté plus considérable que ne fut le Capitole, chacun d'eux s'empresse à me seconder et à embellir ce Temple, dont vous serez toujours le plus bel ornement. Versailles est maintenant un Panthéon; l'ancien fut bâti par Agrippa qui le dédia à Jupiter le Vengeur: pour moi, Sire, je ne crains point de passer pour flatteur, ni pour profane, en vous faisant la dédicace du nouveau, comme à l'Auguste Apollon de la France... Peu s'en faut, Sire, que je n'appelle Votre Majesté le Nouveau Panthéon, puisque sa personne sacrée renferme les perfecciones des divinités du paganisme, l'intelligence de Saturne, la puissance de Jupiter, la valeur de Mars et l'éclat d'Apollon»³⁴.

³³ PERRAULT, Charles: *Mémoires de ma vie* (1757), édition P. Bonnefon, 1909, p. 110. Cit. por NÉRAUDAU, *op. cit.*, p. 204.

³⁴ GUYONNET DE VERTRON, Claude-Charles: *Le Nouveau Panthéon, ou le rapport des divinités du paganisme, des héros de l'Antiquité et des Princes surnommés grands aux vertus et aux actions de Louis-le-Grand*, París, chez J. Morel, 1686. Cit. por NÉRAUDAU, *op. cit.*, pp. 65-66.

REPRESENTACION EMBLEMÁTICA, PLÁSTICA O PINTADA DEL SOL EN VERSALLES

La imagen del Sol podemos encontrarla representada en Versalles bajo diversas formas:

— *Por medio de un disco solar plástico*, frecuentemente dorado, con rostro y rayos alrededor, en una representación puramente emblemática³⁵. Así se nos muestra en los tallados batientes de algunas puertas del palacio (Fig. 1); en los trofeos de armas de la Galería de los Espejos (Fig. 2); en el enrejado en forma de abanico que cerraba las puertas de la Gruta de Tetis (Fig. 23); o en el gran *Jarrón del Sol* del Parterre de Latona (Fig. 3).

— *Como alegoría solar plástica alrededor del altar mayor de la Capilla Real del palacio*, dentro del simbolismo heliocentrista cristiano de los altares barrocos, según el modelo difundido por Gianlorenzo Bernini, creando, en palabras de Sedlmayr, «una impresión sensible-espiritual» que combina elementos seminaturalistas en la representación del sol radiante con la realidad del misterio de Cristo —Cristo en la Hostia, Cristo invisible en el trono del altar—³⁶. Por su carácter sagrado, este es, precisamente, el único lugar de todo Versalles donde el sentido alegórico del Sol aparece unido a Cristo, al «Sol inteligible», en lugar de al Rey (Fig. 4).

— *Mediante la figura, pintada o esculpida, del Apolo-Helios*, sola o combinada con hechos del mito de Apolo: Apolo guiando su tiro de cuatro caballos; venciendo a las potencias de las tinieblas que hostilizan el orden del mundo; descansando de sus hazañas, etc.³⁷.

En Versalles, la más frecuente representación de Apolo-Helios es aquella en la que el dios aparece sobre su carro tirado por cuatro briosos corceles, según la descripción del «Carro del Sol» ofrecida por Cesare Ripa en su célebre *Iconología*, aparecida en Roma en 1593 y traducida al francés por Jacques Baudouin en 1644³⁸, donde podemos leer:

«Se representa al Sol en la figura de un jovencito gallardo y desnudo, adornado con una dorada cabellera que esparce sus rayos por doquier.

Tiene extendido el brazo derecho, y sostiene sobre su mano abierta tres figurillas que representan las Tres Gracias. Con la izquierda sujeta el arco y las saetas, apareciendo muerta a sus pies una serpiente, atravesada por una flecha.

«Se representa joven, apoyándonos en la autoridad de los poetas, entre otros Tibulo, quien dice: *Que solo Baco y Febo eternamente permanecen*, etc.

«Con su juventud se quiere simbolizar la pujanza del Sol, siempre productor, gracias al calor que desprende, de las más nuevas y bellas de las cosas.

«Sostiene con la izquierda las Tres Gracias, mostran-

do así que cuanto hay de bueno y bello en este mundo su luz nos lo produce, siendo en gran parte causa de su aparición y acrecimiento.

«La serpiente muerta y atravesada por los dardos se pinta para recordar la fábula de Pitón, a la que dio muerte Apolo, y simboliza los rejuvenecedores efectos que produce en la tierra la fuerza solar, desecando los humores superfluos y disolviendo toda corrupción.

«La figura que decimos aparecerá hermosamente dispuesta, y yendo sobre un Carro al que Ovidio, en su segundo libro de las *Metamorfosis*, describe del siguiente modo:

«*De ricas gemas está adornado este bello Carro, teniendo de oro su timón y sus ejes. También la parte redonda de las ruedas, todo a su alrededor, ha sido recubierta con una capa de oro macizo. Sus rayos, que hacen más claro el día, son de plata y piedras preciosas, todo sutilmente trabajado, todo lo cual juntamente tanta luz expande que este Carro, cuando surca el Cielo, no puede vislumbrarse desde la tierra.*

«Dicho Carro, según nos dice Bocaccio en el lib. IV de la *Genealogía de los Dioses*, tiene cuatro ruedas, por cuanto en el curso de un año produce cuatro mutaciones en sus tiempos; y va tirado por cuatro Caballos, al primero de los cuales llaman los Poetas Piróo, al segundo Eóo, al tercero Etheón y al cuarto Flegón, representando con ellos la condición y curso de los días; por cuanto a Piróo, que es el primero, se le pinta rojo, ya que al principio de la mañana, reflectándose en los vapores que se levantan de la tierra, aparece el Sol de un color rojizo, mientras va amaneciendo; a Eóo, que es el segundo, se le pinta blanco, porque habiendo ya aparecido el Sol enteramente y habiendo expulsado los vapores que dijimos, ya resplandece y está claro por entero; al tercero, que es Etheón, se le representa de un rojo inflamado, tirando al amarillo, por cuanto el Sol, afirmándose ya en el tercer cielo, se muestra aún más resplandeciente; el último es Flegón, y aparece de color amarillo, casi negro, mostrando la declinación del astro hacia la tierra, al tiempo que va oscureciendo mientras la rebasa»³⁹.

A la descripción precedente respondería la fuente del *Carro de Apolo*, majestuoso grupo en plomo dorado ejecutado por Jean-Baptiste Tuby. Representa el amanecer: del estanque de su mismo nombre, en el eje principal del parque —dedicado al mito de Apolo-Helios—, emerge Apolo en su carro marino conduciendo los caballos del Sol naciente (Fig. 5). Muy expresiva resulta, en este sentido, la poética descripción de Pierre de Nolhac:

³⁵ SEDLMAYR, *op. cit.*, p. 236.

³⁶ *Idem*, *id.*, p. 247.

³⁷ *Idem*, *id.*, p. 236.

³⁸ Sobre la influencia de la *Iconología* de Ripa en el estilo Luis XIV, véase WEIGERT, Roger-Armand: *L'époque Louis XIV*, París, Presses Universitaires de France, 1962, pp. 18-19.

³⁹ RIPA, Cesare: *Iconología*, tomo I, Madrid, Ediciones Akal, 1987, pp. 167-168.



Fig. 10. Jean Nocret: *La Asamblea de los dioses*. Museo de Versalles.



Fig. 11. Joseph Werner: *Triunfo de Luis XIV*. Museo de Versalles.



Fig. 12. Joseph Werner: *Luis XIV, como Apolo, abatiendo a la serpiente Pitón*. Museo de Versalles.



Fig. 13. Plano general de Versalles. Grabado de Pierre Le Pautre. Biblioteca Nacional de París.

«Le matin est venu; Apollon reposé quitte la grotte marine de son épouse Téthys. Le voici qui sort des eaux sur son char lumineux jetant devant lui des rayons (...)»⁴⁰.

Señalar también, dentro de esta modalidad iconográfica, la luminosa composición de *Apolo en su carro acompañado por las Estaciones*, pintada por Charles de La Fosse en el techo del Salón de Apolo (Fig. 6).

La más fiel imagen del descanso de Apolo la encontraríamos, por su parte, en el magnífico grupo escultórico de François Girardon y Thomas Regnaudin que representa a *Apolo servido por las ninfas* (Fig. 7), emplazado originariamente en el nicho central del interior de la Gruta de Tetis y flanqueado por otros dos nichos similares que albergaban *Los caballos del Sol cuidados por los tritones*, esculpidos por Gilles Guérin y los hermanos Gaspard y Balthazar Marsy (Fig. 24). Quería simbolizarse así el reposo submarino de Apolo-Helios una vez concluida su jornada celeste. Una escena similar muestra Jean Cotelle en su curiosa vista del *Bosquet de la Colonnade*, en los jardines de Versalles, donde una nube de solícitas ninfas atienden a Apolo, sentado en medio de ellas (Fig. 8). El *Tetis y Apolo* de La Fosse, lienzo pintado para la *Chambre du Couchant* del Gran Triunfo de Versalles, cerraría este grupo.



Fig. 14. Vista de Versalles desde los jardines. Dibujo de Israël Silvestre. Museo del Louvre.

— *Luis XIV divinizado, encarnando al Sol o al propio Apolo*. Respecto a la primera posibilidad enunciada, sabemos que en fecha tan temprana como 1653, cuando tan sólo contaba quince años de edad, el joven Luis apareció ya vestido de Sol en un baile (Fig. 9), imagen que se repetirá posteriormente en las fiestas versallescas. Ya como Apolo-Helios, y adoptando algunas de sus formas de representación, el Rey Sol aparecerá divinizado:

Junto a su familia, en el gran lienzo de Jean Nocret titulado *La Asamblea de los dioses*, donde cada miembro de la familia real es retratado con las ropas y los atributos de una divinidad clásica. En este Olimpo terrenal, Luis XIV, sentado en su trono y coronado de laurel, aparece caracterizado como Apolo; Monsieur, su hermano, como Plutón; Ana de Austria, su madre, como Cibele y María Teresa de Austria, la reina, como Juno (Fig. 10).

Guiando el carro del Sol, precedido por la Aurora y acompañado por las Estaciones, en una clara alusión al amanecer, tal y como aparece en la pequeña aguada de Joseph Werner titulada el *Triunfo de Luis XIV* (Fig. 11).

Y, finalmente, abatiendo a la serpiente Pitón, a manera de un nuevo Apolo triunfante en su lucha contra las fuerzas del mal, según nos muestra a Luis XIV el propio Werner en otra de sus aguadas (Fig. 12).

URBANISMO Y VINCULACION SOLAR EN VERSALLES

Por lo que al urbanismo se refiere, la intención alegórica del Sol se imagina en Versalles de dos diferentes maneras:

⁴⁰ VAN DER KEMP, Gerald; HOOG, Simone y MEYER, Daniel: *Versailles. Le château, les jardins et Trianon. Visite complète*, Paris, Editions d'Art Lys, 1981, p. 129.

— *Por la situación del palacio y sus jardines «en el Occidente del mundo»*, es decir en este caso concreto al occidente de París, en relación directa con la ubicación de los jardines paradisíacos de las Hespérides, donde Apolo-Helios descansaba de sus hazañas, orientados igualmente hacia la puesta del Sol⁴¹.

— *Mediante el tema del tridente*, motivo urbanístico típicamente barroco presente en Versalles en las grandes avenidas y alamedas que parecen irradiar del palacio, la morada del Rey Sol⁴². El palacio formaría, en este sentido, el centro focal de dos amplios espacios definidos por perspectivas radiales, delimitando la ciudad a un lado y el paisaje al otro. «Le tracé rectangulaire du palais et des proches jardins —precisa Yves Bottineau— constitue une enceinte sacrée; à partir de celle-ci rayonnent, d'une part, à l'est, la ville avec le trident de ses trois avenues, le quartier Notre-Dame et celui qui a remplacé le vieux Versailles, d'autre part, à l'ouest, le Petit Parc, dont les avenues s'enfuient depuis l'extrémité du Grand Canal voisine du char d'Apollon»⁴³ (Fig. 13). El inmenso palacio constituiría, pues, el nexo de unión entre dos mundos, el público y el privado. «La fachada pública del palacio —escribe Albert E. Elsen— miraba hacia la población y la gente, fuente de recursos financieros y fuerzas de combate del rey. La forma de embudo de la ciudad refleja esta relación. La fachada posterior del palacio miraba a grandes extensiones de jardines privados, zona particular de recreo reservada al rey y a su corte»⁴⁴. Ambas mitades se caracterizan por perspectivas infinitas centradas en el palacio, llegando a formar parte el paisaje del contorno de este sistema aparentemente limitado. Versalles aparece concebido así como una «vista», como un panorama regido por la perspectiva, en palabras de Fernando Chueca Goitia⁴⁵ (Fig. 14).

Del lado de la ciudad, hacia el este, encontramos el motivo del tridente en las tres avenidas principales — *Avenue de Paris*, *Avenue de Saint Cloud* y *Avenue de Sceaux*— que cortan la población y le dan configuración urbanística, y que partiendo del palacio donde el Rey Sol, la luz del mundo, tiene su morada, se desparraman en todas direcciones a modo de rayos solares. Estas tres grandes avenidas iban a converger en la explanada de parada o *Place d'Armes* existente ante el palacio. En el ángulo formado por las tres vías de acceso, Jules Hardouin-Mansart concibió la idea de levantar dos edificios gemelos en forma de arco para las caballerizas reales: se trata de la *Petite Ecurie* y la *Grande Ecurie*, en cuyas fachadas pueden verse representados, al galope, los caballos del Sol. «Lo mismo que en la Antigüedad —continúa

diciéndonos Elsen—, todos los caminos, a la sazón, llevaban a la capital del mundo. La carretera central partía desde París, y, al igual que el palacio, se había construido a lo largo del mismo eje que los Campos Eliseos y el Louvre, extendiéndose unos 15 kilómetros»⁴⁶.

En el parque, frente a la fachada oeste del palacio, el tema del tridente volverá a repetirse en las grandes alamedas o *allées* que irradian del nacimiento del Gran Canal. Es la célebre *patte d'oie*, motivo considerado como el sello de Le Nôtre y utilizado ya en los jardines de Vaux-le-Vicomte.

No podemos considerar, sin embargo, el urbanismo radiante de Versalles como una creación completamente original. Su precedente inmediato estaría en el tridente de la *Piazza del Popolo* de Roma, dentro del plan de transformación urbana acometido por Sixto V y el arquitecto pontificio Domenico Fontana a fines del siglo XVI, plan donde los obeliscos egipcios hallados entre las ruinas romanas fueron utilizados, tras su sacralización, para marcar los nudos del sistema urbanístico, desempeñando a la par un importante papel simbólico como afirmación de la autoridad papal y del triunfo de la Iglesia sobre el paganismo⁴⁷. El obelisco nos da, precisamente, la clave para determinar la posible relación existente entre el tridente romano y su masiva utilización en Versalles: su forma, unida ya desde el antiguo Egipto al sentido alegórico del Sol —rayos solares, dedos del Sol—, una vez sacralizada por medio de la cruz añadida en su cúspide, pasará, en palabras de Sedlmayr, «a ser una alegoría de la virtud santificante, del *sol inteligible*, es decir, de Cristo, que se extiende en las cuatro direcciones, hacia todas las partes del mundo»⁴⁸. No olvidemos que el cuádruple número de sus lados hacía referencia al mundo, regido por el número cuatro desde la Antigüedad. En el caso de los obeliscos de tres caras, que conservan la misma forma esencial, quedaría aún más acentuada la referencia a lo divino, y más concretamente a la Santísima Trinidad⁴⁹. Pues bien, ese sentido solar del obelisco, aplicado a Cristo como «Sol inteligible», pasará en Versalles a ser ostentado por Luis XIV, el Rey Sol.

EL JARDIN DE APOLO-SOL

Asistimos en Versalles a un hecho sorprendente: la conversión del parque en jardín solar dedicado a Apolo-Helios. «Apollon —nos dice Yves Bottineau— a été le sujet privilégié des jardins, dont il constitue la référence dominante»⁵⁰. En los inmensos jardines de Versalles,

⁴¹ SEDLMAYR, *op. cit.*, p. 237.

⁴² *Idem, id.*, pp. 236, 248 y MARTIN, *op. cit.*, p. 124.

⁴³ BOTTINEAU, Yves: *Versailles, miroir des princes*, París, Editions Arthaud, 1989, p. 39. Sobre el urbanismo de Versalles, véase LAVEDAN, Pierre; HUGUENEY, Jeanne y HENRAT, Philippe: *L'urbanisme à l'époque moderne, XVI^e-XVIII^e siècles*, Genève, Droz, 1982, pp. 90-94.

⁴⁴ ELSÉN, *op. cit.*, p. 49.

⁴⁵ CHUECA GOITIA, Fernando: *Breve historia del urbanismo*, Madrid, Alianza Editorial, p. 145.

⁴⁶ ELSÉN, *op. cit.*, p. 49.

⁴⁷ Tal es la interpretación dada por SEDLMAYR, *op. cit.*, pp. 12-13, 233-235.

⁴⁸ *Idem, id.*, p. 235.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ BOTTINEAU, *op. cit.*, p. 80.

trazados por André Le Nôtre y adornados con estanques, fuentes y esculturas⁵¹, el mito solar adquirirá, en efecto, proporciones grandiosas y universales, materializándose en el eje principal del parque, conocido también como eje este-oeste, consagrado a Apolo-Sol, cuyo significado se encuentra implícito en la perspectiva del *Tapis Vert*, que alinea los estanques de Latona y Apolo; en las alamedas paralelas, cuyos cuatro estanques evocan las cuatro estaciones del año; o en la fantástica Gruta de Tetis, ligeramente desviada al nor-este, en un programa iconográfico en el que irán integrándose coherentemente los distintos episodios decorativos (Fig. 15). El eje nort-sur, o eje secundario, dedicado a las divinidades acuáticas, se sitúa, por el contrario, en los lugares que la luz solar ignora, en los dominios de las tinieblas y el caos, simbolizando, según Bottineau, el desorden anterior a la aparición del Sol, encarnado por el propio Luis XIV⁵².

«Los principales episodios de la fábula de Apolo — explica John Rupert Martin — estaban ilustrados en tres obras muy distintas entre sí. El nacimiento del dios y de su hermana Diana estaba representado en el Estanque de Latona; también aparecían los campesinos licios que, por haber perseguido a Latona, fueron convertidos en ranas, alusión al castigo por el delito de lesa majestad; en el *Bassin d'Apollon*, al final del *Tapis Vert*, el carro del Sol surgía de las aguas y Apolo iniciaba su curso diario por el cielo. La grandiosa secuencia alegórica culminaba en la Gruta de Tetis, donde Apolo, en una escenificación simbólica de la puesta del sol, terminaba su arduo viaje sumergiéndose en el mar»⁵³. Las escenas aquí mencionadas corresponden a las fuentes del *Carro de Apolo*, por Jean-Baptiste Tuby, y de *Latona y sus hijos*, magnífico grupo, en mármol blanco, esculpido por los hermanos Gaspard y Balthazar Marsy (Fig. 16); a las que habría que añadir aquellas otras alusivas a las cuatro estaciones: *Baco* o *El Otoño*, por los hermanos Marsy; *Saturno* o *El Invierno*, por François Girardon; *Ceres* o *El Verano*, por Thomas Regnaudin; y *Flora* o *La Primavera*, por Tuby.

Jean-Pierre Néraudau, en su revelador estudio sobre el «jardín iniciático» de Versalles, centrará su interpretación solar no sólo en el eje este-oeste del parque, consagrado, como hemos visto, a Apolo-Helios, sino también en la *Orangerie* o Jardín de los Naranjos — «donde los frutos de los países del sol maduran entre las piedras»⁵⁴—, situada en el extremo meridional del eje norte-sur y equivalente, según él, al paradisiaco Jardín de las Hespérides, lugar donde reinaba la eterna primavera, si bien, a diferencia del mitológico jardín, éste no

se encontraba al poniente, sino al sur, obedeciendo en Versalles su cambio de orientación a un motivo eminentemente práctico: recibir la mayor cantidad de luz solar posible⁵⁵. El siguiente poema de Jean de La Fontaine vendría a corroborar su tesis:

«Orangers, arbres que j'adore,
Que vos parfums me semblent doux!
Est-il dans l'Empire de Flore
Rien d'agréable comme vous?
Vos fruits aux écorces solides
Sont un véritable trésor;
El le jardin des Hesperides
N'avait point d'autres pommes d'or»⁵⁶.

Una concepción aún más amplia de la alegoría solar que presidía los jardines de Versalles la encontraríamos, finalmente, en el proyecto de Charles Le Brun destinada a poblar el *Parterre d'Eau* mediante un complejo programa escultórico inspirado en la *Iconología* de Cesare Ripa: la idea era erigir un grupo colosal en el centro, el de Hércules derribando a la hidra, y rodearlo por las personificaciones de los elementos, las estaciones, las horas del día, las partes del mundo, los temperamentos humanos y los poemas, formando una especie de microcosmo cuya finalidad, en palabras de Bernard Teyssède, era «adular 'al más grande de los reyes' que destruye a sus enemigos, rige como el sol el ciclo de los tiempos, somete a la naturaleza y a los pueblos, (y) hace de su maravillosa residencia un compendio del universo»⁵⁷. «Entre la façade du château et le bassin de Latone, situé en contrebas — escribe Bottineau —, s'étendait un vaste espace, celui que remplira le parterre d'Eau. Charles Le Brun fut chargé d'imaginer le programme des sculptures qui devaient peupler cet espace. S'écartant de l'évocation du Soleil, c'est-à-dire du roi, il s'orienta vers un résumé allégorique de l'univers: les quatre Heures du Jour, les quatre Saisons, les quatre Parties du Monde, les quatre Tempéraments, les quatre Poèmes et les quatre Éléments. Charles Le Brun élaborera son programme en partant de *L'Iconologie* de Cesare Ripa et chercha moins, dans les dessins destinés aux sculpteurs, le plaisir des yeux et des sens que la puissance expressive de l'art, chargée d'une valeur universelle, conformément à la pensée du classicisme contemporain»⁵⁸.

LA ARQUITECTURA Y EL SOL EN VERSALLES

El actual *Château de Versailles*, mandado construir por Luis XIV sobre el antiguo castillo o pabellón de ca-

⁵¹ Sobre los jardines de Versalles, véanse: VAN DER KEMP y otros, *op. cit.*, pp. 92-149; JEANNEL, *op. cit.*, pp. 46-85; HANSMANN, *op. cit.*, pp. 104-134.

⁵² BOTTINEAU, *op. cit.*, p. 80.

⁵³ MARTIN, *op. cit.*, pp. 125-126.

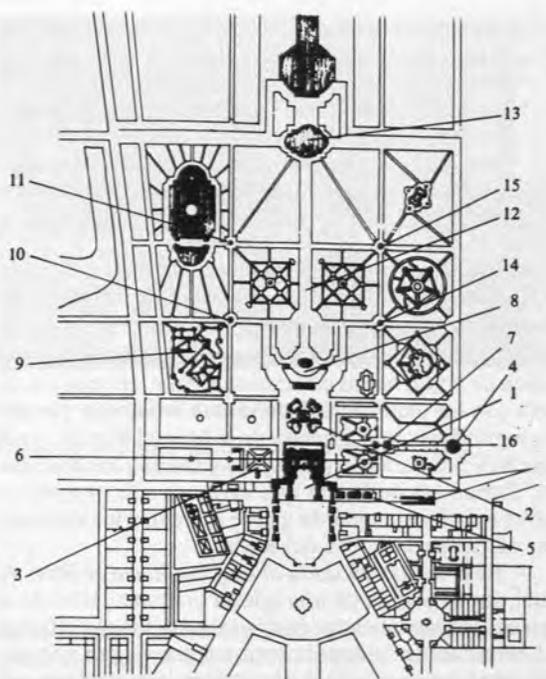
⁵⁴ JEANNEL, *op. cit.*, p. 54.

⁵⁵ NÉRAUDAU, *op. cit.*, pp. 206-208.

⁵⁶ LA FONTAINE, Jean de: *Les amours de Psyché et de Cupidon* (1669), à la Haye, chez Adrian Moetjens, MDCCVII, livre I, pp. 5-6.

⁵⁷ TEYSSÈDE, Bernard: *El arte del siglo de Luis XIV*, tomo I, Barcelona, Editorial Labor, 1973, p. 154.

⁵⁸ BOTTINEAU, *op. cit.*, p. 82.



Les jardins en 1674

1. Cour de Marbre et cour Royale. — 2. Parterre d'eau. — 3. Parterre du Midi. — 4. Parterre du Nord. — 5. Grotte de Thétis. — 6. Bassins des Couronnes. — 7. Bassin de la Pyramide. — 8. Parterre de Latone. — 9. Labyrinthe. — 10. Saisons (Bacchus). — 11. Saisons (Saturne). — 12. Allée-royale. — 13. Bassin d'Apollon. — 14. Saisons (Cérès). — 15. Saisons (Flore). — 16. Bassin du dragon.

Fig. 15. Plano de los jardines de Versailles en 1674.

Eje este-oeste.

za levantado por Luis XIII en 1624, constituye, sin lugar a duda, el símbolo político y artístico más poderoso de la Europa de finales del siglo XVII, marcada por la hegemonía del *Grand Siècle* francés. Louis Le Vau, en 1669, envolvió el núcleo del antiguo palacete, en piedra y ladrillo, mediante un gran bloque central en forma de U que dejó libre el patio primitivo al fondo, delimitando una *cour d'honneur* muy profunda. Jules Hardouin-Mansart, ya en la década de los ochenta, prolongaría la fachada del parque con sendas alas laterales dispuestas en ángulo recto: la izquierda, al sur, para los príncipes reales, construida entre 1678 y 1682, y la derecha, al norte, levantada entre 1685 y 1689 y destinada a albergar las dependencias de los ministerios. Serán dichas alas transversales las que confieran, precisamente, al palacio su



Fig. 16. Gaspard y Balthazar Marsy: Latona y sus hijos. Jardines de Versailles.

marcado sentido de la horizontalidad y un monótono ritmo compositivo en la ordenación de sus fachadas, cuyo trazado, profundamente italiano, parece inspirarse en el proyecto definitivo de Bernini para el Louvre (1665)⁵⁹.

La decoración interna, coordinada y diseñada por Charles Le Brun y su equipo de ayudantes, fue ejecutada en la Manufactura de los Gobelinos —*Manufacture Royale des Meubles de la Couronne* era su título oficial—, establecida en París en 1663 por Colbert y dirigida por Le Brun, a cuyas órdenes trabajaron liceros, pintores, bronceistas, lapidarios, orfebres y plateros⁶⁰. «La riqueza de los materiales y su delicada elaboración —nos dice Leonardo Benevolo— no faltan en ningún detalle; el repertorio figurativo utiliza toda la tradición conocida y obedece a un complejo programa

⁵⁹ Sobre Versailles y sus diferentes etapas constructivas, véanse los trabajos de NOLHAC, Pierre de: *La Création de Versailles*, Paris, chez Louis Conard, 1925; MARIE, Alfred et Jeanne: *Versailles au temps de Louis XIV*, Paris, Imprimerie Nationale, 1976; VERLET, Pierre: *Le Château de Versailles*, Paris, 1985; WALTON, G.: *Louis XIV's Versailles*, Chicago, 1986; BOTTINEAU, *op. cit.*

⁶⁰ Sobre esta célebre Manufactura, véanse: JOUIN, Henry: *Charles Le Brun et les arts sous Louis XIV*, Paris, Imprimerie Nationale, 1889; WEIGERT: *op. cit.*, p. 17; BLUNT, *op. cit.*, pp. 332-334; FLEMING, John y HONOUR, Hugh: *Diccionario de las artes decorativas*, Madrid, Alianza Editorial, 1987, p. 346.

simbólico, minucioso, nunca hasta entonces concebido y efectuado dentro de la esfera profana, con tal rigor y amplitud. Toda la mitología, relacionada directa o indirectamente con la imagen del Sol, se utiliza para glorificar, hasta un límite realmente paradójico, la persona del Rey Sol»⁶¹.

En Versalles, y posteriormente en Marly⁶², Luis XIV quiso reflejar, a su manera, la visión alegórica que de la mansión solar ofrecieron en la Antigüedad clásica Publio Ovidio Nasón y Lucio Apuleyo en *Las Metamorfosis* y *El Asno de Oro* respectivamente. Así la describía Ovidio en su famoso poema:

«El palacio del Sol se elevaba sobre altas columnas y resplandecía de oro reluciente y de piropro (carbunclo) que imita a las llamas; tenía los techos cubiertos de brillante marfil, y las dos hojas de la puerta irradiaban con luz de plata. Pero a la riqueza de los materiales sobrepujaba el primor de su elaboración. Porque en ellos había Múlciber (Vulcano) moldeado en relieve los mares que ciñen por todas partes la tierra, y la esfera terrestre y el cielo que está suspendido sobre ella. (...) Por encima de estas escenas aparece la imagen del cielo refulgente con sus signos zodiacales, seis en la hoja derecha de la puerta y otros tantos en la izquierda»⁶³.

Apuleyo, por su parte, ofrecía en su novela la siguiente descripción:

«(...) entre los árboles, y precisamente en el centro del bosque y junto a la corriente del agua, había una mansión real: en su construcción no había intervenido la mano del hombre, sino el arte de la divinidad. Bastaba acercarse a la entrada para darse una cuenta de que tenía ante sí la lujosa y plácida residencia de algún dios. Los artesanos, allá en lo alto, esculpidos en tuya y marfil, descansan sobre columnas de oro; las paredes, completamente cubiertas de bajorrelieves de plata, representan a los ojos del visitante animales salvajes y otros por el estilo. (...) En el mismo pavimento, diminutas piedras preciosas y labradas oponen su colorido en variadas representaciones pictóricas. (...) Las demás estancias de aquella mansión, en toda su anchura y profundidad, son de incalculable valor; las paredes están revestidas de arriba abajo con chapas de oro macizo y brillan con el resplandor propio del oro; esta

casa tendría luz propia si el sol le negara la suya: tales son, en efecto, los haces luminosos que desprenden las habitaciones, las galerías y hasta las mismas puertas. El mobiliario es de una riqueza adecuada a la magnificencia del edificio; parece muy verosímil que el gran Júpiter se ha construido este paraíso como palacio en la tierra para vivir con los hombres»⁶⁴.

Múltiples son las connotaciones e imágenes solares implícitas en la arquitectura de Versalles, siendo reconocibles en los siguientes elementos del palacio:

— *El programa escultórico desarrollado en la decoración de las fachadas que dan al parque*, en relación directa con los temas que se presentan enfrente y presidido, según Fernando Checa y José Miguel Morán, «por Luis XIV Sol, rodeado por Apolo y Diana y los doce meses, dispuestos de forma que vayan siendo progresivamente más fríos a medida que se acercan a los extremos y se alejan de la figura del Rey»⁶⁵.

— *La orientación dada al edificio hacia el Este*. Al igual que el ábside de una iglesia cristiana, situado al Oriente, en Versalles fue preciso representar la relación al Sol naciente mediante la arquitectura. Es por este motivo, precisamente, por lo que el dormitorio del rey —*la Chambre du Roi*—, contradiciendo la perspectiva de la construcción, no da a la fachada tranquila del parque, sino a la del patio⁶⁶. En efecto, Luis XIV, el Rey Sol, quería contemplar desde su cámara cómo, cuando él despertaba, el Sol se alzaba en el horizonte y cómo, cuando se disponía a dormir, el Sol se ponía. La orientación hacia el este de la cámara real habría que relacionarla, según Hans Sedlmayr, con las complejas ceremonias del *lever* y del *coucher* del soberano, escrupulosamente reglamentadas por la rígida etiqueta palatina y entendidas como una alusión alegórica a la salida y a la puesta diaria del Sol, de la «luz del mundo», en una especie de liturgia mítica secular⁶⁷ (Fig. 17).

— *La Cámara del Rey como centro visual del palacio*. En Versalles, el plano general del palacio aparece concebido, según Santiago Sebastián, «como un espectáculo global del cosmos»⁶⁸, aunque no podemos hablar aquí de una planta emblemática en sí mismo como ocurre, por ejemplo, en *San Ivo alla Sapienza*, la célebre obra de Francesco Borromini, según demostró Juan Antonio Ramírez⁶⁹. En el caso concreto que nos ocupa, los distintos salones, estancias, pabellones, alas y depen-

⁶¹ BENEVOLO, *op. cit.*, p. 971.

⁶² Sobre la simbología solar del palacio de Marly, véanse: SEBASTIÁN, *op. cit.*, p. 371 y NÉRAUDAU, *op. cit.*, pp. 245-249.

⁶³ OVIDIO NASÓN, Publio: *Metamorfosis*, libro II, cap. I, Barcelona, Ediciones Alma Mater, 1964, pp. 44-45.

⁶⁴ APULEYO, Lucio: *El Asno de Oro*, libro V, cap. I, Madrid, Editorial Gredos, 1978, pp. 141-142.

⁶⁵ CHECA CREMADES y MORÁN TURINA, *op. cit.*, pp. 183-184. Sobre los programas escultóricos de las fachadas y su iconografía, véanse SOUTHAL, François: «Les statues aux façades du Château de Versailles», en *Gazette des Beaux-Arts*, t. LXXIX, 1972, pp. 65-110 y SEBASTIÁN, *op. cit.*, pp. 364-366.

⁶⁶ SEDLMAYR, *op. cit.*, pp. 236-237.

⁶⁷ *Idem*, *id.*, p. 237.

⁶⁸ SEBASTIÁN, *op. cit.*, p. 367.

⁶⁹ RAMÍREZ, Juan Antonio: *Edificios y sueños (Ensayos sobre Arquitectura y Utopía)*, Málaga, Universidad de Málaga-Universidad de Salamanca, 1983, pp. 193-223.



Fig. 17. El «Grand Lever» de Luis XIV.
Grabado de Patas. Biblioteca Nacional de París.



Fig. 18. Vista de Versalles desde la ciudad.
Dibujo de Israël Sylvestre. Museo del Louvre.

dencias adicionales del palacio simbolizan los distintos planetas y astros del Universo que giran en torno a la *Chambre du Roi* o santuario del Sol, orientado hacia el este y ocupando el centro de la fachada occidental de la *Cour de Marbre* o Patio de Mármol, es decir, en torno al Rey Sol, omnipresente como Apolo. La Cámara del Rey, cuyo emplazamiento fue fijado por Luis XIV en 1701, se situaba así en el eje central de Versalles que, de este a oeste, unía la Avenida de París con el Gran Canal (Figs. 18 y 21).

Centro visual del palacio, la cámara real aparecía resaltada, al fondo del gran Patio de Honor, mediante un efecto puramente teatral basado en la distribución decreciente del mismo en tres zonas o patios cada vez más cerrados —*Cour d'Honneur*, *Cour Royale* y *Cour de Marbre*— que recuerdan, según Checa Cremades y Morán Turina, «la disposición de unas bambalinas para resaltar primero, cuando aún se está fuera, el efecto de alejamiento, y después, cuando se ha entrado ya en él la sensación de dominio ejercido por el poder sobre el individuo»⁷⁰. Albert E. Elsen, en este mismo sentido y completando lo ya expuesto, escribe: «Este patio, que era gigantesco, retrocedía hacia adentro por el centro del palacio, en distintas etapas. Dirigiéndose hacia la puerta principal, un embajador que lo visitase no entraba en un castillo macizo y fortificado, sino que se veía rodeado gradualmente por unas alas largas y elegantes de un palacio, que se adelantaban a él como brazos hospitalarios, para atraerle a sí»⁷¹. Víctor L. Tapié ve, por su parte, en el antiguo núcleo del pequeño castillo de Luis XIII y en su simbólica *Cour de Marbre* una muestra del respeto

de Luis XIV hacia su padre y sus antepasados: «Un deseo de este orden —explica Tapié— respondía a la idea familiar de la monarquía y, asimismo, a las costumbres de una época en la que se consideraba una virtud mantener y continuar lo que se había recibido. Sentimiento normal en una sociedad apegada a la vida agraria, donde en todas partes se dejaba sentir la eficacia de la tradición»⁷².

Es por las razones expuestas por lo que en Versalles el núcleo del palacio no es, como cabría esperar, el salón del trono, que no existe como tal, sino la referida *Chambre du Roi*, verdadero punto focal de todo el conjunto, situada al fondo del Patio de Mármol, considerado por Bernard Teyssèdre como una especie de «santuario del culto real»⁷³. Justamente en el centro, por encima de la puerta principal —dividida en tres vanos rectangulares encuadrados por columnas dobles— y ocupando los dos pisos superiores, se halla el dormitorio de Luis XIV, el cual se abre, mediante tres grandes ventanales arqueados o «ventanas francesas», a un balcón desde donde el rey realizaba sus apariciones públicas y contemplaba las paradas militares. En el ático, tres vanos más pequeños contribuyen a acentuar la transparencia lumínica de la cámara, confiriéndola un carácter casi místico. Elsen compara el balcón central de la fachada con la «ventana de las apariciones» desarrollada en el antiguo Egipto, si bien aquí habría adquirido un escenario mucho más esplendoroso⁷⁴. Teyssèdre, por su parte, señala cómo «el conjunto de los edificios en torno al patio debe dirigir la mirada hacia un punto único,

⁷⁰ CHECA CREMADES, y MORÁN TURINA, *op. cit.*, p. 170.

⁷¹ ELSÉN, *op. cit.*, p. 50.

⁷² TAPIÉ, *op. cit.*, p. 205.

⁷³ TEYSSÈDRE, *op. cit.*, tomo II, p. 66.

⁷⁴ ELSÉN, *op. cit.*, p. 50.

el balcón del rey; debe inspirarse en un sentimiento único, el respeto al rey»⁷⁵ (Fig. 19).

«La chambre —nos dice Yves Bottineau— trouvait, bien tard dans le règne, une structure et un emplacement dignes de la symbolique monarchique. Elle s'élève sur deux étages. Ce caractère n'est pas rare en France et, à Versailles même, il a permis l'établissement de la voule dans la galerie des Glaces. Le caractère exceptionnel vien de ce que le second étage n'est pas aveugle, mais éclairé par trois fenêtres sur la cour de Marbre, fenestras que ajoutent une clarté abondante et suggestive de majesté, comme pour un temple royal»⁷⁶. En efecto, la simbólica claridad de la cámara, señalada por Bottineau, aludía directamente a la majestad solar de su ocupante, el Rey Sol, quien la convertiría en auténtico santuario de la realeza. «El rey —puntualiza Fernando Chueca Goitia— se coloca al fondo de este espacio abierto como un objeto de culto. Su cámara, en Versailles no hay Salón del Trono, es como un manifestador que todos pueden mirar a sabiendas que allí está la divinización del poder»⁷⁷. Para Sedlmayr, del mismo modo que «la Custodia en forma de sol sólo adquiere su sentido pleno después de haber colocado en su parte central la Hostia, cuyos rayos se hacen, por así decirlo, visibles; el gigantesco conjunto de las formas de Versailles únicamente adquiere su sentido auténtico cuando su centro está ocupado por el motivo central: el *Roi Soleil*»⁷⁸. Y es que Luis XIV, el motivo central al que alude Sedlmayr, se exhibirá, efectivamente, como un objeto de culto en esa especie de «cámara-manifestador» que era su sagrado dormitorio.

De gran interés son, en este sentido, las reflexiones de Jean-Pierre Néraudeau: «Quittant son appartement plannétaire —escribe—, le Roi s'installe sur la Cour de Marbre. Après bien des hésitations, il fixe sa chambre dans la pièce centrale du corps principal, où elle se trouve aujourd'hui. C'est alors, en 1701, et alors seulement, que le château eut un centre de gravité, et ce fut la chambre royale. Là se jouaient quotidiennement, derrière la balustrade qui isolait le lit du reste de la pièce, les rituels du lever et du coucher. Ils étaient si rigoureusement ordonnés par le protocole qu'il semblait aux quelques élus admis à les célébrer qu'ils étaient les grands prêtres d'un mystère divin. Et, lorsque le valet de chambre fermait les rideaux du lit royal, il le faisait avec tant de dévotion qu'au lieu de paraître protéger le sommeil du Roi de la

lumière et des courants d'air, il paraissait protéger un secret grand et terrible qu'il fallait dissimuler aux regards. C'était le mystère de la disparition du Soleil qu'il cachait ainsi aux profanes. Ce lit était si sacré qu'on faisait la révérence en passant devant lui, même si le roi n'était pas dans sa chambre, ce qui rappelle cette autre forme de révérence, qu'est, dans une église, la genuflexion des fidèles devant l'autel. Absent physiquement, le Roi était présent symboliquement»⁷⁹.

En el interior de esta fastuosa cámara, el oro, unido al brillo y a la gloria del Rey Sol, resplandece por doquier: en las talladas *boiseries* y estucos que recubren paredes y techos —pilastras, cornisas, motivos escultóricos—, en la balastrada que separa la alcoba del resto de la habitación, en los dorados bronces de las chimeneas y en las ricas sederías recamadas en oro que tapizan el lecho y la pared del fondo. Encima de la cama real, un gran relieve, en madera tallada y dorada, esculpido por Nicolas Coustou, representa a *Francia velando el sueño del Rey*. Grandes espejos arqueados, imitando la forma de la «ventana francesa», contribuyen a multiplicar los brillantes destellos dorados de este deslumbrador conjunto, acrecentados por el reluciente piso de parqué de la estancia (Fig. 20)⁸⁰.

— *El simbolismo cósmico del Gran Apartamento*. El *Grand Appartement*, decorado por Charles Le Brun entre 1671 y 1681, ocupa el primer piso de la parte norte del cuerpo central del palacio, enlazando, en ángulo recto, con la Galería de los Espejos, situada al oeste. Comprende una serie de siete salones seguidos, formando *enfilade*, cuyo punto de partida es el Salón de Hércules, en la conjunción del ala norte y el cuerpo central: 1. Salón de la Abundancia; 2. Salón de Venus; 3. Salón de Diana; 4. Salón de Marte; 5. Salón de Mercurio; 6. Salón de Apolo; 7. Salón de la Guerra, en el lugar ocupado antes por el antiguo Salón de Júpiter⁸¹ (Fig. 21). El acceso a estos lujosos salones, en los que se celebraban todas las festividades de la corte, se verificaba por medio de una monumental escalera, la *Escalier des Ambassadeurs*, posteriormente demolida, proyectada por Le Vau —su ejecución se debió a François d'Orbay— y decorada por Le Brun. Su espectacular iluminación cenital, a través de una vidriera rodeada por ménsulas, festones dorados y «espejos de cristal» recordaba al visitante que se hallaba en el dominio cósmico del Rey Sol, cuyo busto presidía esta grandiosa composición⁸².

⁷⁵ TEYSSÈDRE, *op. cit.*, tomo II, p. 67.

⁷⁶ BOTTINEAU, *op. cit.*, p. 70.

⁷⁷ CHUECA GOITIA, Fernando: *Historia de la arquitectura occidental. Tomo VI. Barroco en Europa*, Madrid, Editorial Dossat, 1984, p. 261.

⁷⁸ SEDLMAYR, *op. cit.*, p. 248.

⁷⁹ NÉRAUDEAU, *op. cit.*, p. 229.

⁸⁰ Sobre la decoración y el mobiliario de la Cámara de Luis XIV en Versailles, véase MEYER, Daniel: «L'ameublement de la chambre de Louis XIV à Versailles, de 1701 à nos jours», en *Gazette des Beaux-Arts*, t. CXIII, 1989, pp. 81-104.

⁸¹ Sobre los salones que conforman el Gran Apartamento, véanse: KIMBALL, Fiske y MARIE, Alfred: «Unknown Versailles. The Appartement du Roi 1678-1701», en *Gazette des Beaux-Arts*, 1946, fév. pp. 85-112; VAN DER KEMP y otros: *op. cit.*, pp. 26-41; SEBASTIAN, *op. cit.*, pp. 362-364.

⁸² TEYSSÈDRE, *op. cit.*, tomo I, pp. 148-150.

«La iconografía en estas habitaciones —señala Anthony Blunt— estaba basada en el tema de Apolo o del Sol, con el cual se había identificado Luis XIV. Las siete habitaciones del *Appartement* del rey llevaban los nombres de los siete planetas, culminando en el Salón de Apolo que era, muy apropiadamente, el del trono. En cada salón se presentaban los atributos particulares del planeta en cuestión, en forma de fábulas o alegorías referidas a los grandes reyes del pasado. En el Salón de Venus se exponía la influencia del amor sobre los reyes; en el Salón de Mercurio el tema es el de la sabiduría de los reyes; en el Salón de Marte son los grandes reyes guerreros de la antigüedad»⁸³. Los techos de estas salas, pintados bajo la dirección de Le Brun, representaban, en definitiva, las hazañas de los héroes antiguos en relación con las del propio Luis XIV y con cada uno de los siete planetas.

En el Gran Apartamento planetario del palacio de Versalles se hace, pues, evidente, según Santiago Sebastián, «el deseo de hacer del rey francés, monarca absoluto, un señor cósmico»⁸⁴, afirmación que podemos constatar, en efecto, a través de la interpretación dada por André Félibien:

«Comme le Soleil est la devise du Roi, l'on a pris les sept planètes pour servir de sujet aux tableaux de sept pièces de cet appartement, de sorte que dans chacune on doit y représenter les actions des héros de l'Antiquité qui auront rapport à chacune des planètes et aux actions de Sa Majesté»⁸⁵.

El tema es semejante al que había desarrollado Pietro da Cortona hacia 1640 en los techos del *Palazzo Pitti* de Florencia, cuyo programa, en palabras de Rudolf Wittkower, «se puede considerar como una especie de calendario astromitológico de la vida y logros de Cosme I»⁸⁶. Pero mientras aquí «se insistía en la influencia mágica de los planetas sobre su vida —añaden Checa Cremades y Morán Turina—, en Versalles estas preocupaciones han cedido ante la imagen de los astros en continuo movimiento alrededor del Sol»⁸⁷.

Respecto a la magnificencia ornamental del *Grand Appartement* —sus techos fueron decorados con la misma combinación de estuco dorado y pintura que la Galería de Apolo del Louvre—, basada en gran medida en el valor simbólico de la plata labrada empleada en su resplandeciente mobiliario, escribe Blunt: «En su época de mayor esplendor el efecto que producían estas habi-

taciones tuvo que ser incluso más impresionante que hoy día. Los suelos estaban recubiertos con mármoles de distintos colores y el mobiliario consistía en mesas y escritorios taraceados, taburetes recubiertos de terciopelo o de tapicería y *girandoles* de bronce dorado. En el Salón de Mercurio, que era el dormitorio oficial, había además un juego completo de mobiliario en plata, que incluía una balaustrada rodeando la alcoba, de ocho centímetros de altura, cuatro jofainas de tres pies de altura, dos pedestales para quemadores de perfume, un par de morillos y una araña de luces. Todo este lujo fue efímero, ya que en 1684 se hubieron de levantar los suelos de mármol por razones prácticas y el mobiliario de plata se envió a fundir a la Casa de la Moneda en 1689, durante la crisis financiera de la guerra de la Liga de Augsburgo»⁸⁸.

— *El salón de Apolo como símbolo del poder real*. El *Salon d'Apollon*, el más suntuoso del Gran Apartamento, estaba consagrado al símbolo del Rey, el Sol, como así indica el óvalo central del techo pintado por Charles de La Fosse, donde se ve a *Apolo en su carro acompañado por las Estaciones* (Fig. 6). Dado su carácter simbólico, fue aquí, precisamente, donde Luis XIV situó la Sala del Trono, en la que de ordinario concedía audiencia a los embajadores. Al fondo de la pieza, revestida de terciopelo bordado de oro en invierno y de brocado de oro y plata en verano, y sobre un estrado recubierto por una alfombra de Persia con fondo de oro, se alzaba el gran trono de plata, de dos metros sesenta de alto, rematado por un dosel adornado con una alegoría de la Fama. En 1689 este espléndido trono sería reemplazado por otro similar de madera dorada. Frente a él, encima de la chimenea, el gran retrato de Luis XIV pintado por Hyacinthe Rigaud⁸⁹. «Rodeado de príncipes de la sangre —escribe Philippe Erlanger—, Luis XIV estaba sentado, vestido con un traje de terciopelo negro recubierto por completo de diamantes que relumbraban al resplandor de las innumerables bujías. Verdaderamente era la aparición del Rey Sol»⁹⁰.

— *El desplazamiento de la Capilla Real respecto al eje central del palacio*. Su peculiar ubicación, cerca del ala norte, romperá con la tradición de situar la Iglesia en el eje principal del edificio, como venía ocurriendo en las residencias reales españolas —en el Monasterio de El Escorial o en el Alcázar de Madrid— para colocarla a un lado, como si de una dependencia más se tratara (Fig. 21). La *Chambre du Roi*, situada en el eje central del palacio y convertida por Luis XIV en auténtico *sanctuaire de la Royauté*, será en Versalles, como ya apuntamos, la verdadera protagonista del conjunto, ocupando

⁸³ BLUNT, *op. cit.*, p. 348.

⁸⁴ SEBASTIÁN, *op. cit.*, p. 362.

⁸⁵ FÉLIBIEN, *op. cit.*, pp. 291-292. Cit. por NÉRAUDAU, *op. cit.*, pp. 217-218.

⁸⁶ WITTKOWER, Rudolf: *Arte y arquitectura en Italia, 1600-1750*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1979, p. 253.

⁸⁷ CHECA CREMADES y MORÁN TURINA, *op. cit.*, p. 185.

⁸⁸ BLUNT, *op. cit.*, pp. 347-348.

⁸⁹ VAN DER KEMP y otros: *op. cit.*, pp. 38-39.

⁹⁰ ERLANGER, Philippe: *Luis XIV*, Madrid, Espasa-Calpe, 1968, p. 242.

el lugar asignado tradicionalmente a la iglesia. «Il est significatif —escribe Bottineau— qu'en 1701, puis en 1710, deux éléments essentiels du plan de la résidence aient été mis en place: la chambre du Roi, tête de L'État, au centre de Versailles entier; la chapelle, demeure du Dieu chrétien, latéralement, mais au-dessus des toitures et des balustrades. Il y a là la traduction de la conception de la monarchie française: le roi sert son Dieu, mais il se loge lui-même en premier. Dans la distribution espagnole de la résidence royale à l'Escorial ou à l'Alcazar de Madrid—, c'est la chapelle qui se trouve sur l'axe central de l'édifice»⁹¹.

Ambas dependencias, Cámara Real y Capilla, aparecen, además, orientadas hacia el este, en relación directa al Sol naciente, mostrando al Rey a Cristo en un mismo plano simbólico. En este sentido, advierte Sigfried Giedion, «el castillo de Versalles simboliza el suplantamiento de la autoridad eclesiástica del Papa por el absolutismo secular de un rey»⁹². En efecto, en Versalles, durante la misa, celebrada diariamente a mediodía, los asistentes permanecían de pie dando la espalda al altar y mirando al rey que, desde su tribuna, situada en el extremo oeste del piso superior, asistía al oficio religioso arrodillado sobre un almohadón de terciopelo, en un ritual que, como comentó un observador y nos recuerda Christopher Hibbert, parecía «responder a una especie de subordinación, pues se diría que el pueblo adoraba al rey y sólo el rey adoraba a Dios»⁹³.

La *Chapelle Royale* de Versalles, edificada por Jules Hardouin-Mansart y Robert de Cotte entre 1699 y 1710, año de su consagración, responde al esquema tradicional de capilla palatina basilical de dos plantas —la *Sainte-Chapelle* de París sería un claro precedente—, la baja, con arcadas, para los servidores y oficiales de la corte, y la alta, con esbeltas columnas corintias, para el rey y los dignatarios, en comunicación directa con el *Grand Appartement*. Una gran bóveda de medio cañón, aligerada por enormes lunetos y pintada por Antoine Coyppel —desarrolla el dogma de la Santísima Trinidad— aumenta la elevación de la nave, de proporciones casi góticas. El exterior, por su parte, concuerda perfectamente con el interior, aunando claridad y racionalismo, a pesar de la despiadada crítica del duque de Saint-Simon, para quien la Capilla Real ofrecía el triste aspecto de «un inmenso catafalco»⁹⁴.

En su distribución interior, que recuerda la fachada de la Columnata del Louvre, encontramos un contenido doblemente simbólico en la relación existente entre la base maciza y la «transparente» de la planta princi-



Fig. 22. Capilla Real de Versalles. Interior.

pal. Partiendo de esta premisa, el rey, como señala Christian Norberg-Schülz, «se eleva con plena autosuficiencia sobre sus súbditos, lo cual se subraya con las proporciones 'góticas' del espacio»⁹⁵; hecho éste al que habría que añadir la sensación de transparencia y luminosidad que inunda el piso superior, conseguida a través de grandes ventanales arqueados y acentuada por la utilización de piedra blanca, brillantes mármoles policromos y dorados ornamentos⁹⁶ que reflejan la luz, en clara alusión tanto a la majestad solar del Rey como al misterio de Cristo como «Sol inteligible», materializado en la res-

⁹¹ BOTTINEAU, *op. cit.*, p. 71. Sobre el carácter simbólico de la Capilla de Versalles, véase PRADEL, P.: «Le symbolisme de la chapelle de Versailles», en *Bulletin monumental*, 1937-3, pp. 335-355.

⁹² GIEDION, *op. cit.*, p. 137.

⁹³ HIBBERT, *op. cit.*, p. 52.

⁹⁴ SAINT-SIMON, *op. cit.*, p. 430.

⁹⁵ NORBERG-SCHULZ, Christian: *Arquitectura barroca*, Madrid, Aguilar, 1972, p. 322.

⁹⁶ Las estatuas, relieves y trofeos, así como la balastrada que rodea el primer piso, los blandones, la caja del órgano y las puertas, exquisitamente trabajados en bronce o madera, fueron ejecutados por artifices como los hermanos Coustou, Frémin, Lemoine, Van Clève, Magnier, Poirier o Vassé. VAN DER KEMP y otros: *op. cit.*, p. 20.

plandeciente alegoría solar, en bronce dorado, que, circundada de ángeles, preside el altar mayor (Figs. 22 y 24).

— *La Gruta de Tetis como paradigma solar*. Minuciosamente estudiada por Bernard Teyssèdre⁹⁷, la *Grotte des Thétis*, construida entre 1664 y 1676 y derribada tan sólo ocho años después (1684) con motivo de la ampliación del palacio, constituía, en opinión de los cronistas contemporáneos, una de las maravillas del parque de Versalles. Emplazada en los jardines, frente a la fachada nor-este del *château*, próxima al lugar que hoy ocupa la Capilla Real, esta fantástica gruta estuvo determinada, hasta en sus más mínimos detalles, por ese sentido alegórico solar que todo lo abarcaba, según la interpretación dada expresamente por Charles Perrault y defendida por Sedlmayr⁹⁸. De «núcleo solar» la califica, en este mismo sentido, Santiago Sebastián⁹⁹.

Según Teyssèdre, se trataba de «un depósito de agua, sostenido por un pabellón, cuya fachada imita un ninfeo y el interior una gruta»¹⁰⁰. Tres arcos de medio punto, con medallones labrados en las enjutas, a imitación de un arco de triunfo, articulaban la fachada, el central coronado por un sol radiante —diseñado por Claude Perrault— cuyos rayos, formados por finas barras de metal dorado abiertas en abanico, servían de enrejado a las puertas de hierro de la gruta. En el ático, tres relieves, situados encima de cada arco, representaban el carro de Apolo descendiendo al océano entre dos cortejos de tritones (Fig. 23). Jean de La Fontaine, en *Les Amours de Psyché et de Cupidon* (1669), escribirá a propósito de esta simbólica fachada:

«La face de cette Grote est composée en dehors, de trois arcades qui font autant de portes grillés. Au milieu d'une des arcades est un Soleil, de qui les rayons servent de barreaux aux portes. Il ne s'est jamais rien inventé de si à propos, ni de si plein d'art. Au dessus sont trois bas reliefs»¹⁰¹.

Tras esta breve descripción de la fachada, similar a otra ofrecida por Madeleine de Scudéry en *La Promenade de Versailles* (1669)¹⁰², La Fontaine cantará en un largo poema las maravillas del interior de la gruta¹⁰³. Dicho interior, especie de caverna submarina cuyas paredes y bóvedas aparecían incrustadas con conchas, rocallas y corales componiendo a veces caprichosas máscaras de

gusto arcimboldesco, estaba distribuido en seis tramos, los laterales cubiertos por cúpulas y los centrales por cruces. Al fondo, tres nichos albergaban sendos grupos escultóricos de mármol blanco que representaban a Apolo, en el centro, atendido por las ninfas de Tetis y flanqueado por los tritones que abrevan y desenjazezan los corceles del dios Sol. Fueron esculpidos, respectivamente, por François Girardon y Thomas Regnauldin —grupo central—, Gilles Guérin —grupo izquierdo— y los hermanos Gaspard y Balthazar Marsy —grupo derecho—, sobre dibujos de Charles Le Brun (Figs. 24 y 7). La Fontaine describe así el grupo central:

«Ce dieu se reposant sous ces voutes humides
Est assis au milieu d'un choeur de Nereides.
Toutes sont des Venus de qui l'air gracieux
N'entre point dans son coeur, et s'arrête à ses yeux.
Il n'aime que Thetis, et Thetis les surpasse.
Chacune en le servant fait office de grace.
Doris verse de l'eau sur la main qu'il lui tend.
Chloé dans un bassin reçoit l'eau qu'il répand.
A lui laver les pieds Melicerte s'applique.
Delphire entre ses bras tient un vase à l'antique.
Climene auprès du Dieu pousse en vain des
soupirs»¹⁰⁴.

La gruta simbolizaba el palacio oceánico de Tetis, el lugar de reposo al que Apolo-Helios descendía en su carro marino una vez concluida su jornada celeste y al que el Rey Sol, según relata Mademoiselle de Scudéry, «va de vez en cuando a tomarse algún descanso, y reposar de sus grandes e ilustres fatigas, sin que ese reposo le impida retornar en seguida al trabajo con ardor igual al del sol, que recomienza a iluminar el mundo al surgir de las aguas en que descansó»¹⁰⁵. Para Teyssèdre, además, «la umbrosa caverna implica un latente simbolismo sexual. Tetis, la más bella de las nereidas, confundida con Tetys, diosa-madre del mar, es también la Montespan, que acoge 'en su seno' al real amante»¹⁰⁶.

Numerosos eran, en el interior de la gruta, los elementos decorativos y sorprendivos donde se materializaba la alegoría solar: en los espejos empotrados en los muros y en las fuentes que multiplicaban los rayos de luz; en los «candeleros acuáticos» suspendidos bajo las bóvedas, cuyo eje representaba la lira de Apolo, hecha con

⁹⁷ TEYSSÈDRE, *op. cit.*, tomo I, pp. 102-112. Véase también LANGE, Liliane: «La grotte de Thétis et le premier Versailles de Louis XIV», en *Art de France*, t. I, 1961, pp. 133-148.

⁹⁸ SEDLMAYR, *op. cit.*, pp. 235-236.

⁹⁹ SEBASTIÁN, *op. cit.*, p. 367.

¹⁰⁰ TEYSSÈDRE, *op. cit.*, tomo I, p. 102.

¹⁰¹ LA FONTAINE, *op. cit.*, p. 8.

¹⁰² «Comme elle a trois grandes arcades, et qu'elle est ornée de basses-tailles, la belle Etrangère l'eût prise pour un magnifique arc de triomphe, si elle n'eût pas remarqué que les arcades étaient fermées para des portes à jour toutes dorées, d'un travail admirable avec un soleil à celle du milieu. La seule chose qui lui fit connaître d'aussi loin que c'était une grotte, fut un long rang de coquilles dorées qui règne au haut des arcades». SCUDÉRY, Madeleine de: *La Promenade de Versailles*, Paris, chez Claude Barbin, 1669, pp. 71-72. Cit. por NÉRAUDAU, *op. cit.*, p. 202.

¹⁰³ LA FONTAINE, *op. cit.*, pp. 8-14.

¹⁰⁴ *Idem*, *id.*, p. 11.

¹⁰⁵ TEYSSÈDRE, *op. cit.*, tomo I, p. 106.

¹⁰⁶ *Idem*, *id.*, pp. 106-108.



Fig. 23. La Gruta de Tetis en Versailles.
Vista de la fachada. Grabado de Pierre Le Pautre.
Biblioteca Nacional de París.



Fig. 24. Interior de la Gruta de Tetis en Versailles.
Grabado de Pierre Le Pautre.
Biblioteca Nacional de París.

cuerdas de hilo de oro; en el esmalte azul del crucero central, en el que destacaba «un sol formado por pequeñas conchas amarillas, cuyo lustre es tan vivo que parecen de oro»¹⁰⁷; y, finalmente, en las ilusiones ópticas y acústicas descritas por André Félibien, quien, en la penumbra de la gruta, admiraba un «número casi infinito de globos de cristal, entre un montón confuso de gotas y átomos de agua que parecen moverse en ese lugar como los átomos de luz que se descubren en los rayos del sol»¹⁰⁸. Respecto a las ilusiones acústicas, éstas revelaban a Félibien todo un microcosmo dentro de ese fantástico «Palacio de los Espejismos» que era la Gruta de Tetis, según el término acuñado por Teyssèdre: «Cuando, al ruido de las aguas, el sonido de los órganos concuerda con el canto de los pajarillos, y por un sorprendente eco se oye la repetición de esa dulce música' entonces los oídos, no menos encantados que la mirada, creen oír 'esa armonía del universo que los poetas representaron por la lira de Apolo, como quien regula las estaciones y atempera los elementos»¹⁰⁹. Se trataba, en definitiva, de un complejo sistema de canalizaciones que conducía el agua hasta la gruta haciéndola brotar por todas partes, del suelo al techo, y que, pasando a través de un órgano hidráulico, producía un concierto, amplificado por el eco, que dejaba oír, junto al murmullo del agua, el gorjeo de centenares de pájaros, envolviendo al visitante en una grata sensación de paz.

MATERIALES Y ELEMENTOS QUE TRANSFORMAN, CONSERVAN O MODIFICAN LA LUZ EN VERSALLES

En Versailles, escribe Hans Sedlmayr, «la innumerable variedad de alegorías que encontramos a la luz pone de relieve que nos hallamos en su reinado, en el territorio de la luz central. Este es el sentido de los numerosos espejos, de los espejos en su sentido más amplio»¹¹⁰.

En efecto, la intención alegórica del Sol se manifiesta también en Versailles a través de materiales y elementos que transforman, conservan o modifican la luz, como los espejos y cristales de la llamada «ventana francesa»; los brillantes y pulimentados mármoles y parqués de los pavimentos; las relucientes superficies de agua del parque; las cristalinas fuentes y cascadas de agua que rompen y multiplican la luz; o los traslúcidos setos del parque que dejan penetrar la luz proyectando sombras irrealmente más claras de lo normal¹¹¹.

— *Espejos*. «El espejo —nos dice Juan José Martín González— hace aún más rotundo el ocaso del muro como frontera. Con Versailles nació el espejo con efectos arquitectónicos. La imagen, al rebotar de superficie en superficie, origina una perspectiva infinita, que hace que nos hallemos en un espacio ilusoriamente más grande»¹¹². El espejo, como elemento ilusionista, aparece unido, pues, al sentido de teatralidad del Barroco. En

¹⁰⁷ *Idem, id.*, p. 108.

¹⁰⁸ *Idem, id.*, p. 111.

¹⁰⁹ *Ibidem*.

¹¹⁰ SEDLMAYR, *op. cit.*, pp. 247-248.

¹¹¹ *Idem, id.*, pp. 236, 248.

¹¹² MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José: *Historia del Arte. Tomo II. Arte Moderno y Contemporáneo*, Madrid, Editorial Gredos, 1978, p. 173.

Versalles, Nicodemus Tessin el Joven, según refiere Charles Perrault, quiso levantar, dentro del mismo parque, un grandioso templo dedicado al Sol —una pieza opuesta a la capilla del palacio— cuya sala principal estaría totalmente revestida de espejos¹¹³.

Los espejos, utilizados frecuentemente en Versalles en numerosos salones y estancias del palacio, adquirirán, sin embargo, su verdadero significado y protagonismo en la espléndida *Galerie des Glaces*. Fruto de la colaboración entre el arquitecto Jules Hardouin-Mansart y el pintor y decorador Charles Le Brun, la Galería de los Espejos (1679-1684) representa, por su riqueza, el símbolo indiscutible de la magnificencia del Rey Sol, revelando, con plenitud y esplendor, todo el sentido absolutista de su política. Por su forma y su decoración, la Gran Galería de Versalles, como ha indicado Anthony Blunt, es básicamente una repetición de la Galería de Apolo del Louvre, exceptuando los espejos que la dan nombre y los mármoles, en relación con las habitaciones más antiguas del *Grand Appartement*¹¹⁴. Para construirla hubo que cerrar la terraza central de la fachada al jardín, alterando así el primitivo esquema de Le Vau. «Sin embargo, en el interior —afirma Blunt— Mansart y Lebrun crearon el conjunto más efectista de todo el palacio y la obra que resume de forma más completa el estilo Luis XIV»¹¹⁵. Conforman este magno conjunto la galería propiamente dicha, de setenta y seis metros de longitud, y los dos salones que la prolongan y comunican por sus extremos: el Salón de la Guerra y el Salón de la Paz, profusamente decorados también. Diecisiete altos ventanales arqueados abiertos al parque articulan el interior de la galería, en correspondencia con otras tantas arcadas revestidas de espejos —veinticuatro pilastras de mármol rojo con basas y capiteles de bronce dorado las enmarcan— que, enfrentadas a dichos ventanales, reflejan y multiplican su luz infinitamente. Entre las pilastras, hornacinas, distribuidas en los muros a intervalos regulares, cobijaban estatuas antiguas de la colección real¹¹⁶ (Fig. 25).

En este grandioso marco, y a instancias de Colbert, introdujo Le Brun el denominado *ordre composite français* u «orden francés», con capiteles de bronce dorado —su ejecución se debió a Philippe Caffiéri— adornados con una flor de lis coronada por el sol real, al que presta su rostro Apolo, y encuadrada por dos gallos ga-

los dispuestos en los ángulos sobre un fondo de palmas¹¹⁷. La flor de lis sería el símbolo de los Borbones, Apolo-Sol la divisa de Luis XIV y el gallo, por último, ligado tradicionalmente al Sol por anunciar con su canto el amanecer, el emblema de Francia (Fig. 26). Grandes trofeos de armas en bronce dorado, finamente cincelados, completaban la decoración parietal de la galería. Fueron ejecutados por el orfebre Ladoireau sobre modelos de Lespingola y Buiette inspirados a su vez en diseños de Le Brun¹¹⁸ (Fig. 2).

Espejos, cristales, mármoles, dorados bronce y estucos, así como un rico mobiliario de plata, en armónica combinación con las pinturas de la bóveda en cuya superficie desplegó Le Brun vastas composiciones evocando las hazañas guerreras de Luis XIV¹¹⁹, hacían de la Galería de los Espejos el más espléndido salón de recepción de Europa. Lo que hoy vemos, sin embargo, no es más que un pálido reflejo de su primitiva magnificencia, pues su mágico efecto dependía en gran medida del rico mobiliario de plata labrada que la alhajaba, compuesto por macetas de naranjos, mesas, arañas y candelabros, fundido en 1689 y reemplazado por otro más modesto, en madera tallada y dorada, a base de mesas, tetederos y taburetes¹²⁰.

La luz del día, el centelleo nocturno de las tres mil velas que portaban arañas y candelabros y cuya llama multiplicaban espejos y cristales, el brillante y pulimentado parqué del piso, el resplandeciente mobiliario de plata, los dorados capiteles, guirnalda y trofeos de bronce y toda la decoración, en suma, de esta fastuosa galería estaban subordinados a un único sentido alegórico: servir de marco radiante en fiestas, bailes y recepciones al astro omnipresente que habitaba el palacio, el Rey Sol, haciendo exclamar a Madame de Sevigné: «Rien n'est égal à la beauté de cette galerie de Versailles. Cette sorte de royale beauté est unique au monde»¹²¹.

— *Ventanas y puertas de cristal*. Hemos de resaltar, especialmente, los cristales de la llamada «ventana francesa», en forma arqueada, utilizada también en algunas puertas del palacio, la cual acentúa el contacto entre el espacio interior y el exterior reduciendo la pared a una especie de «esqueleto transparente» que otorga protagonismo a la luz solar. Las ventanas rectas utilizadas en un principio por Le Vau fueron sustituidas en Versalles, efectivamente, por grandes ventanales arqueados con los que

¹¹³ SELDMAYR, *op. cit.*, pp. 236, 248.

¹¹⁴ BLUNT, *op. cit.*, p. 350.

¹¹⁵ *Ibidem*.

¹¹⁶ Sobre la Galería de los Espejos, véase la monografía de VITZTHUM, Walter y HOOG, Simone: *Charles Le Brun à Versailles: la galerie des Glaces*, Paris, 1969.

¹¹⁷ Pierre de Nolhac describe así dichos capiteles: «des susdits chapiteaux auront deux pieds de haut et deux pieds six pouces de larguer, composés chacun de deux coqs sur les angles, le tige de palmes qui forment les volutes et les colicoles, les feuilles composées de palmes avec une fleurdelis dans le milieu de chacune des distes feuilles; au milieu du tailloir une teste d'Apollon au lieu de rose». HAUTECEUR, Louis: *Histoire de L'Architecture classique en France. Tome II. Le Règne de Louis XIV*, Paris, Editions A. et J. Picard et C^o, 1948, pp. 543-544.

¹¹⁸ NOLHAC, Pierre de: *Versailles. Les intérieures*, tomo I, Paris, Editions Albert Morancé, s.a., p. 5.

¹¹⁹ Sobre el esquema iconográfico desarrollado en la Galería de los Espejos, véanse VAN DER KEMP y otros: *op. cit.*, p. 44 y SEBASTIÁN, *op. cit.*, p. 364.

¹²⁰ VAN DER KEMP y otros: *op. cit.*, p. 46.

¹²¹ SEBASTIÁN, *op. cit.*, p. 364.



Fig. 25. La Galería de los Espejos de Versalles en la época de Luis XIV. Grabado de Sebastien Le Clerc. Biblioteca Nacional de París.

Hardouin-Mansart quiso aumentar más la superficie en cristalada, obteniendo «un ritmo de unidades repetidas en vez de una línea horizontal continua»¹²² (Fig. 19).

Para Christian Norberg-Schülz, las dos largas alas transversales hacia el norte y el mediodía, agregadas por Hardouin-Mansart para prolongar, en una extensión «indeterminada», la fachada del palacio que mira al parque, transformarían el edificio «en un sistema de simple repetición que consiste en un ‘esqueleto’ transparente donde los espacios entre las pilastras están totalmente ocupados por ventanales arqueados. Así, Versalles parece un ‘invernadero’ y representa un vínculo entre las estructuras transparentes del gótico y los grandes edificios de hierro y cristal del siglo XIX»¹²³.

— Mármoles y parqués. Relucientes mármoles polí-



Fig. 26. Capitel de «orden francés» de la Galería de Espejos. Palacio de Versalles.



Fig. 27. «Les Plaisirs de l'Île Enchantée» en Versalles. El incendio del palacio de Alcina. Grabado de Israël Silvestre. Biblioteca Nacional de París.

cromos, así como brillantes y pulimentados parqués, empleados en el pavimento de los salones del palacio — los mármoles se emplearon igualmente como revestimiento parietal—, actuaban también a modo de espejos que reflejan la luz. Los primitivos suelos de mármol del *Grand Appartement*, sustituidos posteriormente por otros de parqué, o el brillante entarimado de la *Galerie des Glaces* serían un buen ejemplo de ello. El valor simbólico de los mármoles se hizo patente especialmente en las lujosas habitaciones del Gran Apartamento, culminando en el rico *Appartement des Bains*, situado debajo de aquél, cuya parte central ocupaba una gigantesca bañera monolítica de forma octogonal. De esta magnificencia simbólica se hizo eco André Félibien en los siguientes términos:

¹²² NORBERG-SCHULZ, *op. cit.*, p. 365.

¹²³ *Idem, id.*, p. 298.

«(...)l'on a observé d'employer les marbres que sont les plus rares et les plus précieux dans les lieux les plus proches de la personne du Roi. De sorte qu'à mesure qu'on passe d'une chambre à une autre, on y voit plus de richesse, soit dans les marbres, soit dans la sculpture, soit dans les peintures que embellissent les plafons»¹²⁴.

— *Superficies, fuentes y cascadas de agua del parque*¹²⁵. Relucientes y lisas superficies de agua reflejan la luz del Sol en los numerosos estanques del parque y en su majestuoso Gran Canal como si de espejos líquidos se tratara, en alusión directa a la alegoría solar que preside todo Versalles. Desde la Galería de los Espejos, y en otro tiempo desde la gran terraza central existente en su lugar, la mirada del espectador —¿por qué no la del propio Luis XIV?— se desliza plácidamente entre los dos grandes estanques del *Parterre d'Eau*, en eje con el *Parterre de Latone*, sigue sin obstáculo la larguísima perspectiva axial del *Tapis Vert* hasta el *Bassin d'Apollon* y se pierde, finalmente, en el mar de cristal del *Grand Canal*, cuya forma cruciforme refleja los rayos solares lanzándolos en las cuatro direcciones (Fig. 15). Nos encontramos, en efecto, en el eje este-oeste o eje principal del parque, consagrado al mito de Apolo-Sol, y por consiguiente en los dominios de la luz central. Otros tantos estanques se sitúan en el eje norte-sur o eje secundario, en una zona umbrosa alejada del Sol y dedicada a las divinidades acuáticas, destacando, por su magnitud, el *Bassin de Neptune*, el *Bassin du Dragon* y la *Pièce d'Eau des Suisses*, o estanque de los Suizos, en el extremo meridional.

Abundantes son también las artísticas fuentes que con sus cristalinos surtidores de agua rompen y multiplican la luz (Figs. 5 y 16), materializando con su presencia el mito solar presente en el eje principal del parque, en una secuencia iconográfica a la que ya aludimos al hablar del jardín de Apolo-Sol: se trata de las fuentes del *Carro de Apolo*, de *Latona y sus hijos* y de las de *Baco*, *Saturno*, *Flora* y *Ceres*, que simbolizan las cuatro estaciones del año. En el eje secundario encontramos, por su parte, las fuentes del *Dragón*, por Gaspard Marsy; de la *Pirámide* y del *Baño de las Ninfas*, por François Girardon ambas.

Entre las cascadas artificiales del parque sobresale, por su originalidad, la correspondiente al denominado *Bosquet des Rocailles*, conocido también como *Salle de Bal* o Sala de Baile «à cause de l'espèce d'arène sur laquelle on danse quand il plaît à sa Majesté d'y donner quelque fête»¹²⁶. Alrededor, y siguiendo la disposición circular del recinto, se alzan gradas para los espectadores y un

escalonamiento de pilas de rocallas incrustadas de conchas, a manera de cascada, por las que fluye el agua impetuosamente multiplicando la luz.

UTILIZACION DE MATERIALES DORADOS Y PLATEADOS EN VERSALLES

La utilización de materiales dorados en Versalles —a los que nosotros añadimos los plateados también— aparece íntimamente unida, según Sedlmayr, al simbolismo solar que preside todo el conjunto y confiere magnificencia a su ocupante, el Rey Sol¹²⁷.

El oro puro, bien macizo, en hilos o en forma de panes, se empleó con profusión tanto en la decoración interna del palacio como en el exterior del mismo, incluidos los jardines. Materiales como la madera, el estuco, el bronce, el cobre, el plomo o el hierro fueron recubiertos habitualmente con este metal precioso. Los dorados muebles, balastradas, bordadas tapicerías, arañas, candelabros, estatuas, relieves, trofeos de armas, capiteles, puertas, *boiseries* y estucos del interior así lo confirman, alcanzando su punto culminante en la resplandeciente *Chambre du Roi* y en su coronada cama de baldaquino (Fig. 20). En el exterior del palacio, el oro se utilizó en la recubrición y ornamentación de las inclinadas techumbres¹²⁸, chimeneas, rejas de los balcones y verjas de acceso que daban a la *Cour Royale* y a la simbólica *Cour de Marbre*, causando, con el sol, un deslumbrador efecto en el visitante que se aproximaba. Ya en el parque, el oro muestra todo su esplendor en las numerosas fuentes de plomo dorado que adornan los estanques y que con sus múltiples surtidores de agua transforman la luz creando un mágico efecto caleidoscópico. Como ejemplo baste citar el soberbio grupo del *Carro de Apolo*, ejecutado por Jean-Baptiste Tuby (Fig. 5).

La plata labrada se empleó también abundantemente en el resplandeciente mobiliario, de un lujo un tanto «bárbaro» —en opinión de Roger-Armand Weigert¹²⁹—, que alhajaba el *Grand Appartement* y la *Galerie des Glaces*: mesas, asientos, taburetes, balastradas, fuentes, jarros, macetas de naranjos, candelabros, arañas y braseros mostraban escenas exquisitamente cinceladas alusivas a las hazañas de Luis XIV, a los doce meses, a las cuatro estaciones o a los trabajos de Hércules. Todos estos ricos objetos, fundidos en 1689 con motivo de la grave crisis financiera provocada por la guerra de la Liga de Augsburgo, fueron ejecutados en la Manufactura de los Gobelinos por orfebres de la talla de

¹²⁴ FÉLIBIEN, *op. cit.*, p. 287. Cit. por NÉRAUDAU, *op. cit.*, p. 220.

¹²⁵ Véase nota 51.

¹²⁶ VAN DER KEMP y otros: *op. cit.*, p. 118.

¹²⁷ SEDLMAYR, *op. cit.*, p. 236.

¹²⁸ HAUTECOEUR, *op. cit.*, p. 546 y TEYSSÈDRE, *op. cit.*, tomo II, pp. 65-66.

¹²⁹ WEIGERT, *op. cit.*, p. 17.

Thomas Merlin, Alexis Loir o los hermanos de Villiers, según diseños de Charles Le Brun¹³⁰. Como señala Edward Lucie Smith se trataba, en realidad, de «una reserva visible de capital así como lo eran las exhibiciones de vajillas de plata en el aparador del gobernante medieval»¹³¹.

LAS FIESTAS Y EL SOL EN VERSALLES

Parte fundamental en la vida de la corte fueron también las suntuosas fiestas y espectáculos al aire libre celebrados en los jardines y patios del palacio de Versalles¹³², donde quedó plasmada toda la teatralidad y el sentido alegórico-mitológico del Barroco, y que tuvieron en las del Buen Retiro de Madrid un clarísimo precedente¹³³. Las alegorías y referencias solares fueron frecuentes en ellas, apareciendo el propio Luis XIV, en ocasiones, vestido de Sol (Fig. 9) o encarnando la figura del dios Apolo sobre su carro tirado por cuatro briosos corceles (Fig. 11).

Dichos festejos, en los que se combinaban todas las artes, llegarían a superar, en lujo y fastuosidad, las grandiosas producciones ofrecidas por Nicolas Fouquet en Vaux-le-Vicomte¹³⁴. «Quinault y Molière —precisa Anthony Blunt— colaboraron con Lully escribiendo comedias-ballets y óperas para las cuales Gissey y Berain preparaban los decorados y vestuarios»¹³⁵. En los jardines del palacio se instalaron teatros provisionales; espléndidas cenas, a la luz de las antorchas, se organiza-

ron en el recinto de la *Cour de Marbre*, brindándose, como colofón, brillantes espectáculos pirotécnicos alrededor de las fuentes¹³⁶. Los fuegos de artificio sirvieron, en efecto, de apoteosis final a las magníficas fiestas versallescas, iluminando con millares de luces multicolores los estanques, fuentes y árboles del parque y aludiendo con su resplandor a la magnificencia de su anfitrión, el Rey Sol¹³⁷ (Fig. 27). La «estética de lo efímero», como señaló Roger-Armand Weigert, alcanzaría, pues, en Versalles un inusitado desarrollo¹³⁸.

La primera gran fiesta ofrecida por el rey, conocida como los *Plaisirs de l'Île Enchantée*, celebrada en los jardines de Versalles el verano de 1664 en honor de Made-moiselle de La Vallière, duró tres días —en 1674 se prepararon festejos aún más espléndidos para celebrar la reconquista del Franco Condado¹³⁹—, asistiendo a ella más de seiscientos invitados, muchos de los cuales tomaron parte activa. «Empezaron —refiere Christopher Hibbert—, al son de una alegre fanfarria de trompetas, con la aparición del propio Luis, con armadura de oro y plata incrustada de piedras preciosas y casco empenachado de plumas escarlata, representando a Rogelio, el famoso paladín de Carlomagno, venido con sus caballeros desde su isla encantada para entretener a las damas de la corte. Rogelio y los suyos, seguidos de Apolo en un gran carro resplandeciente tirado por cuatro caballos y escoltado por una muchedumbre de servidores ricamente ataviados, pasaron varias veces ante los admirados espectadores. Las fachadas relucientes, los tejados azules y las doradas chimeneas del palacio servían de telón de fondo a sus hábiles ejercicios ecuestres»¹⁴⁰.

¹³⁰ *Idem*, *id.*, pp. 16-17.

¹³¹ LUCIE-SMITH, Edward: *Breve historia del mueble*, Barcelona, 1980, p. 71.

¹³² Véase al respecto WEIGERT, *op. cit.*, pp. 48-51; TEYSSÈDRE, *op. cit.*, tomo I, pp. 112-113; HIBBERT, *op. cit.*, pp. 28-30; LEVRON, *op. cit.*, pp. 87-89; BOTTINEAU, *op. cit.*, pp. 44-46.

¹³³ BROWN, Jonathan y ELLIOT, J. H.: *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la Corte de Felipe IV*, Madrid, Alianza Editorial-Revista de Occidente, 1985, pp. 209-230.

¹³⁴ BLUNT, *op. cit.*, p. 243.

¹³⁵ *Idem*, *id.*, p. 346. Sobre la mitología, el rey y la escena, véase NÉRAUDAU, *op. cit.*, pp. 119-166.

¹³⁶ BLUNT, *op. cit.*, p. 346.

¹³⁷ WEIGERT, *op. cit.*, p. 56.

¹³⁸ *Idem*, *id.*, pp. 48-61.

¹³⁹ *Idem*, *id.*, pp. 49-51.

¹⁴⁰ HIBBERT, *op. cit.*, p. 28.

Un lienzo polémico de la Virgen y Santa Rosalía de Palermo de Juan Bautista de Wael.

Matías Díaz Padrón.
Museo del Prado. Madrid.

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.) Vol. II, 1990

La restitución a Juan Bautista de Wael del lienzo de colección privada granadina que reproducimos, ofrece la posibilidad de engrosar y conocer mejor la obra de este pintor de muy escasa producción. La firma, de compleja lectura, dificultó por mucho tiempo su pronta identificación.

En referencia escrita que me adjuntan a la fotografía, figura la opinión de don Emilio Orozco, que examinó el lienzo, leyendo la firma: «Juan Bautista (o Bartolomé) Lawal fecit». No localiza artista alguno por dicho nombre, pero aporta algunas opiniones críticas al estilo de la obra, donde ve sugerencias de la escuela andaluza, lo que le lleva a pensar que se trata de un maestro del Norte afincado en tierras de Andalucía, hecho que está en lo posible por los muchos contactos de tantos pintores flamencos. La Santa que acompaña a la Virgen, la identifica don Emilio Orozco con Santa Inés o Santa Catalina, pero ninguno de los símbolos habituales en dichas santas mártires aparecen a la vista. A lo lejos se aproxima un ángel con un asno, lo que vincula la escena a la Huida a Egipto de la Sagrada Familia.

Iconográficamente la dificultad está en la identidad de la Santa que lleva un ramillete de rosas por tocado sobre su cabeza. Para nosotros esto es un signo revelador de su identidad y expresión de amor y pureza. Es el símbolo más típico en la iconografía de Santa Rosalía de Palermo¹. Es para nosotros la candidata más posible. También las rosas son atributo de Santa Rosa de Viterbo, que las lleva frecuentemente en los pliegues de su

manto², y de Rosa de Lima, patrona de los jardineros, pero esta última no renuncia a su hábito dominicano³.

La devoción a Rosalía de Palermo fue más profunda y muy representada su imagen por los pintores flamencos contemporáneos de Juan Bautista de Wael. Su popularidad fue mucha en los años de la Contrarreforma, ganando el apoyo de los jesuitas, que fueron quienes impulsaron con fervor el culto a la «Vergine Palermitane» en los Países Bajos españoles⁴. Las numerosas versiones que del tema hizo Van Dyck, recuérdense las de Palermo, Viena, Madrid y dibujo del Ermitage de Leningrado, es prueba elocuente de lo dicho⁵. En el lienzo del Museo madrileño, es un angelito quien porta la corona de rosas para colocarla en la cabeza de la Virgen. Son rosas blancas: color simbólico elocuente, «alusión a su nombre y a su leyenda, y guisa de armas parlantes» escribe Reau⁶. No deja de ser curioso que, con términos similares describa el padre Santos la pintura de Van Dyck del Prado, al verla en el Escorial, a mediados del siglo XVII: volando el angelillo «con unas rosas en la mano con que la corona, y juntamente da a entender el nombre de la santa y la virtud»⁷.

Pero el interés de este trabajo está fundamentalmente en la restitución de la pintura a Juan Bautista de Wael, pues es una de las pocas obras que se conocen de su mano. Los diccionarios especializados hacen referencia sólo a una serie de aguafuertes de historias del hijo pródigo según Cornelis de Wael⁸. Este pintor lleva igual nombre que el padre de Cornelis de Wael, llamado el Viejo

¹ G. FERGUSON: *Signs of Symbols in Christian Art* (S. A.), New York, p. 47.

² L. RÉAU: *Iconographie de l'Art Chrétien*, 1959, T. III, 3, p. 1171.

³ *Ibidem*, T. III, 3, p. 1172.

⁴ *Ibidem*, T. III, 3, p. 1170.

⁵ CH. STERLING: «Van Dyck's paintings of St. Rosalia», *The Burlington Magazine*, LXXIV, 1939, p. 54.

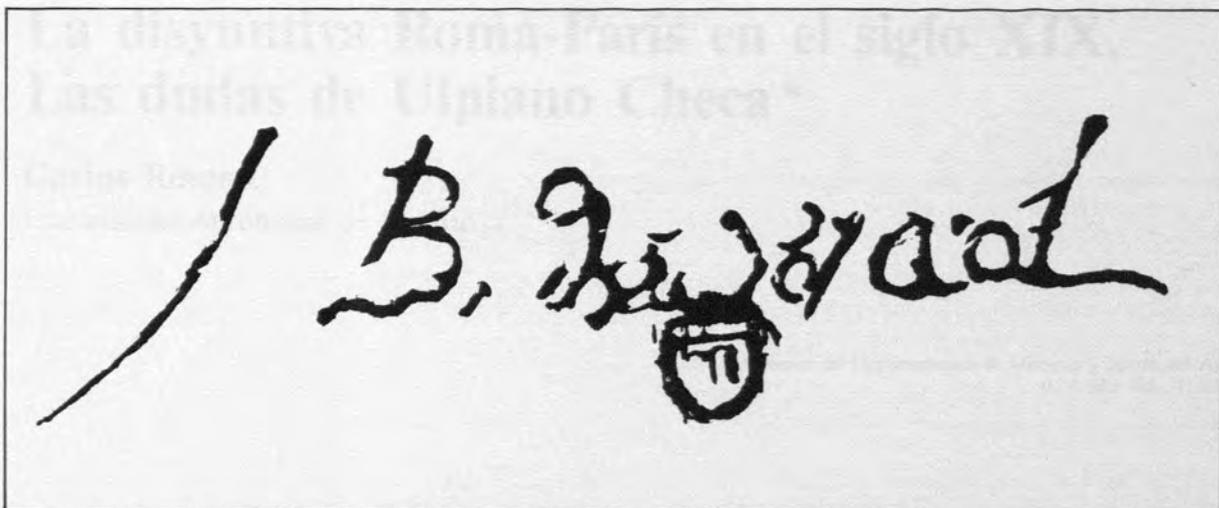
⁶ RÉAU, ob. cit., T. III, 3, p. 1170.

⁷ F. J. SÁNCHEZ CANTÓN: *Fuentes literarias para la Historia del Arte Español, 1932-1941*, T. II, p. 303.

⁸ E. BÉNÉZIT: *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, graveurs, et de tous les temps et de tous les pays*, 1976, T. X, p. 598.



82



(1558-1633), que figura como discípulo de Frans Francken I, y seguidor de su estilo. De ser así, parece más probable —ateniéndonos a razones de estilo y fechas— que la firma corresponda al hijo, pues las pintura que nos ocupa está más próxima al barroco de ámbito rubeniano.

En el Benezit se piensa que el joven Wael fue hijo natural o sobrino de Cornelis. Wilenski lo tiene por hijo ilegítimo de Lucas de Wael⁹, formado en Génova con su tío Cornelis. Más explícitas son las noticias que sobre su obra y personalidad registran el Wurzbach¹⁰ y el Thieme-Becker¹¹.

A juzgar por la pintura que reproducimos no parece

un artista de extraordinarias dotes. Es uno de los muchos satélites de Rubens, que aúna a las enseñanzas del maestro, maneras propias del arte de Italia donde reside algún tiempo. El concepto del paisaje de fondo y arbolado deriva de aquí, y quizá algo del vibrante reflejo de las telas, pero los modelos son afines a los más usuales de Rubens, quizá no directamente sino a través de grabados, tales: los del reposo en la Huida a Egipto del Museo del Prado, que grabó G. Galle; o a la Sagrada Familia y San Juan de la colección Weitemer de Londres, que grabó Lucas Worsterman, y otros que alcanzan una gran divulgación.

⁹ *Flemish painting (1430-1839)*, 1960, T. II, p. 685.

¹⁰ *Niederländisches Künstler Lexikon*, 1906-1911, T. III, p. 837.

¹¹ *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, Leipzig, 1942, T. XXXV, p. 19.

La disyuntiva Roma-París en el siglo XIX. Las dudas de Ulpiano Checa*

Carlos Reyero.

Universidad Autónoma de Madrid.

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.) Vol. II, 1990

En el catálogo de la *Exposición Antológica de la Academia Española de Bellas Artes de Roma* celebrada en 1979, Giulio Carlo Argan se preguntaba si, para no alentar el arte académico, no hubiese sido más justo haber fundado dicha institución en París en vez de en Roma. Pero en su respuesta se manifiesta inseguro: «Probablemente nel 1873, alla vigilia della rivelazione dell' Impressionismo, anch'io avrei avuto gli stessi dubbi»¹. En esas dudas se debatieron cuantos pintores españoles mínimamente inquietos dejaron el terruño en busca del centro del arte contemporáneo que nos les parecía tan claro como a los historiadores del arte de un siglo después. Entre las varias decenas de artistas del último cuarto del siglo XIX que fueron becados para estudiar en Roma y, por uno u otro motivo, acabaron —frente a frente, como tal vez no hubiera sido su deseo— con la realidad de París, se encuentra un pintor que, con independencia del prestigio alcanzado en su tiempo y de la consideración que nos merece en el nuestro, es una figura clave en esa disyuntiva —para muchos sentimentalmente nunca resuelta— entre Roma o París. Se trata de Ulpiano Checa.

Ulpiano Fernández-Checa y Sáiz (Colmenar de Oreja, Madrid, 1860-Dax, Francia, 1916) es un pintor que ha merecido escasa atención bibliográfica², pese haber obtenido en 1884 el primer puesto del concurso para ocupar una plaza de pensionado en la Academia Española

de Roma y en 1887 la primera medalla de la Exposición Nacional de Bellas Artes. No pueden encontrarse mejores augurios en el *curriculum vitae* de un pintor español de fines del siglo XIX. Con tal bagaje, los artistas españoles solían «rentabilizar» ese prestigio en puestos de trabajo y encargos que les permitían sobrevivir holgadamente de por vida. Sin embargo, Checa se atreve a emprender, desde una cierta seguridad alcanzada y no como un bohemio inquieto, el camino siempre incierto de París.

Se ha dicho que su traslado a París es consecuencia de que no le fuera concedida la pensión de mérito de la Academia³. Pero a través de una instancia fechada en Roma el 26 de abril de 1887 y dirigida al Director sabemos que tenía ya intención de residir en París antes del final de su pensión de número que concluía el 1 de julio de 1888⁴. El concurso para la plaza de pensionado de mérito, al que por supuesto acude Checa, tiene lugar en julio de 1887, por lo tanto con posterioridad a su decisión de instalarse en París. Como el ganador —José Benlliure— renuncia, se vuelve a celebrar, también con la participación de Checa y, a pesar de que en el anterior había obtenido el segundo lugar, esta vez lo gana Salvador Viniegra, que antes no se había presentado.

En todo ello debieron de pesar algunas simpatías y antipatías personales. En primer lugar, Viniegra gana el concurso por un cuadro premiado en Cádiz en 1879, dos

* Los datos relativos a la presencia de Ulpiano Checa en París se han obtenido en el marco de una ayuda de la Dirección General de Investigación Científica y Técnica. El autor quiere agradecer también las facilidades concedidas por la Academia Española de Bellas Artes de Roma para la consulta de su archivo y por el Ayuntamiento de Comenar de Oreja (Madrid) para el acceso a las pinturas conservadas en el Museo Municipal Ulpiano Checa, que fueron fotografiadas por Javier Burón Fernández.

¹ Catálogo de la *Exposición Antológica de la Academia Española de Bellas Artes de Roma*, Madrid, 1979, p. 7.

² Aparte de los datos que ofrecen obras generales y diccionarios (Ossorio y Bernard, Pantorba...) recogidos en publicaciones más recientes puede añadirse: UZANNE, J.: «Figuras contemporáneas. Ulpiano Checa», en *Album Mariani*, París, 1896-1908, tomo VIII y el folleto *Museo Municipal Ulpiano Checa*, Colmenar de Oreja, S. A.

³ GONZÁLEZ LÓPEZ, C. y MARTÍ AIXELA, M.: *Pintores españoles en París, 1850-1900*, Barcelona, 1989, p.93.

⁴ Documento I.

medallas en exposiciones provinciales y una primera medalla en la Nacional de 1887⁵. Los méritos de Checa, dos años mayor que Viniestra, no puede decirse que fueran significativamente inferiores, aunque es probable que, desde la perspectiva de hoy, la obra del gaditano presente aspectos más prometidos que —no hay por qué ser desconfiados— pudo apreciar el tribunal de turno. Pero, por otra parte, dos cartas de Checa escritas en mayo de 1888 permiten más que intuir cierta inclinación de algunos a que no obtuviera la plaza. En la primera⁶, fechada el 3 de mayo de 1888 en París, revela al Director de la Academia el malestar existente en el Ministerio porque permanezca en París y haya concurrido al Salón de ese año, a pesar de que está previsto en el Reglamento la ausencia de los pensionados de Roma en el último año. Igualmente le urge para que le devuelva la memoria —última obligación que cumplir— «porque la esperan en España, creyendo que yo voy a ser tan inocente que voy a dejar pasar la fecha». La carta, que tiene toda ella un cierto tono coloquial hacia el Director, Vicente Palmarioli entonces, no debió de obtener la comprensiva respuesta que Checa esperaba ya que se ve obligado a pedir perdón en un nuevo escrito del 7 de mayo⁷. Justifica «con ejemplos análogos» su participación en el Salón de París, que parece era lo más grave. Checa, no sin cierta ironía, habla de su obligación de «visitar museos» que le impone el Reglamento, en vez de sacar —no lo dice, pero puede deducirse— partido personal de sus habilidades adquiridas y promocionarse, que es lo que hacía.

En otro orden de cosas, es preciso insistir en que por esas fechas no tenía muy claro que le interesase firmemente la pensión de mérito pues expresamente le dice al Director «por si acaso me da la idea de solicitar la pensión»⁸, lo que hace suponer que barajaba las ventajas o inconvenientes de seguir en París o volver a Roma. De todo ello se deduce que la solución de París no fue la salida a ningún fracaso.

Así pues, Checa está instalado ya en París en 1888, exactamente en el número 69 de la rue de Douai, desde donde, como se sabe, envía dibujos para *La Ilustración Española y Americana*. Ese año participa por vez primera en el Salón con *L'enlèvement de Proserpine* (El rapto de Proserpina)⁹, que se reproduce y merece la consideración crítica de Montrosier¹⁰.

Del año 1889 tenemos varias noticias de la actividad de Checa en París. Por una parte, acude al Salón con una



Fig. 1. *El Rapto de Proserpina* (Salón de 1888).

obra: *Place de la République* (Plaza de la República). En el Catálogo constan dos direcciones, una la rue du Faubourg St. Honoré, número 235 (la cual mantendrá a lo largo de la última década del siglo) y otra la *Galerie des Artistes Modernes*, en la rue de la Paix, número 5. La pintura¹¹ —una vista global de la plaza con gentes y co-

⁵ BRU ROMO, M.: *La Academia Española de Bellas Arte de Roma (1873-1914)*, Madrid, 1971, p. 72.

⁶ Documento III.

⁷ Documento IV.

⁸ Documento II.

⁹ *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés au palais des Champs-Élysées le 1.^{er} mai 1888*, París 1888, p. 461. Es el número 563.

¹⁰ «El *Pluton* del señor Checa parece inspirado en una carrera de carros del hipódromo. Su cuadriga de caballos, negros como el Erebo, se embala con seguridad; y de la manera como el raptor de Proserpina sujeta las riendas parece que si sacude a sus caballos van a llevarle» (MONTROSIER, E.: *Salon de 1888*, París, Librairie d'Art, 1888, p. 28).

¹¹ *Explication... 1899*, París, 1889, p. 44. Es el número 558. Probablemente es el mismo cuadro que fue subastado en Londres en 1982 (*Galería Richard Green. Exhibition of French Painting*, Londres, 1982). El libro de González López-Martí Aixelá reproduce un óleo titulado *Impresiones de París* claramente relacionado con esta obra así como la crítica de Armand Gouzien en *La Ilustración Española y Americana* a propósito del mismo (*ob. cit.*, pp. 93-94).



Fig. 2. Carrera de Carros Romanos (Salón de 1890).

ches de caballos en día de lluvia, lo que le permite ejecutar los brillos que le caracterizan— merece cierta consideración crítica. En el *Moniteur des Arts* se describe y se califica al artista de pintor de género y de paisaje¹². Por otra parte, está su participación en la Exposición Universal de 1889 con un cuadro: *Dans l'église* (En la iglesia)¹³. A pesar de la abundante literatura generada en cualquier certamen internacional y de que Checa obtuviera una tercera medalla —era miembro del jurado de la sección española¹⁴— los críticos no suelen ni mencionarlo. Únicamente Emile Cardon lo cita entre «algunos artistas enamorados de la modernidad que se limitan a pintar lo que ven, escenas de la vida contemporánea, y ello simplemente, sinceramente, sin otra preocupación que dar la sensación de naturaleza y realidad»¹⁵.

Checa es fiel a la cita del Salón durante los años si-

guientes. En 1890 abandona la temática de la realidad y vuelve, aunque sólo sea metafóricamente, a Roma: su cuadro de ese año se llama *Course de chars romains* (Carreras de carros romanos), por el que obtiene medalla de tercera clase¹⁶. El cuadro, que se reproduce en *L'Illustration*¹⁷, aprovecha otra habilidad de Checa: el escorzo de los caballos a galope que desde *La Invasión de los bárbaros* y *El rapto* son elementos que se repetirán en distintas ocasiones en busca del efectismo técnico. El *Moniteur des Arts* le dedica un comentario entusiasta: «su obra es la revelación de una naturaleza artística admirablemente dotada» y su autor llega a cautivarse por la recreación del espectáculo. Emplea indistintamente adjetivos para referirse al tema y a la pintura¹⁸. En general, merece una atención bastante considerable de los críticos, la mayor entre todos los pintores españoles

¹² «La vista está tomada un día de lluvia, uno de esos días de lluvia de tormenta bastante frecuentes, y ofrecida con un gran sentimiento de lo pintoresco; el efecto es muy justo y muy verdadero, y el movimiento de la muchedumbre, los omnibus que se cruzan, las gentes que escapan de los coches o de las salpicaduras de los caballos, está captado con espíritu» («Salón de 1889», *Moniteur des Arts*, 28 mai 1889).

¹³ *Exposition Universelle Internationale de 1889 à Paris. Catalogue Général Officiel. Tome Premier. Groupe I: Oeuvres d'Art*, Lille, 1889, p. 166. Aparece con el número 21.

¹⁴ UZANNE, «Art. cit.», s. p.

¹⁵ CARDON, E.: «L'Espagne», *Moniteur des Arts*, 1889, p. 296.

¹⁶ *Explication... 1890*, París, 1890, p. 42. Es el número 517. Se reproduce en *Salon 1890. Catalogue illustré*, París, 1890, p. 309. También en *L'Illustration* (1), 3 mai 1890; n. 2462. Una acuarela con ese título se subastó en Drouot el 31 de octubre de 1980.

¹⁷ Proporciona las medidas (3 × 5 m.) y la siguiente descripción: «Interior de circo. En segundo plano, a la derecha, la punta de la spina, adornada con pirámides y estatuas, llena de espectadores. En primer plano a la izquierda, en la arena, llegando de frente, al galope, una cuádriga de caballos negros y castaños, conducida por un cochero de túnica roja; detrás, llega otra cuádriga, llevada por un cochero de túnica verde. En el mismo plano, a la derecha, al pie de la spina, un carro volcado y un cochero, en azul, caído sobre la espalda, entre dos caballos que se debaten bajo los restos; detrás, otra cuádriga, llevada por caballos blancos que se encabritan y cuyo cochero, en amarillo, se esfuerza por detener. En la lejanía, a derecha e izquierda, las gradas repletas de espectadores. Al fondo, un arco de triunfo. Efecto de sol al atardecer. Firmado a la derecha abajo: U. Checa 1890» (LAFENESTRE, G.: *Le livre d'or du Salon de Peinture et de Sculpture*, París, 1890, p. 28).

¹⁸ «Hay en la composición de este cuadro una fogosidad y una animación irresistibles; uno se queda cautivado e impresionado vivamente por la mezcla de carros volcados, caballos caídos, y, como los espectadores de la carrera, el público sigue, jadeante, el espectáculo emocionante que el artista ha narrado con un raro vigor. Es una concepción audaz, ejecutada con un verbo y una energía digna de elogio. Es incontestablemente uno de los mejores trozos de pintura del Salón de los Champs-Élysées» (CARDON, E.: «Salón de 1890 (Champs-Élysées)», *Moniteur des Arts*, 23 mai 1890).

que expusieron ese año. En *Le Figaro*, donde también se reproduce, es un éxito claro del Salón y, después de describirlo pormenorizadamente, señala que el mérito radica en conseguir bien «la sensación de muchedumbre», «estar vivo» y «emocionar»¹⁹. El comentarista de la *Revue de deux Mondes* se pregunta porqué Checa ha obtenido tanto éxito: «ha puesto un poco de lo que al público le gusta y desea, de lo que le dieron tan cumplidamente Gros y Géricault, Delacroix y Horace Vernet, de lo que le negaron tan obstinadamente nuestros decoradores anémicos, el movimiento». Critica también errores que atribuye a su juventud²⁰. El éxito obtenido por la obra hace que se recoja en distintas publicaciones monográficas sobre el Salón. Payot dice —¡nada menos!— que «Checa parece destinado a recoger el prestigio perdido de la escuela española» y —para que se vea el uso a conveniencia que se da a la memoria— se olvida de otras obras de Checa y dice que «la actualidad le deja frío». Su cuadro de 1890 tiene para él cualidades soberbias: llega a «verlo» junto a la *Juana la Loca* de Pradilla (si el Estado francés no decidiese adquirirlo... ¡para un museo de provincias, por supuesto!)²¹.

En 1891, en la misma línea de arrollador efectismo, presenta *Les Huns; Attila* (Los Hunos)²² en donde vuelve, más claramente aún, al tema de los bárbaros. Reproducido en varios lugares²³, se ocupan de él distintos críticos. Cardon reconoce que «tiene todas las cualidades que le habían distinguido (...), es decir, abundancia, imaginación, vigor y color; el efecto general es también sobrecogedor y tratado con una amplitud de pincelada y una fogosidad de colorido muy destacables, lo que no deja de causar alguna sorpresa hoy que la moda está en las cosas grises y descoloridas»²⁴. Otros escriben opiniones más desfavorables. Lafenestre, aunque reconoce

habilidad y cierta furia (por cierto, lo escribe en castellano), ve una habilidad superficial que se convierte en una virtuosidad irritante²⁵. Aurier —el célebre crítico del simbolismo— se lamenta en estos términos: «*Quel malheur, Monsieur Checa, que l'Ecole des Beaux Arts ait prodigué ses douches réfrigérants à votre belle fougue espagnole!*»²⁶.

En el Salón de 1892 expone dos obras: *Bacchanale* (Bacanal) y *A la bonne franquette* (A la buena de dios)²⁷. De la primera se dice que, aunque es de pequeñas dimensiones, «reaparece toda la vida y el movimiento de su *Carrera de carros romanos*, así como su riqueza y vigor de coloración»²⁸.

Durante los años 1893, 1894 y 1895 Checa no acude al Salón de los Champs-Élysées. Por el contrario, presenta sus obras a la Sociedad Nacional de Bellas Artes, una agrupación de pintores que desde 1890 había decidido exponer sus obras en el Champ-de-Mars. El Salón de la «Nationale», como se le conoce, no tiene diferencias sustanciales en el fondo y, creado más por discrepancias personales, evidencia un mismo gusto pictórico. En 1893 Checa da a conocer allí *Les peaux rouges* (Los pieles rojas) y *Le fardier* y merece una cierta consideración crítica. *Les peaux-rouges* cautiva la atención de Jollivet que la describe pormenorizadamente³⁰. En *Le Figaro* se hace notar que el artista español pasa de Pompeya a las Indias en función de su capacidad para inventar masacres y escribe: «ha hecho una especialidad de los choques de escuadrón, de carros antiguos que quiebran sus ruedas y se encabalgan, y de rudas cabalgatas donde los caballos caen a los precipicios. La Antigüedad le había proporcionado algunos temas que habían hecho detenerse a los espectadores y valido a su autor

¹⁹ «Uno de los éxitos claros del Salón es para una tela importante del señor Checa (...). La ansiedad está por todas partes, a la espera de un drama inminente; el peligro es tan grande que la angustia gana al espectador. Yo no pretendo que el cuadro del señor Checa no tenga defectos, pero tiene el raro mérito de estar vivo y emocionante. Esta cualidad ha sido llevada tal vez al extremo, pero es superior, en su desbordamiento, al arte frío de las combinaciones sin pasión» (WOLFF, A.: *1890. Figaro-Salon*, París, 1890, p. 24).

²⁰ «La mano del señor Checa no está todavía segura (...). Se detectan vacilaciones de dibujo y de contraste en sus figuras; pero, ¡qué animación en toda la escena! (...) ¡qué un artista joven como el señor Checa junto, a su temperamento, la experiencia material y técnica y verán cómo dispersa toda la escuela languideciente de brumosos, neblinosos y estancados!» (LAFENESTRE, G.: «Les Salons de 1890, I: La peinture aux Champs-Élysées» *Revue des deux Mondes*, 1 juin 1890, p. 655).

²¹ «Aquí se realizan de manera triunfal las promesas contenidas en las obras anteriores del joven artista español. El dibujo es de una precisión vigorosa; el color es cálido y vibrante y la disposición del tema, que estaba repleto de dificultades peligrosas, ha sido llevado a término con una habilidad de composición perfecta» (PAYOT, A.: *Le Salon de 1890*, París, 1890, p. 25).

²² *Explication... 1891*, París, 1891, p. 30. Es el número 343.

²³ *Salon de 1890. Catalogue illustré*, París, 1891, p. 153; *L'Illustration*, n. 2.514, 2 mai 1891; PROUST, A.: *Le Salon de 1891*, París, 1891, p. 16; WOLFF, A.: *1891. Figaro-Salon*, París, 1891, p. 33.

²⁴ CARDON, E.: «Le Salon de 1891 (Champs-Élysées)», *Moniteur des Arts*, 15 mai 1891.

²⁵ LAENESTRE, G.: «Les Salons de 1891» *Revue des deux Mondes* (III), p. 650.

²⁶ AURIER, G. A.: «Ratiotinations familières et d'ailleurs vains à propos des trois salons de 1891», *Mercure de France*, 1891 (II), Juillet, pp. 38-9.

²⁷ *Explication... 1892*, p. 36. Aparecen con los números 387 y 388. La *Bacanal* se reproduce en el *Catalogue illustré de peinture et sculpture. Salon de 1892*, París, 1892, p. 41.

²⁸ HENNEBAUT, C. de: «Le Salon de 1892 (Champs-Élysées)», *Moniteur des Arts*, 17 juin 1892.

²⁹ *Catalogue des ouvrages de Peinture, Sculpture et Gravure exposés au Champs-de-Mars le 10 mai 1893*, Evreux, 1893, p. 42. Aparecen con los números 212 y 213.

³⁰ «... el señor Ulysse (*sic*) Checa no tiene necesidad de traer a colación los recuerdos dejados entre nosotros por Buffalo Bill para excitar el interés de los conocedores en torno a los Pieles Rojas que nos ha mostrado en el Champ-de-Mars (...). Los caballos se encabritan, otros yacen en el suelo patas arriba y el huracán humano pasa sobre ellos (...). Respecto a esta concesión hecha a nuestras lecturas de colegial, no nos queda más que admirar en silencio el verbo demoníaco del artista que ha encontrado el medio de darnos, con sus Pieles Rojas, el estremecimiento que pasa por nuestras venas cuando oímos la música de la cabalgata de las Valkirias» (JOLLIVET, G.: *Le Salon de 1893*, París, 1893, pp. 84-85).



Fig. 3. Los Hunos.
Atila (Salón de 1891).



Fig. 4. Bacanal
(Salón de 1892).

éxitos bien merecidos; esta vez se ha ido a buscar la inspiración a los bosques de América (...). Desde ahora, el cuadro de Checa es historia»³¹.

En 1894 concurre con tres obras a la «Nationale»: *La Naumachie, combat naval chez les Romains* (La naumachia, combate naval entre los romanos), *Mauvaise rencontre* (Desgraciado encuentro) y *Matinée d'été, Pyrénées* (Mañana de verano en los Pirineos)³². La Nauma-

quia, un ampuloso cuadro en la órbita de la «grande peinture» que entra en crisis en este momento, pasó al museo del pintor en Colmenar de Oreja (Madrid). El crítico de *Le Figaro* se ocupa de él con cierto detalle: «el movimiento es vivo, el tumulto completo, las galeras se abordan con furia; el fuego, el hierro, hacen su papel. La parte arquitectónica es destacable, las perspectivas muy justas, el primer plano a la derecha, con sus dos ma-

³¹ YRIARTE, C.: *Figaro-Salon*, Paris, 1893, pp. 86 y 119.

³² *Catalogue... le 25 avril 1894*, Evreux, 1894. Aparecen con los números 233, 234 y 235. *Mauvaise rencontre* se reproduce en el *Catalogue illustré*, p. 169. *La Naumachie* se reproduce en el libro de MILES, R.: *Le Salon de 1894*, Paris, 1894, p. 66.



Fig. 5. Los Pieleros (Salón de 1893).

jestuosas columnas de porfirio que limitan la loggia imperial, el desarrollo circular de las gradas con la muchedumbre que grita y anima a los combatientes; por último, en la lejanía, los pórticos circulares, los templos y la ciudad en el horizonte; todo denota un estudio serio de la base del cuadro (...). Desde el punto de vista del arte, el artista ha alcanzado su objetivo; desde el punto de vista de la verdad arqueológica, no conocemos rui-

nas tan gigantescas como para creer que la *Naumaquia* haya podido desarrollarse en escenas tan impresionantes y en aguas tan profundas para llegar a imaginárnoslo»³³.

En 1895 expone en el Champ-de-Mars tres obras: *Le ravin de Waterloo* (El barranco de Waterloo), *A l'abreuvoir* (En el abrevadero) y *Au bord de l'Adour* (A orillas del Adour)³⁴. Emile Cardon destaca el primero «por su factura vigorosa, su movimiento y fogosidad», que compara con un texto de Victor Hugo en el que el autor acaso pudo inspirarse³⁵.

En 1896 Checa vuelve a los Champs-Élysées, por cierto, «hors concours», según se especifica en el catálogo³⁶ y expone *La carrière* (La carrera) que se reproduce en *L'Artiste*³⁷. En el año 1897, aparte de algunos dibujos, expone el cuadro titulado *Le rapt* (El rapto)³⁸, de tonos anaranjados que nada tienen que ver con la entonación académica. Scheffer, en su opúsculo sobre el Salón, reproduce y describe la obra a la vez que destaca el grado de especialización iconográfica de su autor³⁹. Este cuadro se conserva en el museo de Colmenar de Oreja en cuya iglesia parroquial Checa pinta, ese mismo año, a ambos lados del presbiterio una *Presentación* y una *Anunciación* en donde se combinan su conocimiento de la pintura italiana del Renacimiento con cierto simbolismo fin de siglo. En 1898 expone: *Départ pour la fantasia (sic.)* (Partida para la fantasía), en el Museo Checa, y *A la foire de Séville* (En la feria de Sevilla)⁴⁰, que supone un cierto cambio temático. En 1899, además de varios dibujos concurre al Salón con la obra *Don Quichotte de la Manche, dans sa bataille avec les moutons*⁴¹, que apenas merecen la atención de los críticos tal vez cansados del academicismo que se repetía después de varias décadas⁴².

El año 1900 se exponen obras de Checa en el Salón de los Champs-Élysées y en la Universal. Al Salón concurre con *Mazeppa*⁴³ y en la sección española de la Exposición Universal se exhiben dos cuadros: *Derniers moments de Pompéi* (Últimos días de Pompeya) y *Cours de chars à Rome* (Carrera de carros en Roma)⁴⁴. Merece consideraciones pasajeras por parte de los críticos que naturalmente se ocupan de «cosas más modernas». Benedite, por ejemplo, señala únicamente, en un panorama general de la pintura española, «las grandes escenas

³³ YRIARTE, C.: *Figaro-Salon*, París, 1894, pp. 17-19.

³⁴ *Catalogue...le 25 avril 1895*, Evreux, 1895, p. 45. Son los números 259, 260 y 261.

³⁵ CARDON, E.: «Le Salon de 1895», *Moniteur des Arts*, 1895, p. 84.

³⁶ *Explication...le 1.º mai 1896*, París, 1896, p. 40. Es el número 448.

³⁷ *L'Artiste*, 1896, tomo 143, entre pp. 340 y 341.

³⁸ *Explication...le 20 avril 1897*, París, 1897, p. 35. Es el número 374.

³⁹ SCHEFFER, G.: *Le Salon de 1897*, París, 1897, p. 35. Es el número 374.

⁴⁰ *Explication... exposés a la galerie des machines le 1.º mai 1898*, París, 1898, p. 44. Son los números 459 y 460. Una acuarela titulada *Départ pour la fantasia*, firmada y fechada en 1896, fue vendida en Drouot el 21 de diciembre de 1978.

⁴¹ *Explication... le 1.º mai 1899*, París, 1899, p. 42. Es el número 438.

⁴² La obra se reproduce en *Le Monde illustré*, 29 avril 1891, n. 2.196, p. 338. Un crítico lo cita al paso (DAVID, L.: «Le Salon de 1899», *Moniteur des Arts*, 2 juin 1899, p. 1387).

⁴³ *Explication... exposés Place Breteuil le 7 avril 1900*, París, 1900, p. 40. Es el número 296. Se reproduce en el *Catalogue illustré du Salon de 1900*, París, 1900, p. 220 y en MASSON, F.: *Figaro-Salon*, París, 1900, p. 66 (se cita en p. 56). Véase también el Catálogo de la Exposición *Mazeppa*, Rouen, Musée des Beaux-Arts, 1978, p. 22. Figura con el número 38.

⁴⁴ *Catalogue Officiel illustré de l'Exposition Décennale des Beaux-Arts de 1889 à 1900*, París, 1900, p. 290. Son los números 21 y 22. Se reproduce la *Cours de chars à Rome* en la p. 191.



Fig. 6. *La Naumaquia, combate naval entre los romanos (Salón de 1894).*

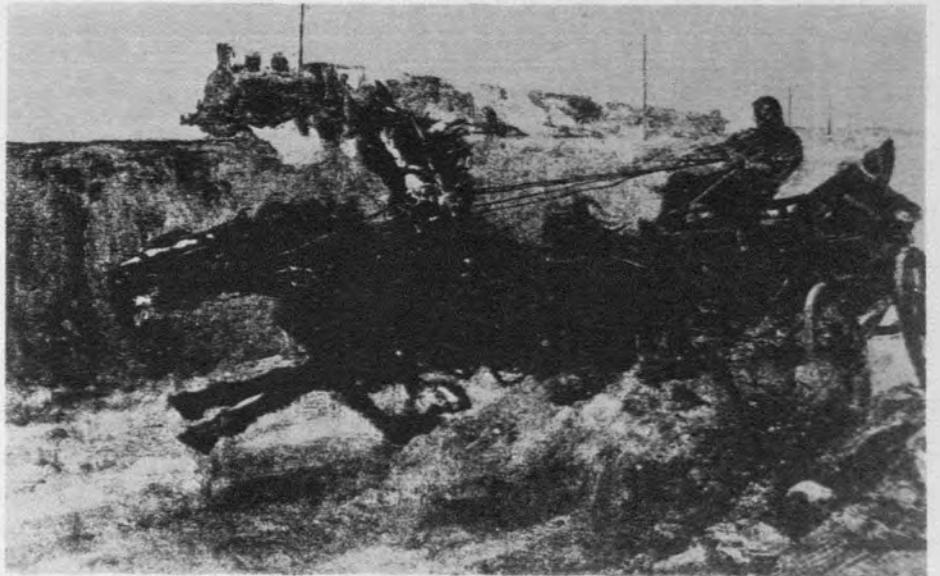


Fig. 7. *Desgraciado Encuentro (Salón de 1894).*



Fig. 8. *El barranco de Waterloo* (Salón de 1895).

turbulentas del señor Checa»⁴⁵. Esta es la última gran proyección pública del pintor español, en un cierto declive de su fama, pero Checa permanecerá aún activo en Francia hasta su muerte en 1916⁴⁶.

Todos estos datos relativos a uno de los pintores españoles más conocidos y apreciados en el París fin de siglo, que entonces se constituía en la capital del gusto moderno, pueden servir como un significativo testimonio que ilustre la dicotomía entre la formación romana —y por lo tanto antigua— de la mayoría de nuestros artistas decimonónicos y el atractivo que en todos los órdenes de la vida ejercía ya la capital de Francia. El caso de Checa no es ciertamente el único: él cita en sus cartas a Sala, y aún podríamos recordar con anterioridad a Fortuny y contemporáneamente a Sorolla, tres nombres especialmente célebres a los que las circunstancias les hacen moverse entre las dos ciudades, antes de que la generación siguiente acabe con las dudas. Pero las dudas de Checa —aparentemente también resueltas al haber elegido de modo definitivo Francia y desvincularse así

de la trayectoria de la pintura española— son tal vez las que demuestran un mayor —por simultáneo— apasionamiento hacia lo que significaban entonces Roma y París. El, que había comenzado su carrera evocando a los bárbaros que irrumpen en «la antigua y orgullosa señora del mundo» como si de una premonición se tratara, permaneció fiel a los temas literarios que recordaban la grandeza de la Urbe con toda la fastuosidad de un académico: naumaquias y cuadrigas, circos y mitología, sobreviven en un intento casi wagneriano de sobrecoger. Pero sin embargo se va a París. Se diría que el cuadro *Mauvaise rencontre*, donde un ferrocarril y un carro de caballos compiten en una carrera de velocidad —la misma obsesión de los futuristas—, refleja un dilema. Alternan sus paisajes urbanos con las recreaciones antiguas y, aunque se asienta en París, uno se resiste a decir que lo haga sin lugar a dudas o, al menos, sin dejarnos intuir que su corazón seguía todavía en otra parte. Como a todo ser humano, la realidad le llevó probablemente a aceptar lo inevitable, pero no comprendió que las transformaciones eran mucho mayores.

⁴⁵ BENEDITE, L.: «La peinture étrangère», en *Exposition Universelle de 1900. Les Beaux Arts et les Arts Décoratifs*, París, 1900, p. 410.

⁴⁶ En 1901 expone en el Salón *Vinicio corriendo hacia Roma ardiendo (Quo vadis?)* y en 1910 presenta *Junto al fuego* en una exposición organizada por la Sociedad Artística de Roubaix-Tourcoing. En *L'Illustration* se reproduce en 1909 (n.º 3.453) *El balcón. España*.



Fig. 9. *El Rapto* (Salón de 1897).



Fig. 10. *Mazeppa*
(Salón de 1890).

APENDICE DOCUMENTAL

Los documentos transcritos a continuación proceden del Archivo de la Academia Española de Bellas Artes de Roma, carpeta de pensionados 1873-1917, A-L. Con el fin de facilitar su lectura han sido puntuados y corregidos los errores ortográficos.

DOCUMENTO I

Instancia de Checa (26-IV-1887) al Director de la Academia en la que solicita licencia para ausentarse de Roma e instalarse en París según prevee el Reglamento.

M.I.S.

Dn. Ulpiano Checa y Sáiz, pensionado de número por la pintura de historia en la R. Academia de Bellas Artes de España en Roma, solicita de V. I. que se digne concederle la licencia para ausentarse de esta capital durante el tiempo que le resta de su pensión, según el derecho que le concede el artículo 13 del reglamento reformado por R. Orden de 11 de octubre de el año 1880 deseando por el momento fijar su residencia en París.

Gracia que no duda obtener de la acreditada rectitud de V. I. cuya vida guarde Dios mo. años.

Roma 26 de abril de 1887

Ulpiano Checa

M.I.S. Director de la R. Academia de Bellas Artes de España en Roma.

DOCUMENTO II

Carta de Checa (27-IV-1888) al Director de la Academia en la que le anuncia el envío desde París de la Memoria de pensionado y expone sus proyectos y dificultades.

París 27 de abril de 1888

Sr. Dn. Vicente Palmaroli

Mi querido director:

Ya tengo terminada la memoria que le mandaré a V. mañana para que pueda V. mandarla todo lo antes posible, pues desearía que me dieran de baja (si puede ser) al cobrar la última mensualidad, o sea a primeros de Junio, por si acaso me da la idea de solicitar la pensión de Mérito estar libre, pues le advierto a V. que están anunciadas las vacantes y abierto el plazo para presentar solicitudes que termina el 13 de junio. Esto me ha chocado extraordinariamente porque jamás han anunciado en España una vacante sin estarlo realmente y en esta ocasión las han anunciado cinco meses antes, pues los que están no terminan hasta setiembre u octubre.

La memoria como V. verá la he hecho detenidamente pero como yo soy tan *borrico* en esto de escribir la encontrará V. sin pies ni cabeza. Trata de la escuela del *Giotto* y de la del *Esquarzione*, de lo cual estuve recogiendo datos el verano pasado cuando estuve en Italia de vuelta de Madrid. Si la lee V. y con lo mucho que V. sabe de esas épocas encuentra alguna barbaridad imposible de

pasar, la tacha V. y con eso tendrá más carácter de manuscrito. De todos modos, como digo a V. (y también lo digo en la memoria), yo he procurado que los autores y las fechas que yo cito sean verdad en cuyo caso no queda más que la falta de la buena forma en la explicación, que eso me está permitido a mí, que me contentaría con saber pintar bien, sin meterme a escribir libros.

Sin más por hoy y rogándole me ayude en esta ocasión se despide de V., su afmo. amigo.

Ulpiano Checa

Mis afectos a Sofía Vicentini y amigos.

Creo que he tenido una medalla en Viena pero no se aún de qué clase.

DOCUMENTO III

Carta de Checa (3-V-1888) al Director de la Academia donde le expone el malestar de algunos acerca de su permanencia en París y su justificación.

París 3 de mayo de 1888.

Sr. Dn. Vicente Palmaroli:

Mi querido Director:

Hace tiempo tuve noticias de las malas intenciones que tenían en el Ministerio de Estado de quitarme la pensión: excuso decirle a V. que yo estuve muy tranquilo pues sabía que tenía completo derecho a estar en París, como si me hubiera dado la gana de marcharme a *Pekín*; después he sabido que tuvieron que tragarse la *píldora* y aguantarse sin molestarme en los más mínimo, con lo cual hubieran quedado malparados los *Sres. intrigantillos inexpertos*; siento mucho si esto le proporcionó a V. algún disgusto aunque supongo que la contestación de V. sería única y exclusivamente diciéndoles que se tomaran el trabajo de leer el reglamento, el cual estoy convencidísimo que no le conocen; reglamento que yo conozco de memoria, pues estoy al final de mi pensión y aún no me ha sido entregado un sólo ejemplar.

El cuadro del salón le he presentado porque a ello me han dado derecho mis compañeros con ejemplos análogos y porque siempre he creído que perteneciendo todos a una misma institución no creo que tengan unos derechos que no puedan tener otros.

Para su conocimiento, el Sr. Sala está haciendo cosas con las cuales no transijo, una vez que V. ha sido demasiado bueno con él; yo, en lugar de V. ya le hubiera leído la cartilla o por lo menos le hubiera hecho cumplir con el reglamento que a V. le ha sido entregado al hacerle director de esa academia.

Hágame V. el favor de mandarme mi nombramiento de pensionado de número y, como le rogaba en mi anterior, hágame V. también el favor de mandar inmediatamente la memoria porque la esperan por España, creyendo que yo voy a ser tan inocente que voy a dejar pasar la fecha en que cumplo como pensionado sin mandar mi último trabajo (pues creo que no hay necesidad de que vayan todas juntas).

Ruego a V. la contestación para saber si recibió V. la memoria para en caso contrario reclamarla en la Posta,



Fig. 11. Los últimos días de Pompeya (Exposición Universal de 1900).

si no puede V. por sus ocupaciones sírvase de su Sr. Secretario.

Es todo cuanto tengo que comunicarle.

Mis cariñosos afectos a Sofí Vicentini y amigos y V. sabe le quiere su afmo. s. s.

Ulpiano Checa

Rue de Douai, 69

DOCUMENTO IV

Carta de Checa (7-V-1888) al Director de la Academia donde justifica de nuevo su permanencia en París ante la aparente incompreensión de éste.

París 7 de mayo de 1888

Sr. Dn. Vicente Palmaroli:

Mi querido Director:

Acabo de recibir la suya del 5 por la que veo que V. ha interpretado mal mi última carta, tratándola de inconveniente; lo siento porque no fue esa mi intención y lo siento mucho más porque en ningún punto de ella me da Vd. la razón; de lo que le ruego me perdone.

Veo que estoy más enterado que V.: tuvieron intención de quitarme la pensión; conozco a los que promovieron la cuestión cosa que no me cogió de sorpresa: afortunadamente no lo han conseguido porque para ello no tenían razón.

Decía que *mis compañeros me dieron derechos con ejemplos análogos* pues el Sr. Querol presentó una estatua, no en París sino en el mismo Madrid, y no habiendo cumplido con los trabajos de reglamento sino faltándole por hacer el principal.

¿No se acuerdan que a mí me ha sido autorizado el hacer mi último envío antes del último año de mi pensión? Esto me parece admirable; y el tamaño mayor, ¿no lo hizo el Sr. Plasencia? ¿o es que hay privilegios para uno que o hay para otros? En fin, es mejor dejar estas cuestiones que para mí son de solución imposible.

Respecto al Sr. Sala, comprendo que consiga todos los permisos que quiera, aunque sean injustos, y que le haya dado a V. trimestralmente cuenta de lo que se ocupa, según manda el reglamento es de su obligación, cosa que yo no he hecho *oficialmente* porque dejaba a V. en libertad de incluir en su comunicación trimestral al ministerio lo que V. creyera conveniente, una vez que mi ocupación se reducía a *visitar museos* como pide el reglamento y si mal no recuerdo ya en una de mis cartas se lo decía a V.

Respecto a la memoria yo estoy dispuesto a corregirla en todo lo que a V. le parezca y para ello le ruego me la mande a vuelta de correo para tener tiempo de devolvérsela a V. antes de fin de mes: pues si como V. cree no me perjudica para llevar a cabo mi pretensión a la plaza de Mérito lo mismo da que me den la baja a primeros que a últimos de Junio.

Es todo cuanto por hoy tengo que decirle. Memorias a Sofia Vicentini y demás amigos y V. créame siempre el más franco y leal entre todos los suyos

Ulpiano Checa

La nueva arquitectura de la Universidad Autónoma en Cantoblanco (Madrid)

Angel Urrutia Núñez

Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.) Vol. II, 1990

A la memoria de José M.^a García de Paredes

Desde que se construyera en 1971 la Universidad Autónoma de Cantoblanco (Madrid), transcurrieron algunos años en que permaneció prácticamente intacta. Es en la década de los ochenta cuando, ante las necesidades ineludibles de ampliación, se desarrollan proyectos urbanísticos y arquitectónicos, los cuales, aun parcialmente, parecen realizarse y materializarse ya en obras que funcionan hoy día o están a punto de concluirse.

La arquitectura primitiva de la Universidad (1969-70/1971) —basada en un proyecto, modificado por el M.E.C., de Regino Borobio Ojeda, José Borobio Ojeda, Luis Borobio Navarro y Regino Borobio Navarro— fue en su día objeto de estudio por mi parte¹.

En el mismo podían percibirse varios síntomas y hechos hoy manifestados y comprobados plenamente, al menos dos muy significativos: primero, insuficiencia de unos espacios que se habían concebido idealmente para

una enseñanza personalizada y no masificada, en el seno de células departamentales autónomas, pero interrelacionadas de forma reticular excesivamente ortogonal y hasta cierto punto frustrada; segundo, la ausencia de instalaciones complementarias y equipamientos (Institutos de Investigación, residencias, etc.) que pudiesen convertir nuestra Universidad en una auténtica Ciudad Universitaria.

Llegada la década siguiente pues, la U.A.M. requiere Asistencia Técnica Regular al Equipo Ferrán (Estudios de Planeamiento y Arquitectura) con el fin de crear una infraestructura de ensanche que permita urbanizar más zonas y situar la mayor parte de la nueva arquitectura objeto esta vez del siguiente estudio².

El problema primordial que se presentaba al Equipo Ferrán era el de ser nuestra Universidad un centro docente aislado. Apenas había soluciones para corregir los

¹ Véase Angel URRUTIA NÚÑEZ: *La arquitectura de la Universidad de Cantoblanco (Madrid)*. BOLETIN DEL MUSEO E INSTITUTO «CAMON AZNAR». XXVII. Zaragoza, 1987. pp. 67-90.

² Colaboración entre la Universidad Autónoma de Madrid y este Equipo recogida en las memorias *Propuesta de Asistencia Técnica Regular a la U.A.M.* Madrid. Octubre, 1983; *Propuesta de Ordenación Física del Campus de Cantoblanco*. Madrid. Noviembre, 1983. Véase también especificación detallada de actividades en *Obras, Estudios y Proyectos de Urbanización y Edificios. Informe de Situación*. 1985. U.A.M. Gerencia. Noviembre, 1985.

Esta relación entre la U.A.M. y el Equipo Ferrán tendrá vigencia durante los años 1983-1985; es decir, hasta que se incorporan un arquitecto (Manuel Pérez Soriano) y un aparejador (Pedro Rubio) procedentes de la Junta de Construcciones y Equipo Escolar del M.E.C. a la Oficina Técnica de Obras y Mantenimiento de la U.A.M. Durante este período operativo pues comienza a desarrollarse el primer ensanche de nuestra Universidad, en tanto se aprueba oficialmente el llamado Plan Especial.

El Equipo Ferrán, situado en la Avda. de Portugal n.º 55 de Madrid, es dirigido por Carlos Ferrán Alfaro. Nacido en Teruel el año 1934, se titula en 1960 por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid. Ferrán destaca por su intensa labor en los ámbitos tanto urbanístico como arquitectónico. Estudiante e investigador de las cuestiones que integran tales campos —estudios en London School of Economics. Architectural Association Kingston College of Arts. London (Department of Environmental Studies), Beca «Fundación Juan March» 1973 (colaboración con Eduardo Mangada) por la investigación sobre «Ciudades nuevas y Barrios Nuevos», Premio Nacional de Urbanismo 1978 (colaboración con Eduardo Mangada y Fernando Navazo), por «Normas subsidiarias y complementarias de la Comarca Exterior de Salamanca»—, tuvo en sus inicios de la profesión una actividad memorable en los proyectos y en la creación de los nuevos barrios periféricos de Madrid: Barrio de Loyola (1960-63; colaboración con Eduardo Mangada, José Luis Romany y Francisco Javier Sáenz de Oiza); Proyecto de Ciudad Satélite «Horizonte» (1961; colaboración con los mismos arquitectos); Barrio «Juan XXIII» (1962-66; colaboración con Mangada y Romany).

A partir de 1976 comienza a colaborar con Ferrán el arquitecto Fernando Navazo Rivero, pasando a ser miembro integrante de dicho Equipo. Navazo, nacido en Gijón el año 1948, estudia en las Escuelas de Sevilla y Madrid (1966-73), especializándose en Urbanismo. Durante 1974-76 había trabajado como Arquitecto Urbanista en el Departamento de Planeamiento Urbano del Greater Manchester Council (G.M.C.).

defectos derivados por la ocasión perdida de haber podido integrar en su momento el Campus universitario en un poblado de nueva planta como el próximo Tres Cantos, por ejemplo; es decir, una idea de raíz anglosajona que hubiera permitido una actividad residencial y comercial, una vivencia de las instituciones que caracterizan a una ciudad, un equipamiento adecuado en definitiva³. Una vez asumida irremediadamente la relegada trama reticular preexistente, toda vez que se deseaba descongestionar el recinto ubicando nuevos edificios con co-

modidad y rapidez⁴, se procedió a proyectar tres ampliaciones fundamentales: Ampliación Sur del Campus (urbanización de zona para Institutos del Consejo Superior de Investigaciones Científicas), Ampliación Sur del Campus (urbanización colindante de zona para nuevas facultades) y Ampliación Norte (urbanización de zona para nuevas instalaciones deportivas)⁵.

La pretensión del Equipo Ferrán era crear diversas zonas nítidas de actividad periférica, consiguiéndose in-

Hay un arquitecto más a reseñar, mencionado anteriormente y cuyas colaboraciones frecuentes con Ferrán y Navazo se mantendrán en otras obras (incluso en esta misma Universidad, caso del Instituto de Catálisis y Petroleoquímica estudiado más adelante): José Luis Romany Aranda. Nacido en Denia el año 1921 y titulado en 1951 por la Escuela de Arquitectura de Madrid, se había destacado también durante los años 50-60 en la creación de nuevos poblados periféricos en Madrid: Unidad vecinal «Las Erillas» (1954, colaboración con Sáenz de Oiza); Unidad vecinal «El Batán» (1955-63, colaboración con Oiza); Poblado dirigido en Fuencarral (1956); además de las obras citadas anteriormente y realizadas en colaboración.

Para su situación histórica, véase Angel URRUTIA NÚÑEZ: *Arquitectura de 1940 a 1980. HISTORIA DE LA ARQUITECTURA ESPAÑOLA*. Tomo 5. Planeta-Exclusivas de Ediciones. Zaragoza, 1987. (*Los poblados de nueva planta y el racionalismo feroz... Otras actuaciones de interés*). pp. 1.885-1.900.

³ Esta preocupación me fue transmitida personalmente por Carlos Ferrán durante una entrevista que mantuvimos el 12-II-90, en su Estudio de la Avda. de Portugal (Madrid).

⁴ «... El edificio principal, aparentemente flexible, resulta en la práctica muy rígido e incómodo en su uso. El trazado de calles actual es insuficiente, y se ha empobrecido aún más al ser todas las calles de dirección única.

La ordenación que ahora se propone supone un cambio respecto a la concepción anterior. El estado actual del Campus se ha reinterpretado sobre la base de una trama ortogonal, presente en cierta medida en las edificaciones existentes, pero desarrollada de una forma más sistemática, reduciendo el tamaño de las manzanas, introduciendo una red de calles mucho más densa.

Se ha procurado, en suma, recuperar el carácter neutro y la flexibilidad de los trazados uniformes, que nos parece en este caso la fórmula más segura para poder actuar con rapidez, —por ejemplo, decidir la localización de las nuevas facultades— con las máximas garantías de alcanzar unos resultados satisfactorios, tanto bajo el punto de vista del diseño como de organización y funcionamiento de la Universidad. Se llega así a una ordenación que ofrece una imagen de Campus muy distinta de la actual, pero que prácticamente incorpora todos los trazados que hoy existen, y se ofrecen unas posibilidades de expansión, en principio suficientes para satisfacer las demandas más urgentes...» (De la Memoria *Propuesta de Ordenación Física del Campus de Cantoblanco*. Madrid. Noviembre, 1983).

Además, la zona verde se prolongaría hacia el Este (un oportuno contacto con la Universidad Pontificia de Comillas, 1965-71/1971-74, de Javier Carvajal) —susceptible de acoger edificios significativos de la Universidad— y hacia el Oeste (más allá de la actual autovía Madrid-Colmenar que secciona los terrenos de la Universidad), enlazando con un cinturón forestal que cercaría la hondonada y donde podría ubicarse una futura zona residencial. Elemento imprescindible a tratar sería el de los nuevos accesos y comunicaciones; por el NO en la carretera de Alcobendas y por SE en la carretera del Campo de Tiro, reforzándose líneas o ejes Norte-Sur; enlace de la Terminal de ferrocarril con la línea principal en dirección Tres Cantos y Colmenar, que se complementaría con otro previsto con Alcobendas a iniciativa de RENFE (atravesando el Campus bajo tierra y con estación próxima a la Biblioteca Central).

⁵ *Superficie de los terrenos de la Universidad y zonas:*

Los terrenos de la Universidad Autónoma en el Campus de Cantoblanco tienen una extensión aproximada de 233 Has.

— Solar primitiva Universidad	18 Has.
— Superficie construida	180.000 m ² construidos
— Previsión de aumento con el Plan Ferrán	a 240.000 m ² construidos en las nuevas parcelas
— Superficie para trazado de calles	50 Has.
— Terrenos al Este de la autovía	175 Has.
— Terrenos al Oeste de la autovía	58 Has.

AMPLIACIONES:

Ampliación Sur del Campus. Zona de Institutos del C.S.I.C.

- Encargo y financiación: C.S.I.C.
- Proyecto: C. Ferrán, F. Navazo, J. L. Romany.
- Supervisión Proyecto: Junta de Construcciones M.E.C.
- Realización: 1984-86.
- Superficie: 7 Has. + 4 Has. adicionales comprometidas por la Universidad.
- Presupuesto: 181.000.000 ptas.

Ampliación Sur del Campus. Zona de Nuevas Facultades:

- Encargo: U.A.M.
- Financiación: Programa AES.
- Proyecto: C. Ferrán, F. Navazo, J. L. Romany.
- Supervisión Proyecto: Junta de Construcciones M.E.C.
- Realización: 1985-86.
- Superficie: 8 Has.
- Presupuesto: 130.000.000 ptas.

Ampliación Norte del Campus. Zona de nuevas instalaciones deportivas:

- Encargo y financiación: U.A.M. (fondos propios, Junta de Gobierno: 30-IV-85).
- Proyecto: C. Ferrán, F. Navazo, J. L. Romany.
- Arquitectos Consultores del Consejo Superior de Deportes.
- Realización: 1985-87.
- Presupuesto: 120.000.000 ptas.

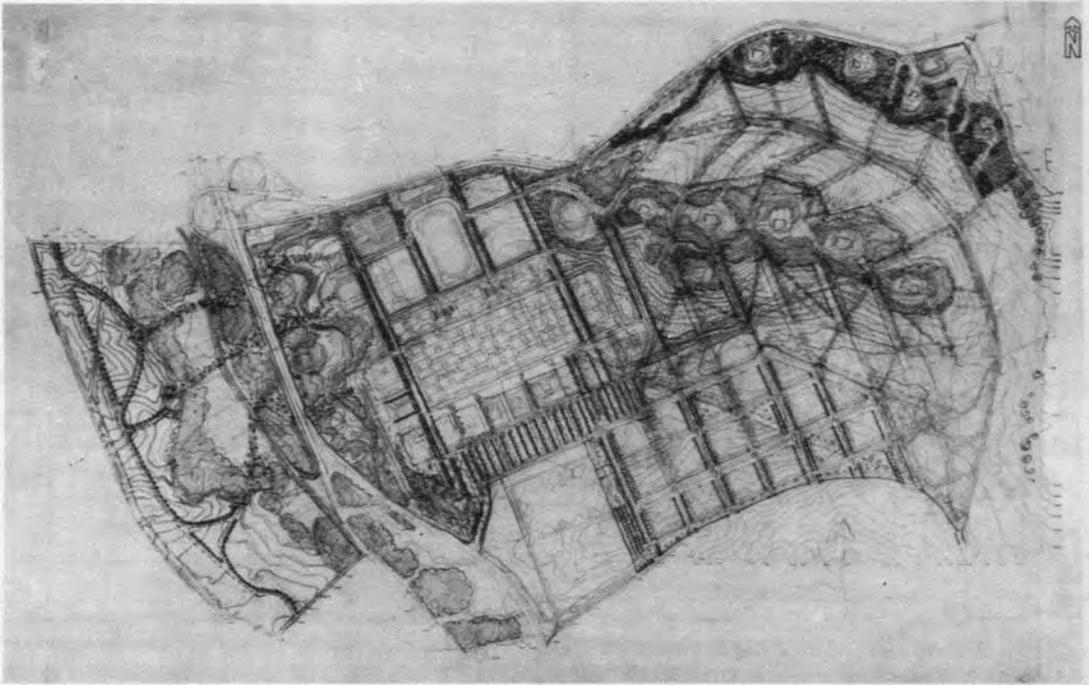


Fig. 1. Equipo Ferrán: Propuesta de ensanche para la Universidad.



Fig. 2. TERSSE & COLMENARES: Centro Nacional de Ingeniería Genética y Biotecnología. Fase de construcción. Vista SO.

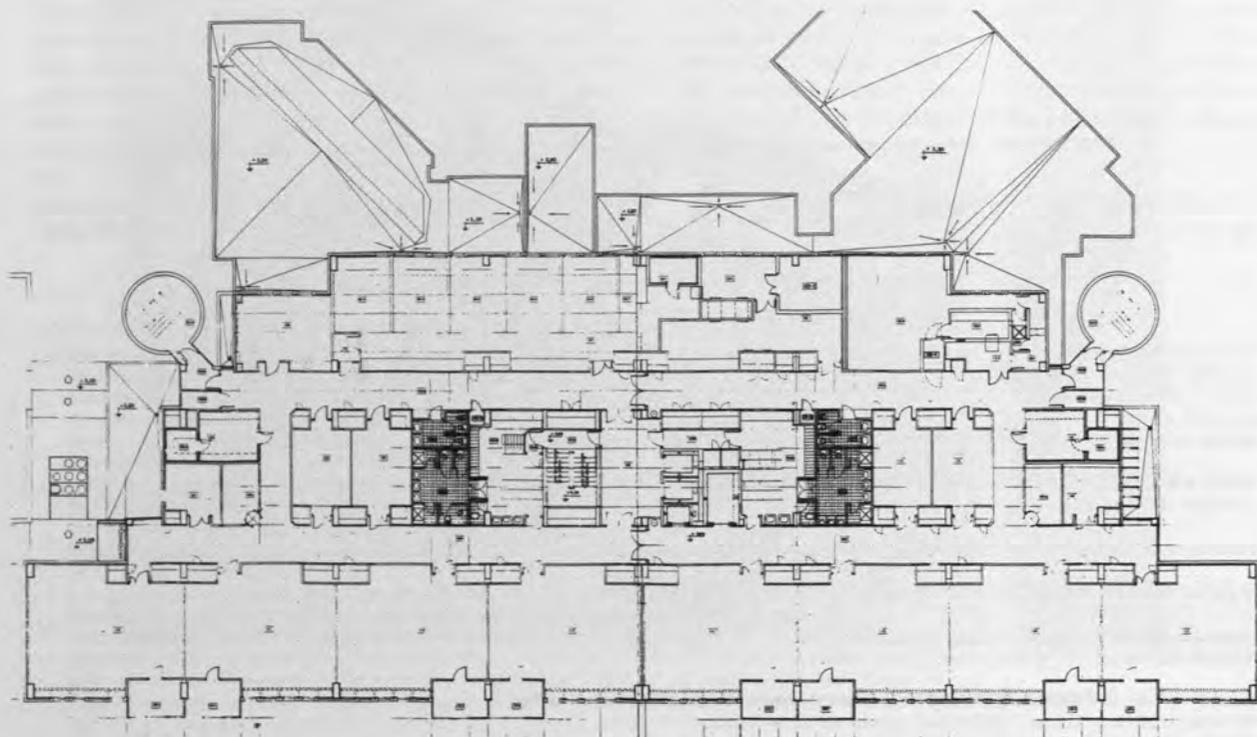


Fig. 3. TERSSE & COLMENARES: Centro Nacional de Ingeniería Genética y Biotecnología. Planta tipo. Escala 1/200.

cluso traer la nueva Facultad de Psicología a su zona Sur correspondiente de facultades⁶ (Fig. 1).

Paralelamente al desarrollo y realización de estos proyectos, venían construyéndose en el Campus pequeñas obras, algunas dignas de mención por cuanto manifiestan tendencias estilísticas diferentes: *Guardería* (1983), de Miguel Angel Fernández Doménech, obra de poco espesor situada en la ladera Nordeste, de trazas empíricas todavía modernas y cálido espíritu nórdico, individualizada del conjunto y destacada al cerrarse con ladrillo; *Edificio SEGAINVEX* (1986-87. Servicio Ayuda Investigación/Laboratorios y Talleres de Investigación), de Miguel Angel García Cardiel, obra junto a la Facultad de Ciencias que concilia las postmodernas trazas clasicistas tradicionales con los prefabricados siglo XX en cerramientos. Habría que aludir también al pequeño y singular *Observatorio Astronómico* (1986/1987-89), del mismo Miguel Angel García Cardiel, que se sitúa coro-

nando el Módulo C-XI de la Facultad de Ciencias y genera la única imagen exótica y decorosa en el abigarrado conjunto de la primitiva Universidad. Y, por último, al *Conjunto de piscinas* (1989-), encargado por el Director General del Consejo Superior de Deportes para la U.A.M., obra de Enrique Alvarez-Sala Walther y Carlos Rubio Carvajal, realizándose en la actualidad junto al Polideportivo (zona NO).

Tanto en los Institutos de Investigación como en las Facultades, de reciente construcción en la zona Sur, se registran también diversas tendencias estilísticas que varían desde las diferentes maneras de entender la arquitectura moderna (Centro Nacional de Ingeniería Genética y Biotecnología, Facultad de Psicología, Facultad de Ciencias Biológicas), hasta una arquitectura inmersa ya en las corrientes postmodernas (Instituto de Catálisis y Petroleoquímica, Proyecto de Facultad de Derecho)⁷.

⁶ En principio a situar junto al improvisado Pabellón de Psicología, construido por la Empresa Huarte en 1978 frente al Polideportivo (zona Norte).

⁷ La lección ofrecida por la arquitectura pretérita universal será cada vez más tenida en cuenta por algunos de nuestros arquitectos. La tradición por lo tanto les avala, sobre todo a partir de la segunda mitad de la década de los setenta en que comienzan a tomar carta de naturaleza en nuestro país las ideas preconizadas en este sentido por Aldo ROSSI (*L'Architettura della città*. Marsilio Editori. Padua, 1966 / Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1971) y por Robert VENTURI (*Complexity and Contradiction in Architecture*. M.O.M.A. New York, 1966 / Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1974).



Fig. 4. TERSSE & COLMENARES: Centro Nacional de Ingeniería Genética y Biotecnología. Fachada Norte.



Fig. 5. TERSSE & COLMENARES: Centro Nacional de Ingeniería Genética y Biotecnología. Fachada Sur.

LOS INSTITUTOS DE INVESTIGACION

El *Centro Nacional de Ingeniería Genética y Biotecnología* (1984-85/1986-90), de Jorge Tersse Giani (1940; t. 1963) y Julián Colmenares Juderías (1946; t. 1969)⁸, es la obra moderna más espectacular del Campus universitario, con todas las consecuencias que tal hecho conlleva y según el prisma con que se valore.

A pesar del retraso de un año en su proceso constructivo, debido al aumento de una planta y por lo tanto de su reforzamiento en cimentación y estructura, posee todos los elementos característicos de la arquitectura moderna internacional para haberse realizado en corto período de tiempo: adopción del sistema modular (1,20), que garantiza una requerida flexibilidad espacial; nuclearización de los servicios y enlaces con el fin de liberar espacios periféricos mejor iluminados y ventilados; utilización de estructura fundamental autosustentante de hormigón armado que, al prescindirse de los tradicionales muros de carga, permite un más cómodo y rápido cierre de fachada, simplemente con moduladas placas prefabricadas enganchadas a bastidores metálicos pendientes de los cantos de forjados (Fig. 2).

A esto debe añadirse una lógica distribución funcional del programa de necesidades a través de sus seis plantas y mediante una tipología que podría remontarnos en

el recuerdo a la gloriosa Escuela de Chicago: planta sótano (almacenes, talleres, animalario), planta baja destinada a actividades de mayor ajetreo (acceso principal, administración, salón de actos, cafetería, laboratorios de alumnos), plantas tipo superiores (laboratorios básicos y especiales, zonas de apoyo). Las instalaciones generales (climatización y otros servicios) se ubican en cubierta, materializada con la más ligera estructura metálica y chapa de cierre, para ramificarse a través de patinillos verticales o bien entreplantas horizontales y servir al edificio entero (Fig. 3).

La apoyatura pues en alta tecnología se hace evidente y se manifiesta como símbolo en un edificio destinado a la investigación. Se utilizan paneles de fachada de GRC (Glass Reinforced Concret) —es decir, prefabricados de hormigón aligerados con fibra de vidrio— y otros paneles «sandwich» de chapa metálica con espuma de poliuretano como aislante, adecuándose el empleo de cada material al uso de cada espacio. Así pues, en principio, todas las zonas blancas (GRC) corresponden a espacios de actividad y las zonas verdes (chapa metálica) son dedicadas a instalaciones y servicios (Fig. 4).

Esta nitidez y precisión se corrobora con la elección de otros elementos emblemáticos vía diseño. El uso de ventanas circulares, que permiten una requerida asepsia y un máximo de higiene al evitarse esquinas y rincones,

⁸ Propiedad: C.S.I.C.; Aparejador: Julio Pérez García; Colaborador: Fausto Montoya; Empresa constructora: FEGRE; Dirección de Obras: Equipo TERSSE & COLMENARES; Superficie construida: 19.472 m² construidos; Presupuesto: 2.250 millones de pesetas, sin equipamiento de laboratorios.

El Equipo TERSSE & COLMENARES (Estudio de Arquitectura y Urbanismo) se crea en 1975 por Jorge Tersse Giani (nacido el año 1940 en Santa Fe, Argentina; titulado en 1963 por la UNL-Rosario-Argentina y en 1975 por la E.T.S.A. de Madrid) y Julián Colmenares Juderías (nacido el año de 1946 en Barcelona y titulado en 1969 por la E.T.S.A. de Madrid, colaborador de Javier Carvajal durante los años 1968-75). El Estudio es componente y miembro fundador de la Sociedad de Ingeniería HISA (Hereng International Structure & Architecture Corp.), a través de la cual realiza los trabajos profesionales que, por su magnitud y alcance, precisan equipos de especialistas más diversificados. Dedicándose a todas las actividades arquitectónicas, urbanísticas y de diseño en general, se han especializado sin embargo en edificios industriales y farmacéuticos (Planta para fabricación de Circuitos Integrados, AT & TME, en colaboración con Foster Wheeler, 1986, Tres Cantos, Madrid; Planta Farmacéutica, 1986, Tres Cantos, Madrid; etc.).

consigue sugerencias muy interesantes: de la luz absoluta y natural filtrada por las ventanas oculares prodigadas en el despertar renacentista, a la luz de referencia y gran eficacia funcional propia del ojo de buey en cualquier barco; del paisaje recortado que no distrae en el trabajo, pero que deja percibir un horizonte y posibilita un respiro, hasta la luz circular analítica del microscopio. Estas connotaciones se traducen al exterior de la obra en una faz específica de estudio puramente científico, de recogimiento, ajeno al carácter doméstico o burocrático, con las huellas y las arritmias propias de una tarjeta informática.

Habría unos últimos elementos a considerar: las escaleras de emergencia, que discurren aisladas por gigantes fustes huecos de hormigón y flanquean la obra. De este modo, si en la adopción de elementos prefabricados para el cierre de fachada estaban presentes diversas investigaciones y propuestas de autores anteriores (F. Hennebique, J. Brodie, W. K. Harrison y M. Abramovitz, S.O.M., M. Yamasaki, J. Prouvé, L. Lubroth, M. Fisac, etc.), en la confrontación de estos imponentes enlaces verticales, conectados con la estratificada caja de trabajar (Fig. 5), es evidente el recuerdo de algunas experiencias norteamericanas (como es el caso de la Sede de los Caballeros de Colón, 1965-70, New Haven-Connecticut, de Kevin Roche-John Dinkeloo & Associates), o de otras más próximas a nosotros (Edificio A.G.F. Ibérica, 1973-74/1976-81, M-30 - Avda. de América, Madrid, de A. Andrault, P. Parat, A. Guvan y A. Capiou), incluso el de la arquitectura metabólica japonesa (recuérdese el Centro de Prensa y Radio Yamanashi, 1967, Kofu, de Kenzo Tange). Es decir, la contrapropuesta moderna por síntesis al famoso Centro de Investigación y Biología Médicas «Alfred Newton Richards» de la Universidad de Pennsylvania, 1957-64, donde Louis I. Kahn conectó los cuerpos de laboratorios con cuadradas torres ciegas de ladrillo que rememorarían sus admirados castillos y campanarios románicos.

El *Instituto de Catálisis y Petroleoquímica* (1985-86/1986-89) —obra de Carlos Ferrán Alfaro (1934; t. 1960), Fernando Navazo Rivero (1948; t. 1973) y José Luis Romany Aranda (1921; t. 1951)— manifiesta ya el olvido deliberado de algunas características propias del estilo moderno: recuperación del «edificio institucional», susceptible de ser cercado y aislado en un plano monu-

mental; realización de una obra unitaria y compacta, posiblemente contemplada y comprendida desde un sólo punto de vista por un espectador estático; permuta de los confortables huecos horizontales por las secuencias de ventanas verticales propias de la arquitectura tradicional; introducción de algún elemento emblemático, como el arco de medio punto, que delata ya su inserción en las corrientes postmodernas (Fig. 6).

No obstante, existe también una referencia intencionada respecto al anterior Instituto Nacional de Física y Química (1928-32), o Edificio «Rockefeller», en la calle de Serrano de Madrid, obra de Luis Lacasa Navarro (1899-1966; t. 1921) y Manuel Sánchez Arcas (1897-1970; t. 1920), en cuya sede se trabajaba sobre Catálisis desde 1953⁹: conciliación de una arquitectura artesanal de raíz nórdica con unos máximos de racionalidad y funcionalidad; sobriedad y depuración formales junto a un mínimo de representatividad requerida.

Esta honradez arquitectónica —condicionada en esta ocasión por el reducido presupuesto del nuevo Instituto¹⁰— se corrobora con el uso masivo del ladrillo, elemento común de enlace más con aquel Instituto «Rockefeller» de los Altos del Hipódromo que con la prefabricada y grisácea Universidad Autónoma de 1971 en Cantoblanco. De este modo, el Instituto de Catálisis y Petroleoquímica, teniendo en cuenta sobre todo su situación en el extremo Sur del Campus, tiende a relacionarse con el antiguo y próximo Colegio de San Fernando y a desentenderse con la Universidad preexistente.

Debe reconocerse que, además del programa de necesidades, los criterios de obra compacta con pocas plantas y sencillez fueron establecidos por el mismo C.S.I.C., como promotor y propietario.

Los arquitectos pensaron entonces que la solución idónea era distribuir los limitados 3.140 m² construidos para el programa en un bloque lineal de cuatro plantas¹¹; rígido en sus límites por su mismo carácter unitario, pero ampliable en la vertical (semisótano-planta bajo cubierta) y relativamente flexible en arquitectura interior al seguir asumiendo las conquistas irrenunciables racionalistas más modernas (Fig. 7).

De este modo, tras fijar definitivamente el Proyecto de ejecución¹² y dejando al margen su estilo exterior intemporal, se deslindan funciones y se racionalizan los es-

⁹ Este Instituto había sido construido con una donación de la International Education Board (Fundación Rockefeller), en los terrenos llamados Altos del Hipódromo; es decir, muy próximo a la Residencia de Estudiantes de Antonio Florez y del Instituto-Escuela (actual Instituto «Ramiro de Maeztu») de Carlos Arniches y Martín Domínguez, obras creadas bajo el espíritu pedagógico de la Institución Libre de Enseñanza. Véase AA.VV.: *50 años de investigación en Física y Química en el Edificio Rockefeller de Madrid, 1932-1982...* C.S.I.C. Madrid. Noviembre, 1982. Véase también: ARQUITECTURA. N.º 105. Enero, 1928. pp. 8-15; NUEVA FORMA. Año II. 1935. pp. 322-327; ARQUITECTURA. Año LXIV. IV Época. N.º 241. Marzo-abril, 1983.

¹⁰ Han de ajustarse por obligación a un presupuesto de 152.700.000 ptas. y, como más adelante se comentará, teniendo que reformar un primer proyecto que sobrepasaba el mismo.

¹¹ Edificio de cuatro plantas sobre semisótano: semisótano (almacenes, talleres...), baja (vestibulo, salón de actos...), primera (oficinas, salas de reunión... laboratorios, despachos), segunda (dirección, biblioteca... laboratorios, despachos), planta bajo cubierta.

¹² Después de un primer Proyecto, cuya planta era de 62,63 m. × 19 m., se fija definitivamente otro reducido de 54,80 m. × 19 m., incorporando dentro del rectángulo de planta el cuerpo de escalera y montacargas que anteriormente aparecía exento.

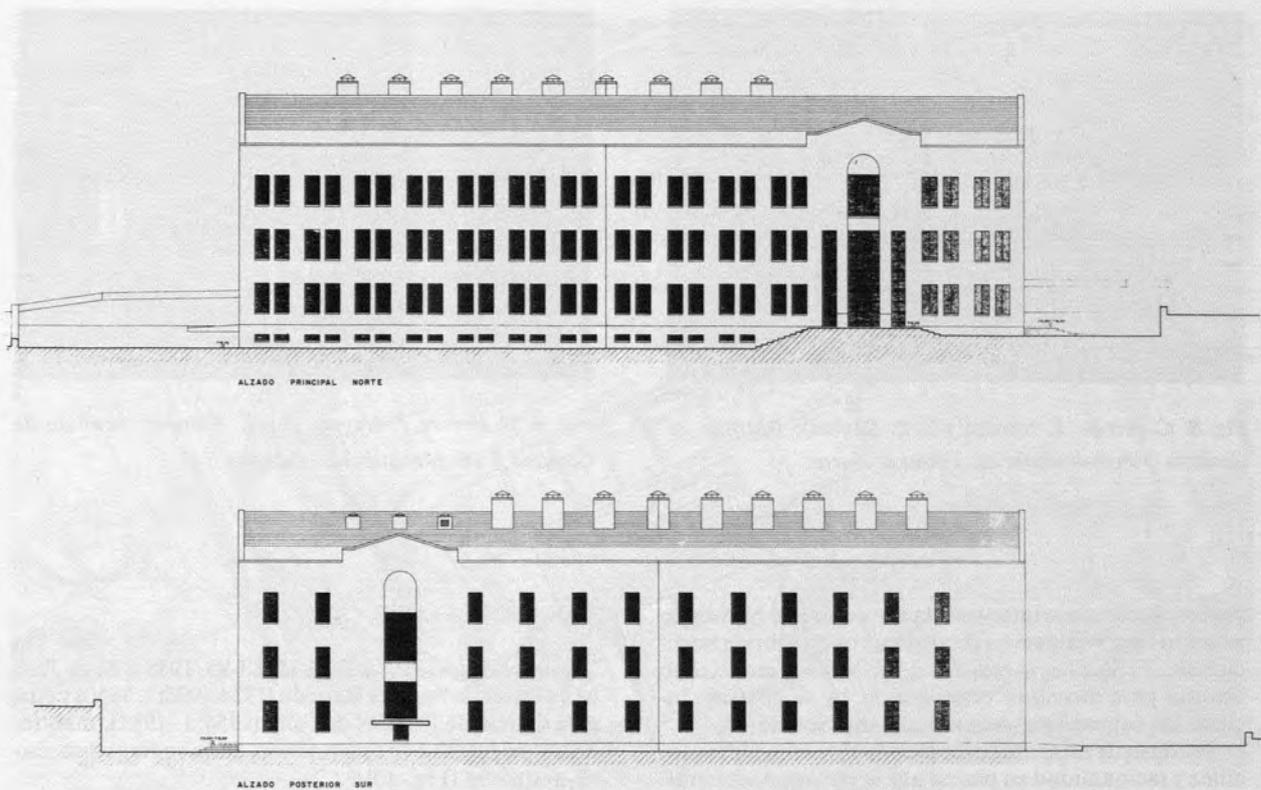


Fig. 6. C. Ferrán, F. Navazo y J. L. Romany: Instituto de Catálisis y Petroleoquímica. Alzado Norte y Alzado Sur. Escala 1/100.

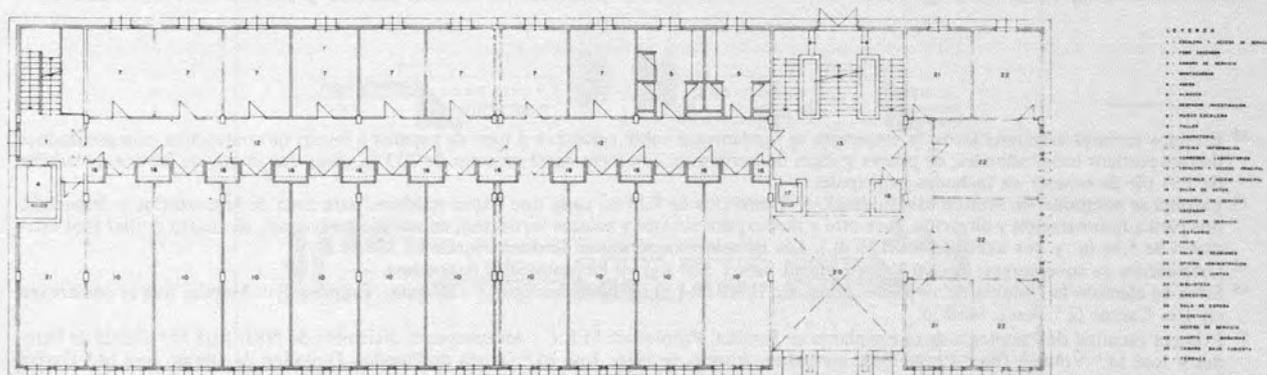


Fig. 7. C. Ferrán, F. Navazo y J. L. Romany: Instituto de Catálisis y Petroleoquímica. Planta primera.



Fig. 8. C. Ferrán, F. Navazo y J. L. Romany: Instituto de Catálisis y Petroleoquímica. Fachada Norte.



Fig. 9. C. Ferrán, F. Navazo y J. L. Romany: Instituto de Catálisis y Petroleoquímica. Fachada Sur.

pacios, haciéndose intervenir la estructura de hormigón armado en combinación con los muros de fábrica tradicionales¹³. Se adopta el sistema modular como recurso óptimo para distribuir el programa¹⁴ y se gradúan incluso las sobrecargas según dicha distribución¹⁵.

Se consigue así tanto un orden interior como una sencillez y racionalidad en planta que se corresponden nítidamente con los alzados de fachada: gran frecuencia de huecos regulares en el oscuro alzado Norte, con doble ventana (Fig. 8); mayor predominio del muro en el soleado alzado Sur.

La traducción a los planos de fachada del frío orden interno casi simétrico, se perturba sin embargo mediante la ingeniosa compensación todavía moderna de la secuencia desplazada de las nueve chimeneas de cubierta con el arco propio de un vocabulario pretérito, es decir, con la única nota decorosa capaz de contrarrestar una genérica sobriedad exasperante.

Así pues, frente a la simetría escrupulosa y a la fragmentación de volúmenes en el Edificio «Rockefeller» referido, acaba prevaleciendo aquí el peculiar estilo que Ferrán, Navazo y Romany asignan a sus obras actuales en otros ámbitos tipológicos (Fig. 9)¹⁶.

LAS FACULTADES

La *Facultad de Psicología* (1983-85/1985-89), de José M.^a García de Paredes Barreda (1924-1990; t. 1950) y Angela García de Paredes de Falla (1958; t. 1982), mantiene todavía unas trazas modernas dado su largo proceso de gestación (Fig. 10)¹⁷.

Precisamente José M.^a García de Paredes, tras el período historicista-neoimperialista o monumentalista por el que atravesaba la arquitectura española durante la inmediata postguerra, fue pionero en la recuperación de las corrientes modernas al iniciarse la década de los años cincuenta (caso del racionalista e incipientemente expresionista Colegio Mayor «Santo Tomás de Aquino» — «Aquinas» — en la Ciudad Universitaria de Madrid, 1953-57, Premio Nacional de Arquitectura 1956, en colaboración con Rafael de la Hoz). La arquitectura de García de Paredes se caracteriza a partir de entonces por la utilización del artesanal ladrillo, la valoración de grandes lienzos ciegos como contrapunto a otros macizos perforados mediante un sabio uso del único elemento gratuito que posee todo arquitecto al actuar: la luz. La obtención de formas nítidas y carentes de estridencia —

¹³ En unos terrenos arenosarcillosos, la estructura se fundamenta sobre cimientos a base de zapatas y muros de contención, componiéndose de tres pórticos longitudinales, de pilares y vigas de hormigón, con luces entre soportes de 7,13 m., más dos muros de fábrica de ladrillo de 1 ½ pie de espesor en fachadas principales.

¹⁴ La obra se compone, en sentido longitudinal, de 7 módulos de 7,13 m. cada uno (cinco módulos para zona de laboratorios y despachos, dos para administración y dirección, más otro y medio para accesos y enlaces verticales); en sentido transversal, de cuatro crujías (dos exteriores de 5,34 m. y dos interiores de 4,16 m.). Los laboratorios se dotan de dimensiones 3,5 × 9,76 m.

¹⁵ Graduación de sobrecargas: de 500 Kg. en planta baja a 300 Kg. en laboratorios y despachos.

¹⁶ Sirva de ejemplo la Colonia de viviendas adosadas (1989-90-) para Construcciones y Contratas/Empresa San Martín, que se construyen en Tres Cantos (2.ª Fase), Madrid.

¹⁷ Primera Facultad de Psicología de nueva planta en España. Propiedad: M.E.C.; Anteproyecto, diciembre de 1983: José M.^a García de Paredes y José M.^a Viñuela Díaz; Proyecto de ejecución, febrero de 1986: José M.^a García de Paredes; Dirección de Obras: José M.^a García de Paredes y Evaristo Martínez (M.E.C.); empresa constructora: GUVASA; Presupuesto total de contrata: 318.381.782 ptas.; Solar: 140 m. × 70 m.; Estudio geotécnico: GEOS S. A.; Estructura: cimentación a base de zapatas y muros de contención; estructura de hormigón armado; cerramientos de ladrillo visto y carpintería metálica de aluminio anodizado en bronce; Superficie construida: 9.049,23 m²; Capacidad teórica: 1.155 alumnos.



Fig. 10. UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID. Planta de situación de la Facultad de Psicología. Escala 1/2000.

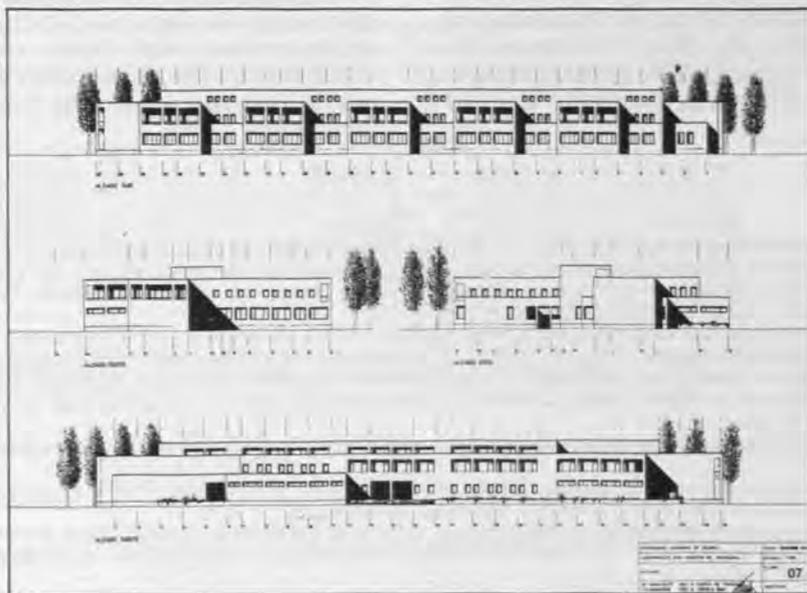


Fig. 11. José M. García de Paredes: Anteproyecto para la Facultad de Psicología 1983. Alzados de fachadas. Escala 1/2000.

dentro de un persistente horror a la curva— que se adecuaban al programa de necesidades con estricta funcionalidad, el suave contrapeso de volúmenes en elementos de composición, hacen que sus obras —no exentas de cierta mimesis— se relacionen naturalmente con el entorno (caso de la Iglesia de Belén para los Carmelitas Descalzos en La Alameda de Málaga, 1961-65; o de su obra maestra, el Auditorio «Manuel de Falla» de Granada, 1974-78, en colaboración con Miguel Olmedo).

El interés por la arquitectura artesanal y silenciosa tendría una última referencia en la arquitectura nórdica y en Aalto (viaje de García de Paredes por los países nórdicos durante los años 1952 y ss.). La preocupación por incorporar discretamente la obra en el entorno le llevó a admirar las actuaciones de Giancarlo de Carlo en Urbino¹⁸.

De ahí que la Nueva Facultad de Psicología, aun cerrándose con ladrillo, no rompa totalmente, por sus apaisadas líneas fragmentadas, con el conjunto escalonado de las facultades preexistentes de hormigón. Esta tendencia hacia el escalonamiento de los volúmenes podía apreciarse ya en su Escuela de Ingenieros de Telecomunicación en la Ciudad Universitaria de Madrid, 1960-64/1971, en colaboración con Javier Carvajal. Pero en la Facultad de Psicología la arquitectura es menos bauhausiana y los volúmenes, aunque lleguen a delatar su función, se integran en un mismo cuerpo sutilmente compuesto (Fig. 11)¹⁹.

De no ser por la textura áspera y sucia que finalmente ha obtenido el edificio, lo cierto es que se produce en la composición ortogonal a base de planos confrontados y en la dislocación de volúmenes, el inevitable recuerdo del suprematismo y de los esquemas puramente abstractos de Malévích (diseños de viviendas o «planitas», 1920-24, por ejemplo). De hecho, tanto el peculiar Mies van der Rohe más afín al neoplasticista grupo DE STIJL (proyectos de casas de 1923), el mismo G. T. Rietveld último, como M. Bartch y V. Vladimirov (Proyecto de casa común para la R.S.F.S.R., 1929), W. M. Dudok (Escuela Valerius en Hilversum, 1930), o, principalmente, Frank Lloyd Wright (manera de romper el prisma rígi-

do en «tensor» y generar subvolúmenes que se deslizan), estarían presentes aquí. De este modo, a la fachada principal (Norte) de nuestra Facultad —compuesta por alargados volúmenes desiguales, pero equilibrados en su balanceo mediante la compensación o equivalencia moderna (asimétrica) en la diferente relación hueco/macizo asignada a cada ala— se contraponen un cuerpo con línea de fuerza vertical (eje perturbado de la entrada principal) y una batería regular de módulos ritmados en fachada posterior (Sur) que parecen amarrar y frenar la obra proclive a estirarse lateralmente (Fig. 12).

Es decir, García de Paredes asume con su edificio casi tres cuartos de siglo de experimentación, consolidación y evolución del Movimiento Moderno; pero no olvida, como nunca olvidó en su intensa y callada trayectoria profesional, crear un edificio personal, original y específico para este lugar.

Del primer Anteproyecto de 1983 al definitivo de 1986, variará ligeramente la estructura y la composición pormenorizada de fachadas por el cambio de emplazamiento, pero persistirá la composición general moderna, evitándose todavía un riguroso orden axial (tal como acabará por suceder en su simétrico Auditorio Nacional de Madrid, 1984-88, respecto a su anterior y «desordenado» Auditorio «Manuel de Falla» de Granada).

García de Paredes prefiere por tanto en esta Facultad el suave prisma de desarrollo lineal, que se desmembra según las funciones en subvolúmenes superpuestos o conectados lateralmente, para obtener una mejor adaptación al terreno y una más cómoda relación de espacios en interior (evitando los largos y ruidosos pasillos de relación), pero manteniendo su carácter unitario (Figs. 13, 14 y 15). A partir de estos conceptos primordiales, los restantes elementos de composición van naciendo solos (Fig. 16), teniendo en cuenta racionalmente las orientaciones y los usos del programa de necesidades (de la luz homogénea Norte a la claroscurosurista Sur, de la ajetreada planta baja a las silenciosas superiores): fachada Norte (acceso principal, amplio vestíbulo de relación iluminado cenitalmente, cafetería, en planta baja; más biblioteca que, accediéndose por esta planta tiene su sala de lectu-

Tras un primer intento de Anteproyecto (31-XII-79) y un Anexo (16-IV-80) con la idea de construirla junto al improvisado Pabellón de Psicología frente al Polideportivo, se cambió de situación. Así pues, un primer Anteproyecto fue presentado en la Junta de Construcciones, Instalaciones y Equipo Escolar del Ministerio de Educación y Ciencia (31-XII-79). Sin embargo, con fecha 22-VIII-83, el arquitecto Jefe del Servicio de Proyectos cursó a García de Paredes el siguiente oficio:

«En relación con el Anteproyecto de la Facultad de Psicología de la Universidad Autónoma de Madrid (Expediente A-4/80), por V.S. redactado y después del escrito de este servicio de fecha 15-VIII-83, se ha tenido una reunión con el Rector de dicha Universidad y se ha acordado por la Superioridad que se construya en zona independiente y separada del edificio existente que se pensaba remodelar».

«La nueva construcción será un edificio totalmente nuevo que deberá tener una superficie máxima de 9.000 m² y el costo será del orden de unos 315 millones de ptas.

«Se recuerda a V.S. que al cambiar de emplazamiento deberá encargarse en caso de que no esté hecho, informe geotécnico del nuevo emplazamiento».

¹⁸ Así lo puso de manifiesto con entusiasmo cuando, invitado por D. Alfonso E. Pérez Sánchez, ofreció un ciclo de conferencias durante los meses de enero-febrero de 1980 en la Universidad Autónoma de Madrid.

¹⁹ Véase evolución de la trayectoria profesional del sevillano José M.^a García de Paredes en Angel URRUTIA NÚÑEZ: *Arquitectura de 1940 a 1980. HISTORIA DE LA ARQUITECTURA ESPAÑOLA*. Tomo 5. Ed. Planeta-Exclusivas de Ediciones. Zaragoza, 1987. pp. 1.919-1.920; 1.934-1.936; 1.966; 2.008-2.012.

Véase también bibliografía específica sobre su obra en Angel URRUTIA NÚÑEZ: *Bibliografía básica de arquitectura moderna española*. ANUARIO DEL DEPARTAMENTO DE HISTORIA Y TEORÍA DEL ARTE DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID. Vol. 1. 1989. pp. 188, 190 y 195.

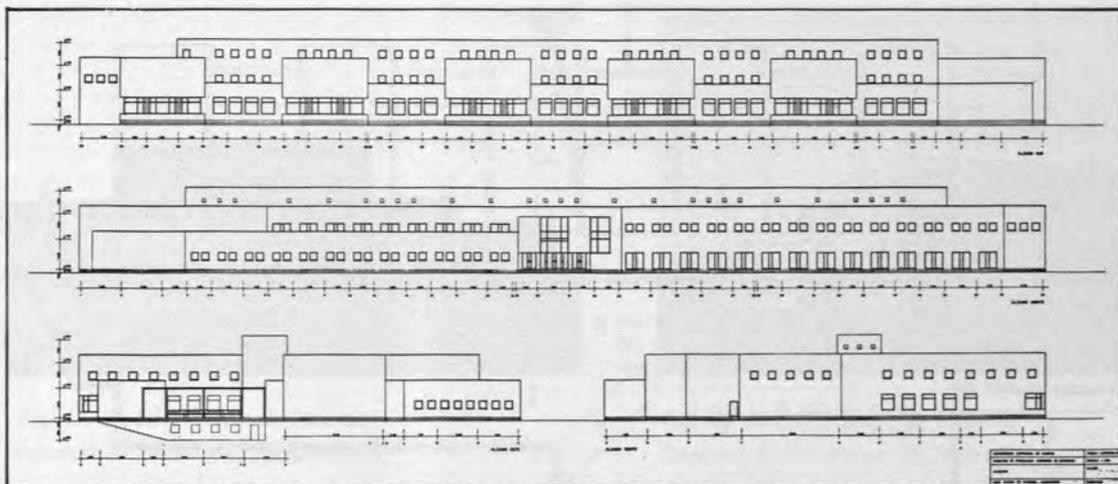


Fig. 12. José M. García de Paredes: Facultad de Psicología. Proyecto de ejecución 1986. Alzados de fachada Norte, Sur, Este y Oeste

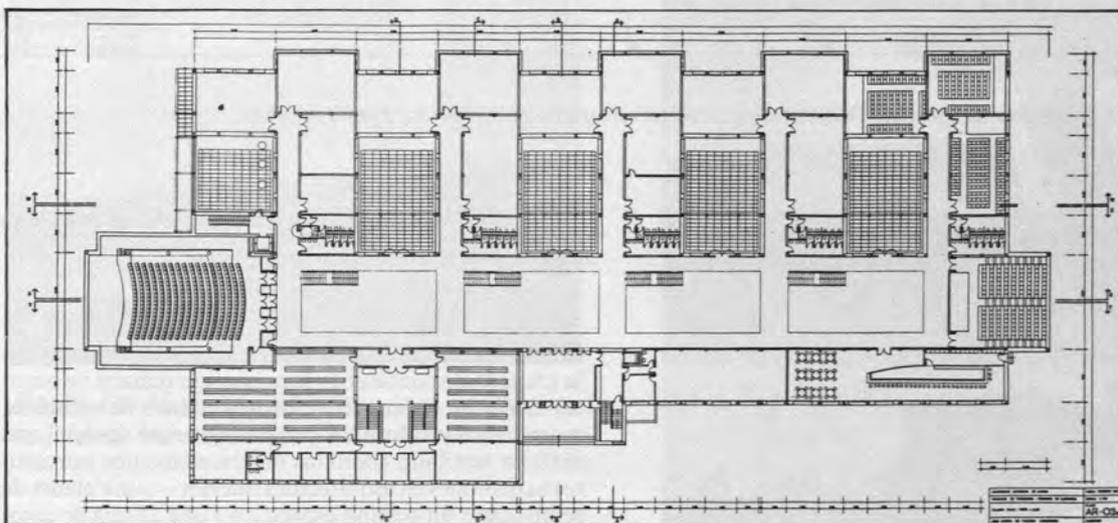


Fig. 13. José M. García de Paredes: Facultad de Psicología. Proyecto de ejecución. Planta baja.

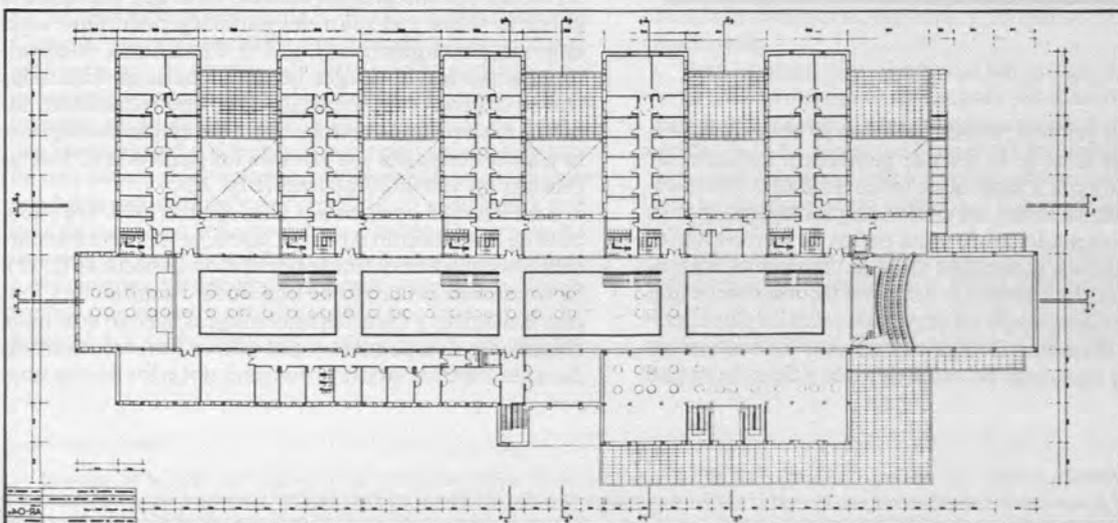


Fig. 14. José M. García de Paredes: Facultad de Psicología. Proyecto de ejecución. Planta primera.

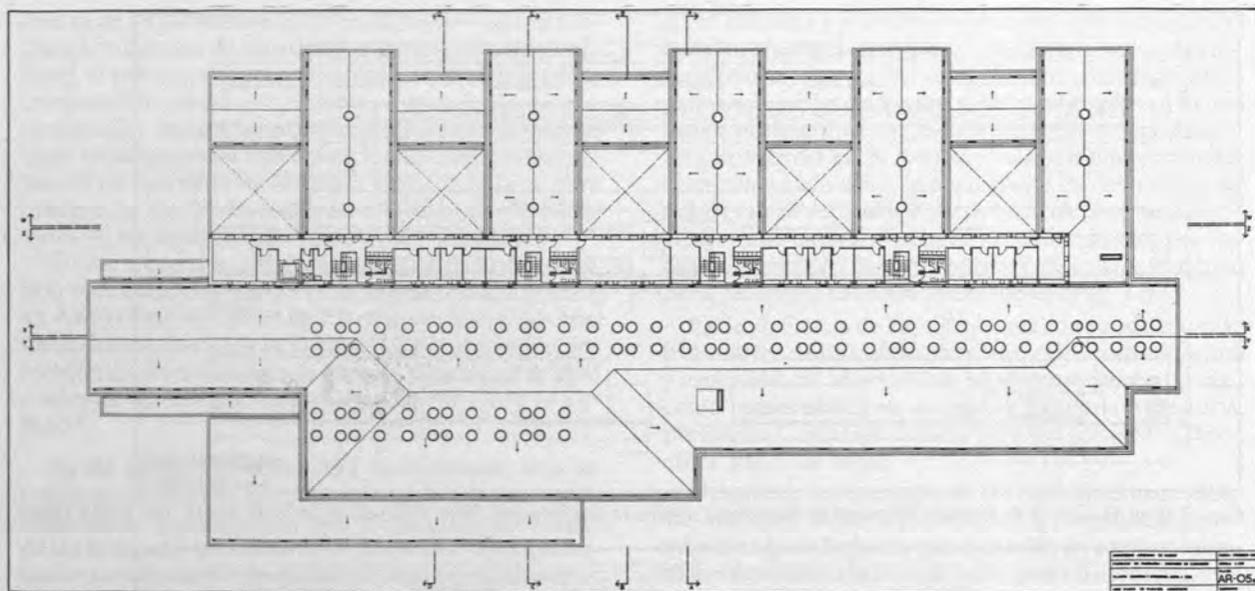


Fig. 15. José M. García de Paredes: Facultad de Psicología. Proyecto de ejecución. Planta segunda.



ra en planta primera, donde también se ubican los despachos y las salas de la zona de gobierno): fachada Sur (correspondiente a batería de cinco unidades prismáticas destinadas a aulas, las cuales, en planta baja, por su retranqueo ritmado conforman patios de recreo interiores, semiabiertos, generando un vivaz claroscuro y la monótona relación alternante lleno/vacío; más los despachos y dependencias de los departamentos en planta primera. Los extremos E-O se cierran con los volúmenes hermético y semiciego del salón de actos y del aula magna

Fig. 16. José M. García de Paredes: Facultad de Psicología. Relación con la Universidad preexistente.

(Figs. 17 y 18). En la vertical —enlazadas las plantas baja (de espacio continuo) y la primera (a manera de puente) mediante ordenados y airosos tramos de escaleras, marginados y valorados escultóricamente desde el casi diáfano vestíbulo como los únicos elementos estructurorname ntales en arquitectura interior—, una planta de semisótano sin destino específico y una última de coronación destinada a zona de investigación (animalario) terminan por integrar un edificio en el que prevalece la cubierta plana y el valor del paralelepípedo puro en el engranaje compositivo (Fig. 19). Por último, en arquitectura interior, al margen las deficiencias manifestadas tras su ocupación²⁰, se percibe el mismo tratamiento sobrio y austero: de la textura bruta del cálido ladrillo visto a los tonos pastel y la grisácea luz punteada de las claroboyas en vestíbulo general (Fig. 20).

La *Facultad de Ciencias Biológicas* (1985/1987-89), obra de José Ramón Álvarez García, se levanta en la parcela contigua Sur definida por el Plan Especial (Fig. 21). Se trataba en principio de una doble Facultad de Ciencias Biológicas y Ciencias Matemáticas, siendo destinada finalmente a la primera y por ello se han reconvertido durante 1990 los laboratorios para dotarlos de una nue-

²⁰ Ausencias de aparcamientos subterráneos, espacios insuficientes y pequeños que obliga a la realización de exámenes en otros centros, acabados imperfectos, etc. Consecuencias no necesariamente imputables al arquitecto, quien trabajó con un programa de necesidades encargado y con un presupuesto muy limitado.

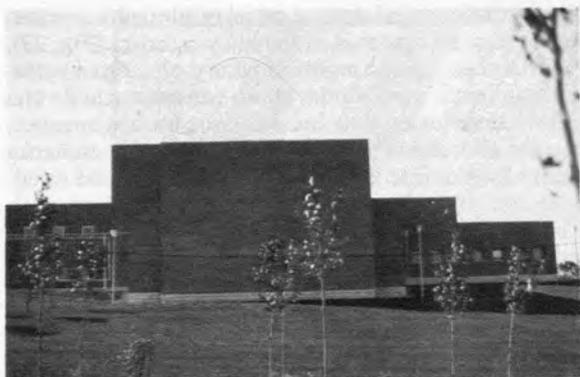


Fig. 17. José M. García de Paredes:
Facultad de Psicología. Fachada Este.



Fig. 18. José M. García de Paredes:
Facultad de Psicología. Fachadas SE.



Fig. 19. José M. García de Paredes:
Facultad de Psicología. Vista fachada Norte.



Fig. 20. José M. García de Paredes:
Facultad de Psicología. Interior vestíbulo.

va infraestructura adecuada²¹. Es quizás el edificio del Campus que más sacrifica una propuesta estética estimable en pro de una simple distribución funcional del programa de necesidades. Se partía de la pretensión de separar, según su uso, las tres grandes zonas de docencia, investigación y administrativa; zonificando a lo largo de una planta tipo, que nace sola por concatenación de módulos prismáticos y por crecimiento indefinido, además de crear una separación por niveles. De este modo, una amplia galería-vestíbulo va articulando a un lado y a otro la zona no docente y docente —cerrada en los extremos por las aulas grandes y salón de actos— para disponerse perpendicularmente a este discurso los pabellones

de investigación, separados por patios y en zona más silenciosa.

Esta organización funcional tan estricta se traduce al exterior en volúmenes que acusan sus materiales constitutivos: estructura de hormigón armado y cierre con ladrillo visto. La sequedad y aspereza resultante apenas logra contrarrestarse con los colores más vivos del aluminio laqueado en azul asignados a la carpintería metálica (Fig. 22).

El Proyecto de Facultad de Derecho (1989-), de Antonio Fernández Alba (1927; t. 1957), una vez haya sido realizada la obra²², vendrá a ser seguramente el edificio más monumental en el Campus de la Universidad.

²¹ Encargo de la Junta de Construcciones, Instalaciones y Equipo Escolar del M.E.C. Empresa Constructora: FERSA. Reconversión de los laboratorios a cargo de la Oficina Técnica de Obras y Mantenimiento de la U.A.M.

²² Propietario: Ministerio de Educación y Ciencia. A situar en las vías W, A1, X y A2 del ensanche del Campus en la zona Sur, destinado a las nuevas facultades. A construir en un solar de 183 m. × 81 m.



Fig. 21. José Ramón Álvarez García:
Facultad de Ciencias Biológicas. Fachada Sur.



Fig. 22. José Ramón Álvarez García:
Facultad de Ciencias Biológicas. Fachadas NO.

Desechado un anterior Proyecto de aulas (1978-79), del mismo Fernández Alba, se le encarga en 1988 la redacción del Proyecto para la nueva Facultad de Derecho, pudiendo así ampliarse la colindante Facultad de Filosofía y Letras en la trama del antiguo edificio.

La composición de aulas propuesta por Alba en aquel Proyecto de 1979, cuyo sentido lineal y de yuxtaposición de espacios terminaba con el aula magna resuelta me-

dante el tradicional sistema radial escalonado, se transforma aquí en otra más ordenada y rigurosa (Fig. 23).

Fernández Alba ha registrado una evolución en su trayectoria lenta, pero sólida, como consecuencia de una profunda reflexión ante los sucesivos hechos arquitectónicos abordados²³. Si en sus edificios de enseñanza realizados durante los años sesenta manifestaba su entusiasmo por las corrientes más organicistas en general, o su admiración por Wright y Aalto en particular (Colegio Monfort en Loeches, 1962-65), posteriormente tendrá una referencia orientadora en Louis I. Kahn (Centro de Datos del Instituto Geográfico Nacional en Madrid 1975-78), hasta reconducir su arquitectura por unos caminos de gran autocontrol y orden, capaces de empalmar con la invariante clasicista y también con el *locus* pertinente en cada caso (Escuela de Arquitectura en Valladolid, 1974-78, en colaboración con Z. González y P. Resina).

No en vano, Alba ha tenido contacto personal en varias ocasiones con la obra de los clásicos (restauración o restitución del Observatorio Astronómico, 1975-78, Pabellón del Jardín Botánico, 1979-83, obras de Villanueva en Madrid; rehabilitación en su primera fase del sabiniano Hospital General de Atocha —actual Centro de Arte «Reina Sofía», 1986, Madrid) y ha sido crítico ante una posible malinterpretación de la arquitectura del pasado en el seno de las llamadas corrientes postmodernas²⁴.

No obstante, Fernández Alba se encuentra aquí con un lugar y con una arquitectura anterior poco consustanciales con su Facultad de Derecho²⁵.

Sin embargo su propuesta es contundente: destacar en terreno inhóspito un edificio que —desmarcándose de las corrientes modernas más triviales, pero comprometido con los usos y materiales requeridos y posibilitados por nuestra época— nos rememora, ante las primeras imágenes compositivas de planta, todo un bagaje cultural universal que se remontaría a la antigua Roma, cuna del Derecho. Esquemas similares siguieron Francisco Jareño (Biblioteca Nacional en Madrid, 1865-92) y, anteriormente, Jean N. L. Durand (Proyecto de museo, *Précis des leçons données à l'école royale polytechnique*. París, 1802...), o el mismo Filarete ya en el renacimiento italiano. La elección de un orden general basado en la clásica simetría a partir de una articulación axial y de una iluminación/ventilación servida por patios interiores, permite a Alba una escrupulosa y nítida distribución del espacio y de las funciones según el método más ra-

²³ Véase evolución de la trayectoria profesional del salmantino Antonio Fernández Alba en Angel URRUTIA NÚÑEZ: *Arquitectura de 1940 a 1980. HISTORIA DE LA ARQUITECTURA ESPAÑOLA*. Tomo 5. Ed. Planeta-Exclusivas de Ediciones. Zaragoza, 1987. pp. 1.956-1.960; 2.015-2.018.

Véase también bibliografía específica sobre su obra en Angel URRUTIA NÚÑEZ: *Bibliografía básica de arquitectura moderna española*. ANUARIO DEL DEPARTAMENTO DE HISTORIA Y TEORÍA DEL ARTE DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID. Vol. I. 1989. pp. 190 y 196.

²⁴ Véase Antonio FERNÁNDEZ ALBA: *Neoclasicismo y postmodernidad*. Ed. Hermann Blume. Madrid, 1983.

²⁵ En el mismo Concurso de 1969 que se premiaba el *Anteproyecto* de la familia Borobio para esta Universidad Autónoma, era derrotado el muy distinto *Anteproyecto* de Antonio Fernández Alba (en colaboración con Javier Feduchi, José M.ª de la Mata y Juan Serrano). Véase NUEVA FORMA. N.º 44. Septiembre, 1969. p. 7. Y Angel URRUTIA NÚÑEZ: *La arquitectura de la Universidad de Cantoblanco (Madrid)*. BOLETÍN DEL MUSEO E INSTITUTO «CAMÓN AZNAR». Zaragoza. XXVII. 1987. pp. 70 y 82.

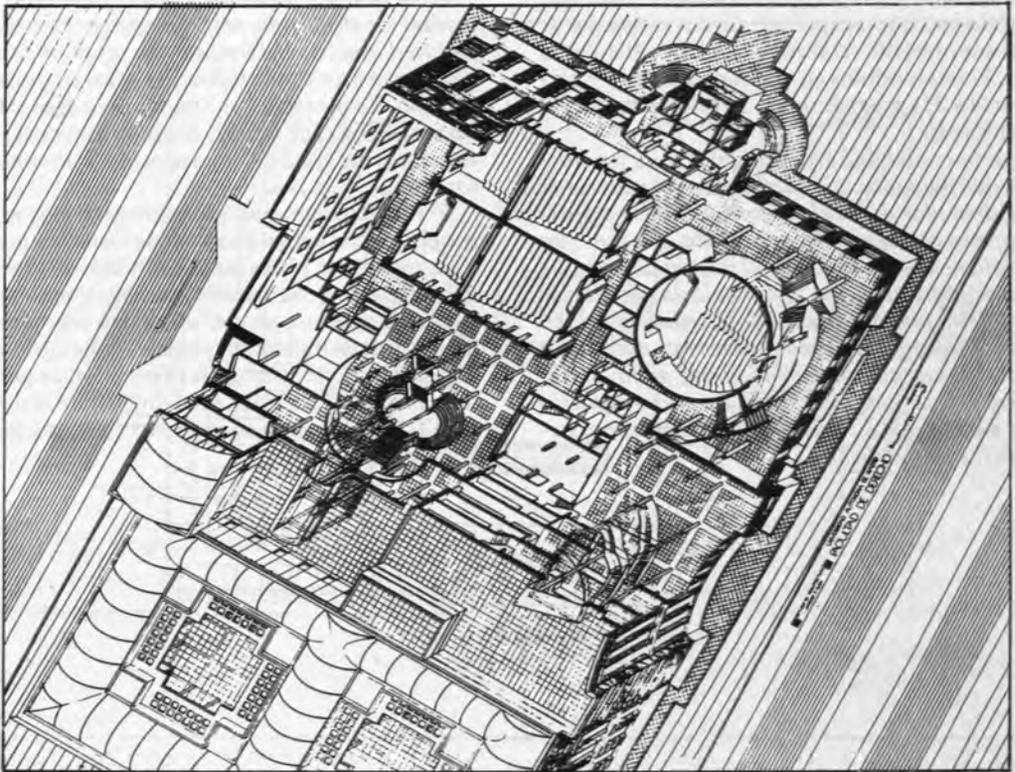


Fig. 23. Antonio Fernández Alba: Proyecto de Facultad de Derecho. Axonometría.

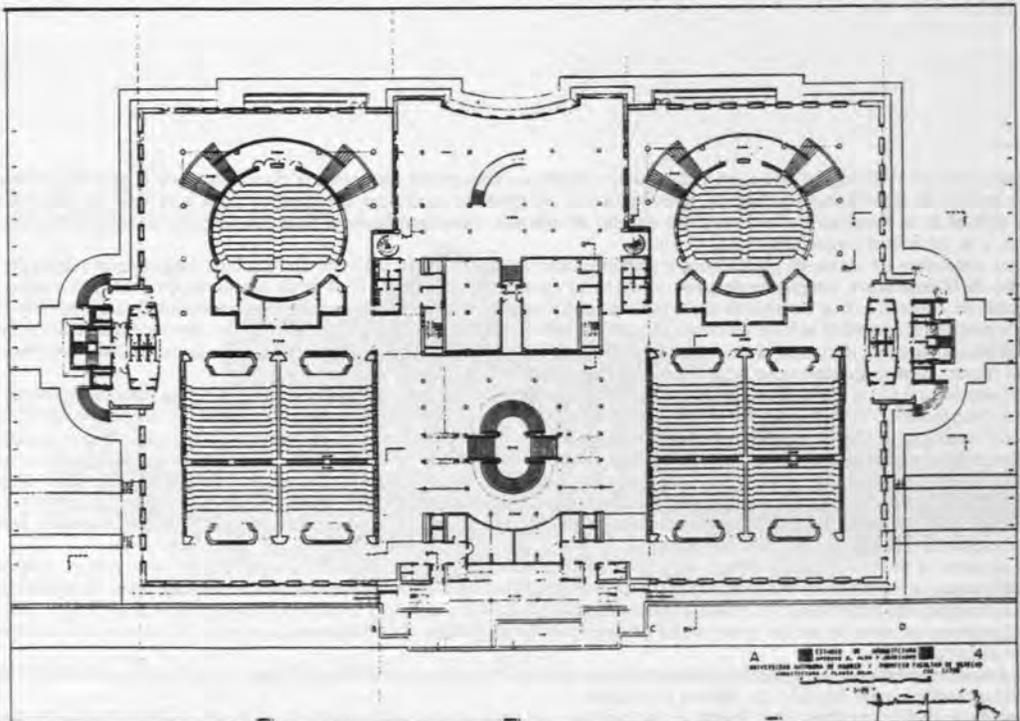


Fig. 24. Antonio Fernández Alba: Proyecto de Facultad de Derecho. Planta baja. Escala 1/200.

cional y económico (ideas ya preconizadas en su día por Durand); al tiempo que recupera elementos esenciales de la arquitectura pretérita (el foro, el claustro, el aula, la biblioteca...) integrándolos en un todo graduado y perfecto (Figs. 24 y 25), asignándoles un valor «institucional» e intemporal:

«El proyecto contempla en sus plantas baja y primera las áreas destinadas a clases, aulas de gran capacidad ordenadas alrededor de un eje central, donde se aloja el vestíbulo principal de entrada; concebido éste como un lugar de encuentro de la facultad, al mismo tiempo que de distribución del flujo de alumnos a las diferentes aulas...» «...En la planta superior se distribuyen los departamentos alrededor de cuatro claustros, aulas para grupos reducidos de alumnos, seminarios, archivos, salas de espera y área para secretarías, así como espacios destinados a recibir los servicios de informatización, servicios y oficios de apoyo...».

«...La Biblioteca central, espacio clave en la nueva organización departamental, situada en el eje central de la facultad, queda relacionada con las plantas de aulas y departamentos en los diferentes pisos en que ésta se desarrolla. Es un espacio unitario, pero separando claramente las zonas de lectura, consulta e investigación (profesorado, becarios de investigación y alumnos de doctorado)...»²⁶.

El Proyecto pues, aun previsiblemente pequeño ya para acoger toda la actual Facultad de Derecho, podrá llegar a ser una de las obras más estimables y representativas del Campus, ajena también a la moderna trama arquitectónica anterior, ya que se cerrará además con ladrillo —material milenario, pero de tradición local— (Fig. 26); siempre que se tenga la prevención de permitir que sea el propio Fernández Alba quien lleve la dirección de obras y no suceda lo sucedido en 1971 con la primitiva Universidad.

²⁶ «... El espacio central se configura como un ámbito único donde la escalera que comunica la planta baja con la primera se desarrolla mediante dos tramos de traza lineal y simétrica, apoyándose en un graderío en círculo que arranca de la cota 0,00 m. del edificio...».

«... El eje central de la Facultad aloja el vestíbulo general de entrada, orientado hacia el Este, los servicios de administración, secretaría y decanato, y la biblioteca central abierta al Norte.

Dos bloques simétricos de clases en planta baja y primera totalizan las 18 aulas, salón de actos y aula magna, que suman 20 aulas para el desarrollo de la enseñanza. Su planta de aulas se organiza en núcleos compactos de 4 aulas agregadas en graderíos ascendentes y dos en disposición de anfiteatro. Dos bloques de aseos perimetrales y estancias cubiertas para alumnos. La solución de alumnos con los departamentos y de profesores con aulas se hace mediante bloques de comunicación verticales, escaleras y ascensores independientes de los servicios centrales de administración, decanato, de manera que el flujo de asistencia a las clases no perturbe las áreas de los departamentos y biblioteca, pero al mismo tiempo puedan tener una fluidez de relación entre ellos...».

«... El depósito central (de la biblioteca) separa y aísla de la zona de estancia y tránsito a las aulas; recorre las diferentes plantas destinadas a biblioteca. Su capacidad se ha dimensionado teniendo en cuenta que el número de libros existentes (60.000), las revistas dosificadas (1.100 entre revistas vivas y muertas) y el crecimiento ponderado de unos y otros se estima en 8.000 volúmenes por año, dato que permite evaluar una capacidad de almacén para unos 300.000 volúmenes, en un periodo de 15-20 años, teniendo en cuenta que una parte considerable de libros y revistas deberán distribuirse por plantas y serán de acceso directo al lector. El control de la biblioteca se realiza en planta baja donde se sitúan: guardarropa, reprografía y proceso técnico, aseos, despachos para servicios auxiliares de biblioteca, estafeta y control de correspondencia e intercambio. En esta planta se situarán las «obras de referencia» (bibliografías, diccionarios, enciclopedias, repertorios...) con su correspondiente área de lectura y consulta.

Su planta superior se destina a sala de lectura especializada de acuerdo con la planificación y organización de la propia facultad; dispone de una entreplanta para bibliotecas diferenciadas (De Castro, Rodríguez Robles) que deben mantener su autonomía de acuerdo con lo estipulado en sus respectivas donaciones. La planta superior relacionada con las unidades departamentales, tiene acceso directo para el profesorado y se distribuye en zona de lectura y pequeños núcleos para investigación, de modo que la relación biblioteca central-departamentos sea lo más discreta posible.

Las comunicaciones interiores entre plantas disponen de una escalera central incorporada a los espacios de lectura, así como de una escalera auxiliar con elevadoras para relación de plantas y almacén.

La iluminación se realiza mediante una fuente de luz cenital y un muro apilostado orientado al Norte, rasgado mediante vanos en toda su altura...».

(De la MEMORIA. Madrid, 1989).

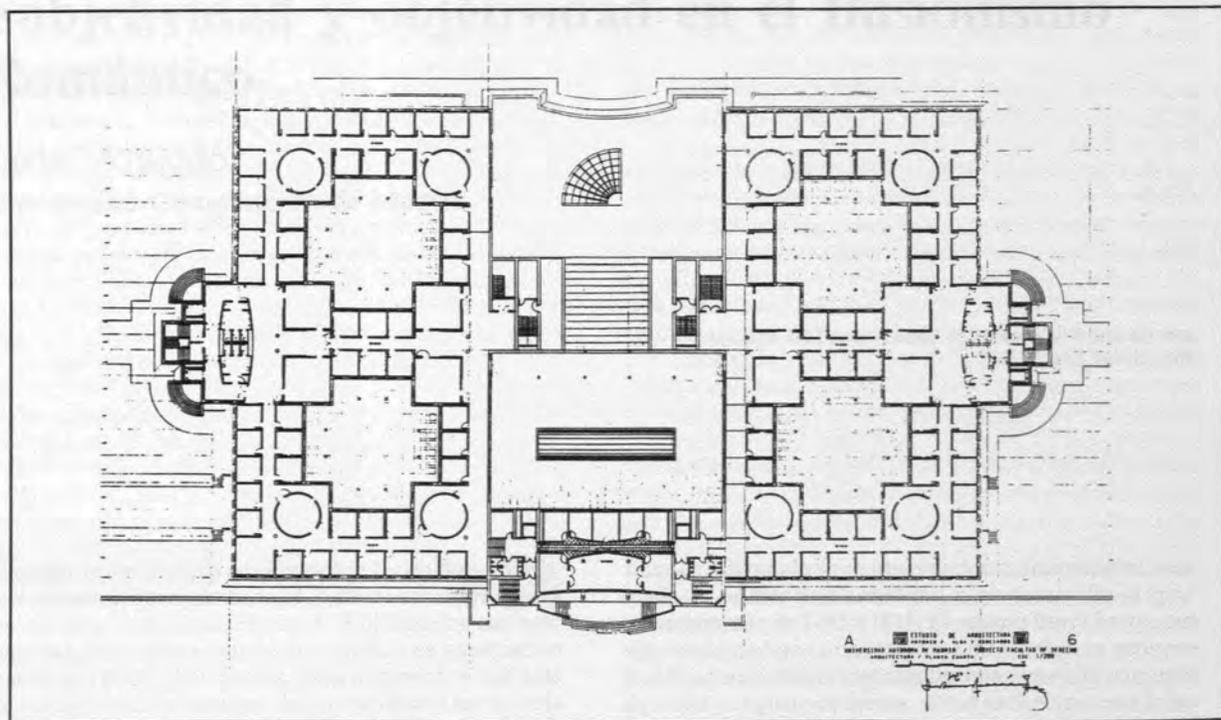


Fig. 25. Antonio Fernández Alba: Proyecto de Facultad de Derecho. Planta cuarta.

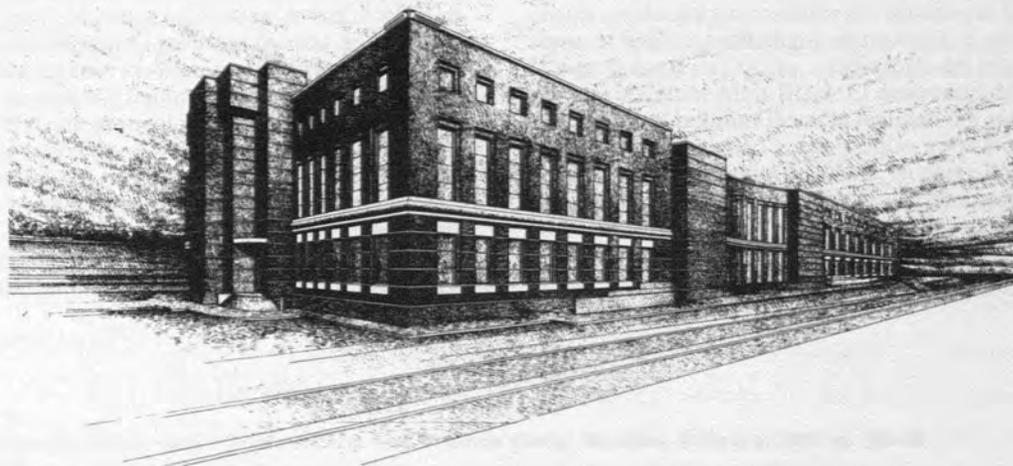


Fig. 26. Antonio Fernández Alba: Proyecto de Facultad de Derecho. Dibujo fachada principal.

Subjetividad y objetividad en el Ilusionismo Romántico

Javier Arnaldo.

Universidad Complutense de Madrid.

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.) Vol. II, 1990

En uno de los amenos escritos sobre Jacob Burckhardt, que recoge su libro testimonial *Reflexiones sobre Historia del Arte*, menciona Heinrich Wölfflin dos curiosas reservas del maestro ante lo que califica de apreciación romántica del estilo artístico, para distinguir y destacar de soslayo las convicciones del propio Burckhardt en la tradición teórico-artística del siglo XIX. Así, dice Wölfflin de su predecesor que «La idea romántica de que el sentimiento lo es todo, y la expresión debe presentarse por sí misma tan pronto como se vea uno atravesado completamente por un sentimiento, le era insoportable»¹, si bajo tal sentimiento desaparece lo específicamente artístico, borrado por una corriente genérica que lo absorbe. Aparte de esa confusa noción de sentimiento, habla Wölfflin de una aversión pareja de Burckhardt: «Burckhardt —dice— fue el primero que reanimó con un sentimiento vivo a todos esos edificios (del Renacimiento italiano) en los cuales el Romanticismo sólo quiso ver la frialdad de la regla»².

Llama la atención y produce fastidio que en estas referencias Wölfflin aplique indistintamente el término rutinario de *romanticismo* para dos formas de comprensión artística netamente diferentes. En el segundo caso debe tener en mente el fenómeno artístico del historicismo, el positivismo arqueológico y mimético que devolvió en el segundo cuarto del s. XIX un carácter normativo al concepto de estilo a partir de diversos modelos históricos, por ejemplo renacentistas. La otra idea romántica a la que alude con el vago término de «sentimiento» responde a una tradición anterior que no acusa interés normativo, sino más bien lo contrario, y que

tiene en Alemania su representación culminante en la escuela del primer Romanticismo, cuyo desarrollo va aproximadamente de 1795 a 1815. El mismo Burckhardt, que siguiendo de lejos orientaciones de Herder, se propone vivificar en su historiografía las relaciones de conjunto de estilo y el gusto de época, acusa indirectamente la herencia de la tradición que cala en tal teoría del sentimiento, que perseguía la intuición de conjunto de las formas del espíritu en la historia.

El menosprecio de lo romántico por parte de Burckhardt se explica por su condición de humanista goetheano, aparte de que, ya con Burckhardt, la historiografía de la cultura se encontraba ante la tarea de sobreponerse a la filosofía idealista de la historia, y con ello al Romanticismo, prestando mayor atención a los fenómenos singulares, a las obras y a su gusto específico, paliando realistamente el desprestigio de una «estética desde arriba», demasiado abstracta, demasiado incondicionada a juicio de los nuevos pensadores. Esta crítica conducirá a momentos tan valiosos de la estética como el análisis estilístico y estructural, al que apunta la metodología de Dilthey, o la historia del arte autónoma que inaugura Alois Riegl. El descrédito de la metafísica, que, al permitir llevar la realidad del espíritu a la persona, a la sociedad y a su psique, aporta un aire de sensatez a la historiografía, viene, en parte, dado por la idea de la función transcendental del sentimiento, que ya había sido elaborada en el primer Romanticismo, y que resultaría tan fructífera para la comprensión del estilo artístico.

¹ H. WÖLFLIN: *Reflexiones sobre Historia del Arte*, trad. J. García García, Barcelona, Península, 1988, pp. 160-161.

² *Ibid.*, p. 156.

³ Un ejemplo notable son los principios estilísticos de D. DIDEROT. En una brillante y sutil interpretación del estilo de Diderot, PHILIPPE GARCIN («Diderot et la philosophie du style», *Critique* 142 (1959), pp. 196-213) nos explicó el sentido y las consecuencias de la desconfianza del filósofo en el medio literario y en el acto artístico, en el que habitaría, antes de la originalidad, la quimera.

Sólo que el gran mérito de la historia del arte posterior a Burckhardt reside en comprometer esa idea de sentimiento, que proviene de una estética filosófica, con la firmeza de las formas y la realidad objetiva del arte y de la historia; y, por ello, prefiere desentenderse de los recuerdos del Romanticismo, excesivamente descomprometido en este sentido.

La visión romántica del estilo artístico es indisociable de su teoría del sentimiento, cuya conflictividad estriba, ciertamente, en su falta de un compromiso objetivo que se pueda captar como real. La poética del barroco decorativo había topado, de otro modo, con este mismo problema, al desconfiar de la «naturalidad» del medio artístico³, aceptarlo como artificio, y optar por complacer al sentimiento conduciéndolo al placer estético como a la quimera de la circunstancia artística. El frágil y delicioso mundo de *capriccio* no se recrea en formas, sino en las impresiones que las formas condicionan, en la fiesta culta de las emociones, y ofrece explicaciones sensualistas y fisiológicas del placer artístico, que es una experiencia de sugestión de nuestro *sentido interno*, al que se afecta en nuestra cualidad de seres sensibles, pero también en nuestra singularidad subjetiva, y, por tanto, complacidos en la simulación de la naturaleza. El rococó necesitará ironizar sobre el reglamentismo clasicista, sobre la legitimidad de las prescripciones, para celebrar una estética de circunstancias en una fiesta agradablemente permisiva. Esto le llevará a promover el pluralismo estilístico conviniendo en el ornato imprevisto, las chinerías, Wunderkammern, y luego en el variado elenco de citas estilísticas y bizarrías que ofrecerán las construcciones de sus jardines a la inglesa.

En la época romántica, sin embargo, la noción de sentimiento se presenta desligada del placer sensible y pasa a ser considerada como una categoría intelectual de signo netamente ético, que no se presta a aprobar la sólo afabilidad estética en la simulación artística y el agrado en emociones pasajeras, y que exhorta, antes bien, a una disposición transcendental del sentimiento en el conocimiento estético, en el que ve su implicación objetiva, una condición ideal de integridad.

La poética sentimental del rococó, por la llamada a la afección de un arte autónomo sobre el ánimo del espectador, había impulsado la emancipación de los recursos decorativos y su suficiencia estilística frente al contenido temático. Es esa tendencia galante del *arabesco* la que viene a corregir Friedrich Schlegel, el ideólogo del Romanticismo, cuando proclama que «En el estilo del auténtico poeta nada es adorno, todo es necesario jergífico»⁴, y exige entonces el destierro de lo contingente en el estilo y en el conocimiento estético. «Arabescos son pintura absoluta (absolutamente fantástica)»⁵, responde Schlegel al *arabesco* galante. Frente a un senti-

miento fisiológico de la naturaleza en la poética rococó, afirmará Caspar David Friedrich que el arte contempla la naturaleza «con el ojo del espíritu»⁶. Novalis, cuyo concepto de imitación de la naturaleza llevaba los términos ilusionistas de «realización de la apariencia»⁷, invertirá la subjetiva virtualidad del arte mostrándolo como forma espiritual eminente de totalidad: «Poesía es *representación del ánimo, del mundo interior* en su totalidad»⁸.

En esta instancia a un carácter cognitivo *necesario* de la contemplación estética, que va a transformar el alcance de la teoría del sentimiento, inciden diversos factores. La misma estética filosófica, que había invadido el campo de la retórica, tan alterada por la estética sensualista, insistía en el carácter intelectual y reflexivo del conocimiento artístico: Baumgarten hizo explícitos los elementos cognitivos de la sensibilidad, con lo que impedía la reducción de la verdad de la conciencia a racionalidad científica, y daba curso al interés científico de la creación artística. Por otro lado, la crítica romántica va a recogerlos ideales clasicistas de verdad, grandeza moral y castidad estilística que provienen de Winckelmann, en los que se relegaba el irracionalismo sentimental. El clasicismo severo de finales del s. XVIII propone la estricta ligazón de tema y estilo conforme a la doctrina de los modos, lo que presionaba, por así decir, a una objetividad intelectual. El Romanticismo estará lejos de aceptar el compromiso de la creación artística con prescripciones modales o tipológicas, pero aceptará sin paliativos el rotundo ideal de humanidad del individuo al que invitaban Winckelmann y el idealismo de Schiller bajo el modelo griego, que es lo que realmente constituye su ofrecimiento de objetividad intelectual. Cuando los románticos se proponen llevar la afección estética a un momento irreductible de totalidad de relaciones, a una presencia ideal de totalidad, están sometiendo el medio estilístico a ese colosal requerimiento de una forma inagotada de humanidad que Schiller depositó en la experiencia del arte.

Ahora bien, encontramos que por esa vía idealista el Romanticismo demanda elevación y sublimidad para el estilo y presta sus esfuerzos a dar caudal al género grande, cosa que no explica suficientemente sus intenciones, que denotan un interés clave por los géneros menores y por la potenciación idealista de sus recursos, como observamos en las obras de C. D. Friedrich y Ph. O. Runge; en éstas perdura, pero también se serena, la oscilación alborotada entre la imagen popular y la pintura de tema de la que tanto gustaron los pintores del *Sturm und Drang* Abilgaard y Füssli.

En la génesis del estilo romántico interviene, con su crítica a la vanidad de la civilización, la imagen popular, que, entre otras cosas, hace afrontar un principio mo-

⁴ *Kritische Ausgabe seiner Werke*, ed. E. Behler, Paderborn, Schöningh, 1958-1985, vol. II, p. 193.

⁵ *Ibid.* XVI, p. 167.

⁶ Hinz, Sigfrid (ed.): *Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen*, München, Rogner & Bernhard, 1968, p. 92.

⁷ *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*, ed. H. J. Mahl y R. Samuel, München, Hanser, 1978, v. II, p. 846.

⁸ *Ibid.* II, p. 810.

ral de austeridad frente a la afectación de las costumbres en la vida burguesa. Pensamos, antes que nada, en la incidencia de los grabados de Daniel Chodowiecki, el Hogarth alemán, cuya burla de las modas aparatosas de la cultura de Salón buscaba edificar las costumbres de sus coetáneos con ideales de sencillez y urbanidad. Es cierto que esta postura didáctica coincide con máximas classicistas de austeridad y elevación moral, sólo que se formula bajo el signo del estilo de género y con un propósito literario netamente narrativo. El ejemplo moral de la estampa popular conocerá, antes de decantarse hacia el naturalismo burgués de la pintura Biedermeier y de recibir luego la ducha respuesta del realismo, un impulso épico en la educación estética romántica, vicisitud que ilustra, al menos en parte, el amotinamiento romántico frente al régimen doctrinario de modos artísticos estancos, y la crisis del criterio normativo del decoro.

La estampa sentimental sufre una transformación parecida. En el paisaje evocativo se había formulado la llamada a la «naturalidad» del estilo, con una crítica implícita al programa retórico del estilo propio del lenguaje, muchas veces vanidoso, de la civilización. Las disgresiones del sentimiento condujeron a la ruptura de los estilos ejemplares. La confesión moral precisa en Rousseau de la libertad de estilo, en nombre de la sencillez natural⁹. Pero, como decimos, esa condición amable del sentimiento en el idilio va a someterse en época romántica a los «imperativos categóricos» del Idealismo. La laxitud del estilo sentimental se doblega ante un lenguaje formal abstracto, de imposición idealista, a la vez que al requisito moral de «naturalidad» pasa a responderse desde el estilo en su cualidad formal, desde la secesión formal con respecto a la naturaleza. Es más, desde la «potenciación» de los recursos formales querrá darse pie a la condición natural del estilo.

«Potenciación es una figura moderna —dice Schlegel—. Combinación del individuo consigo mismo —figuras que comienzan, que cierran, que se encuentran, ciclando hacia el estilo sistemático de las mismas»¹⁰. Esas constantes referidas, por un lado, a las disposiciones del individuo, y por otro y simultáneamente, a un proceso figurativo dominado por el sentido de la combinación, la mezcla, el devenir original, y que se corresponde, como forma de cohesión, a la «combinación» de esas disposiciones subjetivas, han de prestarse a consolidar el «estilo sistemático» de la imaginaria artística, una cualidad objetiva de ésta. Este planteamiento expresa sucintamente los términos formales que gobiernan la creación artística, cuya autarquía necesita abstraerse del

conocimiento sensible de la naturaleza, se dislinda de ella en la «potenciación» subjetiva, sin disponer, al tiempo, de una norma de permanencia formal, y estando, no obstante, empeñada en un temple objetivo de sus recursos. ¿Qué correlación explica la validez objetiva de tal estilo artístico?

La «combinación del individuo consigo mismo» alude a la posibilidad de una expresión íntegra del espíritu en cuanto que autodeterminado, a una presencia de totalidad en éste. En segundo lugar, las ideas de *proceso* y *mezcla* proceden del vocabulario de la química, en el que dominan constantes del comportamiento de la sustancia, el devenir bioquímico de una naturaleza que en permanente transformación, como la entienden las ciencias naturales en época de Goethe¹¹, que, a su vez, buscan el fundamento de sus parámetros en la posible intercomunicación de ese mundo ético con este mundo físico.

Habida cuenta del aislamiento del lenguaje formal que propugna el severo arte romántico, relegando cualidades de la sustancia que pudieran ocupar y satisfacer el conocimiento sensible, la expresión de la naturaleza en esta estética idealista vendrá dada en el plano del sentimiento moral de una naturaleza a la que se inicia como al devenir de una totalidad orgánica y original de relaciones, a un sentimiento en el que «armonizan facultades del alma»¹² en el sujeto escindido de la naturaleza, a cuyo devenir, a cuyo modelo final, a su vez, adapta sus métodos formales.

La autonomía de la forma, su carácter soberano, es correlato del postulado de la autarquía moral del individuo, asumida en la Ilustración, cuya razón natural se encuentra en la idea de totalidad orgánica que resulta de la experiencia artística. Mediante un *ductus* formal autónomo, final en sí mismo, en su secesión ideal, la «finalidad interna» de la naturaleza ha de afectar al individuo en su libertad, que asume un principio de necesidad en la autodeterminación, allí donde el efecto estético da curso a una interrelación de las facultades subjetivas y a una disposición desinteresada de las mismas, que se traduce en experiencia orgánica equivalente al sentimiento real de naturaleza. Novalis describiría el sentimiento como la forma que es «real e ideal a un tiempo»¹³. Bajo estas condiciones el individuo se ve implicado en la naturaleza fundamentalmente como ser moral distintivo, que necesita que su subjetividad colabore en su autonomía con el devenir objetivo de la naturaleza, sometiéndose a esa totalidad virtual de relaciones de la experiencia artística, a una experiencia subjetiva de universalidad que se escapa a su conocimiento discursivo y sensible.

⁹ Véase DIRSCHERL, Klaus, «Stillosigkeit als Stil. Du Bos, Mariveaux und Rousseau auf dem Weg zu einer empfindsamen Poetik», *Stil. Geschichte und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements*, ed. H. U. Gumbrecht ed. alt., Frankfurt a M., Suhrkamp, 1986, pp. 144-153.

¹⁰ *Kritische Ausgabe* XVI, p. 163.

¹¹ Véase KAPITZA, Peter: *Die frühromantische Theorie der Mischung. Über den Zusammenhang von romantischer Dichtungstheorie und zeitgenössischer Chemie*, München, Hueber, 1968.

¹² MOSES MELDENSOHN: *Asthetische Schriften*, ed. O. F. Best, Darmstadt, W. B. G., 1974.

¹³ *Ed. cit.* II, p. 18.

La interpretación romántica de estos presupuesto convierte a la naturaleza en una entidad perentoria, en expectativa de inmanencia para recursos formales del sujeto, en una presencia de totalidad que apremia a la capacidad de cohesión del sentimiento, pero que no se hallará saturada en el objeto artístico. Prima el concepto global de naturaleza frente a su accesibilidad sensible. La naturaleza tampoco se hace aparecer con el estigma de la simulación, sino elevada a idea en la voluntad. El espacio y el tiempo se afirman en el paisaje romántico como órdenes categóricos. Caspar David Friedrich somete al espectador de sus cuadros a un efecto espacial de infinitud y a una experiencia del tiempo carente de apego sensible, en la que está refrenada la referencia a una verdad accesible a los sentidos.

En ese campo inefable del ánimo donde los románticos colocan un principio objetivo y vinculante de la creación artística. La obra de arte se presenta como una entidad absoluta. En ella quieren concurrir todas las artes, se potencia la ilusión, se subraya su carácter artístico, se destacan los recursos formales que resisten a la empiria, que retan a la captación de la naturaleza en los límites de la negación estética de ésta.

La ficción artística se presenta en términos absolutos para hacer denotar la idea en la ilusión de una nueva em-

piria en la que pudiera reposar su inmanencia. Pero, la llamada de la voluntad a la idea trascenderá siempre cualquier conocimiento puntual de la forma y toda permanencia artística. El efecto estético se doblega a las leyes de la idea, y no a los límites de la experiencia de belleza artística, a eso que Jacob Burckhardt, al que nos referíamos inicialmente, denominara una vez «economía pictórica»¹⁴.

Esto conduce a que la disposición transcendental del sentimiento, esto es, su condición crítica en la experiencia artística, capaz de percibir y comprender una forma de totalidad ideal en el objeto singular, se convierta en este caso en principio de abstracción de la realidad artística, impelido por una idea *incondicionada* que niega la permanencia de la representación y convierte todo estilo particular en manifestación permutable para devenir de la idea artística. El gran mérito del Romanticismo, el conferir índole crítica, constitutiva, a todo estilo original, se ve eclipsado por ese imperativo de lo incondicionado.

La ruptura romántica con los estilos ejemplares y el régimen de los modos artísticos conduce a la apología de una fantasía categórica que, en muchos casos, acaba por encontrar tristemente la conformidad objetiva de su estilo en la negación de su condición plástica.

¹⁴ «Über erzählende Malerei» (1884), *Kulturgeschichtliche Vorträge*, ed. R. Marx, Stuttgart, Kröner, 1959, p. 195.

Normas para la presentación de originales

Los trabajos se enviarán a la redacción del **Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte** (Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Autónoma de Madrid, Ciudad Universitaria de Canto Blanco. 28049 Madrid. Tlf.: 397 46 11).

El **texto** de los trabajos deberá redactarse correctamente y de forma definitiva. Escrito a máquina, a doble espacio y por una sola cara, en papel de formato DIN-A4, con 60 espacios por línea y un total de 30 líneas. Su extensión será la que el autor crea conveniente y su interés será estimado por el Consejo de Redacción. En página de portada irá el título, autor, profesión y lugar de trabajo perfectamente indicado con su dirección postal. También se indicará si el trabajo fue presentado a algún congreso o recibió algún tipo de subvención.

A continuación se añadirán resúmenes en español y en inglés que, a ser posible distinga: motivaciones, estado de la cuestión, idea general, metodología y conclusiones. Será de extensión aproximada de 250 palabras.

Las **notas** serán presentadas a continuación del texto. Las **citas bibliográficas** se someterán a la normativa internacional ISO-UNESCO, escribiendo apellidos en mayúsculas, subrayando los títulos de los libros y revistas, y entrecomillando los artículos o capítulos de obras colectivas, cuidando no falte ningún dato imprescindible. Se presentarán **dos copias del texto**.

Las **figuras** (cuadros, gráficos, mapas, figuras...) deberán ser originales y se presentarán preferentemente en papel vegetal. Las **fotografías** que aparezcan en el texto es preferible que sean en blanco y negro, en formato mínimo 13 × 18, nítidas y bien contrastadas. El Consejo de Redacción admitirá también **diapositivas** y **transparencias** en color, reservándose **en todos los casos** la no publicación de las que estime sin calidad suficiente. Todas irán numeradas y en hoja aparte se hará constar una relación numerada correlativamente, con los pies correspondientes haciendo constar en ellos, si se estima conveniente: autor, obra, edificio, lugar y fecha.

Los originales que no se adapten a estas normas se devolverán a su autor para que los modifique. Los trabajos aceptados para su publicación aparecerán antes de dos años y los no aceptados se remitirán a su autor.

Durante la corrección de las **pruebas de imprenta** no se admitirán variaciones significativas ni adiciones al texto. Los autores deberán corregir el trabajo en un plazo máximo de siete días a partir de la entrega.

Los autores recibirán gratuitamente 25 **separatas** de su artículo y un ejemplar del volumen en el que se publique.



UNIVERSIDAD AUTONOMA
DE MADRID