



IX Congreso Nacional

C.E.H.A.

Comité Español

de Historia del Arte

LEON, 29 Septiembre a 2 Octubre

1992

EL ARTE ESPAÑOL
EN EPOCAS DE TRANSICION

A C T A S
IX CONGRESO ESPAÑOL
DE HISTORIA DEL ARTE

COMITE ESPAÑOL DE HISTORIA DEL ARTE
UNIVERSIDAD DE LEON.
DPTO. DE PATRIMONIO HISTORICO-ARTISTICO
Y DE LA CULTURA ESCRITA
AREA DE HISTORIA DEL ARTE

León, 29 de septiembre a 2 de octubre de 1992

TOMO I

CONGRESO ESPAÑOL DE HISTORIA DEL ARTE (9.º. 1992. León)

Actas IX Congreso Español de Historia del Arte / [organizado por] Comité Español de Historia del Arte, Universidad de León, Dpto. de Patrimonio Histórico Artístico y de la Cultura Escrita, Area de Historia del Arte, León, 29 de septiembre a 2 de octubre de 1992. – León: Universidad, Secretariado de Publicaciones, D.L. 1994.

2 v.: il.; 24 cm.

ISBN 84-7719-418-2 (o.c.)

1. Arte–España–Congresos y asambleas. I. Comité Español de Historia del Arte. II. Universidad de León. Area de Historia del Arte. III. Universidad de León. Secretariado de Publicaciones. IV. Título.

7(460)(063)

© By UNIVERSIDAD DE LEON

Secretariado de Publicaciones

I.S.B.N.: 84-7719-428-9 (Tomo I)

84-7719-418-2 (Obra completa)

Depósito Legal: M-2275 1-1994

Impreso en Unigraf, S.L. – Móstoles (Madrid)

Entidades colaboradoras:

Consejería de Cultura y Bienestar Social
Junta de Castilla y León

Delegación del Gobierno en la Junta de Castilla y León

Universidad de León

Secretaría de Estado de Investigación
Ministerio de Educación y Ciencia

Excmo. Ayuntamiento de León

Ilmo. Ayuntamiento de Astorga

Excma. Diputación Provincial de León

Caja España

Cámara de Comercio e Industria de León

Comité Español de Historia del Arte

Santiago García, Editor

COMITES

Presidencia de Honor

Su Majestad la Reina de España

Comité de Honor

Excmo. Sr. D. Juan José Lucas Jiménez
Presidente de la Junta de Castilla y León

Excmo. Sr. D. Arsenio Lope Huerta
Delegado del Gobierno en la Junta de Castilla y León

Ilmo. Sr. D. Juan Morano Masa
Alcalde del Excmo. Ayuntamiento de León

Ilmo. Sr. D. Agustín Turiel Sandín
Presidente de la Diputación Provincial de León

Excmo. Sr. D. Julio César Santoyo Mediavilla
Rector Magnífico de la Universidad de León

Excmo. Sr. D. Antonio Sandoval Moreno
Gobernador Civil de León

Ilmo. Sr. D. Juan José Alonso Perandones
Alcalde del Ilmo. Ayuntamiento de Astorga

Excmo. Sr. D. Emiliano Alonso Sánchez Lomas
Presidente de la Cámara de Comercio e Industria de León

Excmo. y Rvdmo. Sr. D. Antonio Vilaplana Molina
Obispo de León

Excmo. y Rvdmo. Sr. D. Antonio Briva Mirabent
Obispo de Astorga

Ilmo. Sr. D. Antonio Bonet Correa
Presidente del C.E.H.A.

Comité Ejecutivo

Presidente

D. Manuel Valdés Fernández

Vicepresidenta

Dña. Etelvina Fernández González

Secretario

D. Francisco Javier Hernando Carrasco

Secretaria Científica

Dña. Concepción Cosmen Alonso.

Vocales

D. José Luis Avello Alvarez

Dña. María Dolores Campos Sánchez-Bordona

D. Ignacio González-Varas Ibáñez

Dña. María Victoria Herráez Ortega

Dña. María Dolores Tejeira Pablos

SECCIONES

Sección 1.^a “El arte 1200”

Presidente: Dr. D. Joaquín Yarza Luaces

Vicepresidente: Dr. D. Isidro Bango Torviso

Secretaria: Dra. Dña. Etelvina Fernández González

Sección 2.^a “La asimilación del renacimiento”

Presidente: Dr. D. Víctor Nieto Alcaide.

Vicepresidente: Dr. D. Alfredo Morales Martínez

Secretaria: Dra. Dña. María V. Herraéz Ortega

Sección 3.^a “La crisis del arte español en el siglo XVIII”

Presidente: Dr. D. Francisco Javier Plaza Santiago

Vicepresidente: Dr. D. Alfonso Gutiérrez Rodríguez de Ceballos

Secretario: Dr. D. Francisco Javier Hernando

Sección 4.^a “Entre la tradición y la vanguardia (1900-1925)”

Presidenta: Dra. Dña. Inmaculada Julián González

Vicepresidente: Dr. D. Alberto Darías Príncipe

Secretario: Dr. D. Manuel Valdés Fernández

Sección 5.^a “Momentos de transición en el arte hispanoamericano”

Presidente: Dr. D. Ramón Gutiérrez da Costa

Secretaria: Dr. Dña Dolores Campo Sánchez-Bordona

SUMARIO

Presentación	13
--------------------	----

COMUNICACIONES

SECCION PRIMERA

<i>Dulce Ocón Alonso</i> La recepción de la corrientes artísticas europeas en la escultura monumental castellana en torno a 1200	17
<i>M.ª Pilar García Cuetos</i> La iglesia de San Pedro de Plecín, Peñamellera, un conjunto excepcional en el Románico asturiano y la difusión de un repertorio de taller	27
<i>Amador Ruibal Rodríguez</i> La arquitectura militar de la frontera musulmana, en Castilla, en torno al 1200. El caso de Salvatierra	37
<i>M.ª Esperanza Aragonés Estella</i> El Maestro de San Miguel de Estella: relación estilística entre la obra esculpida de varias iglesias navarras	49
<i>José Luis Hernando Garrido</i> <i>Pedro Luis Huerta Huerta</i> Las estatuas-columna en Palencia. La transición del tardorrománico al Gótico	61
<i>Francisco Javier Pérez Carrasco</i> Lujuria, redención y conciencia individual en un programa iconográfico en torno al 1200. La iglesia de Revilla de Santullán (Palencia)	77
<i>Isabel Escandell Proust</i> Una nueva aproximación al "Liber Feudoreum Maior"	91

SECCION SEGUNDA

<i>Ponencia: Víctor Nieto Alcaide</i> El problema de la asimilación del Renacimiento en España	105
<i>José Manuel Gómez-Moreno Calera</i> Diego de Siloee y el proyecto de la iglesia de Santiago de Guadix (Granada) .	117
<i>Miguel Angel Zalama</i> Diego de Siloee en Burgos. Irrupción, desarrollo y asimilación del Renacimiento	125

<i>M.ª Jesús Sanz</i>	
La transformación de la custodia de torre desde los modelos góticos a los renacentistas	133
<i>Juan García-Murga Alcántara</i>	
Tradición y modernidad en arquitecturas civiles del siglo XVI en la región extremeña	147
<i>Equip Estudi renaixement a Lleida</i>	
Alfes y los inicios del Renacimiento en Lleida	155
<i>M.ª Angeles Martín Miguel</i>	
La introducción del Renacimiento en Vitoria a través de su arquitectura	171
<i>José Manuel García Iglesias</i>	
La ciudad de Santiago y su catedral como testimonios de la particular forma de asimilación del Renacimiento en Galicia	179
<i>M.ª Dolores Campos Sánchez-Bordona</i>	
La escalera en la arquitectura leonesa del Renacimiento	187
<i>Ana Castro Santamaría</i>	
Arquitectura y mecenazgo. Juan de Alava y la Casa de Alba	199
<i>Jesús Rubio Lapaz</i>	
La asimilación de la teorías estéticas del Renacimiento en el contexto humanista andaluz. Una problemática entre clasicismo universalista y especificidad hispana	213
<i>Jesús Rubio Lapaz</i>	
La problemática introducción de los modelos arquitectónicos renacentistas en las poblaciones granadinas del Ducado de Alba	225
<i>Amador Ruibal Rodríguez</i>	
Algunos ejemplos de las transformaciones experimentadas por la arquitectura militar española en la transición del Gótico al Renacimiento	235
<i>C. Berlabé y F. Fité</i>	
El obispo Conchillos y los tapices de la serie mitológica de la Seo de Lleida: un ejemplo de arte de transición	247
<i>M.ª Esther Balsch Pijoan</i>	
El misal del obispo Jaime Conchillos	261
<i>Francisco Javier Panera Cuevas</i>	
Los Delli y la decoración del altar mayor de la catedral vieja de Salamanca. La primera manifestación del Renacimiento florentino en Castilla	275
<i>Tina Sabater Rebassa</i>	
Rasgos goticistas en la pintura italianizante del siglo XVI: el caso de Mallorca	285
<i>Javier Castán Lanaspá</i>	
Persistencia del Gótico y su coexistencia con formas renacentistas en la arquitectura vallisoletana del siglo XVI	295
<i>M.ª de los Angeles de las Heras Núñez</i>	
El claustro del Monasterio de Santa María la Real de Nájera	301

<i>Jesús Espino Nuño</i> Obras de los Reyes Católicos en el Sacro Convento de Calatrava la Nueva	309
<i>Palma Martínez-Burgos García</i> Enrique IV, mecenazgo y utopía en el siglo XV castellano	315
<i>Juan Sebastián López García</i> Arquitectura y espacio urbano: la asimilación del Renacimiento en Canarias .	321
<i>Raquel Alonso Alvarez</i> <i>M.ª Pilar García Cuetos</i> El problema de la introducción del Renacimiento en la escultura asturiana del siglo XVI. Los González	331
<i>Luis Vasallo Toranzo</i> El arquitecto Maestre Martín	343
<i>Olga Pérez Monzón</i> El hospital de Santiago de Toledo en el siglo XVI	355
<i>Siego Suárez Quevedo</i> Tradicón y nuevos modos en la arquitectura urbana: la casa-palacio del Marqués de Malpica en Toledo	367
<i>M.ª Dolores Teijeira Pablos</i> La iconografía marginal en la transición del Gótico al Renacimiento	377
<i>Ximo Company</i> Controversias lingüísticas e historiográficas en torno al tríptico del Acqui Terme	389
<i>Mercedes Gambús Sáiz</i> Inmovilismo y compromiso en la arquitectura mallorquina. Dos opciones ante la vanguardia renacentista	395
<i>José Miguel Muñoz Jiménez</i> El artífice Nicolás del Ribero y la asimilación del Renacimiento en España ...	407
<i>Francisco M. Sánchez Lomba</i> <i>José Julio García Arranz</i> Sobre la introducción del Renacimiento en Extremadura: algunas observa- ciones	417

SECCION QUINTA

Ponencia: <i>Ramón Gutiérrez</i> Encuentros, conflictos y síntesis en la arquitectura americana. El siglo XVI y el siglo XVIII	429
<i>Ignacio Díaz Balerdi</i> Pervivencias indígenas en el arte novohispano. Una propuesta de estudio	435
<i>Rafael Ramos Sosa</i> La pervivencia del manierismo en Lima: el motivo ornamental de la sillería del Monasterio de Santa Catalina	445

<i>Rodrigo Gutiérrez Viñuales</i>	
El nacionalismo en la pintura argentina (1900-1925)	449
<i>Ana M.ª Fernández García</i>	
1910. Fecha emblemática del cambio de consideración hacia la cultura y el arte españoles en la Argentina	455
<i>Diana Beatriz Wechsler de Huernos</i>	
Modernidad, periferia y eclecticismo	461
<i>Llum Torrens</i>	
Philip Stein Estaño, Nueva York-México-Barcelona. Del taller de Xiqueiros a hoy	469

PRESENTACION

El Comité Español de Historia del Arte (C.E.H.A.), en su asamblea extraordinaria presidida por don Antonio Bonet Correa, que se celebró al término del VIII Congreso Nacional de Historia del Arte (Cáceres, otoño de 1990), decidió por unanimidad aceptar la candidatura del Departamento de Patrimonio Histórico y Artístico y de la C. E. de la Universidad de León como institución organizadora del IX Congreso Nacional de Historia del Arte.

Las sesiones científicas del Congreso se celebraron durante los días 29 de septiembre a 2 de octubre del año 1992, en el Pabellón "El Albéitar" de la Universidad de León, bajo el epígrafe general de "*El Arte español en las épocas de transición*". El desarrollo de los debates se organizó en torno a cinco ponencias:

- 1.—*El arte 1200*, en que se abordó el complejo entramado artístico surgido en la transición de los siglos XII y XIII; presidió la mesa el Dr. D. Joaquín Yarza Luaces, actuó como vicepresidente del Dr. D. Isidro Bango Torviso y ejerció como secretaria la Dra. D.^a Etefvina Fernández González.
- 2.—*La asimilación del renacimiento*, ponencia en la que se estudió en el marco del siglo XVI, la persistencia del arte gótico y las propuestas de renovación ante los modelos alternativos del renacimiento; presidió la mesa el Dr. D. Víctor Nieto Alcaide, colaboró como vicepresidente el Dr. D. Alfredo Morales Martínez y participó como secretaria la Dra. D.^a María Victoria Herráez Ortega.
- 3.—*La crisis del arte español del siglo XVIII*, en el que se debatió la tensión entre barroco y neoclasicismo como epicentro de una renovación artística; presidió la mesa el Dr. D. Francisco Javier Plaza Santiago, colaboró como vicepresidente el Dr. Alfonso Gutiérrez Rodríguez de Ceballos y levantó acta de los debates el Dr. D. Francisco Javier Hernando Carrasco.
- 4.—*Entre la tradición y la vanguardia (1900-1925)*: presidió la mesa la Dra. Doña Inmaculada Julián González, con el Dr. D. Alberto Darías Príncipe como vicepresidente y el Dr. D. Manuel Valdés Fernández como secretario.
- 5.—*Momentos de transición en el arte hispano-americano*: presidió la mesa el Doctor D. Ramón Rodríguez da Costa, ayudado por la Dra. D.^a Dolores Campos Sánchez-Bordona como secretaria de la ponencia.

Durante la mañana del día 1 de octubre se realizó un viaje de estudios a San Miguel de Escalada, Gradefes y Villaverde de Sandoval. La tarde del día 2 de octubre se dedicó a la Catedral y Museo de los Caminos de Astorga.

Es imposible resolver con facilidad los múltiples y complejos problemas que surgen en el curso de las jornadas preparatorias de un congreso; y son especialmente onerosos aquellos que derivan de los capítulos presupuestarios. En este punto, debe dejarse constancia de nuestro agradecimiento a las Instituciones que han hecho posible el feliz desarrollo del congreso con su decidida participación; todas ellas se reseñan bajo el epígrafe "*Entidades colaboradoras*". En el amplio capítulo de agradecimientos, debe hacerse una mención especial de la labor de los responsables científicos de cada una de las ponencias por la sabia selección de los trabajos y por el acierto al conjugar rigor y discreción en la conducción de los debates.

Un congreso no concluye hasta el momento en el que se publican las actas; fue una tarea prioritaria e ineludible del Comité Ejecutivo que contó con el respaldo económico de la Dirección General de Patrimonio y Promoción Cultural de la Junta de Castilla y León y del Vicerrectorado de Investigación de la Universidad de León.

El día 1 de octubre se celebró la Asamblea General del C.E.H.A. en la que, por razones reglamentarias, se despidió al Dr. Bonet Correa con el agradecimiento de todos los miembros de la asamblea a sus años de eficaz y amable presidencia del Comité Español de Historia del Arte. En esa misma sesión, se encomendó la responsabilidad de la organización del X Congreso del C.E.H.A. (1994) al Dr. D. Víctor Nieto Alcaide, catedrático de Historia del Arte de la Universidad Nacional de Educación a Distancia (U.N.E.D.).

Manuel Valdés Fernández

Presidente del Comité Ejecutivo del IX Congreso
de Historia del Arte

SECCION PRIMERA

EL ARTE 1200

LA RECEPCION DE LAS CORRIENTES ARTISTICAS EUROPEAS EN LA ESCULTURA MONUMENTAL CASTELLANA EN TORNO A 1200

DULCE OCON ALONSO
Universidad del País Vasco

Pocos momentos resultan tan sugestivos para el historiador del arte como aquellos en los que la tradición se solapa con la llegada de nuevas tendencias que anuncian una renovación. La atracción de dichos periodos suele ir aparejada con no pocas dificultades en la caracterización de aquello que los distingue y con las consiguientes controversias entre los especialistas sobre la terminología que les conviene. Es el caso del arte del último tercio del siglo XII en España sobre cuya denominación sigue sin alcanzarse un acuerdo unánime. En lo que a realizaciones escultóricas se refiere los reinos peninsulares ofrecen en este tiempo un complejo panorama en el coexisten inercias del románico pleno con algunos indicios que vienen a confirmar la recepción de corrientes artísticas europeas contemporáneas. Las dificultades de perfilar un momento tan complejo de nuestra escultura seguramente no podrán ser superadas sin una neta distinción de aquellos elementos que resultan renovadores en las realizaciones escultóricas de este momento frente a los que pueden ser considerados conservadores y sin abordar la identificación de las tendencias contemporáneas a las que corresponden. A dicha labor desea contribuir, siquiera mínimamente, este trabajo.

Parte de los elementos renovadores que se perciben en la escultura hispana remiten al movimiento cortesano internacional para el que se ha acuñado el término “arte 1200” que designa esta sección ¹. Dicho movimiento, perfilado en diversos medios del Continente y de las Islas en el último tercio del siglo XII, se percibe con mayor nitidez en las artes santuarias aunque no deja de hacer sentir sus efectos en algunas manifestaciones escultóricas ². Bajo el impulso de los nuevos intereses plásticos de las cortes europeas se asiste en el arte occidental a una nueva reinterpretación de la Antigüedad basada en la recuperación de aspectos antiquizantes extraídos de diversas fuentes indirectas. Modelos bizantizantes, carolingios u otonianos se reciclan impulsados por una nostalgia del pasado imperial en el que las monarquías europeas ven un elemento de prestigio capaz de legitimar el poder regio. Las tendencias contemporáneas del tardío arte comneno contribuyen a reforzar el acervo de recetas disponibles en las que se conservan los aspectos más sobresalientes del realismo visual que impregnó la representación del cuerpo humano en el arte de la Antigüedad, al tiempo que contagian un cierto amaneramiento sentimental a las formas del arte europeo ³. La estrategia de alianzas

matrimoniales de los Plantagenet hace que en su génesis este estilo adquiera un cierto aire de familia. La tendencia a favorecer en el terreno artístico unas formas antiquizantes teñidas de un cierto amaneramiento distingue las cortes de los poderosos príncipes y princesas Plantagenet del mismo modo que la protección a la literatura trovadoresca lleva el sello de la dinastía ⁴. El puesto preeminente que ocupan los hijos de Leonor de Aquitania en las principales capitales de la vanguardia artística favorece por otra parte los intercambios e incluso pudiera ser causa principal de que la corriente se nutra. La propia corte inglesa donde reinan Leonor y Enrique II, la corte de Sajonia donde se halla Matilde casada con Enrique I el León Duque de Baviera y Sajonia, la Sicilia normanda donde reina otra de sus hijas, Jeanne, junto a Guillermo II y el Imperio Germánico, constituyen los ejes principales de esta revolución plástica.

Castilla, en el extremo occidental de Europa, no podía permanecer ajena a esta renovación que define el escenario cultural y artístico de las cortes Plantagenet. La llegada de Leonor a la corte castellana viene a reforzar el gusto por la literatura provenzal que Alfonso VII había promovido en el periodo inmediatamente anterior en Castilla ⁵. Las trovas provenzales resuenan con renovada fuerza en las estancias palaciegas castellanas y son entonadas por los mismos trovadores que gozan de favor en las restantes cortes de los poderosos hijos de Enrique II y Leonor de Aquitania. Portadora de una tradición familiar, Leonor de Castilla, descendiente por línea materna de los generosos patronos del arte que fueron los Duques de Aquitania, inclina también sus intereses hacia la promoción de empresas constructivas y artísticas ⁶. La fundación de Las Huelgas proporciona probablemente el más claro ejemplo del empeño personal de la reina en estas tareas ⁷. Siguiendo el ejemplo de su madre en Fontevrault ⁸, el nuevo monasterio de Santa María la Real se dota ricamente, se pone al cargo de nobles damas, y se liga estrechamente a la familia real reservando a esta fundación cercana a Burgos el privilegio de convertirse en panteón real ⁹. Otras fundaciones y nuevas empresas constructivas reciben de uno u otro modo el impulso de los monarcas, así el monasterio de Huerta a cuya ceremonia de colocación de primera piedra asiste la reina en 1179 ¹⁰. Los prelados que rodean a los reyes, son todos ellos entusiastas constructores que importan las principales novedades arquitectónicas europeas al reino de Castilla. Al mismo tiempo que se producen profundas modificaciones en las “casas de la obra” con la introducción de las novedades góticas de la mano de estos modernizadores prelados, Martín de Finojosa entre los primeros, y más tarde su sobrino Jiménez de Rada, en los “scriptoria” se asiste a una auténtica renovación visual desde el último tercio del siglo. Al poco tiempo de la llegada de la princesa Plantagenet a Castilla las modas inglesas de ilustración de manuscritos, o de la zona del Canal, se difunden en los “scriptoria” castellanos del entorno de Burgos ¹¹. Resulta problemático adivinar en qué medida deba atribuirse esta importación al influjo directo de la nueva reina, o al de su círculo de acompañantes. Asimismo la adscripción de los manuscritos a talleres concretos resulta aun difícil, si bien la relación de estas obras con centros de patrocinio regio parece indudable ¹². Los nuevos estilos desarrollados en Francia y en el entorno de la corte inglesa gozaban del favor generalizado de las casas reales europeas que pretendían estar al día en lo que a artes visuales se refiere.

Otras realizaciones suntuarias que subsisten de este periodo, obras en metal, esmaltes, son más modestas que las europeas, y no pueden ser comparadas con las del Mosa, por ejemplo. Sin embargo, algunos centros de producción que denotan la llegada de los nuevos estilos también pueden ser asociados con el patrocinio regio, como el taller de esmaltes de Silos ¹³.

La adaptación de las corrientes contemporáneas a la propia personalidad del reino castellano, trae como consecuencia la manifestación monumental de las nuevas tendencias. La sólida implantación de una tradición de escultura en piedra en los grandes santuarios, junto con el hecho de que un número importante de edificios comenzados en la primera mitad de la centuria, o a mediados de ella, permanecieran inacabados y resultara preciso rematar con decoro las obras emprendidas, parecen ser los principales factores que impulsan el desarrollo de una escultura influida por las corrientes visuales del “arte 1200”. A muchos edificios llegarán al mismo tiempo las novedades estructurales del primer gótico, definidas desde Torres Balbás como correspondientes a la “escuela hispano-languedociana”, y los nuevos aires escultóricos. La renovación escultórica parece hallarse influida por la asimilación de las propuestas formales de la nueva escultura gestada en el segundo tercio del siglo en torno a L’lle de France. La secuencia Saint Denis-Chartres-París-Senlis (esta última realizada ya en los años 70) impregna con sus novedades y con su espíritu las realizaciones españolas del último tercio del siglo XII. La recuperación de aspectos antiquizantes, tales como la definición del ámbito espacial en el que se desenvuelven las figuras, o el concepto de la anatomía como una unidad orgánica basada en el prestigio que destilan los modelos bizantizantes, moneda corriente en las artes visuales europeas del momento, se asimila en los centros hispanos que en estos momentos acometen nuevas obras o finalizan la decoración escultórica de edificios preexistentes. El carácter de las portadas realizadas en los territorios del rey de Francia, expresión monumental del creciente poder de la monarquía y de la nueva alianza entre el poder religioso y el civil, difícilmente escaparía a los avisados prelados más cercanos a Alfonso VIII. Algunos de ellos, como Martín de Finojosa, conocían bien los medios culturales y religiosos del entorno de París, y seguramente se hallaban familiarizados con las tendencias filosóficas desarrolladas en las escuelas de Chartres y París cuyo impulso protohumanista sintoniza con las nuevas realizaciones plásticas y con su búsqueda de traducción de la vida interior de los personajes ¹⁴.

En Silos, monasterio que goza de la protección de Alfonso VIII y Leonor, pueden apreciarse claros signos de esta renovación en las realizaciones de los artífices que reemprenden las obras del claustro que debía hallarse inacabado en los años centrales de la centuria. Los relieves del ángulo SO, lugar en el que se juntarán las dos nuevas galerías, y algunos capiteles realizados “a novo” para ellas revelan una escultura puesta al día, tal y como se desprende de los esquemas de construcción de la mayoría de las figuras, esquemas basados en los nuevos planteamientos tridimensionales y orgánicos extraídos de modelos bizantinos o bizantinizantes idénticos a los que circulan en el último tercio de siglo en diversos medios del Continente o de las Islas considerados como los centros pioneros de las nuevas tendencias. En la obra de un maestro próximo al que trabaja en el claustro de Silos, el maestro de San Miguel de Estella, puede observarse la extensión hacia Navarra de esta novedades, mientras que posiblemente desde Soria las recetas del nuevo estilo escultórico alcanzan las tierras aragonesas y se vulgarizan en la obra del prolífico grupo que conocemos como de “San Juan de la Peña” ¹⁵.

Por las fechas en que se produce la incorporación de Alava a Castilla (Vitoria cae en manos de Alfonso VIII en los primeros días del año 1200) llegan los aires de esta renovación escultórica al templo de Armentia. Probable sede de un obispado en el siglo X, a finales del XII Armentia ostentaba el título de colegiata y dependía del obispo de Calahorra Rodrigo de Cascante (1146-1190) al que tradicionalmente se asocia con la obra de Armentia ¹⁶. Asimismo se le atribuye el patrocinio de la iglesia de Santo

Domingo de la Calzada ¹⁷, cuyo comienzo señalan los Anales Compostelanos en 1158: “Rodericus Calagurritanus episcopus posuit primum lapidem in fundamento ecclesie Sancti Dominici. Era MCXCVI” ¹⁸. Hombre influyente, cercano a Alfonso VIII y miembro de una familia noble navarra ¹⁹, encontró en el monarca apoyo para la construcción del templo dedicado al Salvador en la población fundada por el santo protector de peregrinos. El apoyo real se revela en la donación al “magistro Garsioni, predice ecclesie Sancti Dominici fabricatori” de varias heredades en Granón y en otros lugares, según documento publicado por Julio González ²⁰. Este maestro al que se menciona como arquitecto de la obra de Santo Domingo pudiera ser un maestro procedente de Francia ²¹. Posiblemente a él se deba la introducción del uso sistemático de pilares con dobles columnas en sus frentes ²². Las estructuras renovadoras debieron llegar cuando ya estaba realizada la cabecera con su girola y las capillas abiertas en ella, observándose el cambio de planteamiento a partir de los pilares del arco de ingreso al presbiterio y a la girola que poseen columnas gemelas en todos sus frentes ²³, así como en la nave. Las fechas en que se produjo este cambio de planteamiento no deben ser anteriores a los últimos años del siglo XII. Torres Balbás supone que la presencia de estos pilares con dobles columnas en Santo Domingo influiría en su adopción por otras iglesias de sus diócesis como Armentia ²⁴.

En el campo escultórico ambas obras que se suponen promovidas por Rodrigo de Cascante, incorporan recetas y rasgos de estilo procedentes del repertorio internacional. En Santo Domingo de la Calzada las novedades se aprecian en las realizaciones que pueden atribuirse razonablemente a un cambio de taller que marca profundas diferencias respecto a los capiteles de la girola. Este taller debió realizar al menos dos piezas que originalmente se hallaban situadas en la girola y que actualmente se alojan en la cripta. Se trata de dos altorrelieves en los que se representa a San Juan y a San Pedro (Lám. 1 y 2). La riqueza de plegados que ostentan ambas figuras y la búsqueda de algunos matices anatómicos bajo ellos indican, pese a la torpeza de ejecución, ciertos aires de renovación. Los artistas, enfrentados con problemas de representación totalmente nuevos incurren en errores anatómicos como la deformación de las proporciones normales de la cadera que se aprecia con idéntico resultado en el San Juan de Santo Domingo de la Calzada y en el ángel de la Anunciación de Armentia ²⁵.

El rasgo definitorio de modernidad de estos escultores y el que mejor traduce su conocimiento de las recetas internacionales es, con todo, el característico ademán con el que San Juan recoge la túnica con su mano derecha, dejando ver un bucle de tela que sobresale en la parte superior, convencionalismo presente en gran parte del arte internacional cortesano que denominamos “arte 1200”. Repetido en varias figuras de la Capilla Palatina (Virgen de la Huída a Egipto y Santiago de la Transfiguración, por ejemplo) se reproduce también en los mosaicos de Monreale para el Lot de la escena del incendio de Sodoma y en Hosios Lukas para el San Juan de la Crucifixión. En el arte continental occidental aparece prefigurado ya en torno a 1160 en una miniatura de un tratado de medicina procedente de Lieja (British Library, Harley, 1585, f. 13). En la obra del orfebre mosano Nicolás de Verdún, máximo exponente occidental del revitalizado humanismo antiquizante de fines del siglo XII y de sus raíces bizantinas, volvemos a observarlo, esta vez para la Virgen de la Crucifixión del primitivo púlpito de la abadía benedictina de Klosteneuburg cerca de Viena, su obra maestra (ca. 1181). El carácter “renaciente” de las realizaciones de este célebre artista se ha asociado con obras de fuerte clasicismo de la época de Justiniano, como la Cátedra de Maximiliano ²⁶, en una

de cuyas placas uno de los evangelistas recoge el borde del manto dejando ver parte de la tela plegada por la parte superior de su puño cerrado.

Dentro de la escultura monumental conectada estilísticamente con la corriente renovadora del último tercio del siglo XII el mismo gesto de cierto sabor manierista se repite en la Virgen del tímpano de Senlis ²⁷ (lám. 3), de sorprendente parecido con la Virgen de la Anunciación-Coronación del claustro de Silos (lám. 4) cuya mano derecha también sostiene el extremo del manto del modo anteriormente descrito. La Virgen de Silos parece haber sido origen de la repetición de este esquema en toda una secuencia escultórica hispana que incluye el ejemplar mencionado de Santo Domingo de la Calzada, un capitel de la portada de San Miguel de Biota (Zaragoza) (lám. 5) así como una figura de los relieves actualmente alojados en el pórtico de la iglesia de Armentia, la Eva de la Anástasis (lám. 6).

No es este el único esquema procedente de las corrientes internacionales de finales de siglo que puede observarse en Armentia. El diseño de la propia Eva deriva de uno de las propuestas más difundidas en todos los medios que reciben el fuerte influjo bizantinizante de la segunda mitad de la centuria. El esquema, que viene a transcribir el prototipo de “diagonal heroica”, o “diagonal de ataque”, de las obras de la Antigüedad constituye una de las fórmulas favoritas para mostrar una anatomía articulada bajo los ropajes ²⁸. Puede observarse en diferentes medios que van desde la miniatura (principalmente la de influjo inglés) hasta la escultura monumental (Maestro principal de la portada occidental de Chartres), pasando por los mosaicos siculo-normandos (Palermo o Monreale) y los libros de modelos (Freiburg o Wolfenbuttel). Lo mismo puede decirse del Cristo que encabeza la escena de la Anástasis a la que pertenece Eva, cuyo diseño en actitud retrospectiva posee claros antecedentes en los mosaicos siculo-normandos.

La nueva plasticidad de la escultura de Armentia es un rasgo más de la pertenencia de estas realizaciones a una corriente renovadora. Los pliegues en espiral que contornean determinadas partes de la anatomía coinciden con los desarrollos del llamado “estilo dinámico” del tardío arte comneno observados también en Senlis por Kitzinger, Sauerländer y Stockstadt ²⁹.

NOTAS

1 La denominación “arte 1200” entendida en un sentido cronológico amplio, aplicable a obras cuya datación se extiende desde el último cuarto del siglo XII hasta el primer cuarto del XIII, fue consagrada a raíz de la exposición y el simposium que tuvieron lugar en New York el año 1970. *The Year 1200. A Symposium*. New York, 1970.

2 Véase principalmente SAUERLANDER, W., “Sculpture on Early Gothic Churches: The State of Research and Open Questions”, *Gesta*, IX/2, 1970, pág. 32-48.

3 Sobre este tema: KOEHLER, W., “Byzantine Art in the West”, *Dumbarton Oaks Papers*, I, 1941, pág. 63-87. KITZINGER, E., “The Byzantine Contribution to Western Art of the Twelfth and Thirteenth Century”, *Dumbarton Oaks Papers*, XX, 1966, págs. 27-47. WEITZMANN, K., “Various Aspects of Byzantine Influence on the Latin Countries from the Sixth to the Twelfth Centuries”, *D.O.P.*, XX, 1966, págs. 3-24, DEMUS, O., *Byzantine Art and the West*, New York, 1970.

4 LEJEUNE, R., “Rôle littéraire de la famille d’Aliénor d’Aquitaine”, *C.C.M.*, I, 3, 1958, págs. 319-337.

5 MENÉNDEZ PIDAL, R. *Poesía juglaresca y juglares. Aspectos de la historia literaria y cultural de España*, Buenos Aires, 1942, pág. 97. y Lejeune. *Op. cit.*, pág. 330.

6 GREENHILL, E., "Eleanor, Abbot Suger, and Saint Denis", en *Eleanor of Aquitaine, Patron and Politician*, Texas University Press, 1976, págs. 81-113.

7 Como empresa personal de la reina es considerada esta fundación por Lambert, que se remite a las palabras de Rodríguez de Toledo. LAMBERT E., *El arte gótico en España*, Madrid, 1977, pág. 189. RODRIGO JIMÉNEZ DE RADA, *Historia de los hechos de España*, Madrid, 1958, pág. 303. Según Julio González en 1179-1180 el monasterio ya habría sido fundado, *El reino de Castilla en la época de Alfonso VIII*, Madrid, 1960, T. I, pág. 539.

8 La vinculación del Hospital del Rey al monasterio recuerda la organización de Fontevrault, así como el privilegio de celebrar capítulo general, J. GONZALEZ. *Op. cit.*, págs. 533 y 539.

9 El heredero, Sancho, muerto prematuramente, fue enterrado en Las Huelgas sin que se conozca ningún depósito anterior para el cadáver. J. GONZALEZ. *Op. cit.*, pág. 529. El compromiso de enterrarse allí los reyes se materializa en 1199 a raíz de la donación del monasterio al abad del Císter Guido, *Ibidem*, pág. 536.

10 LAMBERT. *Op. cit.*, 25.

11 Para una revisión actual de este aspecto YARZA, J., "La miniatura románica en España. Estado de la cuestión", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)*, vol. II, 1990, págs. 9-25 con bibliografía completa.

12 Varios establecimientos monásticos pudieran haber creado en sus talleres obras ilustradas conforme a las nuevas modas. Toledo, San Pedro de Cardeña, o Las Huelgas se cuentan entre ellos.

13 M. GAUTHIER considera que en el monasterio silense debió estar ubicado el centro de producción regio, "L'atelier d'orfèbrerie de Silos à l'époque romane", en *Studia Silensia Series Maior*, I, 1990, págs. 385-286.

14 Sobre este aspecto KATZENELLENBOGEN, A., *The Sculptural Programs of Chartres Cathedral*, New York-London, 1964, págs. 43-44.

15 He tratado más ampliamente este tema en "Los ecos del último taller de Silos en el románico navarro-aragonés y la influencia bizantina en la escultura española en torno al año 1200", en *El románico en Silos, Studia Silensia Series Maior*, I, 1990, págs. 501-510, "Alfonso VII, la llegada de las corrientes artísticas de la corte inglesa y el bizantinismo de la escultura hispana de fines del siglo XII", Aguilar de Campoo, 1990 (en prensa) y "Bizantinismo y difusión de modelos en el románico periférico", *Actas del VIII Congreso del C.E.H.A.*, Cáceres 1990, (en prensa).

16 La asociación se basa fundamentalmente en la inscripción del tímpano en la portada principal de la iglesia "Huius Auctores Rodericus ep...) AZCARATE, J.M., *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria*, T. IV, págs. 107.

17 PRIOR UNTORIA, "Notas sobre la historia de la catedral de Santo Domingo de la Calzada", Berceo, VII, 1948.

18 P. FLOREZ, *España Sagrada*, XXIII, Madrid, 1767, págs. 322-323 (Anales Compostelanos ap. Berganza, II, p, 564. GONZALEZ, J. *Op. cit.* pág. 636).

19 ALDEA VAQUERO, MARIN MARTINEZ Y VIVES GASTELL, *Diccionario eclesiástico de España*, Madrid, 1973, T. I., pág. 311.

20 GONZALEZ, J. *Op. cit.*, T. II, págs. 201-202. documento fechado en 1199 en Pancorbo: "Dono itaque vobis et confirmo omnes hereditates quas olim dedi magistro Garsioni, predicte ecclesie Sancti Dominici fabricatori". El documento concede la aprobación regia a la donación hecha por el maestro Garsión de sus heredades a la iglesia de Santo Domingo. J. González considera que debe considerarse a este maestro el autor de la obra. (*Op. cit.* pág. 637). Otros datos en

MOYA VALGAÑÓN, "Un calceatense ilustre y desconocido: el maestro Garsión", *La Gaceta del Norte*, Ed. Rioja, 14-V-70.

21 J. GONZALEZ considera la posibilidad de que su apellido responda a una latinización de "Garçon" aunque constata la dificultad de resolver su origen mediante el solo nombre, que también pudiera ser un aumentativo de Garsia. *Op. cit.* págs. 637-638 y nota 54.

22 TORRES BALBAS considera que los monumentos pioneros de este grupo de iglesias con columnas gemelas en los frentes de sus pilares debieron ser la Catedral de Tarragona, la de Santo Domingo de la Calzada y la iglesia del monasterio de La Oliva. Conjetura que pudieran haber llegado a Santo Domingo desde Tudela y La Oliva. "Iglesias del siglo XII al XIII con columnas gemelas en sus pilares", *A.E.A.*, 1946, págs. 296 y 301.

23 Pilares que TORRES BALBAS compara con los de la iglesia de Cunault (Maine et Loire), si bien observa que en esta última no se dan las columnas de ángulo para descanso de los arcos ojivos. *Op. cit.* pág. 285, nota 1. Respecto a la anterioridad de la cabecera de Santo Domingo en relación con el resto del templo, *ibídem*, pág. 293

24 *O. cit.* pág. 302. Junto a Armentia cita las de San Millán de la Cogolla de Suso y Villaseca. En lo que a Armentia se refiere únicamente los pilares que originalmente sostenían el coro poseen dobles columnas en sus frentes.

25 El mismo error puede observarse en el ángel de la Anunciación de Silos, si bien esta figura presenta una "pose" distinta al hallarse arrodillada.

26 KITZINGER, E. *Op. cit.*, 1966, pág. 41.

27 Vid. KITZINGER, E., "Byzantium and the West in the second Half of the Twelfth Century: Problems of Stylistic Relationship", *Gesta*, IX/1, 1970, pág. 54. SAUERLANDER, W., *Gothic Sculpture in France 1140-1270*, New York, 1972.

28 KOEHLER, W., "Byzantine Art in the West", *Dumbarton Oaks papers*, I, 1941, pág. 82.

29 KITZINGER, E., "Byzantium and the West in the second Half of the Twelfth Century: Problems of Stylistic Relationship", *Gesta*, IX/1, 1970, pág. 54. SAUERLANDER, W. *Op. cit.*, pág. 42. STOKSTAD, M., *Medieval Art*, New York, 1986, pág. 232.



Lámina 1.



Lámina 2.

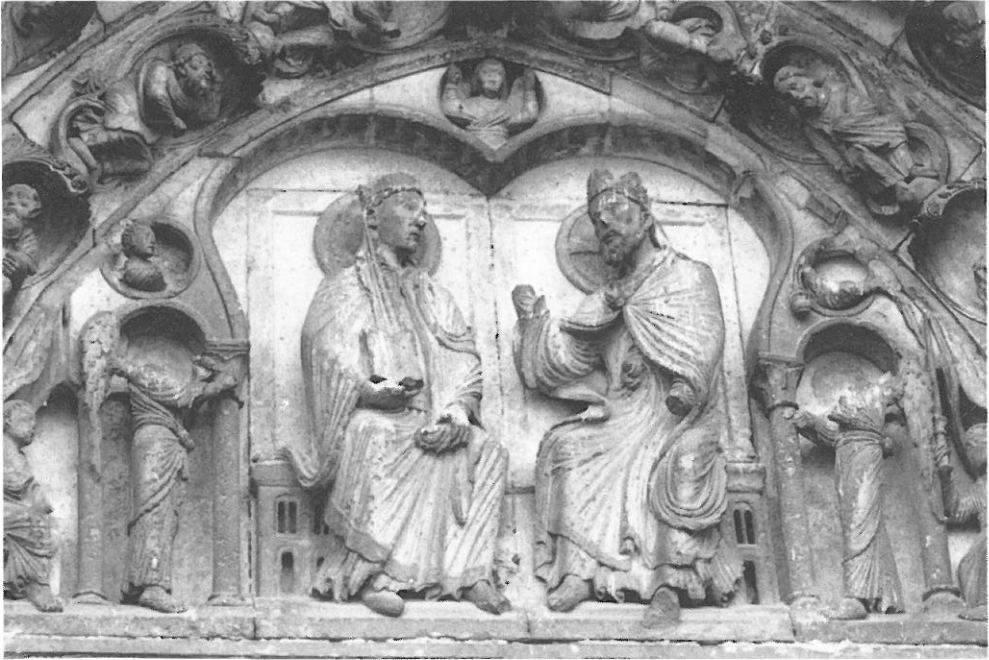


Lámina 3.



Lámina 4.



Lámina 5.



Lámina 6.

LA IGLESIA DE SAN PEDRO DE PLECIN, PEÑAMELLERA, UN CONJUNTO EXCEPCIONAL EN EL ROMANICO ASTURIANO Y LA DIFUSION DE UN REPERTORIO DE TALLER

MARIA PILAR GARCIA CUETOS

I.-SAN PEDRO DE PLECIN

Las ruinas de la iglesia de San Pedro de Plecín están localizadas en las inmediaciones de la población de Alles, capital del concejo de Peñamellera Alta. A lo largo de su historia el conjunto sufrió diversas modificaciones ¹. La fábrica románica responde al prototipo de iglesia rural de nave única, cabecera semicircular precedida de tramo recto (con arquería ciega interior en el mismo) y portada adosada en el muro sur ². La Escultura se encuentra muy deteriorada, pero aún podemos analizarla, dado su carácter excepcional dentro del ámbito del románico asturiano. Nos interesan para este trabajo los capiteles de la portada y los de la ventana, así como el relieve del tímpano de la misma. Respecto a los primeros, sabemos por una fotografía de 1918 que a principios de este siglo se habían perdido ya el exterior derecho y las mochetas. Tienen forma troncocónica, con tendencia a presentar las dos caras decoradas como una superficie más o menos plana. El relieve, a pesar de que se encuentra muy deteriorado, debía de ser alto y un minucioso trabajo de talla cuidó hasta el último detalle. Las figuras trascienden el marco del capitel y sus pies se apoyan sobre el collarino, que se deja liso en todos los casos. El efecto lumínico de claroscuro se potencia mediante el volumen, con preferencia por las superficies redondeadas y los contornos rematados de forma rotunda. La composición se rige por un marcado criterio de simetría bilateral, las figuras se disponen, en todos los casos, enfrentadas. Las imágenes se superponen a un fondo que reproduce el esquema de un capitel corintio.

II.-REPERTORIO DE LOS CAPITILES

En el costado derecho de la portada se conservan dos capiteles, el exterior está ahora muy deteriorado. Una fotografía de detalle de 1918 nos permite analizarlo con mayor precisión. Se compone de **hojas de acanto** de tipo griego dispuestas en tres bandas.

A su lado se dispuso otro con un tema paradigmático del taller con el que puede relacionarse la iglesia de Plecín, el de la cercana iglesia de Santa María de Piasca, en

Liébana. En él vemos dos animales fantásticos afrontados con cabeza humana cubierta con un gorro frigio. Por la foto de detalle de 1918 podemos ver que el de la derecha tiene barba, es un personaje masculino, y el de la izquierda no, puede ser femenino. Ambos tienen cuerpo de ave, que vemos de perfil, con dos alas dispuestas hacia atrás. Se representó claramente una de ellas y detrás un fragmento de la contraria, ambas están dobladas en ángulo a la altura de la cabeza. Su pecho es redondeado y muy abultado, tienen patas cortas con extremos que podrían ser pezuñas. Los cuerpos se rematan mediante sendas colas de reptil enroscadas con doble nudo hacia la parte posterior. Son muy gruesas y redondeadas y se recogen en la parte inferior junto a las patas, sobre el collarino. Las plumas de las alas se representaron con total detallismo. En el arranque de las alas y de la cola son de sección romboidal, muy similares a pequeñas hojas con nervio e incisiones laterales oblicuas. En el pliegue del ala se ven una líneas semicirculares concebidas para acentuar la sensación de doblez y las plumas se hacen más redondeadas. Los extremos de las alas se tratan con bandas, alternando anchas y estrechas, rellenas de incisiones oblicuas. La cola presenta en su extremo líneas a modo de anillos concéntricos, que remiten a escamas de reptil, y puntos incisos en hileras paralelas en su arranque y en la zona de nudo ¿Qué se ha querido representar con este ser híbrido? Estamos ante una iconografía muy controvertida e interesante del arte medieval. Se ha venido discutiendo sobre si se trata de imágenes de arpías o de sirenas.

Sirenas y centauros fueron seres famosos en la mitología antigua y cobraron pujanza en el medievo. Sin duda, y como ha afirmado el profesor Joaquín Yarza, uno de los seres de vitalidad más obsesiva en la cultura medieval de occidente es la sirena ³. En su opinión muy probablemente en la actualidad incluyamos en ese grupo seres que estaban perfectamente diferenciados en la mentalidad de los siglos XI y XII, ya que se las suele confundir con las arpías, lamias. Estas últimas son personajes que tienen especial importancia en el folclore asturiano, en el que se las conoce por Guaxas, seres demoníacos que raptan niños para chuparles la sangre. Según refiere Mode ⁴, las sirenas y también los centauros, pertenecen a un grupo de animales-hombre cuyo cuerpo determina la actitud. La cabeza humana nos recuerda que estos seres no deben considerarse como verdaderos animales, sino como seres mixtos, dotados de poderes especiales y manifiestamente relacionados de cerca con el hombre. De la misma manera, señala que los pájaros-sirena griegos estaban muy cercanos a los seres acuáticos con cola de pez y busto humano, los tritones, náyades y las nereidas. Desde un punto de vista exclusivamente literario, ambas formas son fácilmente reemplazables, por lo tanto, en la Europa medieval, en la que predominaba la tradición literaria, los textos describían a las sirenas de varias maneras.

Esta dificultad para definir y delimitar las figuras de la sirena y la arpía parece haber quedado salvada en el estudio más reciente de las profesoras Mateo y Quiñones, en el que he preferido basarme a la hora de interpretar el capitel de Plecín ⁵. Ambas investigadoras se remiten para efectuar su análisis a la mitología clásica, en la que se representaba a las sirenas como seres fabulosos de cuerpo de ave, cabeza de hombre o mujer, patas de ave o chivo y cola de serpiente o escorpión, aceptando que después el arte románico ha dado lugar a múltiples variaciones con la combinación de los elementos reseñados. Como vemos, a esta descripción corresponden los seres representados en la portada de Plecín, que llamaré, por lo tanto, **sirenas**.

El capitel exterior de la izquierda también ofrece dificultades para su interpretación, hasta el punto de que no he podido descubrir que reproduce exactamente. Es el único en el que se han representado **figuras humanas** ⁶. A su lado vemos otro capitel con seres

híbridos y fantásticos con cuerpo de león y alas de ave, fauces muy abiertas y barba de chivo. Son **grifos**, animales de origen oriental que acabaron teniendo un carácter eminentemente decorativo en el arte medieval occidental. Se ha dicho que son los preferidos en portadas y capiteles ⁷. En el grifo se reúnen dos animales reyes, el león y el águila. Sus cuerpos tienden a las formas redondeadas, con grupas muy abultadas y robustas. Detrás del flanco visible para el espectador puede observarse parte del otro, entre ambos corre un vástago que ciñe el lomo de los animales y se remata en la parte posterior del capitel en una hoja acogollada que se vuelve sobre si misma. Las patas se disponen en diferente nivel, las delanteras levantadas, dando una sensación de movimiento y dinamismo. Las cabezas se orientan, enfrentadas, hacia la parte alta del capitel, hacia su ángulo central. Las alas se disponen, superpuestas, hacia la parte posterior, con sus extremos hacia arriba y paralelos a la cabeza. El relieve era minucioso, las hojas de acanto presentan la misma solución que las del capitel exterior derecho, nervios marcados y extremos vueltos sobre si mismos. El vástago estaba tratado con incisiones paralelas, como se aprecia en la foto de 1918. las plumas de las alas se representaron mediante incisiones oblicuas dispuestas en bandas, alternándose una más anchas y otras muy estrechas, como sucedía con las de las sirenas.

El último capitel reproduce personajes híbridos, con cabeza y tronco humanos y grupa y patas de caballo, son **centauros**. Se han representado de perfil, aunque con el torso de frente, afrontados y separados por un eje central, quizás una voluta. Sus patas reposan sobre el collarino. Los cuerpos son robustos, las patas fuertes y la cola de abundante pelaje algo ondulado. Un vástago cruzaba desde la parte delantera sobre ellos, pasaba por debajo de su brazo posterior y se remataba en la correspondiente hoja acogollada en el extremo del capitel. Las patas se disponen de modo que la posterior sea visible, las pezuñas son fuertes. Se trata de una imagen de centauro que remite directamente a la elaborada por la mitología griega sobre la de origen oriental. Los centauros clásicos poseían seis extremidades, las delanteras del animal duplicas por las dos humanas. La lucha la ejercían con los brazos, reservándose las patas para la marcha ⁸. Como sucede en el caso de las sirenas, se trata de iconografías que parten de referencias literarias y deben de haber sido elaboradas en un medio culto, el escultor conocía el modelo y lo representaba con fidelidad, había tenido acceso a él de manera bastante directa. Las cabezas y torsos de estas figuras se encuentran muy deterioradas. Aún podemos, con la ayuda de la foto a la que me remito continuamente, adivinar que los centauros se enfrentaban en lucha, sus brazos posteriores doblados y levantados, con la mano a la altura de la cabeza, mientras que en la otra debían de portar escudo o arco.

Junto a la portada, en su ángulo derecho se abre una **ventana**. Se compone de un vano asaetado interior, guarnecido por la estructura exterior, a modo de pequeña portada. El arco interior es lobulado ⁹. El capitel de la derecha está completamente arrasado, pero aún se intuye que debía de tener una decoración de vástagos cruzados en un motivo de tipo de cestería. El de la izquierda es muy interesante. Podemos distinguir en él dos animales fantásticos que luchan. Uno es un felino de enormes fauces que vuelve su cabeza hacia atrás de manera forzada, amenazando a su oponente. Este es un ser híbrido, de interpretación algo compleja. Tiene fauces de fiera, alas de pájaro y cola de reptil, apoya su garra delantera sobre la grupa de felino, hiriéndolo. Parece un dragón, pero podría ser un basilisco, que tendrá también cuerpo de ave y cola de dragón, más una cresta de gallo ¹⁰. El tímpano de la ventana está decorado. Bajo el lóbulo central hay oro arquillo trilobulado y bajo él aparece una figura masculina sedente. Parece estar entronizada, tienen un óvalo con mentón muy cuadrado, barbado, boca carnosa de

comisuras marcadas, nariz recta y ojos almendrados y saltones. La cara se enmarca con una melena cuadrada lisa y con corona que parece estar decorada con cabujones. Viste túnica con pliegues semicirculares a la altura del torso y otros verticales sobre las piernas. El brazo izquierdo reposaba sobre la rodilla y el izquierdo parece sostener algo en la mano, quizás un bola. Pienso que se trata de una representación del **Salvador**, a quien estaba dedicada la iglesia originalmente.

III.-LA DIFICULTAD DE LA INTERPRETACION DE LAS ESCENAS Y LA DIFUSION DEL REPERTORIO

Una vez descritos los capiteles, podemos plantearnos la cuestión de si en el caso de Plecín nos encontramos ante un **programa iconográfico** concebido con un sentido global, expresión de determinados contenidos doctrinales o moralizantes. Lo cierto es que todo parece indicar que no existe tal programa. La iglesia se construyó en una fecha tardía, en los años finales del siglo XII ¹¹ y, además, se trata de una iglesia rural. Pero, hay que barajar, no obstante, que en la fábrica del templo se ocupó, o así lo creo, un taller que había asimilado sus soluciones en un centro monástico destacado, o que había tenido un conocimiento directo de sus elaboraciones. Es posible que los escultores no tuvieran conciencia exacta del sentido de las imágenes que tallaban, al menos del que se les concedía en el ámbito monástico, culto, pero lo que si supieron fue reproducir con total veracidad las imágenes nacidas del ámbito monacal. Sea como fuere, el **repertorio de Plecín es excepcional dentro del románico asturiano** ¹². La portada de Plecín supone un auténtico hito iconográfico dentro del ámbito de la escultura medieval asturiano y únicamente podemos comprenderla si la ponemos en relación con un determinado taller que maneja un repertorio específico, que ha asimilado también de una manera concreta, y que no es otro, como hemos adelantado ya, que el vinculado a la iglesia lebaniega de Santa María de Piasca.

Sobre una **posible interpretación de las figuras** según la concepción medieval, los grifos participan de su doble aspecto de león y de águila. Comparten el carácter de un animal celeste y de otro terrestre, ello es expresión de la doble naturaleza de Cristo. Pero también se infieren en ocasiones que su naturaleza híbrida les hacia perder la nobleza de uno y de otro animal, pasando a representar la crueldad, a ser imagen diabólica. Los centauros son mitad animal, mitad hombres. En su actitud de lucha puede verse la expresión de debate entre la carne y el espíritu, pero también eran el prototipo de lo salvaje, de lo pagano. Las sirenas son, sin duda, representaciones maléficas. Su poder está en su voz, en su canto. Con él, la sirena clásica atraía a los marineros a la muerte. Son símbolo de las doctrinas paganas de los falsos sacerdotes y de la seducción del pecado. También de las mujeres que atraen a los hombres a su perdición, del pecado de la lujuria, pero esta característica parece más ligada a las sirenas de doble cola.

La interpretación de las imágenes puede resultar conflictiva, por su carácter ambivalente, y aún polivalente. Es probable que este repertorio se haya adoptado más por su carácter y por estar vinculado al lenguaje del taller ocupado en Plecín que por su significado específico, relacionado con un programa concreto. De hecho, sirenas, centauros, grifos y animales en lucha aparecen en todas las iglesias relacionadas con este taller, a las que aludiremos posteriormente, Pero esto no quiere decir que estemos ante representaciones simples. La elaboración de las figuras es compleja. Ya señalé, en el caso de los centauros, que responden a un esquema de raigambre clásica. Las sirenas también

resultan de una concepción muy estudiada. Fueron elaboradas por una élite culta, que podemos relacionar directamente con un ámbito monástico. El punto de referencia obligado para este tipo de sirenas-pájaro tocadas con gorro frigo, melena, patas de chivo y cola de reptil es el claustro de Silos ¹³, y más concretamente los capiteles del segundo maestro y el taller relacionado con él, que talló los del segundo piso, en el que ya vemos sirenas-pájaro masculinas ¹⁴.

Estas sirenas parten del prototipo clásico de ser con cabeza humana y cuerpo de ave, pero han sufrido variaciones. Poseen cola de reptil, lo que alude a su carácter demoníaco y tentador, y patas de chivo, el animal impuro que en el medievo se identificaba con los judíos, por ser éste su animal expiatorio. Se trata de lo que se ha denominado **sirena medieval** ¹⁵. Como refieren las profesoras Mateo y Quiñones, las modificaciones desde el esquema antiguo, los elementos añadidos, guardan un simbolismo marcado y claro y el conjunto de la figura posee una coherencia palpable y un mensaje claramente inteligible para los iniciados. Por eso puede concluirse que no estamos ante el capricho del escultor románico, sino ante una iconografía dirigida y elaborada por una mente conocedora de fuentes y textos.

Sobre este punto me permito abundar sobre la importancia de las sirenas del Plecín, que al igual que las de Santa María de Piasca, mantienen todos los detalles silenses. Están muy cercanas, muy frescas, en la mente del artista, que pudo formarse en Silos, o con uno de los maestros ocupados en el taller burgalés. En cambio, las sirenas de las iglesias palentinas que podemos relacionar con la que nos ocupa, como la de Barrio de Santa María, y en los de Rebolledo de la Torre, en Burgos, firmada por Juan de Piasca, y que dista coronológicamente 18 años de las de Piasca y Plecín, ya poseen otra elaboración. Las alas de pájaro pasan a ser estilizaciones vegetales. Aquí si podemos hablar de una progresiva deformación del esquema ordinario y ello sitúa a Plecín como un escalón anterior a estas iglesias vinculadas al taller de Juan de Piasca. Esto es importante, ya que el análisis de la iglesia asturiana, unido al de la de Santa María de Piasca, nos permite constatar la progresiva deformación del esquema originario y ello sitúa a Plecín como un escalón anterior a estas iglesias vinculadas al taller de Juan de Piasca. Esto es importante, ya que el análisis de la iglesia asturiana, unido al de la de Santa María de Piasca, nos permite constatar la progresiva deformación de las iconografías dentro de un mismo taller, la pérdida paulatina de la carga simbólica y su origen culto. Lejos del centro que las pudo generar, las imágenes van perdiendo su sentido, por ello podemos abundar en la hipótesis de que las escenas de los capiteles de Plecín deben tener una función más decorativa que simbólica.

IV.-LA RELACION DE LA IGLESIA DE PLECIN CON EL TALLER DE PIASCA

Hemos repetido ya que la referencia inmediata de la iglesia de Plecín es la de Santa María de Piasca, aunque, a simple vista pocas relaciones podemos establecer entre ellas ¹⁶. Pero, si analizamos la escultura de ambas, los paralelos se hacen totalmente evidentes. Por ello me permito afirmar **un mismo taller ejecutó las dos iglesias, adaptándose en Plecín a las exigencias de una feligresía rural**. La calidad de la talla y el repertorio iconográfico dejan patente que en el templo asturiano actuó una cuadrilla muy cualificada.

La iglesia de Santa María de Piasca conserva una inscripción en el imafrente de la iglesia que recoge el nombre del maestro que dirigió su construcción, Covaterio, y asistió a su consagración en 1172 ¹⁷. Podemos pensar que el taller de Piasca fue el responsable de la erección de la iglesia de Plecín. Dada la proximidad ente ambas construcciones (unos cuarenta kilómetros, aproximadamente), es fácil pensar que el, o los, promotores de Plecín, recurrieran a esos artífices. Posteriormente, el taller debió de desplazarse hacia el norte de Palencia, Burgos y el sur de Santander (Valderredible y Valdeolea), donde encontramos iglesias, de menor envergadura que la de Piasca y muy similares a la que nos ocupa, en las que se detecta su actividad. No aparece otra iglesia que pueda relacionarse con el estilo de Piasca en la zona de la Liébana, por ello, hasta el momento, su única secuela es la de Plecín, o al menos la que se ha conservado. Podemos dar **una cronología para Plecín entre 1170 y 1175**.

La similitud de la escultura de Piasca y Plecín puede apreciarse a pesar del pésimo estado de la iglesia asturiana. En una y en otra vemos capiteles con repertorio y manera idénticos. En la portada principal de Piasca hay un capitel con dos centauros afrontados similares a los descritos en Plecín, están colocados sobre un fondo de capitel corintio con dos volutas en los extremos superiores y una central, que sirve de eje de la composición. Un vástago les rodea el vientre y se remata, a modo de hoja acogollada, en el extremo. Tienen cola de crin abundante y ondulada, ancas robustas y redondeadas, las pezuñas sobre el collarino, el brazo posterior doblado, con la mano hacia arriba, mientras que con el otro sujetan un arco y un escudo, respectivamente, cuello ancho y ojos saltones y almendrados, boca abultada y mentón robusto, melena corta (tal como veíamos en el Salvador de la ventana de Plecín). La talla juega con la volumetría y el claroscuro para la figura y un dibujismo detallista y minucioso para los detalles tallados sobre ella. Una composición similar, con centauros afrontados, la vemos en una de las metopas del ábside, su talla es algo más tosca. Junto a los centauros vemos otro capitel con dos grifos afrontados, que repiten el esquema visto en Plecín. Tienen pico y barba de chivo, las patas delanteras levantadas, grupa robusta y un vástago, rematado en flor doblada que los envuelve. El tratamiento de las alas, con plumas a modo de hojas e incisiones en bandas oblicuas es el mismo que el descrito en Plecín. en el interior de la iglesia, en el tramo recto, hay otro capitel, muy deteriorado, con la misma composición. En la portada lateral vemos un capitel con dos sirenas, masculina barbada y femenina, afrontadas, sobre un fondo de capitel corintio, siendo la voluta angular el eje de la composición. Las figuras se disponen de manera idéntica a las de Plecín, aunque son más torpes en su resolución, menos proporcionadas. Tienen cuerpo de ave, cola de reptil, cabeza humana con gorro frigo, los vástagos entrelazados con ellas, idéntica disposición en el dibujo de alas, escamas de la cola, etc. Los rostros también siguen los presupuestos vistos en el Salvador de Plecín y en las figuras ya descritas: ojos saltones y almendrados, boca carnosa abultada, nariz recta y ancha, mentón robusto. Sirenas similares aparecen en sendos canecillos del ábside central y del lateral izquierdo.

Analizado todo con detenimiento, no queda duda de que **el mismo taller de Piasca trabajo en Plecín. Este taller puede seguirse**, y varios autores lo han hecho, **por las provincias de Palencia, Burgos y Santander**. Pero hay todavía algunas incógnitas a su alrededor y alguna de ellas podría contribuir a aclararla lo visto en Plecín. Por lo pronto, hay que señalar que existe cierta confusión entre el maestro Covaterio, director de la construcción de Piasca, y Juan de Piasca, que labró en 1186 el pórtico de la iglesia burgalesa de Rebolledo de la Torre, como figura en una inscripción. En opinión de García Guinea ambos maestros podrían ser una misma persona ¹⁸. Pero hay que reco-

nocer que esto parece poco probable. También hay que pensar en Juan de Piasca como un discípulo del primero, quizás un escultor local formado en la obra lebaniega. Si el maestro Covaterio formó a Juan de Piasca es algo que no puede afirmarse rotundamente. Tanto Covaterio como su posible discípulo, Juan de Piasca, tienen **un estilo escultórico relacionado con el segundo maestro del claustro de Silos**. Este tiene unas características muy definidas, que lo emparenta con los autores de Piasca, Rebolledo de la Torre y, también, con el maestro del claustro de Aguilar de Campoo. Entre estos tres hipotéticos maestros, o talleres, resulta muy difícil establecer personalidades, delimitar autorías.

Como es bien sabido, al segundo maestro de Silos se le atribuye el relieve del árbol de Jessé y algunos capiteles. Se lo ha definido como un artista del románico avanzado. Una de las zonas que vive intensamente este momento de creación escultórica será la del norte de Palencia y Burgos, abarcando incluso zonas de la Montaña. En este ámbito el segundo maestro de Silos y su estilo ejercerán una especial fascinación. Sus modelos serán seguidos por los autores del piso alto del claustro burgalés. En su escultura prefieren el modelo redondo, que hace sobresalir a las figuras respecto al fondo, tiene una manera característica de tratar las plumas de las aves y monstruos idéntica a la descrita en Piasca y Plecín, y también es la misma solución adoptada para las crines de los animales, se suave ondulado y la de las colas de los reptiles, con su anillado, Las patas de los animales que representa son cortas. Emplea vástagos que envuelven las figuras y los remata en hojas acogolladas, utiliza el trépano y gusta de los seres fantásticos y monstruosos. Como vemos todo ello coincide con lo expuesto hasta el momento al tratar la escultura de Plecín y la de Piasca.

El maestro de Aguilar de Campoo también maneja soluciones similares ¹⁹. Fue identificado con el segundo maestro de Silos, pero más recientemente este extremo ha sido puesto en duda. Se aceptan puntos de concomitancia entre ambos, pero en el de Aguilar se constata una mayor libertad creativa, mayor dinamismo de las composiciones, mejor tratamiento de los cimacios. Su estilo se identifica, en cambio, con el del maestro de Piasca y Rebolledo de la Torre, aunque el estilo es estas dos obras parece más evolucionado.

Las fechas aproximadas para situar la labor del segundo maestro de Silos se colocan entre 1160 y 1170 ²⁰. Por los mismos años se localiza la actividad del taller del claustro de Aguilar. Poco después, en 1172, como ya sabemos, se consagró la iglesia de Piasca. Si aceptamos la tesis que identifica al maestro de Aguilar con el de Piasca, podremos concluir que el escultor de Aguilar, seguidor directo del segundo maestro de Silos, o formado en el mismo taller que éste, se trasladó a Piasca, ejecutando allí su siguiente obra. Plecín debe de situarse en el mismo estadio.

V.-CONCLUSIONES

– En nuestra iglesia se plasmaron una tipología y una escultura elaboradas a partir de los esquemas del norte de Palencia y Burgos y del repertorio silense, teniendo muy nítido ese modelo. La importancia de la iglesia asturiana, es por ello, muy grande. Se trata de una obra relacionada con las novedades que se difundían tempranamente desde un centro muy destacado.

– Entre los modelos iconográficos de Plecín y Piasca no se perciben diferencias. En cambio, en el pórtico de Rebolledo de la Torre, datado 14 años después, en 1186, se detecta la lógica evolución, acusándose un mayor decorativismo. Las sirenas son las figuras que han sufrido cambios más sustanciales. Sus alas de pájaro han sido sustituidas por una hoja acogollada que remata el vástago que rodea la figura. Es la misma solución de la sirena de capitel de la ventana del ábside Barrio de Santa María. El modelo culto, elaborado quizás en el ámbito monástico silense, va perdiendo su sentido simbólico y el escultor va cediendo a criterios meramente ornamentales. A pesar de ello, el pórtico de Rebolledo no pierde sus relaciones con el estilo del taller de Piasca, ni con su repertorio iconográfico. Vemos los grifos, los centauros, la lucha entre el león y el dragón, el entrecruzamiento de figuras y vástagos, eso sí estos decorados con perlas enfiladas, que no vemos en Piasca ni en Plecín. Además, el movimiento de las figuras es más torpe y convencional.

– Puede constatarse que hay diferencia entre la escultura de Piasca y Plecín y la de Rebolledo y las iglesias del norte de Palencia, pero es difícil que las dos primeras correspondan al estilo de un primer maestro, Covaterio, y las segunda al de su discípulo, Juan de Piasca. Lo importante es que **podemos seguir la difusión de un estilo y un repertorio. La iglesia de Plecín, al permitirnos una relación clara con la de Piasca, ofrece un sólido punto de apoyo para ello.** La hipótesis podría ser la siguiente: Desde Plecín y Piasca la cuadrilla, al mando de un maestro oriundo de allí, seguiría camino hacia el norte de Castilla y sur de santander. En Palencia se relaciona con la actividad de Juan de Piasca y su taller una serie de iglesias: Zorita del Páramo, Santa Cecilia de Vallespinoso de Aguilar, Villavega de Aguilar, Santa Eulalia de Barrio de Santa María, San Cornelio y Perazancas añadiéndose otras, ya fruto de la expansión de estos modelos entre escultores y talleres mucho más locales, como San Cornelio de Revilla de Santullán, Villavega de Aguilar, Brañoseira, Cama, Pozancos y Cabria ²¹. En Burgos, Juan de Piasca y su taller ejecutaron el pórtico de Rebolledo de la Torre. Pérez Carmona, en su estudio sobre el románico burgalés, lo relaciona con Piasca y Aguilar, pero lo hace discípulo del primer maestro de Silos ²². En cambio, con el estilo del segundo maestro de Silos relaciona las iglesias de Moradillo de Sedano, Gredilla de Sedano, Nuestra Señora de la Llana, Ahedo de Butrón y Butrera. En sur de Santander, Valderredible y Valdeolea, se constata una difusión de estos talleres escultóricos del norte de Castilla ²³.

– Se ha situado el claustro alto del monasterio burgalés en el siglo XIII. Como en él aparecen sirenas masculinas, se había supuesto que estas no aparecían en el románico hasta entrada esa centuria ²⁴, o en fecha muy próxima al 1200. Sabemos que, tanto en Piasca como en Plecín, aparecen **sirenas masculinas** ya en el último tercio del siglo XII, y esto en mi opinión, no tiene nada de extraño. En el mundo griego, las sirenas podían tener cabeza de hombre o mujer, y hemos referido ya que el origen de la sirena medieval está en la cultura clásica ²⁵.

NOTAS

1 Sobre la evolución de la iglesia ver: ADAM ALVAREZ, Gema, Memoria de la excavación arqueológica en la iglesia de San Pedro de Plecín y GARCIA CUETOS, María Pilar. Monografía Histórico-Artística de la iglesia de San Pedro de Plecín, Consejería de Cultura del Principado de Asturias, Servicio de Patrimonio, 1992.

2 La arquería interna y la portada meridional son poco frecuentes en Asturias. Esta iglesia tiene su referente tipológico en las iglesias románicas del norte de Palencia.

3 YARZA LUACES, Joaquín. “Los seres fantásticos en la miniatura castellano-leonesa de los siglos XI y XII”, *Goya* 103, Madrid, 1971, págs. 7-16.

4 MODE, Heinz. *Animales fabulosos y demonios*, Fondo de Cultura Económica Mexico, Rep. Dem. Alemana, 1980, pág. 80.

5 MATEO GOMEZ, Isabel y QUIÑONES COSTA, Ana. “Arpía o sirena: una interrogante en la iconografía románica”, *Fragmentos*, 10, Madrid, 1987, págs. 39-47.

6 A la izquierda vemos una figura vestida con túnica que se vuelve hacia la derecha, a su lado vemos lo que podría ser una columna, quizás con un animal de cetrería sobre ella. El personaje opuesto al que acabo de describir viste túnica embrazada y se vuelve hacia su oponente, detrás vemos lo que podría ser una voluta de capitel corintio y dos acantos superpuestos.

7 YARZA LUACES, “Los seres fantásticos ...”, pág. 12.

8 MODE, *ob. cit.*, pág. 92.

9 Arcos de este tipo aparecen en contadas ocasiones en el románico asturiano (Santa Bárbara de la Vega, Santa María Magdalena de los Pandos, San Bartolomé de Nava). Una ventana muy similar a esta de Plecín aparece en el ábside de la iglesia santanderina de Santa María de Henestosa de las Quintanillas, con la que la nuestra presenta muchas similitudes.

10 Un capitel con esta iconografía aparece entre los tallados por el segundo maestro de Silos y lo vemos en algunas iglesias de las que pueden relacionarse con Plecín. Un caso especial lo constituye el que aparece en una de las ventanas del ábside de la iglesia de Santa Eulalia de Barrio de Santa María, cuya similitud con el de Plecín es muy grande. En él vemos a un dragón enfrentándose a un felino, sus cuerpos están rodeados por vástagos rematados en hojas acogolladas y vueltas, como sucede con los de Plecín. En ambos casos, el dragón tiene una barba de chivo, como sucedía con los grifos de la portada. La fina decoración que recubre las figuras del palentino se ha perdido en nuestro caso. Para abundar más en las posibles semejanzas, diremos que el otro capitel de la ventana de Barrio de Santa María representa dos sirenas del tipo de las de Plecín.

11 Se ha afirmado en numerosas ocasiones que, poco a poco, el universo simbólico de la iconografía románica fue perdiendo peso frente a las expresiones meramente decorativas. El primitivo y rico simbolismo fue distanciándose en beneficio de interpretaciones cada vez más simplificadas, de tono popular. Se repitieron las imágenes, llegándose a perder su significado. Los profesores Casares y Morales, afirman que, a finales del siglo XII en el románico asturiano se produce una repetición, vacía de contenido de temas románicos, que se mantenían cuando el románico periclitaba, con las ideas que lo habían sostenido. Ver. CASARES Y MORALES, *El románico en Asturias* (Zona Oriental), (Colección Popular Asturiana, 32), Ayalga, 1977, págs. 111-114.

12 Aparecen en nuestro ámbito grifos y centauros, otras representaciones, pero su tratamiento es muy diferente. Lo menos común es verlos asociados. En cuanto a las sirenas, se conocen dos casos de esta representación en Asturias en las iglesias de Villanueva de Teverga y San Esteban de Ciaño, Langreo. Ambas son melusinas, sirenas de doble cola.

13 En el claustro vemos representaciones de tres tipos. Unas con cabeza de mujer con cuernos, melena, rostro sereno y con serpientes saliéndole de la boca, cuerpo y cola de ave y patas de chivo. Fueron talladas por el primer maestro. Otras tienen cabeza de mujer, cabello rizado, gorro, frigo, facciones suaves y de ave, cola de reptil y pezuñas de chivo, las talló el segundo maestro. Las terceras tienen cabeza de mujer y cuerpo y patas de ave. Cit., MATEO Y QUIÑONES, “Arpía o Sirena ...”, págs. 45-46.

14 Sobre la escultura de claustro de Silos: Yarza Luaces, Joaquín. “Silos: el claustro”, *El monasterio de Santo Domingo de Silos*, Everest, León, 1984, págs. 17-48.

15 MATEO Y QUIÑONES, *ob. cit.*, pág. 46.

16 La santanderina es una iglesia de tipo monástico con tres naves, con sus correspondientes ábsides, de dimensiones mucho más notables y soluciones estructurales más elaboradas (abovedamiento total con crucería simple y solución más compleja para la cabecera).

17 “En el día décimo de las calendas de marzo y en honor de Santa María se hizo la dedicación de esta iglesia por el obispo Juan de León, y la asistencia del abad de Sahagún don Gutierre, del prior de Piasca Pedro y el maestro de la obra Covaterio ...”. La fecha consignada es la de 1172. La iglesia fue posteriormente reformada en 1439. Cit. GARCIA GUINEA, Miguel Angel, *El románico en Santander*, 2 vols. ed. Librería Estudio, Santander, pág. 514.

18 GARCIA GUINEA, *El románico en Santander*, págs. 540-541.

19 Un estudio detenido sobre los capiteles del monasterio de Aguilar de Campoo: BRAVO JUEGA, María Isabel y MATESANZ VERA, Pedro. *Los capiteles del monasterio de Santa María la Real de Aguilar de Campoo (Palencia) en el Museo Arqueológico Nacional*, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Salamanca, 1986.

20 BRAVO y MATESANZ, *ob. cit.*, pág. 158.

21 Este taller palentino fue relacionado con la escultura del pórtico de Carrión de los Condes, Aguilar de Campoo y la influencia del maestro Fruchel. Vid.: GARCIA GUINEA, “Las huellas del maestro Fruchel en Palencia y los capiteles de Aguilar de Campoo”, *Goya* n.º 43-45, págs. 157-166. sus conclusiones fueron revisadas por BRAVO y MATESANZ, en su *ob. cit.*

22 PÉREZ CARMONA, José. *Arquitectura y escultura románicas en la provincia de Burgos* (1.ª ed. Facultad Teológica del Norte de España, 1985), ed. fac. de la 2.ª ed. Ed. Aldecoa, Burgos, 1975, págs. 129 y 172.

23 Un caso específico lo constituye la iglesia de Santa María de Henestosa de las Quintanillas, relacionada directamente por García Guinea con el taller de Juan de Piasca. Sus similitudes con Plecín me parecen incuestionables. La tipología es idéntica y el repertorio iconográfico es el mismo. cit. GARCIA GUINEA, *El románico en Santander*, pág. 460.

24 YARZA LUACES, “Silos: el claustro”, pág. 47.

25 Además, de ser cierta la cronología del segundo piso de Silos, habría que pensar que antes de que se construyera ya había talleres, seguidores del segundo maestro del bajo, actuando, al menos, en Aguilar, Piasca y Plecín, por ello, habría que suponer la existencia de más de una cuadrilla elaborando su estilo y repertorio a partir del modelo silense. Ello abre un rico y complejo panorama.

LA ARQUITECTURA MILITAR DE LA FRONTERA MUSULMANA, EN CASTILLA, EN TORNO AL 1200. EL CASO DE SALVATIERRA

AMADOR RUIBAL RODRIGUEZ
I. B. Gabriela Mistral. Madrid

En torno al 1200 se están produciendo en España cruciales transformaciones en todos los campos de las manifestaciones artísticas. Ahora bien, ¿afectan esos cambios a la arquitectura militar?.

Es evidente que las nuevas técnicas constructivas, el mayor desarrollo de las herramientas y el mejor conocimiento de la resistencia de los materiales, por citar algunos aspectos del cambio, van a influir a la larga en la poliorcética y así nos encontramos con que se produce, en el siglo XIII, la sustitución progresiva de las torres de base cuadrada por la base circular y el cambio paulatino de las antiguas buhardas de madera por los balcones amatacanados de piedra, primero, y por los matacanes continuos, de ese mismo material, después, por citar tan solo algún ejemplo de las transformaciones que van a afectar a la arquitectura militar en el paso del románico al gótico. Pero también es cierto que los arquitectos y los maestros de obra, que por lo general trabajan en el campo de la fortificación, suelen ser esencialmente conservadores y que estas obras son emprendidas muchas veces con urgencia, por lo que no se prestan a posibles innovaciones o ensayos que no tengan un carácter eminentemente práctico.

Además hay que tener en cuenta que muchas de las fortalezas castellanas, dada la situación conflictiva del reino, empeñado en una expansión hacia el sur sobre el territorio musulmán, son defensas fronterizas que cambian a menudo de mano y por lo tanto tienen una estructura sencilla y esencialmente utilitaria y fácil de edificar, sea quien sea el que los construya, pues unas veces son fortalezas musulmanas aprovechadas por los cristianos y en otras sucede lo contrario. En el caso de ser fortificaciones musulmanas perviven, en muchas ocasiones, arcaicos modelos bizantinos de estructura bastante regular y torres de escaso saliente, edificado todo manteniendo la mampostería-sillarejo como material básico.

En cualquier caso nos solemos encontrar con una arquitectura que busca directamente lo útil y que considera esencial un doble objetivo: Rapidez en la edificación y una protección suficiente para garantizar la defensa. Así hallamos fortalezas rudimentarias como el castillo sobre el río Cedeña, llamado Málamoneda, que fue cedido por don Alfonso Tellez a la iglesia toledana, en el 1226, siendo arzobispo don Rodrigo Ximenez de Rada. Esta fortaleza la había recibido dicho señor a finales del siglo XII, obligándose a repoblar, por donación de Alfonso VIII, junto con Dos Hermanas.

Debió ser la protección de una pequeña población musulmana. Era una defensa rudimentaria, cuadrada, sin torres, con muros de 1'40 m. de grosor, 24 de longitud y 5 de altura, con la puerta en el centro de uno de sus frentes, cubierta con arco de medio punto con la clave a 3'10 m. de altura. Como se puede observar se trata de una pequeña construcción islámica, que ocupa una reducida superficie de casi 600 m², usada luego por los nuevos pobladores cristianos, quienes construirán la cercana torre del mismo nombre a lo largo del siglo XIII.¹

Desde el punto de vista histórico los últimos años del siglo XII y los primeros del XIII son años cruciales para Castilla. El reino está enfrentándose a la invasión almohade. La derrota de Alarcos, en el 1195, y las consiguientes pérdidas territoriales hacen retroceder la frontera de Sierra Morena a los Montes de Toledo, pasando extensos territorios manchegos a manos musulmanas

Consecuencias especialmente graves tendrá esta derrota para la Orden de Calatrava, que junto con su Casa Madre pierde ese año todas sus posesiones en la zona excepto Guadalerzas y Piedrabuena aunque esta última caerá al año siguiente en manos de los almohades tras su incursión contra Toledo.

Todas las fortalezas ocupadas por los cristianos en la segunda mitad del siglo XII, en el denominado Campo de Calatrava, pasan de nuevo a manos musulmanas, quienes, como habían hecho los anteriores dueños poco antes, reacondicionarían los castillos para así adaptarlos a sus necesidades.

Sin embargo el dominio almohade fue breve pues en el curso de la campaña que condujo a la batalla de Las Navas de Tolosa, en el año 1.212, los cristianos recuperarán todas las fortalezas antes perdidas, produciéndose una nueva adaptación de las mismas.

Estos cambios son visibles en muchos de los castillos situados entre los Montes de Toledo y Sierra Morena, como en Qalat Rabhat (Calatrava la Vieja) o en el mismo Alarcos, aunque hasta el momento no se haya realizado un estudio sistemático de las transformaciones observadas, que podrá completarse cuando finalizen las campañas de excavación arqueológica que se están llevando a cabo.²

Sin embargo son varios los aspectos que pueden destacarse en cuanto a las transformaciones que sufrió Qalat Rabhat en sus diferentes fases constructivas, que pueden ser observadas con un atento examen de los grandes restos conservados, y así debe citarse especialmente la torre cuadrada, de tapial, añadida por los almohades, en la zona de cortinas mejor conservadas de las defensas de la ciudad, que se distingue claramente de las construcciones califales por ser éstas de mampostería y estar las torres encastradas en el lienzo de las cortinas, además de ser huecas, mientras la torre añadida es maciza y está simplemente adosada.³

El ejemplo de Caracuel es también muy representativo, pues se observan claramente elementos islámicos y otros cristianos superpuestos a raíz de la recuperación definitiva, como sucede en los lienzos de cortina, reforzados por los cristianos con mampostería sobre la tabiya originaria, y en la gran torre pentagonal albarrana añadida en el siglo XIII.⁴

En otros casos asistimos al abandono, tras breve tiempo de ocupación por los cristianos, de la fortaleza musulmana por construir otra nueva en las proximidades que haga innecesaria la anterior. Así sucede con Eznavexore que fue desechada por los caballeros de la Orden de Santiago al construir el cercano castillo de Montizón, entrado el siglo XIII.⁵

También nos encontramos con fortalezas de nueva planta, enteramente construidas por los cristianos, que no nos muestran ninguna novedad pese a ser edificadas a comienzos del siglo XIII. Así sucede con la levantada por Ximenez de Rada en el puerto de Alhover, tras la batalla de Las Navas, el castillo de Milagro, aunque debe tenerse en cuenta la enorme premura con que fue construido pues fue atacado por los almohades en el año 1213 cuando aun no había finalizado su construcción.⁶

Pero hay un caso especialmente llamativo por las sucesivas reformas que experimenta, especialmente en los últimos años del siglo XII y en la primera parte del XIII, pues cambió de mano en cuatro ocasiones en menos de treinta años. Se trata del castillo de Salvatierra, que era una gran fortaleza musulmana, emplazada en las primeras estribaciones de Sierra Morena, que tenía una doble misión: Controlar el cruce de la sierra y asegurar el dominio islámico sobre la Mancha.

Tratándose de un castillo originariamente musulmán fue ocupado por los caballeros calatravos, en la segunda mitad del siglo XII, utilizándolo como base para sus incursiones sobre la vertiente sur de la sierra. Fue recuperado por los almohades en el año 1195, como tantas otras fortalezas de la zona y perdido de nuevo poco después. Por ello se encontraba en manos cristianas en el 1200.

Su conquista constituye uno de los episodios más curiosos y característicos del largo enfrentamiento cristiano-musulmán, que configura el medievo español, ya que Martín Martínez, Comendador Mayor de Castilla, emprende la ocupación de Salvatierra en el año 1197, en plena crisis de la orden, que estaba muy quebrantada por la pérdida de todas sus posesiones en la zona.

El ataque se lleva a cabo con cuatrocientos jinetes y seiscientos peones, un número considerable de efectivos pero insuficiente si tenemos en cuenta el emplazamiento de la fortaleza, en lo alto de un elevado cerro rocoso, y su fácil defensa por las condiciones naturales, que lo hacen inaccesible por dos de sus lados.

La toma debió ser por sorpresa pues cayó rápidamente en manos de los atacantes quienes reforzaron las defensas y asimismo lo aprovisionaron de inmediato, lo que resultaba necesario por su situación en el interior del territorio islámico, alejada de las fronteras. En cualquier caso el hecho será tan importante para los caballeros que pasarán a denominar, por estos años, Orden de Salvatierra a la Orden de Calatrava.

Para comprender claramente las dificultades de la empresa debe tenerse en cuenta que Salvatierra se encuentra separado de las posesiones cristianas, que comienzan en el paso del Congosto en los montes de Toledo, por una red de fortalezas en poder de los musulmanes, que la rodean por completo. Algunas de estas son: Malagón, Piedrabuena, Caracuel, Calatrava la Vieja, Almodovar, Castro Ferral, etc, que se sitúan a una distancia de unos 30-40 km. en línea recta, lo que supone una jornada de camino. En cambio dista unos 100 kilómetros en línea recta, tres jornadas, de Guadalerzas, la posición castellana más avanzada en la zona, pero muy debilmente defendida, y a 130 k. de Mora, un importante castillo, lo que equivale al menos a cuatro jornadas y a 160 k. de Toledo, principal base cristiana de donde saldrán sus bastimentos, situada a cinco o seis jornadas de distancia, pues el camino normal sería Toledo-Mora-Guadalerzas-Calatrava la Vieja-Caracuel-Salvatierra, con trayectos diarios de 30 a 40 kilómetros y teniendo siempre en cuenta que a partir de Guadalerzas comienza el territorio musulmán.⁷

Los caballeros calatravos organizarán desde este castillo continuas razzias contra las posesiones musulmanas provocando con ellas constantes daños, por lo que los almohades emprenderán, en 1211, una expedición para recuperarla, consiguiéndolo tras un

largo sitio de casi dos meses en el que se emplearon numerosas maquinas de guerra y se dañaron considerablemente los muros, autorizando Alfonso VIII la rendición de los supervivientes, que fueron escoltados por los vencedores hasta tierras cristianas.

Tras esta conquista los musulmanes debieron reacondicionar la fortaleza y reparar sus defensas, devolviendo al castillo su poder, como lo demuestra el hecho de que al año siguiente el fuerte ejército cristiano que se dirigía contra los almohades decidiese no atacarla, aunque pasó ante ella camino de Las Navas, lo que no hizo con el cercano castillo de Castroferral que fue conquistado, como antes lo habían sido Malagón, Piedrabuena, Caracuel y la misma Calatrava.⁸

Más aun, la fortaleza permaneció en poder de los musulmanes largos años tras la victoria cristiana de las Navas y la ocupación de parte del valle del Guadalquivir, hasta que fue definitivamente conquistado hacia el año 1226, no volviéndose a hablar de él, eclipsado por el cercano Sacro Convento.

De todo lo indicado podemos deducir que en Salvatierra se produjeron las siguientes fases constructivas:

1º Fortaleza musulmana construida en fecha imprecisa. ¿Siglos XI-XII?.

2º Ocupada por los cristianos en la segunda mitad de dicho siglo XII sufriría algunas reformas. Probable.

3º Recuperada por los musulmanes en el 1195 sería reacondicionada. Posible.

4º Conquistada por los calatravos en el 1197 fue reforzada considerablemente, como nos dicen las crónicas.⁹

5º Conquistada por los almohades en 1211, con grandes daños, fue reparada, pues el año siguiente los cristianos no osaron asaltarla en la campaña de las Navas.¹⁰

6º Recuperada de nuevo en torno a 1225-26 no volvemos a saber de ella por las crónicas.¹¹

De estas fases constructivas podemos decir:

1ª.- No sabemos nada de ella. No existe ningún documento que atestigüe su construcción, ni ningún resto que pueda remontarse con toda certeza a dichas fechas.

Sin embargo podemos suponer que gran parte del recinto central pertenecería a esta etapa. Por entonces Salvatierra debía ser un castillo de menores dimensiones, que ocuparía lo que hoy es el centro de la fortaleza y la parte inferior o puebla. El material constructivo debió ser la mampostería, como se aprecia en las murallas sobre el farallón rocoso que por inaccesibles y por lo tanto inatacables no serían modificadas más tarde por no haber sufrido daños.

El castillo formaría, por entonces, un cuadrilátero de 30 por 60 metros con torres cuadradas en los ángulos y en el centro de los muros largos. A sus pies, al noroeste se situaría la puebla, recinto estrecho y alargado, paralelamente al farallón rocoso del que arrancarían su muralla de mampostería con vestigios de al menos una torre angular. A estas épocas pertenecerían parte de los aljibes y de los subterráneos, que tan bien se conservan.

2ª y 3ª.-Dado que tanto los calatravos, en la segunda mitad del siglo XII, como los almohades, en 1195, lo ocuparían estando vacío sólo sería necesario emprender algunas pequeñas obras para su acondicionamiento, como la transformación de la mezquita en iglesia y viceversa, o mejoras y refuerzos que no debieron afectar de forma sustancial a las principales defensas.

4ª fase: Ocupación calatrava en la transición del siglo XII al XIII. Se emprendieron grandes obras de fortificación según las crónicas, que como de costumbre no nos dicen en que consistieron.

Puede estimarse que se construyeron en esta época los recintos laterales, situado uno al este, a modo de gran alvacar, con la torre semicircular del ángulo nordeste y la complicada torre del ángulo sudeste, al final del espigón rocoso, donde tal vez hubiera una torre anterior de vigilancia. El otro recinto lateral se situó al oeste, aprovechando el declive del cerro. Es la defensa avanzada, a modo de antemuro, con diversos tramos de cortinas y torres cuadradas, que sirve de recinto intermedio entre el principal y la puebla. El trabajo, debió ser realizado con relativa premura, pues la ocupación calatrava duró catorce años, en mampostería, adoptando el castillo un aspecto bastante semejante al definitivo que hoy conserva.¹²

5ª fase: Ocupación almohade de 1211. Se repararían con mucha rapidez los daños causados en la conquista, cerrándose las brechas y elevándose los muros destrozados en el asalto, pues resultaron dañados especialmente los construidos por los calatravos en la fase anterior en el lado oeste. La puebla debió ser abandonada ya que el castillo sólo tendría finalidad militar y la puebla situada en la zona baja era difícilmente defendible, además de haber sido destruida en la conquista almohade, pues era necesario ocuparla previamente para llegar al antemuro oeste. El material empleado en estas reparaciones urgentes sería el tapial, como se observa en las zonas noroeste y oeste de la fortaleza, pues conservamos largos lienzos de cortina de este material formando el segundo nivel de las edificaciones sobre un cuerpo inferior de mampostería. Lo mismo sucede con las torres del antemuro del oeste.

6ª fase: Recuperación cristiana definitiva. Aunque tras la ocupación última, 1126, no tenemos más noticias de este castillo, eclipsado por el cercano Sacro Convento-Castillo de Calatrava la Nueva, situado frente a él, no por eso fue abandonado sino que debió ser restaurado con un gran plan de obras, que se aprecian superpuestas a las almohades y en las que se empleó tanto la mampostería como los sillares, estos últimos de color rojizo muy oscuro.

Corresponderían a esta época la gran torre del homenaje, de la que conservamos solo la mitad, las defensas del frente sur, casi desaparecidas, el foso y aljibe excavados ante el frente norte de la torre del homenaje, mirando al interior de la fortaleza e independizándola de la misma y la larga muralla de tres metros de grosor, dividida en dos sectores, que formará el nuevo frente oeste del recinto principal de esta fortaleza, con sus dos grandes torres. Antepuesta a la muralla precedente, la utilizará como pared posterior de sendas largas cámaras, de la que una conserva aun su bóveda de mampostería. En esta cortina hay alguna ventana con forma de saetera, en sillares rojizos.

También la gran torre pentagonal central de este frente, de la que conservamos sólo el cuerpo inferior macizo, y la gran torre hueca del ángulo noroeste, con refuerzos de sillares rojizos angulares, pertenecerían a esta época, primera mitad del siglo XIII.

Asimismo se reparó de nuevo el antemuro oeste, pues los defensores resistieron quince días a los atacantes y resultaría otra vez dañado, por lo que se reforzaron sus torres con sillares rojizos.

Ha desaparecido además el cuerpo superior de las edificaciones, zonas de alojamiento de caballeros, dormitorios, comedores, cocinas, iglesia, etc, que probablemente sufrieran también grandes transformaciones en esta época.

CONCLUSION

De todo lo expuesto hasta ahora se deriva que los cambios artísticos no tienen prácticamente influencia alguna en este ejemplo de fortificación, pues incluso en la ventana de la torre del homenaje o en los restos de entradas conservadas en el castillo de Salvatierra nos encontramos con la utilización de tipos de arcos característicos del románico, como es el medio punto y no existe tampoco preocupación estética diferenciadora, que pueda ser considerada importante, pudiendo citar como tal, tan solo, la utilización de sillares de diferente colorido en las zonas angulares, en la rosca del arco de la ventana citada o en las saeteras conservadas, lo que tampoco justifica ningún cambio.

Parece ser esta una constante de la fortificación de los siglos XII-XIII en torno a Sierra Morena, pues las estructuras relativamente sencillas perviven hasta tiempos tardíos como se puede observar en la fortaleza de Santa Eufemia, en Córdoba, o en el mismo Montiel pese a las modificaciones cristianas posteriores, que se asemejan a las de Salvatierra por su importancia. Asistimos pues en Salvatierra a una modificación de la originaria construcción islámica, atendiendo a las estructuras y materiales, fruto de las nuevas concepciones de la poliorcética más que de la aceptación de un estilo nuevo arquitectónico. Persisten sin embargo las huellas de los viejos trazados y de los anteriores materiales, reforzados tan solo a modo de "forro" en algunos casos, por todo lo cual podemos deducir que las tendencias arquitectónicas que se dan en las regiones noroñas tardan bastante en llegar a las regiones manchegas.

Sin embargo estas conclusiones no son en modo alguno aplicables a todos los ejemplos de fortificación en todas las tierras de Castilla la Nueva, pues es evidente la aparición de fortalezas-palacio o residenciales, donde además de los aspectos puramente poliorcéticos se tienen en cuenta aspectos artísticos, al existir una preocupación en sus constructores por la belleza de las mismas o por su decoración, aunque en la mayor parte de los casos habrá que esperar a tiempos bastante posteriores para llegar a ejemplos característicos, como el castillo de Belmonte, aunque hay otros, más coetáneos de esta época de transición, el año 1200, pues se levantan en el siglo XIII, como los castillos de Montizón o de Alhambra, donde se dará una cierta preocupación estética en las entradas, que son bellas puertas de buena sillería con arcos apuntados.¹³

Sin embargo el ejemplo más cercano lo constituye el citado Sacro Convento-Castillo de Calatrava la Nueva. En él nos encontramos una extraña mezcla de modernidad y arcaísmo, con su gran iglesia cisterciense, sin duda alguna innovadora, y su castillo, donde encontramos torres cuadradas y redondas, mampostería y sillares, arcos de medio punto y apuntados, todo ello en considerable mezcolanza.

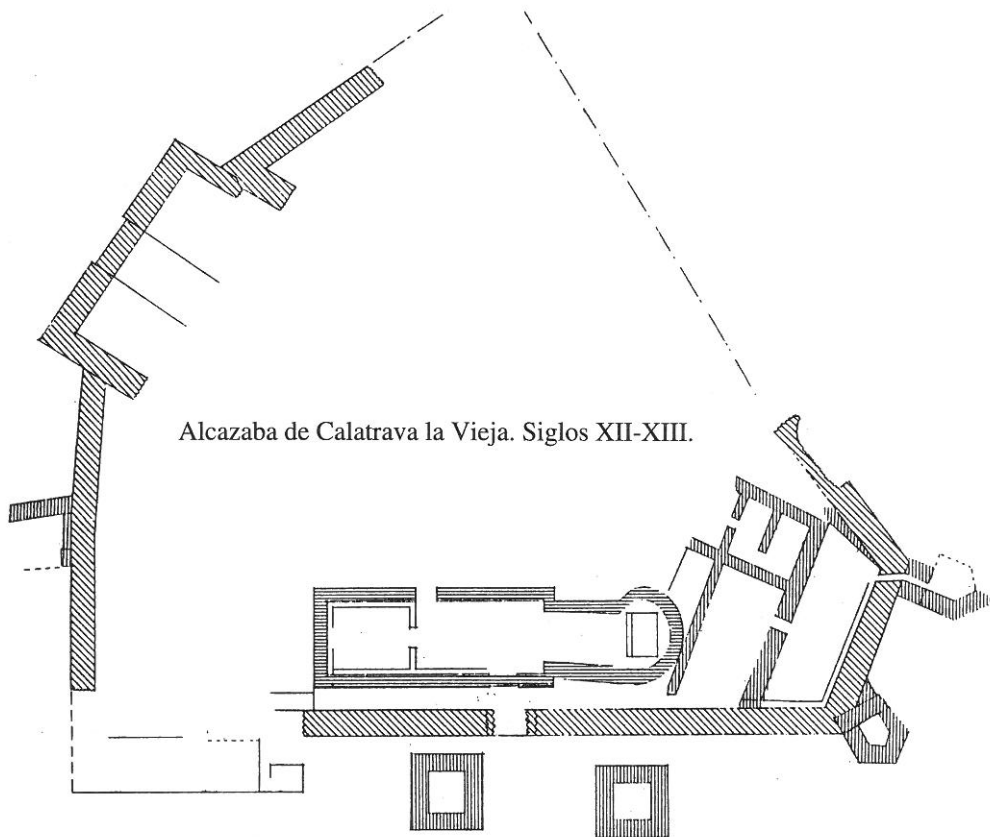
NOTAS

1.- RUIBAL, Amador: *Castillos de Toledo*. Editorial Lánica. León. 1992. Se dedica un capítulo a este enclave.

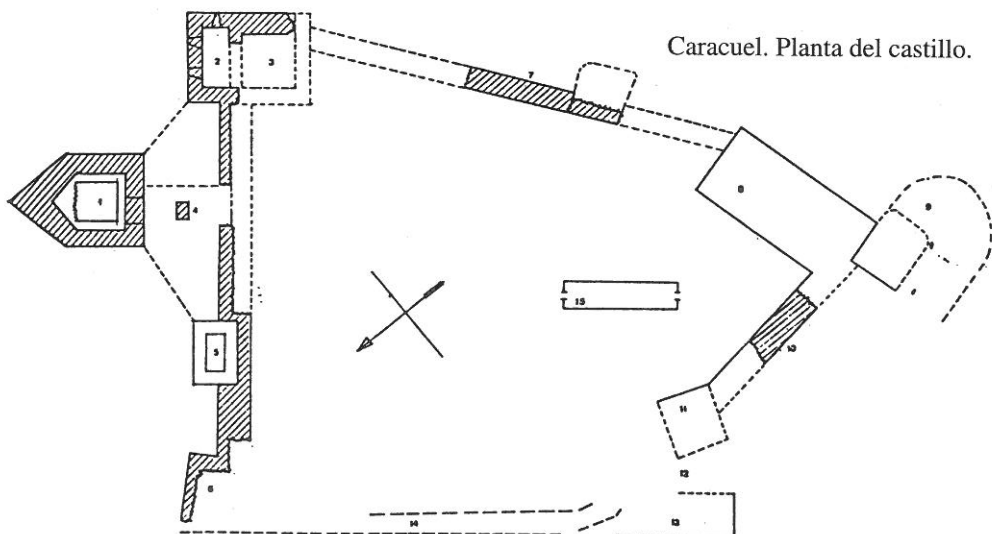
MORENO NIETO, Luis: "Hontanar", en *Corpus de Castillos Medievales de Castilla* de Juan Espinosa y Luis Martín-Artajo. Editor. Clave. Bilbao 1974. Pág. 223-225.

2.-ZUZAYA, RETUERCE Y LOZANO han participado en campañas de excavación arqueológica en Calatrava la Vieja, cuyos resultados parciales están siendo publicados en las *Actas del I y III Congreso de Arqueología Medieval española*. Huesca 1985, vol. 3º, pág. 57 a 75 y en prensa, respectivamente.

- 3.-RUIBAL, Amador: *Calatrava la Vieja, estudio de una fortaleza medieval*. Instituto de Estudios Manchegos (CSIC). Ciudad Real. 1985. Hasta hoy es el único estudio monográfico publicado sobre esta fortaleza.
- 4.-RUIBAL, Amador: “*Estudio histórico-arqueológico del castillo de Caracuel*”. Al-Qantara. Vol. IV. Pág. 385-409. Revista de estudios árabes del Instituto Miguel Asín. CSIC. Madrid 1983.
- 5.-RUIBAL, Amador: “*Eznaxore o ¿Torres de Xoray?: Vestigios islámicos en el primer enclave santiaguista de Ciudad Real*”. Al- Qantara. Revista de estudios árabes del Instituto Miguel Asín. Vol. V. Pág. 429-449. Madrid 1984.
- 6.-RUIBAL Amador: “*El paso del puerto de Alhover y su importancia defensiva*”. II Congreso de Estudios Mozárabes. IX centenario de la reconquista de Toledo. Toledo. 1985.
- 7.-ZOZAYA, Juan: “*Las fortificaciones de al-Andalus*” en Al- Andalus, las artes islámicas en España. Catálogo de la exposición de Granada. 1992. Destaca ampliamente la idea de organización de territorio y visión de conjunto presente en la fortificación islámica.
- RUIBAL, Amador: “*Arquitectura militar y vías de comunicación: Caminos de Córdoba a Toledo en los siglos IX-XIII y sus sistemas defensivos*”. Los Caminos y el Arte. Tomo II, pág. 17-32. VI Congreso Español de Hª del Arte. CEHA. Universidad de Santiago de Compostela. 1989. Estudia la importancia de la fortificación en función de las vías de comunicación manchegas en tiempos islámicos y cristianos.
- HERNANDEZ, Felix: “*Caminos de Córdoba a Toledo en época musulmana*”. Al Andalus nº XXIV y XXXII. Instituto Miguel Asín. CSIC. Madrid. 1965. Estudia las principales vías musulmanas.
- 8.- RUIBAL, Amador: “*Castro Ferral, Las Navas y Baños de la Encina, tres enclaves islámicos en la alta Andalucía*”. Volumen homenaje al profesor D. Manuel Garzón Pareja. Pág. 285-293. Ayuntamiento de Granada. 1985.
- 9.-*Cronica Latina*. 3ª Edición Cabanes. Pág. 32-33 “Tunc erat caput milicie fratrum de Calatrava, munitum quidem multis armis diversi generis, frumento et ordeo, et multiplicis generis legumine, carnibus et viris strenuis fratribus scilicet et aliis nobilibus et preclaris viris”. *Textos Medievales*, Zaragoza 1985.
- 10.-Rodrigo Ximenez de Rada recoge la caída en su Crónica, pág. 174. y el alarde antes de Las Navas en la pág. 181. Edic. Cabanes. *Textos Medievales*, Zaragoza 1985.
- Cronica Latina* edic. citada, pág. 32,33,35 y 37. También lo trata con detalle.
- 11.-La crónica Latina, edición citada, pág. 67-68, dedica un capítulo a la recuperación.
- 12.-RUIBAL, Amador: “*El castillo de Salvatierra*”. Publicado en el nº 20 del Cuaderno de Estudios Manchegos. Ciudad Real 1991. Pág. 143-196. Edita, Instituto de Estudios Manchegos. Único estudio monográfico publicado de los restos de esta fortaleza.
- 13.-RUIBAL, Amador: “*El castillo de Alhambra*”. Cuadernos de Estudios Manchegos. Nº 16. Pág. 153-166. Ciudad Real. 1985. Instituto de Estudios Manchegos. CSIC. “*El castillo de Montizón*”, en prensa.



Alcazaba de Calatrava la Vieja. Siglos XII-XIII.

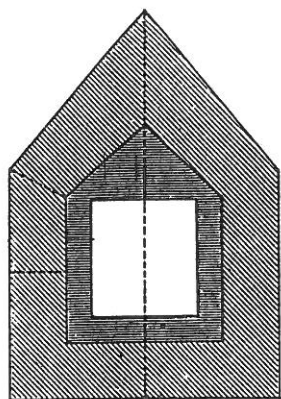


Caracul. Planta del castillo.

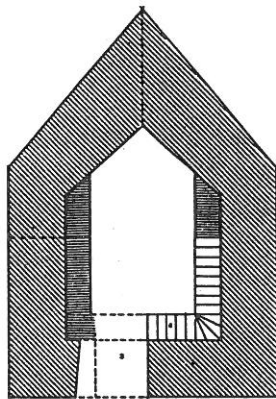
Caracul. Planta del castillo.

1. Torre albarrana.—2 y 3. Torre nordeste y habitación adosada.—4. Resto del muro que unía la muralla y la albarrana.—5. Torre maciza adosada.—6. Torre noroeste.—7. Restos de muralla.—Del 8 al 12. Sector sur de la entrada.—13 y 14. Muralla desaparecida.—15. Aljibe.

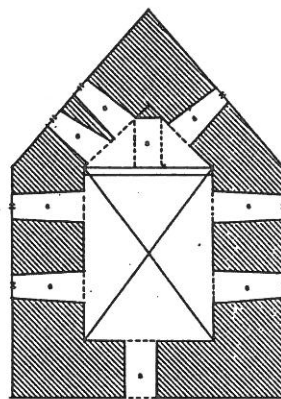
Caracuel. Torre albarrana del castillo.



Planta sótano.
1.—Muro de piedra.
2.—Muro de tierra y cal.

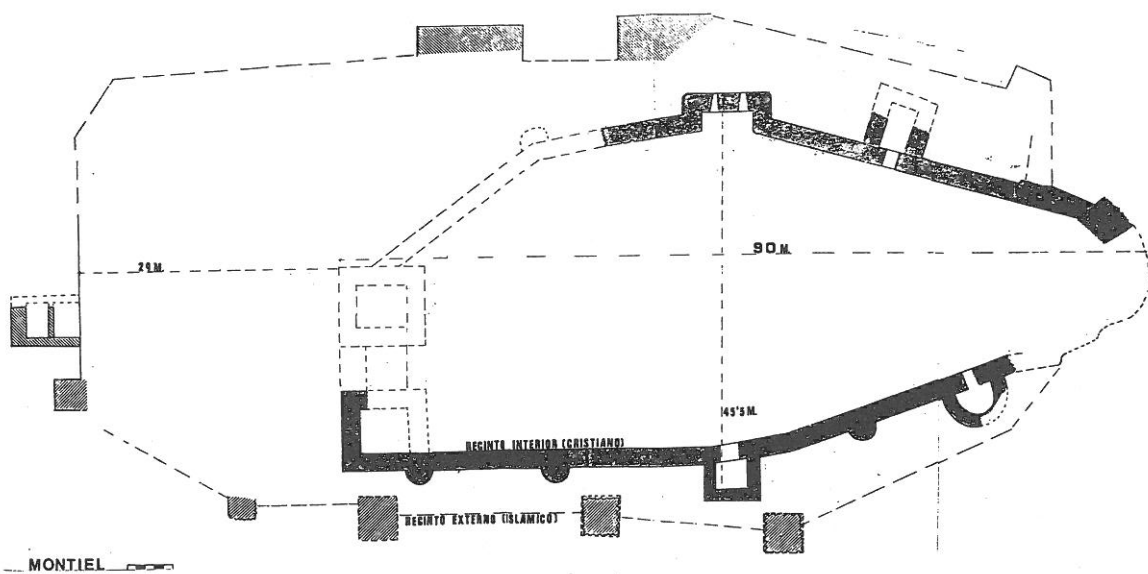


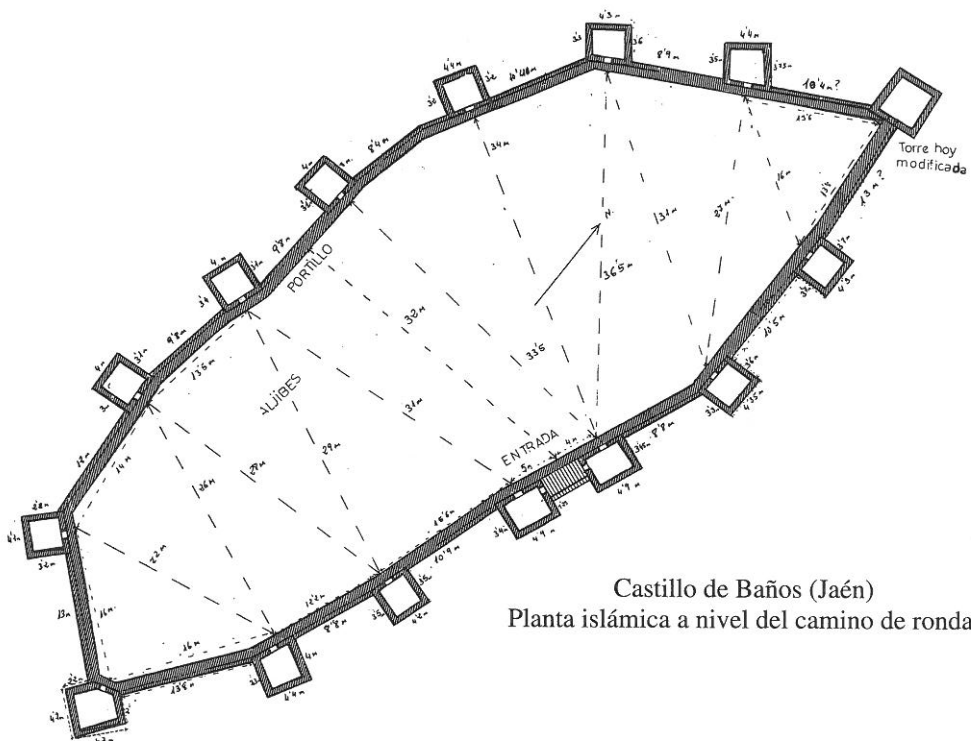
Entrada y habitación inferior.
3.—Puerta y pasillo de entrada.
4.—Escalera al piso superior.



Habitación superior.
5.—Ventana posterior.
6.—Saeteras.
7.—Arco de ladrillo.
8.—Acceso a la terraza defensiva.

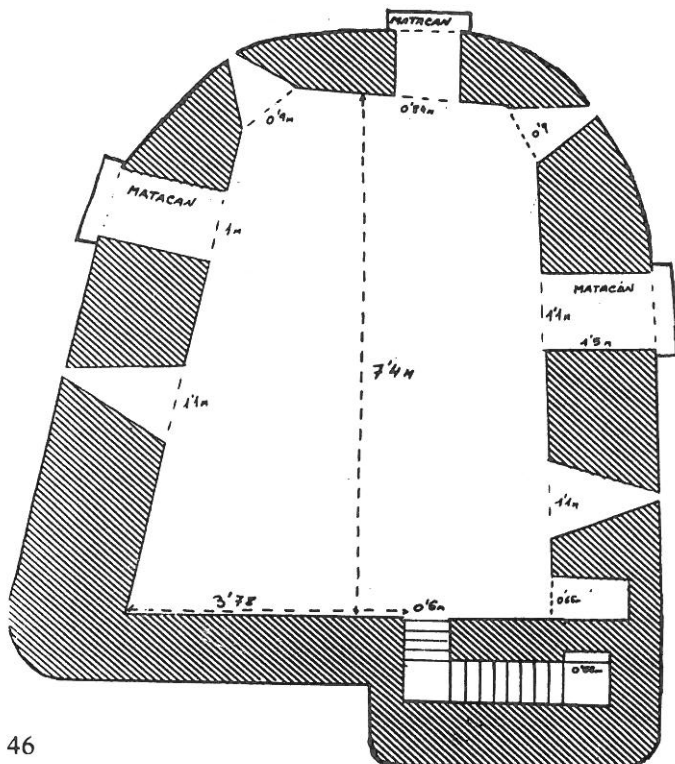
Plano del castillo de Montiel.

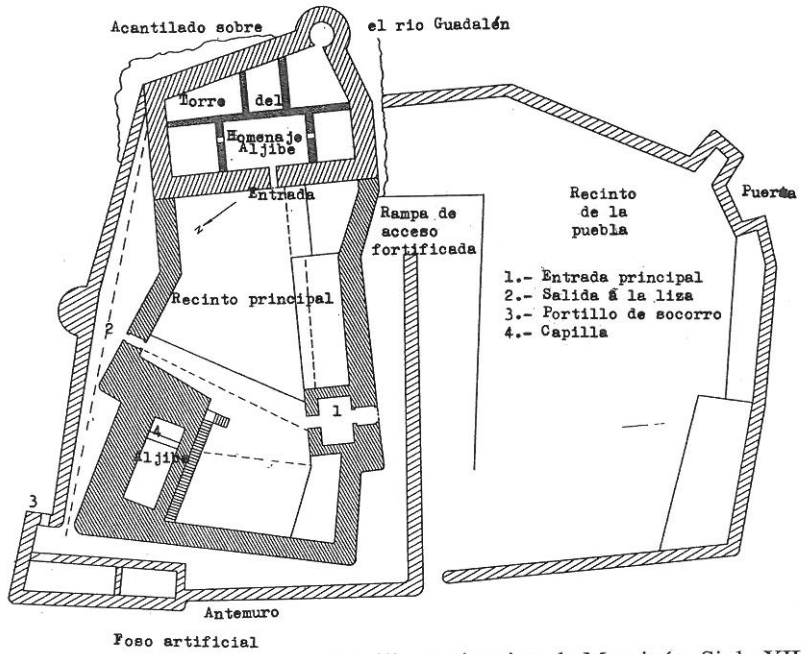




Castillo de Baños (Jaén)
Planta islámica a nivel del camino de ronda.

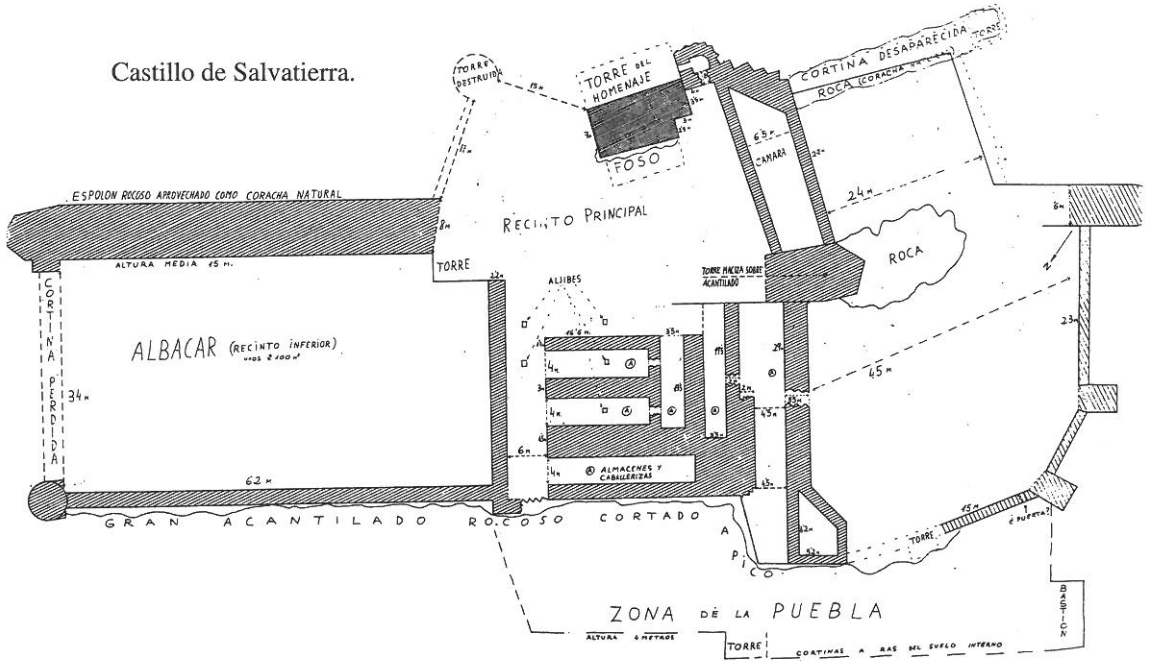
Baños de la Encina. Unica torre modificada por los cristianos. Está en el norte.





Castillo santiaguista de Montizón. Siglo XIII.

Castillo de Salvatierra.



EL MAESTRO SAN MIGUEL DE ESTELLA Y SU ESCUELA: RELACION ESTILISTICA ENTRE LA OBRA ESCULPIDA DE VARIAS IGLESIAS NAVARRAS

MARIA ESPERANZA ARAGONES ESTELLA

En este estudio se va a analizar la relación formal entre la obra escultórica de varias iglesias navarras, localizadas en un marco geográfico muy reducido. Nos referimos a las iglesias de San Miguel de Estella, Santa María de Irache, Santa María de Eguiarte, Santa Catalina de Azcona y San Pedro de Lezaun. Todas ellas cercanas entre sí al pertenecer a la merinidad de Estella y aun contorno geográfico próximo a la capital. La propia relación estilística en la obra a estudiar nos ilustra sobre la proximidad cronológica de estas iglesias que se sitúan en un marco temporal de final del siglo XII y principios del siguiente.

La semejanza estilística se ha observado en una obra de temática variada que comprende las figuras humanas y la animales tanto reales como fantásticas. Igualmente se observa la semejanza en la coincidencia de temas escultóricos.

La presentación del estudio se va a hacer partiendo de la obra de San Miguel de Estella cuya portada norte presenta en su tímpano, arquivoltas, capiteles y relieves laterales los caracteres estilísticos que después observaremos en las otras iglesias navarras.

ESTELLA: PARROQUIA DE SAN MIGUEL

La mayor parte de la obra esculpida de esta iglesia se sitúa en la mencionada portada norte. Los caracteres estilísticos de esta escultura nos hacen pensar en la mano de un maestro o taller, que difunde sus rasgos formales en cercanas iglesias navarras. En realidad solamente el apostolado que se encuentra sobre los paneles relivarios del lateral de la iglesia, puede atribuirse a otro autor, en cuanto presenta rasgos de un mayor arcaísmo. A pesar de la variedad de opiniones manifestada por los autores con respecto a las manos que colaboran en esta portada, todos ellos están de acuerdo en considerar el apostolado como obra de un autor más arcaizante del resto de los que trabajan en la misma ¹.

Se ha datado la iglesia entre el último cuarto del siglo XII (1187-1196) ² y principios del siglo XIII ³.

Los rasgos formales de la obra esculpida son los siguientes:

a. Figura humana: Rostros redondeados y carnosos que buscan la belleza, figuras de canon corto, cuerpos de hombros muy anchos con cintura estrecha muy marcada y

piernas que se traslucen a través del vestido. En el conjunto de la portada norte hay diferencia entre la obra de los paneles laterales y el tímpano, donde las figuras presentan rasgos de mayor idealización y cuyos rostros semejan los de un *kuros* clásico ⁴, frente a la obra menos conseguida de algunos capiteles y las arquivoltas. En cualquier caso, se ve que todas las figuras responden a unos mismos rasgos estilísticos. Con respecto a los dos capiteles del extremo del lateral derecho de la portada, vemos que destacan del conjunto de la obra esculpida por presentar efectivamente “un concepto distinto en lo compositivo y en la técnica ya que introducen la talla más profunda y el consiguiente efecto de claro-oscuro”, como informan los autores del Catálogo Monumental de Navarra. Sin embargo las figuras son el mismo tipo humano que las del resto de los capiteles y arquivoltas de la portada, por lo que no se pueden atribuir a un maestro distinto. Igualmente el caso de las arquivoltas externas y moldura exterior de la portada, donde se han visto “rasgos de un mayor arcaísmo por presentar figuras más macizas y pegadas al bloque”—en palabras de J. M. Martínez de Aguirre—, tampoco se pueden adscribir a un autor distinto, únicamente introduce elementos de una menor calidad escultórica, que hace pensar en la participación de colaboradores. Para finalizar con la obra escultórica de este Maestro o taller añadiremos los capiteles localizados en la ventana exterior del ábside central de la iglesia. Estos capiteles han sido mencionados en estudios de arte navarro, pero no se habían adscrito al autor de la portada norte ⁵. El ábside central presenta al exterior tres ventanas de arco apuntado con ligero abocinamiento y capiteles historiados sobre los que apoyan las columnillas. Se observan los mismos rostros idealizados de cabello rizado en las figuras humanas que aparecen en estos capiteles, tanto en los caballeros que se enfrentan con sus armas como en los músicos y acróbatas del capitel inmediato. Los rostros y cuerpos de estas figuras son los ya conocidos de la portada septentrional. Es decir rostros amplios, carnosos, de frente marcada y barbilla estrecha; el cuerpo—se ve claramente en la figura de la bailarina— presenta la anchura de hombros característica, la cintura estrecha, lo que confiere a los torsos una modulación triangular. Las piernas estilizadas se marcan a través de las vestiduras, el engrosamiento a la altura del muslo está destacado por unos característicos pliegues de formato oval que ya se han visto en capiteles de la portada caso del Ángel de la anunciación (fig. 1), los jóvenes que se defienden del ataque de los dragoncillos en el capitel extremo de la derecha y en figuras de las arquivoltas como la metopa de Salomé junto a Herodes en el lateral izquierdo de la portada. Salomé es además idéntica en figura y pose a la bailarina del ábside. Finalmente entre estos capiteles de la ventana exterior destacamos el que relata la lucha entre un joven y un híbrido de humano y dragón. El joven presenta los rasgos físicos que ya hemos visto en las otras figuras de la portada, representado en el momento de clavar una lanza al monstruo, cuyo rostro de viejo barbado presenta gran parecido con los de otros ancianos de la portada.

b. Angeles: Son seres híbridos de alas y cuerpo humano, muy abundantes en el conjunto de la portada. Presentan—como ya se ha dicho— rostros de mayor idealización y belleza. sus gestos son más refinados, así como los rasgos corporales. La mayor perfección en el tratamiento de estas figuras se debe al papel protagonista en el conjunto de la obra esculpida, tanto significativa como compositivamente. Su tamaño es mayor al resto de las figuras de la portada—salvo las imágenes del tímpano— ya que se sitúan en los paneles laterales de la misma. Pero los ángeles, como elemento fundamental de su iconografía son personajes alados atributo que comparten con los animales del Tetramorfos y otros seres “menos divinos” de la obra esculpida, caso de los dragones y

reptiles alados. Como ahora veremos al tratar el mundo animal, las alas son otro elemento característico de este Maestro.

c. Animales: El autor se muestra como un gran animalista, conocedor de la anatomía animal y las actitudes más características de cada bestia. Los animales son muy abundantes en esta portada. Además de aparecer en el tímpano como símbolo de los tres evangelistas de visión apocalíptica animal, se representan en las escenas propias de la Infancia de Cristo que de acuerdo con el texto evangélico requieren de la presencia de animales, nos referimos al Nacimiento, Anuncio a los Pastores y Huída a Egipto. Rasgos animales se observan en los demonios que disputan las almas a San Miguel, así como en la garganta infernal de Leviatán. El caballo es elemento necesario en el episodio de la vida de San Martín que relata la caridad con el mendigo. Las bestias reales o fantásticas ocupan la última moldura del arco principal y de los arquitos ciegos del lateral de la portada; también aparecen en otras escenas de contenido simbólico como son los capiteles extremos de la misma. Por último, fauna esculpida se ha descrito en los capiteles que ocupan las ventanas exteriores del ábside de la iglesia.

No vamos a analizar cada figura animal o de rasgos animales que aparezca representada en el conjunto escultórico, sino que seleccionaremos unos tipos característicos de la fauna representada que se van a repetir en otras iglesias navarras mencionadas. Estos tipos se concretan en las bestias fantásticas como dragones, reptiles e híbridos que en su componente incluyen rasgos alados. La característica fundamental y que se ha rastreado en las bestias presentes en las otras iglesias es el trabajo de las alas. Estas presentan un contorno característico de ensanchamiento en la base y progresivo estrechamiento hacia los extremos. La disposición de las plumas es el elemento singular de este Maestro que parte de plumones con dibujo romboidal en el nacimiento y pasan a una disposición paralela en el cuerpo del ala. Asimismo estos animales alados son generalmente reptilianos y están dotados de un característico cuerpo anillado que se va a repetir en los dragones, arañas y reptiles que encontramos en las otras iglesias navarras. El otro tipo animal seleccionado es el de los caballos. Son equinos de cuerpo proporcionado con estudiada relación entre el grosor del cuerpo y el estilización del cuello y la propia cabeza, que marcan con la inclinación de ésta, la dirección de la carrera. La elegante silueta de estos animales se rastrea en las escenas donde aparecen. El caballo sirve de montura a San Martín en una metopa de la portada norte y aparece como soporte de los caballeros que se enfrentan con sus armas, en el ábside exterior de la iglesia. Los leones son otros de los animales seleccionados. Difícilmente localizables de cuerpo entero, sin embargo hay rasgos leoninos en seres monstruosos de indudable protagonismo en el conjunto de la fachada, nos referirnos a la enorme cabeza de Leviatán que traga a los condenados y a las cabezas de leones andrógagos que se observan en las ménsulas de la portada. Estos seres presentan el característico rostro fiero de grandes ojos con pupilas marcadas, el hocico chato, temibles colmillos y el cuerpo cubierto por gruesos vellones muy trabajados.

Definida la obra del Maestro de San Miguel de Estella, vamos a pasar al estudio de otros templos cercanos donde se detecta su mano o la de un taller de colaboradores.

MONASTERIO DE SANTA MARIA LA REAL DE IRACHE

La obra arquitectónica y escultórica románica ha sido datada desde mediado el siglo XII hasta el final del mismo, por R. Crozet ⁶ y los autores del Catálogo Monumental de Navarra ⁷.

Parte de la escultura se localiza en el interior: Capiteles que ocupan los extremos del arco toral del templo, los que decoran las columnas del ábside mayor del mismo y las figuras antropomorfas de los evangelistas en las trompas de la cúpula—emparentadas con la obra de Armentia—. El resto en el exterior: Modillones que sustentan la cornisa del ábside, decoración escultórica de la portada norte o de San Pedro y los escasos restos románicos de la portada oeste.

En cuanto a los talleres de escultura que trabajan en la obra monástica, hay que mencionar que son variados y de distinta calidad estilística.

En el interior de la iglesia, la obra se adscribe a distintos talleres o maestros:

—Un primer grupo son las figuras de los capiteles del arco toral y de las ventanas de los ábsides. Figuras de escasa calidad artística, cuerpos desdibujados y sin fuerza.

—Como excepción a esta obra, tenemos en una de las ventanas del interior del ábside central un magnífico capitel que relata la lucha entre un joven y un dragón. En cualquier caso no pertenece al Maestro que nos interesa y no nos detendremos en él. Simplemente decir que otro capitel casi idéntico, se encuentra en la portada de San Pedro de Olite.

—Finalmente las figuras de tetramorfos humanizadas, que se disponen en los apeos de la cúpula del crucero, presentan la huella del Maestro que estamos estudiando. Curiosamente los evangelistas están representados con figuras de cuerpo humano y el rostro que les otorga las visiones de Ezequiel y San Juan. El ángel tiene el característico rostro redondeado, carnosos, con el cabello rizado que deja ver la frente, tal como lo hemos visto en las figuras de San Miguel de Estella. El resto de los personajes del conjunto se asemeja en los rasgos animales a la obra estellesa, además de presentar las alas ya estudiadas. Igualmente el parentesco formal e iconográfico de este singular Tetramorfos dispuesto en la cúpula del crucero, se ha visto en la basílica de San Prudencio de Armentia ⁸. La semejanza con esta iglesia alavesa es perceptible también en los capiteles del crucero y en la obra de los canecillos. La relación presente en la obra esculpida de ambas iglesias se debe a la pertenencia de estas tierras alavesas al antiguo Reino de Navarra, en los años finales del siglo XII y principios del siglo XIII, años de elaboración de esta obra esculpida ⁹, sin embargo no se puede hablar con seguridad de una identidad de talleres.

En el exterior, diferenciamos la obra de los canecillos y capiteles que sustentan la cornisa, de la escultura que aparece en la única portada románica conservada—Puerta de San Pedro—. Es en la obra de la cornisa donde vamos a encontrar la presencia del Maestro que estamos estudiando, por lo que será aquí donde nos detengamos.

—Las figuras de la cornisa del ábside central presentan una gran calidad escultórica, tanto en el tratamiento de las figuras humanas como animales. Abundan las imágenes del último tipo y es por ello por lo que nos parece un gran animalista, pero las personas—allá donde aparecen— son de gran calidad. Entre las figuras humanas destacaremos las que aparecen en el capitel que corona la columna de separación del primer paño del ábside. Se trata de una representación de un caballero, que sigue a un centauro armado de arco, el cual está precedido por el lomo trasero de un caballo; muestra de la avanzadilla del cortejo que se introduce en el muro (Fig. 3). Toda la escena está situada en un marco de floresta. Observamos como rasgos ya conocidos del Maestro de San Miguel de Estella, la perfección en la representación del caballo, los rostros redondeados, amplios, cubiertos por cabellera rizada y el marco de floresta en que se desenvuelve la escena, que también se ha observado en los capiteles extremos de la portada

de la iglesia estellesa. Hay otras representaciones de figuras humanas como busto. De entre ellas escogemos la que se sitúa en el tercer paño del ábside. Representa una mujer de rostro alargado, velada, con nariz aguileña y barbilla pronunciada (Fig. 4). El velo le cubre la cabeza y cae en pliegues sobre el cuello. Presenta una gran semejanza con la imagen de la Virgen que se sitúa en el tímpano de la iglesia de San Miguel de Estella (Fig. 5), así como con la segunda dama del grupo de las Santas Mujeres en la escena de la Resurrección.

Las figuras animales son las que más abundan en la serie de canecillos que decoran el ábside exterior del monasterio. No vamos a describir todas sino únicamente aquellas que responden a los tipos seleccionados de la iglesia de San Miguel. Ya hemos visto un ejemplo de la habilidad del autor en el tratamiento de la figura del caballo. Con respecto a los animales alados, hay una importante representación en el monasterio, tanto de fauna real como fantástica. Se repite el tratamiento de las alas que conocemos, con plumones romboidales en el nacimiento y plumas de disposición paralela en el cuerpo de la misma. Los ejemplos más interesantes son la arpía—localizada en un modillón del cuarto paño del ábside o paño central— que presenta el rostro humano de las figuras de San Miguel y el cuerpo y cola anillada con las alas conocidas. San Miguel de Estella ha mostrado seres de cuerpo semejante en el dragón al que vence el Arcángel y el saurio que avanza por la moldura exterior de la portada, en el lado derecho. También hay leones entre los canecillos monásticos. Un modillón del quinto paño absidal muestra cabezas de leones emparejadas, que dirigen su mirada en dirección opuesta. Una representación muy semejante vemos en el capitel de leones afrontados que aparece en uno de los arcos ciegos del lateral de la portada de San Miguel, las fieras están representadas de cuerpo entero y dirigen sus miradas hacia el frente del capitel. Finalmente en la ermita de Santa Catalina de Azcona, la culminación de una pilastra muestra leones emparejados de cuerpo entero. Para finalizar con la representación de estos felinos, conocemos en el ábside de la iglesia monástica varias representaciones de leones aislados. Una de ellas muestra al felino que dirige sus manos humanas a la boca. El tratamiento de la melena en forma de vellones, el rostro de ojos rasgados y hocico chato, recuerda a las mismas fieras de San Miguel de Estella. Un último caso es el león que aparece en el sexto paño del ábside monasterial. Se trata de una bestia con cabeza cubierta de vellones, arcos supraciliares marcados, ojos horadados y gran boca abierta. La novedad que introduce en el tratamiento de la cabellera es su línea de separación, por medio de cuentas seguidas. Un león idéntico veremos más adelante en Santa Catalina de Azcona.

—Entre los restos románicos de la portada occidental del monasterio de Irache, descubrimos el derrame de un arco, ocupado por una representación de un león y un grifo que se dan la espalda. En la iglesia de San Miguel de Estella, la escena que decora el interior de uno de los arcos ciegos del lateral de la iglesia, representa un león y un grifo afrontados.

—La portada de San Pedro se ha diferenciado de esta otra de la cornisa, por presentar una obra adscribible a la misma estética, pero de menor calidad escultórica. Los tipos humanos se asemejan a los ya conocidos del monasterio, pero el efecto logrado no es el mismo. Son rostros de menor belleza, cuerpos sin gracia. Las figuras animales son de menor calidad. Los cuerpos de los caballos sea como cabalgadura del guerrero o como parte anatómica del centauro, no tienen la gracia ni la resolución de los modelos ya conocidos. Hay también una representación de San Martín partiendo la capa, que junto con la de su sueño son las únicas escenas hagiográficas del conjunto; pero la represen-

tación es muy distinta a la de San Miguel de Estella. La única escena relacionable con la obra de la cornisa es el tercer capitel del lado izquierdo de la portada, que representa arpías afrontadas. Son figuras de mayor prestancia, cubiertas por cogulla, de la que tanto gustan las representaciones de los canecillos del ábside, dotada con las alas ya conocidas, una pegada al cuerpo y la otra desplegada. Esta portada se puede considerar como obra de un taller que trabaja al mismo tiempo que el de los canecillos y del cual recibe ciertas influencias, pero de menor calidad estilística. Se supone una obra de finales del siglo XII y comienzos del siglo XIII por el ligero apuntamiento del arco de la portada y la tendencia a crear un friso continuo de capiteles.

AZCONA: ERMITA DE SANTA CATALINA DE ALEJANDRIA

Datada a fines del siglo XII ¹⁰.

Es una iglesia pequeña, de una sola nave, donde la decoración escultórica es abundante en el exterior: Canecillos, capiteles de coronación de las columnas del ábside, ventanas del mismo y en el interior: Capiteles del arco mayor. Toda la escultura de esta imagen responde a una misma mano o taller que se relaciona con la obra ya comentada de San Miguel de Estella. La serie de canecillos que presenta la cornisa al exterior muestra semejanzas formales y temáticas con los canecillos ya comentados del monasterio de Irache.

Comenzaremos el análisis de la obra esculpida por la temática humana. El capitel del lado del Evangelio del arco mayor del templo se dedica a la Ascensión de Alejandro. La figura del emperador en el centro de la composición aparece sentada, vestida de túnica y clámide; muestra un rostro sereno, barbado, de facciones amplias. Los grifos, a los que se agarra por las barbas, están dotados con las alas características de plumones romboidales en la base y plumas longitudinales en el cuerpo de la misma. El capitel opuesto relata la lucha entre un centauro y un caballero que protege a una dama, los rostros de los personajes son semejantes a los que conocemos.

Otros tipos humanos aparecen en el exterior. Concretamente en los capiteles de remate de las semicolumnas que fragmentan el ábside. El correspondiente al lado del Evangelio muestra una escena de caballería con dos jinetes afrontados y dos damas en actitud suplicante (Fig. 6). La primera de estas damas se localiza en la cara frontal del capitel. El cabello dispuesto simétricamente en torno a una raya central y el cuerpo con el estrechamiento ya conocido en la cintura, nos recuerda a las figuras humanas de San Miguel de Estella. Igualmente la dama que en posición suplicante se encuentra en el lateral del capitel, es una figura velada y se semeja a las mujeres de tal tipo en la portada estellesa. Los caballeros presentan unos rostros adscribibles al mismo Maestro y montan en los caballos ya conocidos, que se despliegan en el ángulo del capitel. Las arpías que aparecen en el capitel derecho de la columnilla del ábside presentan un rostro femenino muy semejante a la obra de Estella e Irache, al igual que el cuerpo anillado y las alas que le otorgan la condición de ave. Hay otras figuras humanas en los canecillos del muro septentrional de la nave. La cabeza del hombre barbado y calvo se repite en un canecillo del segundo paño absidial de la iglesia de Irache.

Con respecto a la obra animal la coincidencia con las iglesias estudiadas es también grande. Por seguir un orden semejante al establecido en los otros conjuntos escultóricos en el estudio de la fauna, partiremos de las figuras aladas. Ya hemos mencionado las

arpías que se encuentran en la ventana exterior del ábside y los grifos que acompañan a la figura del emperador en el interior. Otros grifos, muy semejantes a los esculpidos en Estella e Irache, se encuentran en el capitel opuesto al de las arpías en el exterior del ábside. Para finalizar con los animales alados, un dragoncillo de dos patas—como todos los vistos hasta ahora en San Miguel e Irache— se sitúa en un modillón. Se ve perfectamente un ala extendida y la larga cola anillada que se despliega en lo alto del capitel. Las figuras leoninas como las que se ven emparejadas en el capitel que corona la pilastra muestran gran semejanza, como ya se ha comentado, con las de San Miguel de Estella e Irache. Igualmente descubrimos en el primer modillón del muro meridional una cabeza de león rugiente que es idéntica a la ya comentada del monasterio de Irache, con la línea de cuentas que marca la separación en la cabeza y las fauces abiertas que muestran los fieros colmillos. La única diferencia es la dirección de la cabeza que en el caso monástico mira hacia la izquierda y en el de Azcona hacia la derecha.

Finalmente hay coincidencia de temas esculpidos con la iglesia de Irache, aunque las escenas no sean idénticas. Nos encontramos en ambas iglesias con el tema de los animales músicos: Un macho cabrío toca la lira en la iglesia monasterial y en Azcona es un burro el que toca el mismo instrumento acompañado de un zorro o cuadrúpedo. El modillón del carnero, el perro que se rasca la oreja y el dromedario se repiten en ambas iglesias.

EGUIARTE: PARROQUIA DE SANTA MARIA

De la fase románica se conserva una bellísima portada abierta en el muro de la Epístola. Presenta abundante decoración escultórica que relata escenas del Ciclo de la Infancia de Cristo y seres fantásticos. Cronológicamente se data a finales del siglo XII ¹¹.

Las escenas del Ciclo de la Infancia que se conservan relatan el Anuncio del ángel a la Virgen (Fig. 2), junto al Sueño de san José y en el siguiente capitel, la Epifanía. Estas escenas son muy semejantes a las presentes en la iglesia parroquial de San Miguel de Estella. El ángel se arrodilla para transmitir el mensaje y la Virgen lo acepta complacida alzando la mano derecha al mismo tiempo que recoge su capa con la izquierda. Detrás san José duerme apoyado en su bastón. La novedad iconográfica que introduce la iglesia de Eguiarte es que corona a la Virgen, mientras que en la iglesia de Estella está sólo cubierta con velo. Estilísticamente las figuras de Estella están más logradas y el efecto de belleza en los rostros es mayor, a pesar de mostrar un mayor desarrollo de la cabeza que en el caso de san José es claramente ostensible. Las imágenes de Eguiarte salvan esta desproporción estilizando las figuras.

El capitel de la Adoración de los Magos es muy semejante al de Estella. Presenta una disposición de las figuras idéntica al capitel del mismo tema en Estella. La Virgen y el Niño—de nuevo está coronada— ocupan un lateral del capitel y sonrían ante la visita de los Magos. El primero de éstos ocupa el ángulo del capitel y se arrodilla para ofrecer su presente. Detrás suyo los otros dos Magos, en pie, parecen conversar. Frente al estilizado de las figuras en la Epifanía de San Miguel, en el caso de Eguiarte los personajes son de un canon más corto.

Esta iglesia de Santa María muestra en el lateral opuesto de su portada escenas de animales fantásticos. Comenzaremos por la jamba derecha que representa un centauro—sagitario, cuyo rostro y cuerpo de equino se asemejan a los de San Miguel e

Irache, pero de menor calidad. Con respecto a los seres alados, los capiteles contiguos a esta jamba ocupan sus caras con arpías y águilas. Las primeras, dispuestas afrontadas en las caras del capitel, presentan el conocido cuerpo de ave, alas pegadas al cuerpo y un rostro que es de felino en lugar del de mujer. Es interesante como estos seres están cubiertos por la cogulla que tanto caracterizaba los animales reales y fantásticos de la cornisa de Irache. Junto a las arpías un capitel ocupado por águilas, con la misma disposición. La semejanza que muestran estos animales con las iglesias estudiadas, radica en que presentan las conocidas alas y los plumones romboidales extendidos por toda la superficie del cuerpo, de forma semejante a como se elabora el águila de San Juan en el tímpano de san Miguel de Estella o las rapaces de este tipo que hay en los canecillos de Santa María la Real de Irache.

LEZAUN: IGLESIA DE SAN PEDRO APOSTOL

Se data en los años finales del siglo XII ¹². Los restos de la portada románica se localizan en el interior de la iglesia, segundo tramo de la nave del lado del Evangelio donde se han reutilizado como entrada de la capilla bautismal. Se identifican escenas de la Infancia de Cristo, como son: Anunciación, Visitación, Nacimiento y sueño de san José.

El capitel de la Anunciación es muy semejante a los que conocemos de San Miguel de Estella y Santa María de Eguiarte. Vemos al ángel arrodillado, con las alas desplegadas, y suponemos la presencia de la Virgen enfrente aunque hoy ha desaparecido. El capitel opuesto relata en sus caras dos episodios sucesivos: La Visitación y el Nacimiento. La primera es muy semejante al tipo estellés con las figuras muy estilizadas; la segunda aunque muy deteriorada presenta—al igual que el modelo de San Miguel— la Virgen acostada, aunque falta el san José que le arropa; y en un plano más elevado el Niño recostado en el pesebre, acompañado por un ángel y una cabezas muy deterioradas, suponemos que las del buey y la mula.

CONCLUSIONES

Del análisis y comparación de la obra esculpida de esta iglesias navarras, deducimos la identidad de talleres que trabajan en todas ellas. Es la iglesia de San Miguel la que presenta el nacimiento del estilo, al ser una construcción de mayor relevancia que las otras mencionadas y presentar una práctica unidad estilística en toda la obra esculpida de la iglesia. De esta iglesia se va a difundir su estilo a la obra de renovación constructiva que se había comenzado en el monasterio de Irache, donde se acoge esta forma en la decoración del exterior de la iglesia, y a otras obras menores como son las iglesias rurales que se han estudiado. Las formas artísticas que se difunden marcan el final de una época y el comienzo de otra. Los rostros se hacen más plenos, más bellos, se busca la comunicación entre las figuras que vuelven sus rostros y esbozan una sonrisa. Las formas animales están más logradas. Se plasma la fiereza del león, la elegancia del caballo en su carrera, la belleza de los seres alados. Participa el estilo del Maestro de San Miguel de una corriente estética generalizada en estas obras finales del siglo XII en el románico hispano, que tienden al abarrocamiento de las formas, despliegue de curvas

en los pliegues y detallismo en la representación que emparenta con las obras castellanas contemporáneas, como es el monasterio de Silos¹³.

NOTAS

1 R. Crozet, considera que la obras del tímpano, capiteles y arquivoltas relieves laterales son del mismo autor, mientras que el apostolado pertenece a una mano distinta en “Recherches sur la sculpture romanique en Navarre et en Aragon. V: Estella” en *Cahiers de civilisation médiévale*, VII, (1964), pág. 328. C. GARCIA GAINZA et. al., en el *Catálogo Monumental de Navarra II*, Pamplona, 1982, pág. 487; considera que se pueden diferencia hasta tres autores en la obra de la portada. El primero de ellos ejecuta el tímpano, las arquivoltas, los capiteles—excepto los dos últimos— y los relieves laterales; el segundo se puede considerar como una segunda mano o por lo menos un concepto distinto en lo compositivo y en la técnica en cuanto intercala efectos de claro-oscuro; el tercer autor sería el del apostolado “de una técnica más ruda y mayor rigidez compositiva”; finalmente J. M. MARTINEZ DE AGUIRRE en “La portada de San Miguel de Estella. Estudio iconológico” en *Príncipe de Viana*, XLV, (1984), pág. 440, diferencia la obra del tímpano, todos los capiteles de la portada y relieves laterales como pertenecientes a un mismo autor; la segunda mano sería la que labra el apostolado y gran parte de las arquivoltas que presentan un estilo más arcaizante, figuras más macizas ceñidas al bloque y rasgos menos detallados.

2 MARTINEZ DE AGUIRRE, J. M.: *Op. cit.* pág. 441.

3 CROZET, R.; *Op. cit.* pág. 328.

4 GARCIA GAINZA. M.^a C. et. al.; *Op. cit.*; pág. 487.

5 BIURRUN Y SOTIL, T., *El arte románico en Navarra*. Pamplona, 1936, pág. 219 y GARCIA GAINZA, M.^a C. et al.; *Op. cit.*; págs. 484-485.

6 CROZET, R.; *Op. cit.*; pág. 328.

7 GARCIA GAINZA, M.^a C. et. al.; *Op. cit.*; pág. 312.

8 AZCARATE RISTORI, J. M.^a de; *Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria* t. IV, Vitoria, 1975, págs. 99-115. El estudio que aquí se hace de la basílica de San Prudencia es reeditado en un librito aparte: *Basílica de San Prudencio. Armentia*. 2.^a ed. Vitoria, 1988. Finalmente RUIZ MALDONADO, M.; “Resonancias compostelanas en el Tetramorfos de Armentia” en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XXXVIII, (1989), págs. 5-23 y más adelante: *Escultura románica alavesa: El foco de Armentia*. Bilbao, 1991, pág. 58. La autora establece la semejanza entre el Tetramorfos estellés y el alavés, pero cree que la obra de Armentia es la primera y por tanto la inspiradora del conjunto de Irache. Otros elementos semejantes entre la obra de Irache y la de Armentia, serían los canecillos con temas repetidos, como es el caso de la figura del negro que aparece en ambas iglesias, el macho cabrío músico, el grifo y los seres fantásticos encapuchados. En cualquier caso a pesar de la semejanza de obras dice que no se puede hablar de una identidad de talleres, sino de influencias mutuas. Con respecto a esto, en la catedral de Santo Domingo de la Calzada, uno de los modillones de la cabecera presenta la figura del “negro” pero no se puede considerar semejante a éstos, ya que sus rasgos formales son más estilizados. Destaca también en el estudio de M. Ruiz—continuando con la opinión de J. E. Uranga Galdiano y F. Iñiguez Almech— la relación entre el San Mateo de Irache y las figuras de San Miguel de Estella, concretamente el arcángel san Miguel y la figura angélica que aparece junto a él.

9 *Gran atlas de Navarra*, Martín Duque, J. A., dir.; T. II: Historia, Pamplona, 1986, pág. 57.

10 GARCIA GAINZA, M.^a C. et. al.; *Op. cit.* t. II***, Pamplona, 1983, págs. 686 y 687, donde se habla de la semejanza entre la obra de Irache y Azcona.

11 La semejanza estilística entre la iglesia de San Miguel de estella y Santa María de Eguiarte ya había sido mencionada anteriormente por otros autores, basándose sobre todo en la coincidencia de las escenas del Ciclo de la Infancia de Cristo. Entre estos autores citamos a: BIURRUN Y SOTIL; *Op. cit.* pág. 360; GAYA NUÑO, J. A. Y GUDIOL RICART, J.; *Arquitectura y escultura románicas* (Ars Hispaniae, V), Madrid, 1948, pág. 173; CROZET, R.; *Op. cit.* pág. 328; AZCARATE RISTORI, J. M.^a de; “Sincretismo de la escultura románica navarra” en *Príncipe de Viana*, XXXVII, (1976), pág. 149; GARCIA GAINZA, M.^a C. et. al.; *Op. cit.* t. II”, pág. 693; MARTINEZ DE AGUIRRE, J. M.; “Originalidad y copia en la elaboración de una portada románica: El caso de San Miguel de Estella” en *Vº Congreso Español de Historia del Arte. CEHA*, Sección 1.^a, Barcelona, 1984, pág. 114 y QUINTANA UÑA, M.^a J.; “Los ciclos de Infancia en la escultura monumental románica de Navarra” en *Príncipe de Viana*, CLXXXI, (1987), pág. 284.

12 GARCIA GAINZA, M.^a C. et. al.; *Op. cit.* t. II**, pág. 257; LACARRA DUCAY, M.^a C.; *Navarra: Guía y mapa*. Pamplona, 1986, pág. 212 y QUINTANA UÑA, M.^a J.; *Op. cit.* pág. 285.

13 AZCARATE RISTORI, J. M.^a de; “Sincretismo de la ... “ pág. 150; LOJENDIO, L. M.^a; *Navarra*, Madrid, 1978 (traducida de *Navarre romane*, 1967) pág. 335; GARCIA GAINZA, M.^a C. et. al.; *Op. cit.* t. II*, pág. 487; MARTINEZ DE AGUIRRE, J. M.; “Originalidad copia ...” pág. 126 y QUINTANA UÑA, M.^a J.; *Op. cit.* pág. 280.



Figura 1.



Figura 2.



Figura 3.



Figura 4.



Figura 5



Figura 6.

LAS ESTATUAS-COLUMNA EN PALENCIA. LA TRANSICION DEL TARDORROMANICO AL GOTICO:

JOSE LUIS HERNANDO GARRIDO
PEDRO-LUIS HUERTA HUERTA

El análisis sobre la aplicación de la estatua-columna en el actual territorio de la provincia de Palencia permite poner sobre el tapete una serie de interesantes cuestiones en torno a su rica floración escultórica tardorrománica. Por un lado, su tímida aparición en una obra cimera como resultó la portada de Santiago de Carrión de los Condes, por el otro su enorme pervivencia entre otros conjuntos rurales cuya cronología supera ostensiblemente los últimos años del siglo XII.

De pasar revista al elenco de casos catalogados, advertiremos la escasa repercusión del fenómeno: Santiago de Carrión a la vanguardia, a lo que hay que sumar su aparición en cuatro casos más septentrionales como la parroquial de Villadiezma, la capilla de la granja de Tablares, Revilla de Collazos y Matalbaniega, además de otros tres rastreados en descripciones muy someras o contados restos y que han desaparecido: las abadías de Benevívere, Husillos y Aguilar de Campoo. Nuestra opción por la actual provincia palentina toparía además con una torpe parcelación cuyas últimas consecuencias relegarían al olvido otros dos interesantes ejemplos: Piasca y el monasterio benedictino de Sahagún, dependiente la casa cántabra de la abadía leonesa, ambas se encuentran íntimamente relacionadas con la escultura realizada en otros focos palentinos y burgaleses como Aguilar, Carrión y Rebolledo de la Torre. Dada su proximidad –plástica y geográfica– a los anacrónicos límites provinciales, ambos casos serán también recordados en esta aproximación.

SANTIAGO DE CARRION DE LOS CONDES:

En los fustes acanalados en zig-zag que soportan los dos capiteles en la portada de Santiago aparecen dos ángeles en bajorrelieve. De cuerpo entero y en posición frontal, sujetan con sus manos un pliegue doblado del manto y una filacteria (el de la derecha) [FIG. 1]. Sus cabezas nimbadadas han desaparecido completamente por fractura aunque en sus alas todavía podemos apreciar un meticuloso tratamiento, que no resulta inferior en calidad al de sus indumentarias. Estas se muestran enriquecidas con profusos tubos de órgano, dobleces, ondas concéntricas y sugerencias anatómicas. Bajo sus pies, sendos ramilletes de acantos helicoidales hacen la función de peanas [FIGS. 1 y 2].

Tallados sobre el tercio superior del fuste, no poseen entidad de estatuas-columna. A lo sumo podríamos clasificarlos como fustes relivarios (vid. Saint-Denis, Coulombs o Platerías), aunque García Guinea hable de “cariátides”. Estilísticamente relacionados con los artistas del friso superior y algunas piezas del monasterio de Aguilar de Campoo ¹, cualitativamente cumbre del tardorrománico hispano, fueron burdamente imitados en el S. Miguel del fuste derecho en la iglesia lebaniega de Piasca [FIG. 3]. Donde es fácil advertir un crecido número de caracteres carrioneses en una fecha tan temprana como 1172 ², lo cual permitiría proponer una datación para Carrión en la década de 1160. El resto de los casos palentinos analizados se ejecutaron en fechas posteriores.

El conjunto carrionés, indudablemente conectado con la escultura de S. Vicente de Avila, no posee desarrollo pleno en el empleo de la estatua-columna convencional, tal y como se desarrolló en la portada occidental abulense, siguiendo los prototipos de Avallon, Vermenton, Parly o Saint-Benigne de Dijon, derivados a su vez de otros modelos como los de Saint-Denis ³. Aplica una solución tradicional a un elemento estructural que puede entenderse como simplificación de las estatuas-columna, ya desgajadas del atlante románico que veíamos en el cenotafio abulense del interior de S. Vicente. No vamos a insistir en el puente Carrión-Avila, por ser un tema suficientemente tratado, pero de intentar buscar una explicación al origen de las estatuas-columna más tempranas, se hace obligada la vinculación con Borgoña ⁴.

VILLADIEZMA

En la iglesia parroquial de S. Andrés se conservan dos interesantes estatuas-columna flanqueando el arco de ingreso a la capilla gótica de los obispos, situada en el lado de la epístola ⁵. Ambas presentan fustes entorchados en zig-zag con molduraje y rosetas sobre los que destacan las figuras de dos ángeles. El ángel de la izquierda apoya sus pies sobre un animal recostado con apariencia de león [FIG. 4]. Levanta su mano derecha en actitud de bendecir y sujeta un pliegue de su manto con la otra. En la columna frontera otro ángel, parcialmente mutilado, sostiene entre sus manos una larga filacteria [FIG. 5]. Visten amplia vestimenta compuesta de túnica y manto que cae sobre los hombros recogiendo bajo el brazo [FIGS. 6 y 7]. Los pliegues muestran cierta flaccidez y una gran dosis de arbitrariedad en su tratamiento. Encontramos en estas esculturas semejanzas que permiten asegurar convergencias iconográficas con la portada de la iglesia de Santiago de Carrión ⁶. En efecto, las estatuas-columna de Villadiezma copian el modelo carrionés aunque este artista rural profundiza más en el estudio del volumen dando mayor masa y cuerpo a sus figuras [FIGS. 1 y 2], superando en este aspecto la idea tímidamente desarrollada en Carrión, sin alcanzar el refinamiento que allí se plasma. Estamos ante un escultor cuyo arte fluctúa entre la tradición y las nuevas tendencias, muy apegado todavía a la estilística románica pero en el que ya despuntan conceptos que serán ampliamente explotados en el periodo gótico.

REVILLA DE COLLAZOS

Se trata de una estatua-columna aislada y descontextualizada, aunque muy probablemente perteneciera a una ventana absidal ⁷. La pieza se ha identificado tradicional-

mente con el rey David tañendo una vihuela de arco, si bien no ostenta ningún signo de identificación que permita una atribución rotunda. El resto del fuste es liso y descansa sobre basa decorada con cabeza zoomórfica invertida de picudas orejas mordiendo el toro inferior ⁸. Las características ornamentales del capitel delatan con claridad la pertenencia de la pieza al ámbito de los talleres aquilarenses: constantes tallos perlados y rudimentarios molinillos en espiral. Su reiteración en conjuntos coetáneos es abundantísima: Zorita del Páramo, Rebolledo de la Torre, Vallespinoso de Aguilar, claustro del Sta. M^a la Real, Piasca, Las Henestrosas, Escalada, Albacastro, la Asunción de Perazancas, Barrio de Sta. M^a de Becerril del Carpio, Moarves, Villanueva del Río, etc... ⁹, si bien sería lógico pensar en un origen aquilarenses –carrionés por natural filiación– en función de una prioridad cualitativa. Algunas de las piezas claustrales y los mismos capiteles de la portada de acceso a la capilla del abad del convento premonstratense son lo suficientemente ilustrativas al respecto. Sobre el punto de partida de tales motivos, internacionalizados en el tardorrománico, existen múltiples aportaciones historiográficas que parecen coincidir en considerar lo antiquizante como referencia básica, abundantísimos en lo provenzal e irradiados hacia Borgoña, norte de Italia y Noroeste de España ¹⁰. A la estatua-columna se le añaden aquí notas evidentes –simplificadas y ruralizadas ya– del léxico asumido por las canterías más brillantes del último cuarto del XII. El rostro de David, con característicos cabellos y finos bigotes se encuentra próximo a las fisonomías del Sansón de Cozuelos, algo existe del mismo clima en los capiteles figurados del claustro de Aguilar en el MAN, aunque es evidente que los distintivos de ruralidad fuerzan estos rasgos hacia una simplificación que delata más una disolución que una identidad de facturas.

MATALBANIEGA

Templo de carácter monasterial en cuya fachada meridional localizamos un vano decorado con dos estatuas-columna [FIGS. 8]. Iconográficamente sus figuras resultan un enigma sin que podamos acertar con su significado ¹¹. Sólo una de ellas sostiene un objeto en una mano que hemos identificado como un báculo [FIG. 10]. Se trata de esculturas de tosca apariencia, groseramente talladas, tendiendo hacia una acusada estilización que las hace semejantes a algunas de las figuras de los canecillos [figs. 11 y 12]. Representan dos personajes de pie, estáticos, de rostros inexpresivos y marcada exoftalmía, con una ligera desproporción en el tamaño de las manos que son muy grandes [FIGS. 9 y 10]. Van ataviados con largas vestiduras que dejan al descubierto los pies. El de la izquierda muestra sus manos abiertas a la altura aproximada de la cintura, en una actitud solemne y reconciliatoria. El de la derecha tiene la apariencia de un clérigo, muestra la palma abierta de su mano diestra mientras sostiene un báculo con remate en espiral en la otra. De la cintura hasta los pies los vestidos presentan pliegues rectos y paralelos alternando con otros formados por curvas concéntricas. Su tratamiento es poco naturalista, monótono y sin ninguna finura en su ejecución. La forma de esculpir tiende a liberar a la figura de su soporte resaltando ligeramente su volumen. Sin embargo, la falta de expresión y de movimiento denotan una gran ingenuidad en el modo de concebir el significado estético, muy próximo a lo rústico y popular. Si bien el concepto puede resultar novedoso, no ocurre lo mismo con su estilo anclado todavía en fórmulas arcaicas de sabor localista que pueden ser reflejo de la asimilación hecha por los artistas indígenas de los ensayos realizados en centros como Carrión, diluyéndose

posteriormente hacia el norte de la provincia y contagiando a los maestros locales que habían formado su estilo al amparo de los grandes centros monásticos de la comarca.

GRANJA DE TABLARES

Dos estatuas-columnas se alojan en la fachada principal trasladada a esta pequeña capilla desde una posición inmediata a mediados del XVIII. Estas representan a San Pedro y a San Pablo y se disponen en las esquinas del paramento avanzado respecto al muro [figs. 13 Y 14]¹². Ya se ha señalado el carácter tardío y goticista de estas piezas: la propia indumentaria de S. Pedro que sujeta el manto con un fiador hacia el que alza su diestra o los capiteles de cintas y de hojas recortadas que coronan los fustes, con paralelos en S. Salvador de Cantamuda, Frontada y Manquillos¹³. Incluso la misma disposición del Calvario derecho, indica una cronología posterior en casi dos siglos a la introducción de las estatuas-columna en los reinos occidentales. Consideramos pues este caso como marginal y muy distante del resto de aplicaciones.

SANTA M.^a LA REAL DE AGUILAR DE CAMPOO

Tras la desamortización y ruina del monasterio, la decoración claustral quedó profundamente alterada, gran parte de las piezas sufrieron los efectos de la erosión mientras que otras fueron trasladadas al MAN en 1871 o terminaron siendo víctimas del pillaje. La restauración de 1962 volvió a transformar completamente su sala capitular y la totalidad de la panda este. En realidad presentamos un testimonio tan frágil como parco, aunque interesante y verosímil. La Duquesa de Mier, en una visita realizada al convento durante el mes de agosto de 1870 (poco más de un año antes que los comisionados del museo madrileño retiraran la excelente colección escultórica), señalaba que el claustro estaba “sostenido por finas columnas en cuyos arcos se ven dibujos delicados como encajes y estatuas de algunos santos”¹⁴. Si a ésto añadimos los bajorrelieves con ángeles portadores de cartelas epigráficas instalados en la fachada de la iglesia y que pudieran haberse concebido como jalones de un recorrido litúrgico claustral o las toscas estatuas-atlantes que soportan las nervaduras de la bóveda del tramo central del crucero, advertiremos que el monasterio pudo contar con una decoración escultórica de mayor envergadura que la tradicionalmente supuesta¹⁵. Estas esculturas parecen estar en contacto con tradiciones ultrapirenaicas, en definitiva, éste fue el origen de la orden premonstratense que lo ocupó a partir de 1173¹⁶.

ABADIA DE S. AGUSTIN DE BENEVIVERE

Muy cerca de Carrión de los Condes se estableció esta casa de canónigos agustinos fundada hacia 1165 por D. Diego Martínez de Villamayor. Debido a la pérdida completa de sus restos, debemos recurrir a los escuetas descripciones aportadas por algunos viajeros como Antonio Ponz y José M.^a Quadrado¹⁷. La localización del convento, en el camino jacobeo que iba de Carrión a Sahagún, haría viable el empleo de estos soportes que decoraron la entrada al capítulo de Sahagún y se esbozaban ya en la portada de

Santiago de Carrión. El fundador había contribuido a crear Valbení, dotar Sta. M^a de Valbuena y había profesado anteriormente en Ceinos (dato fundamental a tener en cuenta). Apareció en Benevívere con la intención de instituir un monasterio dedicado a la beneficencia, actividad comunmente practicada por los canónigos regulares, y fue primer abad de la abadía el gascón Pascual Rustau, relacionado documentalmente con el obispo palentino Raimundo II ¹⁸.

COLEGIATA DE STA. MARIA DE HUSILLOS

En el Museo Arqueológico de Palencia se custodian numerosas piezas de diferentes cronologías y calidad desigual procedentes del claustro de la antigua colegiata de Husillos. Entre éstas, una escultura con las extremidades inferiores de una figura masculina. El fragmento (quizás un relieve angular o una estatua-columna) presenta un pliegue en espiral remarcando las rodillas que consideramos típicamente carrionés. Madoz aludía al claustro “cuyas paredes están adornadas de varias figuras de bajo relieve;...” ¹⁹, para Navarro los canónigos de S. Agustín eran los ocupantes de la casa. En 1183 el obispo palentino Raimundo II fijaba la canónica de la abadía de Husillos concediendo a sus capitulares prerrogativas a la altura de los de la propia sede episcopal, en torno a estas fechas pudieron ejecutarse obras de cierta entidad en su claustro ²⁰, al tiempo que se elevaba el ábside reforzado con columnas pareadas de progenie catalogada como hispano-languedociana. La fecha de 1158 en una inscripción todavía “in situ” por la que el rey Sancho dedicaba la fábrica de Husillos, opinión que parecía mantener García Guinea recogiendo la noticia de Sancho Pradilla (1912), no creemos que coincida con las piezas claustrales conservadas.

La aplicación de estatuas-columna, típica de las portadas más brillantes a partir de mediados del S-XII, parece muy poco frecuente en las entradas a salas capitulares: Saint-George de Boscherville o la Daurade de Toulouse son los únicos ejemplos conservados. Quizás estos casos, debido a su carácter sobresaliente han llamado la atención de la crítica desde múltiples puntos de vista ²¹. Moralejo aducía que a la hora de contextualizar estos casos galos debemos recurrir a los paralelos que nos ha brindado el tardorrománico hispano: en concreto la galería de la iglesia vallisoletana de Ceinos de Campos, sólo conocido por una interesante litografía de Eduardo de la Crosa sobre dibujo de Parcerisa, ésta se incluyó en la obra de Quadrado ²². El viajero afirmaba que la estructura recordaba la de algunas aulas capitulares. Tal vez pensaba en las de Sahagún y Benevívere, así como otra posible articulación escultórica –de la que ha quedado algún resto– en la sala capitular de la catedral leonesa.

Parte de la arquería de Ceinos se ha conservado en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid ²³, formaba parte de una galería que precedía la entrada a una capilla instalada a los pies del templo. El espacio se cerraba con una linterna octogonal nervada por lo que podría incluirse entre estas típicas construcciones de la Extremadura castellana (Toro, Zamora, Salamanca, Ciudad Rodrigo, Plasencia o la perdida de Sahagún). Su funcionalidad nos es desconocida: un espacio preparatorio a la entrada de la iglesia que tal vez pudiera asimilarse con los atrios-pórticos y tener una utilidad funeraria. El tipo de cestas reproducidas por Parcerisa recuerdan facturas como las de S. Juan del Mercado o la Colegiata de Toro mientras que las estatuas-columna del lado septentrional –donde es posible advertir una descabezada Anunciación– aparecen sensiblemente despegadas del fuste, al igual que en Toulouse. El mismo tema de la Anunciación se había

empleado en las jambas de la célebre portada meridional de S. Vicente de Avila y en el interior del ábside expatriado de Fuentidueña²⁴, en un relieve de ángulo claustral palentino o en las estatuas-columna de La Guardia (Alava)²⁵.

Con referencia a lo alavés es interesante citar además el relieve de la Anunciación en la portada de Estíbaliz, de un distorsionado y descompuesto sabor borgoñón, vía que encaja perfectamente con S. Vicente de Avila, donde los ecos de Saint-Lazare d'Avallon son más que evidentes. En la misma línea podemos contextualizar alguna de las cestas trepanadas alavesas [FIG. 15] (incluyendo ejemplos armentenses) e incluso los personajes que quedan aprisionados bajo los fustes a modo de grotescas víctimas del perfil arquitectónico (vid. además el cimacio izquierdo en la portada de Santiago de Carrión y en especial las basas antropomorfas de Avallon. Aunque ajenos al clima borgoñón, los mismos agónicos aplastamientos aparecerán en la soberbia portada de Saint-Gilles du Gard) [FIGS. 16, 17 y 18].

Guillerman consideraba que las estatuas-columna procedentes de Sahagún pudieron pertenecer a un contexto arquitectónico claustral –no como columnas de altar del tipo Antealtares o los tenentes de Ambia y la catedral lucense– a juzgar por la cartela que porta S. Pablo²⁶, en consonancia con una máxima disciplinar dirigida a la comunidad monacal, no sería desafortunado puesto que otras estatuas-columna se utilizaron en la decoración de claustros como los de Saint-Denis²⁷, Notre-Dame-des-Doms (Avignon), Notre-Dame-en-Vaux de Châlons-sur-Marne²⁸, la colegial de Solsona y la catedral de Evora (un ejemplo ya completamente gótico)²⁹. No vamos a entrar aquí en la génesis de la estatua-columna, que debe su aparición meridional a las experiencias desarrolladas en la Ile-de-France desde Saint-Denis, donde se emplearon en su claustro desaparecido³⁰. De cualquier modo, las estatuas-columna palentinas son obra de escultores genuinamente populares que parten de presupuestos foráneos y que muy probablemente desconocieron de manera directa. Una pareja de estatuas-columna procedentes de la colegiata de Armentia, ampliaría esta modalidad a otro caso ya desaparecido, éstas combinan dos y tres figuras de carácter diabólico en un ejemplo originalísimo y sin paralelos³¹.

En cualquier caso, las estatuas-columna, empleadas en un claustro o en la entrada a un capítulo, fueron soportes habituales en ámbitos monásticos, nada tendría de extraño pues su presencia en abadías palentinas. Que esta aplicación sea en gran parte de los casos tardía, vendría avalado –según los casos– por la influencia tardía de Sahagún (post. 1225) y por la pervivencia rural septentrional de una excelente escultura inspirada en modelos ultrapirenaicos (meridionales y borgoñones) que floreció en Santiago de Carrión o Aguilar de Campoo, en absoluto alejados –como se demuestra en Piasca– del papel jugado por la abadía benedictina leonesa³².

La difusión del modelo de Benevívere (una idea quizás pareja con Ceinos) estaría presente en la granja de Tablares, por otro lado, Matabaniega, Villadiezma y Revilla de Collazos, son testimonios más o menos ruralizados del paso de los grandes maestros amparados por el taller de Santiago de Carrión y su prolongación de Aguilar. Nos parece interesante indicar que la cuestión de la estatua-columna, escasamente trabajada a nivel peninsular, plantea fuertes escollos. No deshechamos que estos casos palentinos coincidan con los más occidentales de Moraime o Bravães, donde su tardía aplicación no es más que una reinterpretación de “fórmulas protogóticas nórdicas” a partir de formas meridionales que las convierten engañosamente en arcaicas³³.

Sólo algunos atlantes (capiteles del claustro de Aguilar de Campoo y sala capitular de Sta. Cruz de Ribas) tallados en reducido formato o ciertas estatuas-nervatura –empleadas ya con posterioridad– son cortos referentes al problema. Sirva como

ejemplo el caricaturesco relieve-nervatura esculpido sobre la arquivolta de Arenillas de S. Pelayo, que parece más bien la imagen de un cantero provisto de pica.

La desaparición de la iglesia de Santiago de Carrión nos ha podido privar del conocimiento de otras series escultóricas que tal vez emplearan este tipo de soportes, sólo insinuados en los fustes de su portada, sin que todavía consigan desprenderse de los mismos.

A decir verdad, la presencia de la estatua-columna en tierras palentinas, tal y como aparece en las segovianas o en las abulenses es meramente testimonial. Carece de la solidez con que queda representada en S. Vicente de Avila o en el cimborrio de Compostela y ni tan siquiera asume el carácter popular –aunque con una corporeidad importante– de S. Martín de Segovia que parece adoptar el esquema abulense o de la misma Sangüesa ³⁴.

En algunos templos burgaleses –los más cercanos al importante foco tardorrománico del norte de Palencia– se ejemplifica también su aparición marginal (S. Pantaleón de Losa) o su sugerencia formal (Moradillo de Sedano) que tampoco tienen correspondencia palentina ³⁵, excepción expresa de los fustes del ángulo SO en la galería porticada de Rebolledo de la Torre ³⁶. Las columnas figuradas se dan en ejemplos muy concretos pero no se llegan en ningún caso a la columna historiada, tal y como entendemos las de Fuentidueña o las de Solsona, donde se incorpora la narración ³⁷. Adhesión al fuste, rigidez y unicidad caracterizan estos elementos transitivos del tardorrománico palentino.

NOTAS

1 Bajorrelieves de la portada eclesial y ángel del capitel nº 1 en el MAN. Para un primer análisis estilístico del friso carrionés MORALEJO ALVAREZ, Serafín: *Esculturas compostelanas del último tercio del siglo XII*, “CEG”, XXVIII (1973), pp. 306 y ss. El gesto del ángel del fuste izquierdo carrionés encuentra claros paralelos en uno de los apóstoles del lado derecho del friso (sujetando el pliegue con la mano izquierda mientras que con la diestra estira de la embocadura); los tubos de órgano del manto –que cae sobre sus hombros y sujeta con la mano– y los pliegues doblados en ondas del ángel de la derecha recuerdan al apóstol Santiago y al propio Cristo. Una concepción muy similar del modelado y, sobre todo, del trabajo de pliegues se advierte en algunas piezas borgoñonas tardías, vid. SAULNIER, Lydwine: *A propos du musée lapidaire de Vézelay*, “Bulletin Monumental”, CXXXVI (1978), pp. 65 y ss. y fig. 7; SAULNIER, Lydwine-STRATFORD, Neil: *La sculpture oubliée de Vézelay*, Paris-Genève, 1984. cat. 116.

2 Vid. la interesante contribución de D’EMILIO, James: *Tradición local y aportaciones foráneas en la escultura románica tardía: Compostela, Lugo y Carrión*, en “Actas del Simposio Internacional sobre: “O Portico da Gloria e a Arte do seu Tempo, Santiago, 1988”, Coruña, 1991. pp. 89-90. Una excelente revisión iconográfica en MARIÑO, Beatriz: *Testimonios iconográficos de la acuñación de moneda en la Edad Media: La portada de Santiago de Carrión de los Condes*, en “Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age. Colloque International, Rennes, 1983”, vol. I, Paris, 1986. pp. 499-513; MARIÑO, Beatriz: “*In Palencia non ha batalla pro nulla re*”. *El duelo de villanos en la iconografía románica del Camino de Santiago*, “Compostellanum”, XXXI (1986), pp. 349-363.

3 Para estas cuestiones GRODECKI, Georges: *La “première sculpture gothique”*. Wilhelm Vöge et l’état actuel des problèmes, en “Le Moyen Age retrouvé, Paris, 1986”, pp. 415-416; 421-424. Además BEAULIEU, Michèle: *Essai sur l’iconographie des statues-colonnes de quelques portails du premier art gothique*, “Bulletin Monumental”, CXLII (1984), pp. 272-307.

4 Aunque no olvidemos un referente hispano como el de S. Pelayo de Antealtares (SEIDEL, Linda: *Romanesque Sculpture in American Collections. X. The Fogg Art Museum*, "Gesta", XII (1973), pp. 136-138, que ofrece una datación dentro del segundo cuarto del S-XII aunque recientemente se ha cuestionado en favor de una fecha más tardía en razón de su vinculación con Morláas, Oloron y Uncastillo).

5 GARCIA GUINEA, Miguel Angel: *El Arte Románico en Palencia*, Palencia, 1983 (1961), p. 344, lám. 474; NAVARRO GARCIA, Rafael: *Catálogo Monumental de la provincia de Palencia*. Tom. II, Palencia, 1948 (2ª), pp. 54-55; MARTIN GONZALEZ, Juan José et alii: *Inventario artístico de Palencia y su provincia*, Tom. II, Madrid, 1980, pp. 283 y ss.

6 GUDIOL RICART, José-GAYA NUÑO, Juan Antonio: *Arquitectura y escultura románicas*, "Ars Hispaniae, V", Madrid, 1948. p. 257, que ve en Villadiezma una versión degenerada de algún monumento anterior a la Cámara Santa (?); GARCIA GUINEA: *Op. cit.*, pp. 129, láms. 93, 94 y 97.

7 Se trata de una pieza suficientemente conocida y reutilizada como atril en esta iglesia del Boedo (de hecho, una función para la que se emplearon piezas similares en contextos italianos) que arquitectónicamente coincide con ejemplos tipológicos como Villavega de Aguilar y la propia cabecera de Sta. Mª de Real antes de la reforma gótica. Vid. Fichas de ARA GIL, C. J. en "Las Edades del Hombre. El Arte en la Iglesia de Castilla y León, Valladolid, 1988", p. 221; "Las Edades del Hombre. La Música en la Iglesia de Castilla y León, León, 1991", pp. 54-55. En la reseña se alude a una posible instalación original en la ventana absidial central y una datación en torno al 1180 respondiendo a la actividad del primer taller de Aguilar (de considerar a éste como el que intervino en el claustro).

8 Una máscara similar aparece junto al abaco de un capitel de origen provenzal conservado en el The Glencairn Museum (Bryn Athyn, Pennsylvania), vid. reproducción en *Songs of Glory. Medieval Art from 950 to 1500*, Oklahoma City, 1983. pp. 70-71.

9 Vid. además un capitel palentino conservado en el Marés fichado por Milagros GUARDIA i PONS en *Fons del Museu Frederic Marès/1. Catàleg d'escultura i pintura medievals*, Barcelona, 1991. n.º 51. Estos motivos serán constante en S. Vicente de Avila -capiteles del sepulcro y arquivoltas de la portada occidental- y harán su aparición en otras series escultóricas emparentadas con lo borgoñón como un cimacio de la portada norte de la catedral de Lugo o la portada meridional del santuario de Estíbaliz.

10 Vid. BOUSQUET, Jacques: *Le chapiteau provençal à trois feuilles en spirale, diffusion et origines*, "Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa", n.º 19 (1988), pp. 105-122.

11 NAVARRO GARCIA, Rafael: *Catálogo Monumental de la Provincial de Palencia. Fasc. Tercero...*, Palencia, 1939. pp. 112-113; GARCIA GUINEA: *Op. cit.*, p. 172 y lám. 164; LOJENDIO, José Mª de-RODRIGUEZ, Abundio: *Castilla/1*, "La España Románica, 1", Madrid, 1978 (1966), p. 375; para la pertenencia del templo a la orden templaria CASTAN LANASPA, Javier: *Arquitectura templaria Castellano-Leonesa*, Valladolid, 1983. pp. 40-41.

12 HERNANDO GARRIDO, José Luis: *Sobre escultura romanica de inercia en el norte de Palencia*, "Codex Aquilarensis. Cuadernos de Investigación del Monasterio de Sta. Mª la Real", 4 (1991), p. 151.

13 GARCIA GUINEA: *Op. cit.*, p. 343. lám. 447.

14 PESADO DE MIER, Isabel: *Apuntes de viaje de México a Europa en los años 1870-71 y 1872*, Paris, pp. 85-86; REVUELTA GONZALEZ, Manuel: *La desamortización eclesiástica en Aguilar de Campoo*, "PITTM", 43 (1979), p. 197.

15 Vid. HERNANDO GARRIDO, José Luis: *Testimonios de escultura monástica procesional: dos bajorrelieves inéditos en el monasterio de Sta. Mª la Real de Aguilar de Campoo (Palencia)*, "Bol. M. I. Camón Aznar" [en prensa]; HERNANDO GARRIDO, José Luis: *Testimonios escul-*

tóricos tardorrománicos en la iglesia del monasterio de Sta. M^a la Real de Aguilar de Campoo, en "Actas del II Curso de Cultura Medieval, Alfonso VIII y su época, Aguilar de Campoo, 1990", pp. 235-252.

16 BRAVO JUEGA, M^a Isabel-MATESANZ VERA, Pedro: *Los capiteles del monasterio de Sta. María la Real de Aguilar de Campoo (Palencia) en el Museo Arqueológico Nacional*, Salamanca, 1986. p. 17.

17 Vid. PONZ, Antonio: *Viaje de España*, 3, Madrid, 1988 (1787), pp. 487-488 [hace alusión a la curiosa iconografía del Apostolado y el carro de Ezequiel, recoge además la existencia de una Asunción en la puerta principal del monasterio, si bien no contempla la sala capitular que referirá Quadrado]; QUADRADO, José M^a: *Recuerdos y bellezas de España. Palencia*, Valladolid, 1989 (1861), pp. 141-142 ["Ha desaparecido empero sin dejar rastro toda la parte primitiva del siglo XII; el apostolado y el carro de Ezequiel ocupado por el Salvador del mundo y tirado de los animales del Apocalipsis que según testimonio de Ponz estaban esculpidos sobre la puerta del templo; y la magestuosa entrada á la sala capitular consistente en un severo arco bizantino, á cada lado del cual había otros tres conteniendo estatuas, decorados con columnas del mismo género. ..."]; FERNANDEZ MARTIN, Luis: *La abadía de Santa María de Benevívere durante la Edad Media: Su historia. Su regla*, "Miscelánea Comillas", XXXVII (1962), pp. 38-39; GONZALEZ, Julio: *Siglos de Reconquista*, en "H^a de Palencia, I", Palencia, 1990 (2^a), pp. 202-203. Informa Quadrado que Valentín Carderera, secretario de la *Comisión Central de Monumentos*, pudo tomar unos bocetos de la colección de sepulcros góticos y del pórtico del capítulo en 1836 antes de su venta y derribo en 1843.

18 Que cedió al obispo palentino y al abad de Husillos en 1173 la mitad de Amusquillo a cambio de derechos para la iglesia de Becerrilejo y los diezmos obtenidos por los monjes en la diócesis. GONZALEZ: *Op. cit.*, p. 203. Para Fernández el primer abad era Pascual Rustán (1173-1202) (FERNANDEZ: *Op. cit.*, p. 39).

19 MADOZ, Pascual: *Diccionario... Palencia*, Valladolid, 1988 (1849), p. 113. El claustro fue derribado por Francisco de Reinoso, obispo de Córdoba en 1597, al que también se deben las reformas modernas del interior. Una fotografía de un relieve con personaje bajo arquillo fue publicada por SANCHO PRADILLA, Gregorio: *Monumentos Histórico-Artísticos Palentinos. La Abadía de Husillos*, "BSCE", X (1912), pp. 293-301. Revisión posterior en NAVARRO: *Op. cit.*, p. 66; GARCIA GUINEA: *Op. cit.*, pp. 296-297; HERAS GARCIA, Felipe: *La iglesia de Santa María, de Husillos*, "BSAA", XXXIII (1967), pp. 109-114.

20 ABAJO MARTIN, Teresa: *Documentación de la Catedral de Palencia (1035-1247)*, "Fuentes Medievales Castellano-Leonesas, 103", Burgos, 1986. doc. 95.

21 Para Boscherville LAPEYRE, A.: *Des façades occidentales de Saint-Denis et de Chartres aux portails de Laon. Études sur la sculpture monumentale dans l'Île-de-France et les régions voisines au XIIIe siècle*, Mâcon, 1960, pp. 224-226; PRESSOUYRE, Louis: *St. Bernard to St. Francis: Monastic Ideals and Iconographic Programs in the Cloister*, "Gesta", XII (1973), pp. 78 y ss.. Para Toulouse SEIDEL, Linda: *The façade of the Chapterhouse at La Daurade in Toulouse*, "The Art Bulletin", LV (1973), pp. 328-333; y la dura contestación de DURLIAT, Marcel: *Le portail de la salle capitulaire de La Daurade à Toulouse*, "Bulletin Monumental", CXXX (1974), pp. 201-211. Una síntesis en MORALEJO, Seraffín: *La fachada de la sala capitular de La Daurade de Toulouse. Datos iconográficos para su reconstrucción*, "AEM", 13 (1983), pp. 179-204. Otro hipotético caso de estatua-columna para entrada a una sala capitular en un S. Miguel borgoñón del Dumbarton Oaks publicado por GLASS, Dorothy: *Romanesque Sculpture in American Collections. V. Washington and Baltimore*, "Gesta", IX/1 (1970), p. 51.

22 MORALEJO: *Op. cit.*, pp. 189-190. Vid. reproducción en MARTIN GONZALEZ, J. J.: *Valladolid. Grabados y litografías*, Valladolid, 1988. pp. 120 y 149-150. Otra xilografía publicada por GARCIA ESCOBAR, V.: *La iglesia de los templarios en Ceinos*, "Seminario Pintoresco Español" (1853), pp. 153-155, y realizada por Alvaro, reproduce un forzado

“claustró”, la imagen, bastante más idealizada que la empleada por Quadrado no deja de ser una excentricidad si se compara con la lámina que presenta una visión del templo desde el lado meridional, donde la capilla occidental permitía el acceso.

23 CASTAN: *Op. cit.*, pp. 80-83. El edificio fue completamente desmantelado antes de 1868. De cualquier modo, lo conservado no coincide exactamente con lo ilustrado por Parcerisa.

24 Vid. DURLIAT, Marcel: *L'Annonciation des Cordeliers au musée des Augustins de Toulouse*, en “Mélanges E.-R. Labande, Poitiers, 1974”, pp. 265-270; Para Fuentidueña vid. BOUSQUET, Jacques: *L'emplacement du thème de l'annonciation dans la sculpture romane italienne et française*, en “A travers l'art français (du Moyen Age au XXe siècle). Hommage à René Jullian, Paris, 1978”, pp. 29-37. Para evitar engrosar desmedidamente el aparato crítico remitimos a SIMON, David L.: *Romanesque Art in American Collections. XXI. The Metropolitan Museum of Art. Part I: Spain, XXIII/2* (1984), “Gesta”, pp. 145-149, con un exhaustivo repertorio bibliográfico. Es muy significativa la opinión de Bousquet al afirmar que para las estatuas-columnas “la seule bibliographie ferait un livre” (nota 26), éstas acaban por tomar auténtica protagonismo cuando los profetas se desgajan de las jambas. Nos parece interesante señalar que en un capitel procedente de Cuéllar (Segovia) y conservado en el Château de la Treyne (Lacare -Lot-), aparece una Anunciación entre arpas tocadas con capirotes, en sus rasgos, como en otras piezas vegetales con leones afrontados de idéntica procedencia, inequívocamente tardíos, parecen advertirse reminiscencias de S. Vicente de Avila.

25 Para la pieza palentina vid. GARCIA GUINEA: *Op. cit.*, lám. 9 bis. En paradero desconocido, la gran calidad del relieve delata un evidente goticismo. Las rudas estatuas-columnas alavesas son recogidas también por DURLIAT: *Op. cit.*, p. 270 y fig. 5, como otro caso hispano que pudo llegar a influir en la anunciación tolosana.

26 “Fratres videte quomodo caute abvletis” (Efesios, 5, 15). En GUILLERMAN, Dorothy: *Gothic Sculpture in America. I. The New England Museums*, New York-London, 1989. pp. 176-177. Sobre éstas vid. DEKNATEL, F. B.: *Sculptured Columns from Sahagún and the Amiens Style in Spain*, en “Medieval Studies in Memory of A. Kingsley Porter, I, Cambridge, 1939”, pp. 301-310. Otras piezas conservadas en el Museo de León (Cristo majestático y María) en GOMEZ-MORENO, Manuel: *Catálogo Monumental de España. Provincia de León (1906-1908)*, León, 1979 (1925). pp. 311, 344 y ss. y láms. 462-464. que habla también de una posible instalación como soportes de altar junto a “otros tres conservados en la villa [...] del siglo XIII en su segunda mitad” vinculados a los escultores de la portada sur de la catedral leonesa.

27 PRESSOUYRE, Léon: *Did Suger Build the Cloister at Saint-Denis?*, en “Abbot Suger and Saint-Denis. A Symposium, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1986”, pp. 229-244.

28 PRESSOUYRE, Léon: *Sculptures du premier art gothique à Notre-Dame-en-Vaux de Châlons-sur-Marne*, “Bulletin Monumental”, CXX (1962), pp. 359-366; SAUERLANDER, Willibald: *Twelfth-Century Sculpture at Châlons-sur-Marne*, en “Romanesque and Gothic Art. Studies in Western Art. Acts of the Twentieth International Congress of History of Art. vol. I, Princeton, 1963”, pp. 119-128; PRESSOUYRE, Léon: *La colonne dite “Aux trois chevaliers” de Châlons-sur-Marne (Musée du Louvre)*, “Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France”, (1963), pp. 76-81; PRACHE, Anne: *Notre-Dame-en-Vaux de Châlons-sur-Marne. Campagnes de construction*, en “Mémoires de la Société d'Agriculture, Commerce, Sciences et Arts de la Marne”, 1966; SALET, Francis: *Une statue d'apôtre de Châlons-sur-Marne*, “Bulletin Monumental”, CXXVIII (1970), pp. 151-152; en general reproducciones en PRESSOUYRE, Sylvia: *Images d'un cloître disparu. Le cloître de Notre-Dame-en-Vaux à Châlons-sur-Marne*, Bergamo, 1976. Para un pilar claustral con estatuas-columnas procedente de Saint-Loup-de-Naud en CAHN, Walter-HAYWARD, Jane et alii: *Radiance and Reflection. Medieval Art from the Raymond Pitcairn Collection. Metropolitan Museum of Art, New York, 1982. n° 35.*

29 Vid. MORALEJO ALVAREZ, Serafín: *Thesaurus/Estudis. L'Art als bisbats de Catalunya 1000/1800*, Barcelona, 1985, pp. 71-72; MORALEJO, Serafín: *De Sant Esteve de Tolosa a la*

Daurade. *Notes sobre l'escultura del claustre romànic de Santa Maria de Solsona*, "Quàderns d'Estudis Medievals", nº 23-24 (1988), pp. 104-119; RUIZ MALDONADO, Margarita: *La escultura trecentista de la seo de Evora*, "Bol. M. I. Camón Aznar", XLV (1991), pp. 29-70.

30 En lo meridional aparecen durante la última década del S-XII, vid. THIRION, Jacques: *Le décor sculpté du cloître de la cathédrale d'Avignon*, "Monuments et mémoires Eugène-Piot", LVI (1977), pp. 125-127; THIRION, Jacques: *Le cloître de Saint-Sauveur d'Aix*, "CAF", 143 (1988), p. 71. La estatua-columna se desarrolla también en valle medio del Ródano, en Saint-Donat-sur-l'Herbasse y en Saint-Martin-d'Ainay.

31 LOPEZ DE OCARIZ ALZOLA, José Javier: *Un ejemplo, originario de Armentia, sobre la "formosa deformitas" de San Bernardo*, en "Lecturas de Hª del Arte. Ephialte", II (1990), pp. 227-233. En uno de los fustes se talló un diablo contorsionista, una imagen femenina de la lujuria amamantando a tres sapos y un personaje inferior que esconde su rostro entre el vientre, en el otro fuste: un cinocéfalo rampante y un personaje masculino semidesnudo de rasgos leoninos y manos sobre su sexo. Los capiteles que rematan estas columnas alavesas, con rudos acantos en espiral, vuelven a remitir a referentes vegetales visibles en Estíbaliz y en todo el norte palentino.

32 Sta. Mª de Piasca es el monasterio pactual y dúplice hispano mejor documentado desde el S-X. En época de Alfonso VI se integró en Sahagún cuando ya había dejado de ser dúplice. En 1172 -según el interesante testimonio epigráfico- interviene el maestro Covaterio siendo prior Pedro Albus. Vid. ESCALONA, Romualdo: *Historia del Real Monasterio de Sahagún...*, Madrid, 1782. pp. 241-247; PEREZ CARMONA, José: *Arquitectura y escultura románicas en la provincia de Burgos*, Burgos, 1974 (1959), pp. 43-44; LINAGE CONDE, Antonio: *Los orígenes del monacato benedictino en la Península Ibérica*, II, León, 1973. pp. 697-699; GARCIA GUINEA, Miguel Angel: *El románico en Santander*, I, Santander, 1979. pp. 484-495; GARCIA GUINEA, Miguel Angel: *Los siglos románicos, siglos XI y XII*, en "Hª de Cantabria, I, Santander, 1985", pp. 359-363; LINAGE CONDE, Antonio: *La tardía supervivencia de los monasterios dobles en la Península Ibérica*, "Studia Monastica", XXXII (1990), pp. 374-375.

33 MORALEJO: *De Sant Esteve de Tolosa...*, p. 109 y nota nº 32. El autor hace referencia a fórmulas meridionales aludiendo a los casos de Morlaàs, Oloron, Uncastillo o Fuentidueña. A este respecto es interesante la consideración sobre las arcaizantes estatuas-columna obradas por el maestro de la cripta ovetense en una reflexión reciente de MORALEJO, Serafín: *El claustro de Silos y el arte de los caminos de peregrinación*, en "El Románico en Silos. IX Centenario de la consagración de la iglesia y claustro, Burgos, 1988", Burgos, 1990. p. 208 y nota nº 19, partidario de advertir en uno de los apóstoles reminiscencias del primitivo gótico francés (claustro de Notre-Dame-en-Vaux de Châlons-sur-Marne).

34 LOJENDIO-RODRIGUEZ: *Castille romane 2*, Sainte-Marie de la Pierre-qui-vire, 1966. p. 246, considerando su anterioridad a las de Sangüesa. La iglesia navarra parece estar en conexión con corrientes chartrianas (el taller de Leodegarius) que se ha datado en la década de 1170. Vid. BANGO TORVISO, Isidro G.: *Alta Edad Media. De la tradición hispanovisigoda al románico*, Madrid, 1989. pp. 198-200;ilus. en URANGA, José Esteban: *Las esculturas de Santa María la Real de Sangüesa*, en "Actas del Ier. Congreso Internacional de Estudios Pirenaicos, San Sebastián, 1950", tom. VI. Secc. V, Zaragoza, 1952, pp. 109-119; CROZET, René: *Recherches sur la sculpture romane en Navarre et en Aragon*, VIII, "CCM", XII (1969), pp. 47-55. Desde otro punto de vista, se ha defendido una influencia "vélzeliana" en la portada de Sangüesa cuyos soportes pudieran ser "indice supplémentaire d'un projet de statues-colonnes à la façade de la Madeleine" (SAULNIER-STRATFORD: *Op. cit.*, p. 35 y nota nº 12).

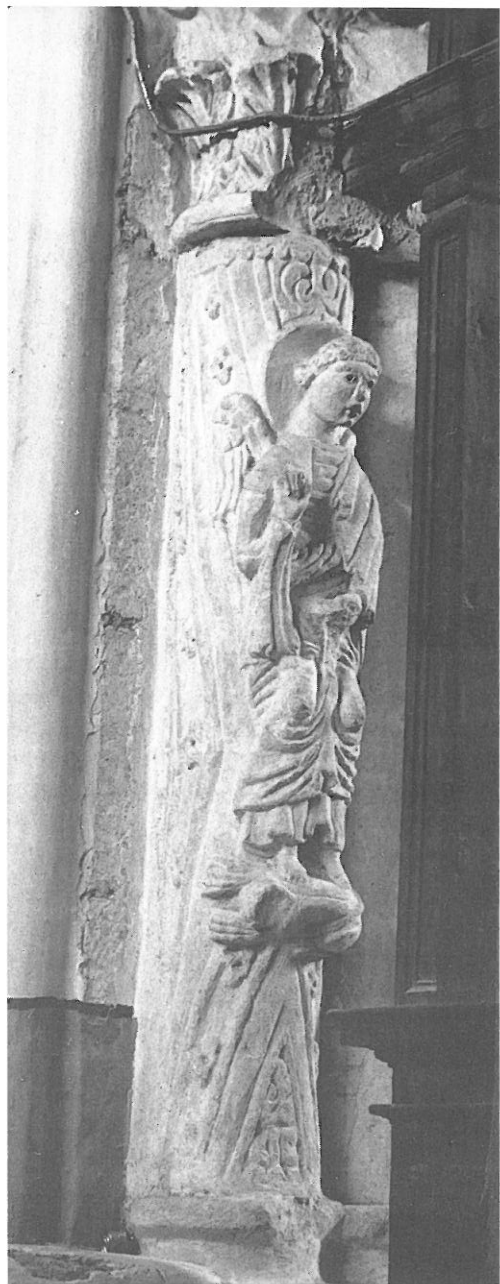
35 Para S. Pantaleón vid. PEREZ CARMONA: *Op. cit.*, p. 236 y fig. 21; LOJENDIO-RODRIGUEZ: *Castilla/I*, pp. 202-203 y fots. 82 y 86, que relacionan con un grupo escultórico de fines del XII -consagra el templo Mauricio en 1207- activo en los valles burgaleses de Mena, Valdivielso y Losa. El "glouton" de su ventana nos advierte de su vinculación con una modalidad decorativa típica en el sudoeste francés y también visible en Puente la Reina, Piasca, Rebolledo de la Torre y Villavega de Aguilar.

36 Aquí está clara la relación con el grupo de Vallespinoso, Las Henestrosas, Villavega de Aguilar y Piasca. Vid. además la constatación epigráfica en PÉREZ CARMONA: *Op. cit.*, pp. 43-44 y 170, aunque apunte éste por una dependencia del primer taller silense -más que cuestionable- filtrada en el entorno de Aguilar.

37 Para el sentido de lo narrativo merece tenerse en cuenta la aportación de STRATFORD, Neil: *Le Mausolée de Saint-Lazare à Autun*, en "Le tombe de Saint-Lazare et la sculpture à Autun après Gislebertus, Musée Rolin, 1985", Autun, 1985. p. 27 y ss. Cuando alude a la presencia de "figures d'ébrasement dynamiques" -empleando una nomenclatura que el mismo autor confiesa cómoda- en la Anunciación de la portada de la nave sur de la Madeleine de Vézelay (ca. 1120), dramáticamente alejada de las estatuas-columna más septentrionales.



1 y 2. Fustes portada. Iglesia de Santiago de Carrión de los Condes.



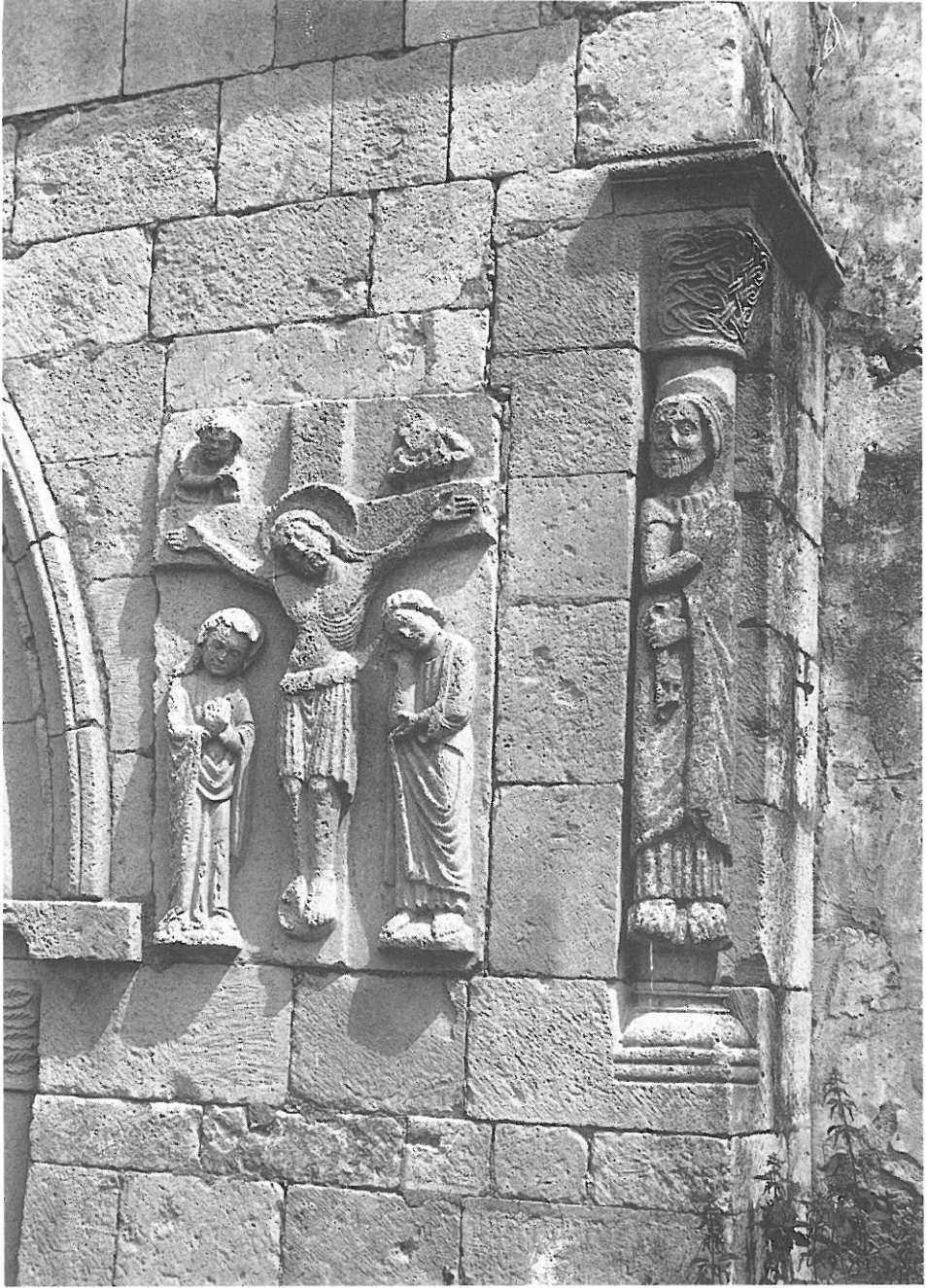
4. Fuste de la capilla de los obispos.
Iglesia de Villadiezma.

3. Fuste de la capilla de los obispos.
Iglesia de Villadiezma.





5. Estatua-columna y relieve con Pantocrátor. Portada de la Granja de Tablares.



6. Estatua-columna y relieve con Calvario. Portada de la Granja de Tablares.



7 y 8. Detalles de moldura y basa. Portada de Saint-Lazare d'Avallon.

LUJURIA, REDENCION Y CONCIENCIA INDIVIDUAL EN UN PROGRAMA ICONOGRAFICO EN TORNO AL 1200. LA IGLESIA DE REVILLA DE SANTULLAN (PALENCIA)

FRANCISCO JAVIER PEREZ CARRASCO
Universidad Complutense

En el valle minero de Santullán, situado en el norte de Palencia, se levanta la iglesia parroquial de Revilla, bello ejemplo del románico palentino cuya rica decoración esculpida ha llegado a nuestros días en buen estado de conservación, especialmente la portada gracias a estar cobijada por un pórtico de época moderna que, sin embargo, altera la fisonomía medieval del templo. García Guinea fechó acertadamente el edificio en torno al 1200 en virtud de las analogías de los capiteles de su ingreso con la escultura de San Andrés del Arroyo y, sobre todo, con la ejecutada por el maestro del capitel de la matanza de los inocentes del Monasterio de Aguilar de Campoo, afín hasta el punto de hacerle pensar en un mismo artífice. Sin embargo, la concepción arquitectónica de la iglesia de Revilla, apegada a la tradición románica rural palentina (una única nave, espadaña y ábside semicircular con canes figurativos), se aparta de la de los monasterios citados, contruidos bajo la estética protogótica ¹.

Sin duda más importante incluso que su bella arquitectura es el programa de la iglesia, desplegado a lo largo de todo el edificio que, como tantos ejemplos coetáneos, incide en la idea de redención, presente en su portada y capiteles torales del interior, y censura en los canecillos las conductas lascivas; ilustra además el surgimiento de la conciencia individual del artífice y de su profesión plasmado en su autorretrato laboral. Pese a su interés y riqueza, la temática de este edificio no ha sido aún analizada en conjunto al centrarse sus escasos estudios única y exclusivamente en la descripción de los motivos representados.

Prácticamente toda la decoración exterior del templo gira en torno al pecado más extendido en el período románico, la lujuria (se omite incluso cualquier referencia a la avaricia, segundo en importancia en la época). Para explicar su amplia difusión en esta iglesia debe considerarse tanto el carácter rural de la misma como la ideología eclesiástica del momento, obsesionada por los pecados de la carne. Si bien es cierto que la lujuria es la falta más habitual en el mundo románico en todos los estamentos sociales, incluso en el religioso, es en las capas campesinas donde este vicio adquiere mayor fuerza e intensidad hasta el punto de hacer pensar a algunos estudiosos en la existencia de una lujuria típicamente "rústica", siendo la indumentaria aldeana que visten estos impúdicos personajes buena prueba de ello ². El motivo de la proliferación de tal temá-

tica fue acertadamente apuntado por I. Ruiz Montejo: el tema de los pecados de la carne era el “más edificante y aleccionador para una sociedad campesina, primaria e iletrada. Un tema alusivo a pecados del espíritu apenas tendría repercusión catequética, puesto que su contenido y su significación quedarían probablemente oscuros y lejanos para el hombre del pueblo”. Se recurre, pues, a un pecado que cualquiera podía fácilmente cometer y comprender. La citada autora aclara: “bien es verdad que la Iglesia en la Edad Media alecciona con insistencia sobre los pecados de la avaricia y de la lujuria; pero en esta sociedad tan mísera, de tan escasos medios, apenas puede tener cabida la tentación del avaro”. Por ello se escoge la falta más extendida, la más “lógica” en un ambiente sin otras necesidades y recursos que los derivados de la misma vida natural del hombre, de su sexualidad ³. El análisis de las fuentes eclesiásticas confirma el concepto negativo que pesa sobre el aldeano desde comienzos de la Edad Media. Como señaló Le Goff, los campesinos en la literatura religiosa de los siglos V y VI se definen como paganos en una época de evangelización de los campos: apegados tanto a viejas supersticiones como al paganismo institucionalizado de la religión romana son pecadores privilegiados por excelencia, viciosos de nacimiento y, por naturaleza, predestinados a ciertos desenfrenos, a la lujuria y a la embriaguez en especial ⁴. Estos son precisamente los vicios básicos cincelados en Revilla. La identificación como aldeanos por su indumentaria de buena parte de los protagonistas de la iconografía obscena (aunque en esta iglesia todos están desnudos) viene a confirmar tal condena en la escultura románica ⁵. También debe atenderse a las características particulares de la religiosidad campesina, muy influenciada por el medio y lógicamente distinta a la del artesano, el guerrero y el sacerdote de la ciudad. El aldeano, más apegado a la naturaleza, muestra una tendencia a dirigir su comportamiento hacia ella, con una mayor aproximación a lo elemental y material de la vida; por ello no debe extrañar también una actitud más abierta a la sexualidad, tan familiar para él. A estos factores se une la obsesión de la Iglesia de los siglos XI y XII por los tan extendidos pecados de la carne, incluso en su propio seno.

Todas estas circunstancias explican la insistencia en la representación de la lujuria a lo largo de los canecillos de la iglesia palentina, lugar sin duda predilecto para esta temática como coincidieron en señalar los investigadores interesados en ella; es probable que el hecho responda al carácter negativo que la Iglesia confiere a los canes, tal y como propone Kanaan Kedart: las figuras en ellos cinceladas tendrían un sentido idéntico al que la antigüedad clásica atribuyó a telamones, atlantes y cariátides, pecadores castigados eternamente por rebelarse contra el orden establecido a la acción concreta de sostener algo, en el caso del arte románico generalmente la cornisa del edificio. Así, la Iglesia medieval ha transformado las cariátides y atlantes de los tiempos clásicos en hombres y mujeres anónimos encadenados por sus pasiones carnales. Fornicadores, exhibicionistas, juglares, músicos, borrachos, monstruos demoníacos.... como encarnaciones del pecado deben ser castigados eternamente para instruir a la posteridad, tal y como la antigüedad había hecho con los atlantes ⁶.

En el apartado de figuraciones impúdicas cabe señalar la enorme proliferación de personajes desnudos en actitudes procaces, tanto hombres como mujeres, y de músicos. Ya los ejemplos bíblicos sobre la infamia de la desnudez fueron numerosos. San Lucas subraya que el endemoniado de Gerasa vivía desnudo y que después de su liberación estaba vestido (Lc 8, 25 y 35). El evangelista relata en los Hechos de los Apóstoles (19, 16) cómo unos judíos, que pretendían añadir a su rito el nombre de Jesús, fueron golpeados por el demonio y “tuvieron que huir desnudos y cubiertos de heridas”. Las des-

nudez es para San Lucas demoníaca. El Apocalipsis (16, 15) elogia con claro sentido escatológico al dichoso “que esté en vela y conserve sus vestidos, para no andar desnudo y que se vean sus vergüenzas”. En el período medieval, incluso los esposos nunca debían desvestirse por completo en el lecho: durante el sueño, la mujer debía llevar como mínimo camisa y el hombre bragas. Sin duda no era corriente desnudarse totalmente para el amor, pues al cristiano no le estaba permitido recrearse en la desnudez de su esposa y mucho menos bañarse con ella. Nadie en esta época, salvo los maniacos sexuales, pensaba en la exhibición de su cuerpo ⁷.

La actitud que diferencia a los impúdicos personajes es la habitual pasividad de la mujer frente al papel más activo del hombre; ella muestra con descaro sus atributos sexuales mientras él suele llevarse sus manos a los genitales, generalmente para masturbarse. Así lo podemos apreciar en dos canecillos del cuerpo de campanas de la espadaña y en otros dos [Fig. 1], correlativos, del hemiciclo ⁸. Junto a estas figuraciones existen numerosos personajes masculinos desnudos en los modillones del muro sur. De especial procacidad es un can del tramo recto norte del ábside con la representación de un hombre masturbándose, aunque con el miembro amputado, y con la mano en el mentón [Fig. 2]. Los teólogos medievales englobaban en el concepto de pecado “contra natura” todos los actos sexuales que no culminan con la inseminación de la mujer; es la más grave de las faltas sexuales, más aún que el incesto o el rapto de una religiosa: la pérdida de semen masculino constituye una falta no sólo desde el punto de vista individual sino también del colectivo, pues toda emisión seminal no fecundante es una pérdida irreparable para el género humano ⁹. En este estadio estaría incluida la masturbación. Sin embargo, los Penitenciales no son excesivamente severos con el ejercicio de los placeres solitarios; reciben indulgente consideración aún cuando sean practicados por clérigos y mancillen los recintos sagrados (50 días de ayuno). Para ellos se trata de pecados menores, menos graves incluso que la falta cometida por los cónyuges que tienen relaciones durante la Cuaresma, el estupro (sancionado con un año de penitencia) e, incluso, la fornicación. La práctica judicial, por su parte, condena al fuego a los sodomitas, castiga con la muerte al culpable de bestialismo, penaliza al incestuoso o al adúltero pero no se ocupa de la masturbación ¹⁰. La actitud de llevarse la mano al mentón es típica de estos personajes en numerosos ejemplos peninsulares. Según F. Garnier, ese gesto manifiesta una profunda emoción, generalmente asociada al sufrimiento y a la pena; en este caso, al dirigir la otra mano a los genitales cabría interpretarlo como la aflicción causada por su dependencia del pecado carnal ¹¹. Tal lectura no parece corresponderse con la escena y el ademán descrito simbolizaría más bien la complacencia producida por esa acción.

A la mujer habitualmente, además de impúdica, se la representa embarazada y como tal se lleva las manos al vientre ilustrando así las consecuencias de su libertinaje sexual. Las tres exhibicionistas de Revilla se encuentran en ese estado y sólo la ya comentada del ábside no adopta esa actitud. El ejemplo más claro sin duda se halla en un can, también del hemiciclo, donde una embarazada con barboquejo, boca abajo y a punto de dar a luz, coloca las manos sobre el vientre hinchado [Fig. 3]. Tal estado corporal se interpreta en este caso concreto como pecaminoso y censurable al ser músicos desnudos, una alusión más a la lujuria como se verá, quienes la enmarcan y por su posición volteada, con la cabeza hacia abajo, a manera de acróbata que realiza sus piruetas al son de la música. La iconografía medieval utiliza como medio de expresión simbólica la verticalidad: el Cielo, Dios y los ángeles se sitúan en lo alto, y el diablo y todo lo maléfico en lo bajo. En este contexto, la embarazada al perder la actitud erguida se ve privada de

todo lo que ésta conlleva y contiene de esfuerzo hacia lo elevado, hacia lo espiritual. No dirige su comportamiento al eje celeste, a la divinidad, sino que se sumerge en el submundo animal y en las tenebrosas regiones inferiores ¹². También se han cincelado los pechos; pero no hay que engañarse sobre su sentido ya que los senos en la Edad Media carecían del poder erótico que tienen en nuestros días. En el análisis de las fuentes eclesiásticas y de los tratados médicos medievales no existe ningún comentario que permita vislumbrar el pecho femenino como portador de una sensibilidad erógena: su función nutricia es la única señalada, de ahí que los senos se representen casi con exclusividad en embarazadas y parturientas. El flujo menstrual, destinado al feto durante la gestación, se transformará en leche para el lactante; según Galeno, cuyas ideas serán retomadas en la Edad Media, la sangre menstrual se evacua cada mes a través de la matriz mediante las venas aferentes que durante el embarazo están al servicio de la nutrición del feto. Después del nacimiento, la sangre menstrual refluye a las mamas. La idea es recogida por San Isidoro de León en sus Etimologías, cuya autoridad la convierte en creencia generalizada durante el medievo: “la sangre utilizada para la nutrición del útero va a las mamas y adquiere calidad de leche” (Libro XI, 1). La leche materna se elabora, pues, a partir de la sangre menstrual ¹³. En la mayoría de los casos la actitud de condena hacia las embarazadas se acentúa cuando, junto a ellas, se representan hombres entregados a la práctica del placer solitario, como sucede en los canecillos de la espadaña.

Aunque el pecado de la lujuria es básicamente campesino, también se encuentra extendido en otros estamentos sociales; en el eclesiástico es donde adquiere mayor peligro y condena, más aún en un período como el románico donde las reformas gregorianas intentaban imponer el celibato general a los religiosos, pese a la drástica oposición de los numerosos afectados. Como clérigos lujuriosos deben interpretarse los personajes desnudos, distribuidos básicamente en los canecillos del muro sur, que cubren sus genitales con libros, por ser el libro en la época patrimonio casi exclusivo del clero.

También la iconografía juglaresca, abundante en los canecillos de la iglesia donde aparecen un arpista, un vihuelista y tocadores de albugue y flauta [Fig. 3], está íntimamente vinculada con la lascivia pues los juglares, pese a la extraordinaria acogida que les dispensaron todos los estamentos sociales del medievo (incluido el religioso), fueron durante fustigados por los moralistas eclesiásticos al considerarles, por su frivolidad, responsables de la relajación de la conducta de los fieles pues sus espectáculos, llenos de danzas y acrobacias obscenas y cánticos procaces, alteraban las buenas costumbres y corrompían el espíritu del pueblo ¹⁴. En la época, la música profana se estimaba vinculada a la lujuria y favorecedora de las efusiones amorosas; por eso aquí se ha representado a los juglares desnudos acompañando a los impúdicos personajes.

En los canecillos de la iglesia asimismo se figuran dos borrachos, uno de ellos soportando un barril sobre la espalda [Fig. 4], imagen tal vez alusiva a la pesada carga de ese vicio, y el otro bebiendo con avidez del tonel que sostiene sobre su regazo. También el abuso en el consumo del vino (emparentado con la gula ya que este vicio compendia además de la glotonería la excesiva afición a la bebida) alude a la lujuria porque beberlo con desenfreno era estímulo de otros pecados, especialmente de la lascivia y la ira. Así San Pablo en una carta a los efesios (4, 18) recomienda: “no queráis embriagaros de vino en el cual hay lujuria”. El que estén desnudos los beodos de Revilla certifica plenamente esa asociación.

Junto a todas estas representaciones pecaminosas, en un canecillo se cincela a un personaje eclesiástico vestido que porta un libro abierto. Es la imagen del buen religioso predicando en un mundo dominado por la lujuria y el vicio en general.

La decoración de la portada cambia radicalmente de signo insistiendo, ahora de forma simbólica, en el combate que el hombre tiene que librar contra las fuerzas del mal que existen en el mundo (sirenas-ave, centauros sagitarios, leones, grifos); la vida del cristiano se configura como la lucha entre la luz divina y las tinieblas, entre la virtud y el vicio, pugna que aparece expresada a través del combate del soldado cristiano contra bestias diabólicas [Fig. 5 y 6] y del tema de Sansón desquijarando al león [Fig. 7], símbolos cristológicos y del cristiano batallando victoriosamente contra el demonio. Margarita Ruiz Maldonado demostró de modo sugerente y persuasivo como el combate de David y Sansón es una alegoría de contienda espiritual, al igual que los soldados lidiando con bestias diabólicas ¹⁵. La combinación de estos héroes bíblicos y de caballeros, en la iglesia palentina representados a pie y armados a la usanza nobiliaria, fue interpretada por Y. Labande Mailfert como una imagen del “Regnum” y del “Sacerdotium” ¹⁶. Por su parte Ruth Bartal ha desarrollado otros aspectos de la figuración como símbolos de luchas temporales: son alegorías del triunfo de la Iglesia sobre sus enemigos, herejes e infieles, en virtud de ciertos pasajes bíblicos y de los Padres de la Iglesia, en los que se expresa la esperanza de que el cristianismo se propague entre las naciones de la tierra aceptándolas en el seno de la Iglesia, y también de la identidad que establece la literatura de la época entre los personajes bíblicos y los héroes cristianos en la lucha contra los infieles ¹⁷. Así, en el *Poema de Almería*, se describe al duque Pedro Alfonso como “pulcher ut Absalon, virtute quasi Sanson” (vers. 118) ¹⁸ y, en el de *Fernán González*, se compara al conde con Sansón y a Almanzor con el león; concretamente en la batalla de Hacinas, San Millán se aparece al héroe y le dice: “vençremos, non lo dubdes, a este brravo leon, / ffaras, sy esto faces, a guisa de Sansón, / quando con las [sus] manos lidio con el bestyon” ¹⁹. En definitiva, la lucha contra criaturas demoníacas adquiere un sentido psicomáquico al parangonarse a los héroes cristianos con los personajes bíblicos que, como prefiguraciones de Cristo, se convierten en símbolos del triunfo de Jesús sobre Satán. De ahí la insistencia en dos capiteles en el enfrentamiento, cuerpo a cuerpo, de un soldado con un trago y un león que, por encima de cualquier alusión a la lucha contra el Islam, tiene un evidente contenido psicomáquico, de lucha del cristiano contra el pecado cuya victoria supone y representa la derrota del alma, pero donde también encontramos una exaltación nobiliaria al ser el caballero cristiano protegido con armadura quien se enfrenta a esas encarnaciones diabólicas. Estos capiteles advierten y aleccionan a los fieles sobre la necesidad de mantenerse siempre prevenidos y dispuestos a combatir los asedios de la tentación y el pecado.

Reafirmando esta idea del caballero batallando contra el mal se otorgó a cada una de las armas un simbolismo concreto que recoge minuciosamente Ramón Llull en su *Libro de la Orden de Caballería* ²⁰. El origen de todo ese rico contenido emblemático encuentra su fuente bíblica en las palabras de San Pablo en su Epístola a los Efesios (6, 11-17): “Revestios de las armas de Dios para poder resistir a las asechanzas del Diablo. Porque nuestra lucha no es contra la carne y la sangre, sino contra ... los Espíritus del Mal que están en las Alturas. Por eso, tomad las armas de Dios, para que podáis resistir en el día malo, y después de haber vencido todo, manteneros firmes. ¡En pie!, pues; ceñida vuestra cintura con la verdad y revestidos de la justicia como coraza, calzados los pies con el celo por el Evangelio de la paz, abrazando siempre el escudo de la Fe,

para que podáis apagar con él todos los encendidos dardos del Maligno. Tomad, también, el yelmo de la Salvación y la espada del Espíritu, que es la Palabra de Dios”.

El programa se completa con el pasaje de la Santa Cena, figurada con Cristo bendiciendo en la clave de la arquivolta y los doce apóstoles descalzos dispuestos en grupos de seis flanqueándole, sentados a la mesa con un plato en sus manos y separados entre sí por dobles columnas torsas que sustentan una esquemática arquitectura [Fig. 8 y 10]. Es curioso que no se individualice a Judas y, en consecuencia, no se insista como es habitual en el período románico en la comunión sacrílega sino en la institución eucarística. La presencia de este tema en una portada adquiere plena significación simbólica por ser uno de los pilares básicos del cristianismo, el más importante de los sacramentos y el medio más eficaz para obtener la salvación y la unión con Dios, como se desprende de las palabras de Cristo: “El que come de mi carne y bebe de mi sangre tiene vida eterna, y le resucitaré el último día” (Jn 6, 54). Con el misterio de la Santa Misa celebrada en el interior del templo se conmemora la institución eucarística y se actualiza y renueva el sacrificio de Cristo en la cruz.

La resurrección de Jesús, cincelada en uno de los capiteles del ingreso -primero de la derecha-, complementa la idea de sacrificio presente en la Cena y proclama el triunfo del Mesías sobre la muerte y el pecado; al tiempo que recuerda la promesa redentora hecha al buen cristiano de resucitarle y acogerle en su reino. El pasaje se inspira en el evangelio de Mateo (28, 1-7), donde las tres Marías acuden a la sepultura para ofrendarle tarros de perfumes [Fig. 9]. El artista representa el momento del diálogo con el ángel, que levanta la tapa del sepulcro para que las mujeres contemplen su interior vacío. La promesa redentora se ha cumplido. Según San Juan Crisóstomo, las Marías reciben la recompensa a su perseverancia: son testigos directos del entierro y de la aparición del ángel y las primeras en anunciar lo ocurrido. Su presencia certifica la realidad innegable de la resurrección. En su homilía 89 sobre San Mateo dice Crisóstomo: “¿Cual fue la razón de que viniera (el ángel) y levantara la piedra? Por razón de las mujeres, pues éstas le vieron entonces en el sepulcro. Así pues, porque creyeron que el Señor había resucitado, vieron el sepulcro vacío sin el cuerpo... Quería que las mujeres se convencieran por vista de ojos de la resurrección”²¹.

El programa de la iglesia alecciona con insistencia sobre estas ideas en los capiteles del interior del templo, especialmente en el pasaje de Daniel en el foso de los leones, tan ampliamente representado en el románico palentino, considerado por los teólogos como la imagen del Salvador en el sepulcro²², pero también como el alma liberada del mal. Como es habitual se cincela al profeta en actitud orante, aquí con indumentaria eclesiástica, flanqueado por una pareja de leones que lamen sus pies. La intervención divina se manifiesta en el capitel frontero donde, de entre unas nubes convencionales, emerge la figura de un ángel alado con barba que levanta la mano mientras en la otra parece sostener un rollo.

Este programa cercano al 1200 posee, finalmente, un detalle de gran originalidad y relevancia: la plasmación de la conciencia individual tanto del comitente eclesiástico como del artista, ambos enmarcando la Santa Cena, al comienzo y final de la arquivolta. Sin embargo, la identificación del patrono resulta más que dudosa al carecer de indumentaria litúrgica o de tonsura que acrediten su naturaleza eclesiástica²³ y no aparecer, tampoco, inscripción alguna que aclare su identidad. Por tales motivos, García Guinea lo identificó con un profeta, interpretación poco probable pues los apóstoles del Antiguo Testamento se figuran habitualmente con filacterias y rara vez con libros. No obstante, pese a todo, el libro se convierte en sinónimo del religioso al reducirse su

posesión prácticamente a ese estamento en la Plena Edad Media ²⁴, y el hecho de que esté abierto y expuesto al espectador, como es corriente en numerosas representaciones de personajes eclesiásticos, quizás aluda a la predicación de las Sagradas Escrituras.

Pero lo verdaderamente original e incuestionable es la figuración de un cantero en el extremo opuesto de la arquivolta con mazo y cincel. La inscripción grabada en el arco que lo cobija no deja lugar a dudas de que nos encontramos ante un autorretrato: "MICAELIS ME FECIT" ²⁵ [Fig. 10]. Sorprende no sólo que el escultor haya dejado una imagen de sí mismo entregado a su trabajo y entablando comunicación visual con el espectador, sino además que lo haya hecho en un contexto religioso de alta significación como es la portada y sobre todo tallando la mesa y el mantel de la Santa Cena ²⁶. Orgulloso de sí mismo y de su condición, luce un tocado similar al de sus colegas de las iglesias francesas de Retaud y de San Herie de Matha y de los arquitectos representados en el siglo XIII y se sienta sobre un lujoso escaño torneado. El autorretrato debe interpretarse dentro del proceso de irrupción de una nueva cultura laica en el marco religioso en la que los grandes artistas salen cada vez más a menudo del anonimato mostrando su interés por dejar a la posteridad su propia imagen, conscientes de la importancia de su actividad ²⁷.

Esta talla tiene su paralelo y correspondencia en la Península con la que Arnau Catell hizo de sí mismo en un capitel del claustro de San Cugat del Vallés, vestido con indumentaria laica y cuya representación se acompaña con una inscripción que inmortaliza su identidad: "Hec est Arnaiili - Sculptoris forma Catelli - Qui Claustum tale - contruixit perpetuale" ²⁸. También en ese grupo de imágenes en las que se manifiesta la conciencia individual de los artistas y la satisfacción por su propio trabajo debe situarse al Maestro Mateo que, consciente del valor de la obra realizada, firma en 1188 los dinteles del Pórtico de la Gloria y, como señala Yarza, muy probablemente, aunque hace tiempo que se perdió la inscripción, se autorretrata arrodillado de cara al altar del apóstol, mostrando de esta forma su orgullo como artesano ²⁹.

Schapiro demostró hace medio siglo como el arte románico no sólo era religioso, simbólico y supeditado a objetivos comunitarios sino que también estaba cargado de esteticismo e individualismo: "la difundida opinión de que el arte medieval fue obra de monjes y artesanos laicos profundamente religiosos, inspirados por una actitud humilde de trabajo abnegado y servicio de la iglesia descansa sobre el supuesto de que ese arte es religioso de cabo a rabo, y de que la población de la Edad Media sólo estimaba el arte en la medida en que éste fuese útil y devocional y estuviera imbuido de concepciones espirituales concordes con las enseñanzas tradicionales de la Iglesia. Los monumentos y las fuentes escritas, sobre todo de los siglos XII y XIII, proclaman algo bien distinto" ³⁰. En efecto, los documentos de la época ponen de manifiesto la fascinación por el arte bien hecho, la admiración por los objetos hermosos y la estima hacia los artistas y su oficio; no extraña pues que algunos artífices medievales (especialmente los italianos, auténticos pioneros y adalides de esta actitud) firmaran sus obras a pesar de su humilde estatus social de artesanos, a menudo cincelando sus nombres en lugares bien visibles de las portadas de las iglesias, actitud que no había conocido el arte clásico; incluso en algunas de ellas junto al nombre se proclama el poder y la fama del artista ³¹. Yarza concluye al respecto: "la creencia romántica del artista medieval modesto y ardiendo en fervor religioso, ocultando su personalidad como creador, hay que desecharla. Sin un sentimiento específico de creadores, pero conscientes de su buen oficio y de la obra bien hecha, debió haber muchos artistas" ³². Entre los mejores ejemplos de esta actitud, el autorretrato del maestro Miguel en Revilla de Santullán es un

claro exponente del surgimiento de una corriente de conciencia artística individual que ilustra, al mismo tiempo, la renovada importancia de la escultura monumental y el aprecio de la obra del artista durante el período románico.

El hecho se halla íntimamente vinculado a los avances desatados por los cambios que se operan en el occidente europeo, especialmente en el siglo XII, entre cuyas consecuencias destaca la evolución hacia un espíritu secular y hacia la toma de conciencia personal; tendencias también presentes en templos y monasterios “que son parte, y a menudo activísima, de ese amplio proceso evolutivo”³³. La Iglesia medieval supo crear las estructuras ideológicas para acoger las nuevas necesidades de la actividad profesional del mundo de los oficios. En el siglo XII nos encontramos al borde de la toma de conciencia individual, cuyos testimonios se afirman en cantidad y calidad, fenómeno que sólo será posible por un cambio de actitud con respecto al trabajo esbozado en el paso del siglo XI al XII, cuando el concepto de trabajo-penitencia es sustituido por la idea de trabajo como medio positivo de salvación³⁴. Si bien es cierto que la conciencia personal en el arte se rastrea a lo largo de la Alta Edad Media (especialmente en la orfebrería cuyos artífices estaban rodeados de una aureola casi mágica)³⁵, es a lo largo del siglo XII y especialmente a finales de esa centuria cuando esta tendencia se consagra definitivamente en la Península, como así lo manifiestan los ejemplos señalados. El ordenamiento del antiguo método pedagógico que otorgaba un puesto privilegiado a las artes liberales, formadas por el trívio y el cuadrívio, frente a las actividades manuales y mecánicas (consideradas serviles), que había marcado durante siglos el desprecio de la condición inferior del artista, entra en crisis a lo largo del siglo XII debido al impetuoso crecimiento de las ciudades y a los cambios sociales y mentales. Como ha señalado E. Castelnuovo, pese a las reiteradas afirmaciones de su inferioridad por parte de intelectuales de la talla de Hugo de San Víctor y de Juan de Salisbury, las artes mecánicas comienzan a encontrar a partir de esa fecha un espacio propio³⁶. El hecho de que el individualismo surja entre los artistas antes que en el resto de los oficios se debe a que sus obras poseen no sólo un carácter utilitario sino también un componente estético muy importante, valorado por ellos mismos y por sus contemporáneos.

La aparición de éstas y otras representaciones de la vida y del espíritu secular en los márgenes de las esculturas religiosas denota, como señaló Schapiro, la pérdida de una concentración absoluta en la imagen religiosa. Los importantes cambios económicos y sociales operados en el occidente medieval favorecen “el nacimiento de temas y planteamientos nuevos al pensamiento religioso, aunque entre tanto la armazón de la cristiandad siguiera siendo en grandes rasgos la misma”³⁷. Estas tendencias se acentúan a partir de la segunda mitad del siglo XII y culminan en el arte románico peninsular en torno al 1200.

Dentro de la progresiva secularización del arte que se aprecia a lo largo del románico se enmarca también la representación de la lujuria, “cada vez más realista, pero también más grosera” -señala Schapiro³⁸- y más numerosa como reacción contra el vicio más extendido en ese período, especialmente entre las capas campesinas. En consonancia con la evolución operada en la sociedad europea, que alcanza dentro del estilo románico su punto culminante a finales del siglo XII y en el tránsito a la siguiente centuria, como lo denotan el mayor interés por el mundo y por el individuo, se hace cada vez más preciso a la Iglesia mostrar imágenes específicas y concretas del pecado alejadas de alambicados simbolismos a fin de facilitar al fiel la comprensión de las mismas, reforzando de esta forma el valor catequético del arte en su búsqueda de un mayor acercamiento a la feligresía.

NOTAS

1 M.A. GARCIA GUINEA, *El Románico en Palencia*, Palencia, 1975, pág. 248. Véanse también en esta obra las escasas referencias históricas y documentales existentes sobre la iglesia aquí tratada.

2 Véase sobre el particular I. RUIZ MONTEJO, “La temática obscena en la iconografía del románico rural”, *Goya* (1978), 136-146; S. MORALEJO ALVAREZ, “Marcolfo, el espinario, Priapo: un testimonio iconográfico gallego”, en *I Reunión Gallega de Estudios Clásicos*, Santiago de Compostela, 1981, pág. 347 y ss; y nuestro trabajo “Una particularidad iconográfica de un menologio románico español. La figuración priápica del mes de febrero en el calendario de Beleña de Sorbe (Guadalajara)”, en *Actas del VIII CEHA*, Cáceres, 1992, págs. 100 y ss.

3 I. RUIZ MONTEJO, “Iconografía y cultura popular en la Edad Media: la iglesia de Ventosilla (Segovia)”, *Fragmentos*, núm. 10 (1987) pág. 56; véase también “La temática obscena...”

4 J. LE GOFF, *Tiempo, trabajo y cultura en el Occidente Medieval*, Madrid, 1983, pág. 132.

5 Una imagen casi invariablemente negativa de los campesinos persiste en las fuentes medievales, donde son presentados como gentes ignorantes y groseras. En nuestra literatura, el ilustre escritor y arrogante aristócrata don Juan Manuel afirmaba que “son sus estados muy peligrosos para salvamientos de las almas” pues aunque “pueden muy bien salvar las ánimas faziendo lo que deven lealmente et sin cobdiçia,... por el aparejamiento que an para non fazer todo lo mejor, et porque muchos déstos son [atan] menguados de entendimiento que con torpedat podrían caer en grandes yerros non lo entendiendo” (DON JUAN MANUEL, *El Libro de los Estados*, I, cap. XCVIII, ed., introd. y notas de I.R. MACPHERSON y R.B. TATE, Madrid, 1991, pág. 292).

6 N. KENAAN KEDART, “Les modillons de Saintonge et du Poitou comme manifestation de la culture laïque”, *Cahiers de Cjvilisation Medievale*, XXIX (1986), 311-330. No obstante también conviene recordar que no todos los temas representados en los canecillos son de pecadores; también hay, como en Revilla, personajes eclesiásticos y a veces escenas de la vida diaria. La autora propugna el carácter ambivalente de los canecillos: al estar situados de modo marginal, a veces imperceptibles, expresan por su estilo e iconografía unas tendencias eminentemente laicas que se apartan del arte eclesiástico oficial; tienen un carácter ambivalente, una significación distinta entre clérigos y laicos. Véase además nuestro trabajo “Iconografía obscena en la escultura románica burgalesa”, en *III Jornadas Burgalesas de Historia* (celebradas en Burgos en mayo de 1991. En prensa).

7 G. DUBY y Ph. ARIES, *Historia de la vida privada 2. De la Europa feudal al Renacimiento*, Madrid, 1988, pág. 519. Sobre las citas bíblicas de la desnudez véase O. BEIGBEDER, *Léxico de los símbolos*, Madrid, 1989, pág. 161.

8 El alto grado de deterioro de la mujer impúdica impide precisar con seguridad su actitud, aunque parece abrir con sus manos, dispuestas debajo de las piernas hoy desaparecidas, la vagina tentando a su compañero, al igual que lo hacen sus colegas de San Estebán de Corullón (León) y Lerga (Navarra).

9 D. JACQUART y Cl. THOMASSET, *Sexualidad y saber médico en la Edad Media*, Barcelona, 1989, págs. 159-160.

10 J.L. FLANDRIN, *La moral sexual en Occidente*, Barcelona, 1984, pág. 128.

11 F. GARNIER, *Le langage de l'image au Moyen Age. Signification et symbolique*, París, 1982, pág. 181.

12 *Ibid.*, pág. 84 y G. CHAMPEAUX y S. STERCKX, *Introducción al mundo de los símbolos*, Madrid, 1984, pág. 423.

13 D. JACQUART y Cl. THOMASSET, *Ob. cit.*, págs. 67-69.

14 Véase nuestro trabajo, en colaboración con I.M. FRONTON SIMON, “El espectáculo juglaresco en la iglesia románica. Sentido moralizante de una iconografía festiva”, *Historia 16*, XVI, núm 184 (1991), 42-52. Sobre los cordófonos medievales véase la tesis doctoral de M.R. ALVAREZ MARTINEZ, *Los instrumentos musicales en la plástica española durante la Edad Media. Los cordófonos*, Madrid, 1982.

15 M. RUIZ MALDONADO, “La contraposición ‘Superbia-Humillitas’. El sepulcro de Doña Sancha y otras obras”, *Goya*, 146 (1978), 75-81 y *El caballero en la escultura románica de Castilla y León*, Salamanca, 1986, págs. 41-54.

16 Y. LABANDE MAILFERT, “I laici nella Societa Christiana dei secoli XI e XII”, en *Miscellanea del Centro di Studi Medievali*, 5, Milán, 1968, págs. 515-518.

17 R. BARTAL, “Interpretación iconográfica del tímpano de San Pelayo de Mena”, *Goya*, núm. 192 (1986), pág. 325.

18 *Ibid.*, pág. 326.

19 *Poema de Fernán González*, Ed., intr. y not. de Alonso Zamora Vicente, Madrid, 1978, pág. 125.

20 R. LLULL, *Libro de la Orden de Caballería*, en *Floresta española de varia caballería*, ed. de L. Alberto de Cuenca, Madrid, 1975, págs. 188 y ss.

21 SAN JUAN CRISOSTOMO, *Obras*, Madrid, 1956, ed. de la B.A.C. a cargo de D. Ruiz Bueno, págs. 715-16.

22 L. REAU, *Iconographie l'art chrétien*, París, 1957, I, 1, pág. 391.

23 Como señala G. Menéndez Pidal, fuera del ceremonial, el clero regular vestía como los laicos hasta principios del siglo XIX (*La España del Siglo XIII leída en imágenes*, Madrid, 1986, pág. 137).

24 J. LE GOFF, *Ob. cit.*, pág. 155.

25 Como ha señalado A. Grabar, en su análisis de la iconografía paleocristiana, los retratos de buena parte del arte medieval son tipológicos, es decir, no suponen una representación exacta de los rasgos del personaje sino una imagen basada en esquemas, símbolos y accesorios convencionales (rango y función pública) figurados con sumo cuidado, cuya significación era fácilmente reconocida por sus contemporáneos como elementos representativos de un individuo concreto gracias al nombre inscrito al lado de esa imagen. (*Las vías de creación en la iconografía cristiana*, Madrid, 1985, págs. 65-69). También existe otra inscripción, “Bartolome”, en la rosca de una arcada que cobija a un apóstol, aludiendo seguramente al discípulo de Cristo. El autor del Catálogo Monumental de Palencia recoge otra inscripción más, “Thomas me fecit anno LXXXXIX annos”. Ni García Guinea ni nosotros la hemos encontrado aunque es posible que exista en algún lugar de la iglesia. En caso de no ser un error, la inscripción fecharía la construcción del edificio prácticamente en el año 1200 (con cuya data coincide la escultura de la iglesia) y evidenciaría el nombre de otro personaje que colaboró activamente en la realización de la iglesia; sin embargo, no aclara si se trata de otro artista (¿arquitecto? ¿otro escultor que trabaja en la decoración del templo de acuerdo con la divergencia de estilos apreciados?) o, más posiblemente, del promotor eclesiástico de la obra.

26 A diferencia de los autorretratos del Maestro Mateo y de Arnau Catell, localizados en edificios de primer orden, el Maestro Miguel se representa en una humilde parroquia rural aunque, tanto la calidad de la obra como sus marcadas relaciones estilísticas con los monasterios de Aguilar y San Andrés de Arroyo, revelan que no se trata de un artesano local sino de un gran artista formado en importantes centros escultóricos palentinos plenamente consciente de su personalidad y del valor de su obra

27 Vid N. KENAAN KEDART, *Art. cit.*, pág. 322. La vida y las técnicas de los artistas laicos del siglo XII son parcialmente conocidas por relatos de proyectos de construcción, facturas... La lista de maestros canteros, carpinteros y, sobre todo, arquitectos no es tan breve como pudiera suponerse; se conocen, y cada vez mejor, sus viajes, su patria de origen, su celebridad y estatuto legal, aunque lógicamente no se puede comparar esta información con la que se dispone de los artistas del siglo XIII (*ibíd.*). Sobre la cultura de los escultores, su grado de instrucción, su conciencia artística y su condición social, vease E. CASTELNUOVO, "El artista", en *El Hombre Medieval*, coord. por J. Le GOFF, Madrid, 1990, págs. 223-241, con la bibliografía más importante sobre el tema.

28 M. DURLIAT, *El arte románico en España*, Barcelona, 1964, págs. 60-61. Dentro del mismo contexto laboral de los artesanos deben incluirse los canteros trabajando, de cronología similar, en los claustros de las catedrales de Gerona y de la Daurade (hoy en el Museo de los Agustinos de Toulouse).

29 J. YARZA LUACES, *Arte y arquitectura en España, 500-1250*, Madrid, 1981, pág. 270. Véase también sobre el Maestro Mateo, las inscripciones de los dinteles del Pórtico de la Gloria y otros autorretratos de artistas firmados S. MORALEJO, "El 1 de abril de 1188. Marco histórico y contexto litúrgico en la obra del Pórtico de la Gloria", *El Pórtico de la Gloria. Música, Arte y Pensamiento*, Santiago, 1988, pág. 22.

30 M. SCHAPIRO, *Estudios sobre el románico*, Madrid, 1984, pág. 25.

31 *Ibid.* y R. WITTKOWER, *La escultura: procesos y principios*, Madrid, 1980, pág. 55. La aparición de las firmas en el arte medieval se produce, y no casualmente, en Italia a partir del siglo VIII (E. CASTELNUOVO, *Art. cit.*, pág. 228)

32 J. YARZA LUACES, *Ob. cit.*, pág. 15. E. Castelnuovo tampoco admite esta idea romántica sobre los artistas medievales (*Art. cit.*, pág. 224). Para otras imágenes de artífices románicos carentes de conciencia individual y orgullo profesional véase S. MORALEJO ALVAREZ, "Artistas, patronos y público en el arte del Camino de Santiago", *Compostellanum*, XXX (1985), págs. 407-410. También un capitel del ingreso de la parroquia de Aledo de Bureba (Burgos) muestra a un cantero trabajando (J.L. MONTEVERDE, "Un cantero románico", *Boletín de la Institución Fernán González*, 15 (1962-63), 676-678) y un canecillo de la Magdalena de Tudela a un cantero con cincel y mazo (M. L. MELERO MONEO, "Recherches sur l'iconographie des métiers à Tudela" *Cahier de civilisation médiévale*, XXX (1987), págs. 71-76, esp. pág. 72, fig. 6). Véase también el reciente estudio sobre los artistas románicos de I. G. BANGO TORVISO, *El románico en España*, Madrid, 1992, págs. 17-26 y sobre la Moducción artística medieval (en general). Los tres volúmenes de las Actas editadas por X. BARRAL I ALTET, *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age*, Rennes, 1986.

33 M. SCHAPIRO, *Ob. cit.*, pág. 21.

34 J. LE GOFF, *Ob. cit.*, págs. 159-161.

35 Sobre los orfebres altomedievales vease E. CASTELNUOVO, *Art. cit.*, págs. 228-233.

36 *Ibid.*, págs. 226 y 236.

37 M. SCHAPIRO, *Ob. cit.*, pág. 14.

38 *Ibid.*, págs. 49-50.

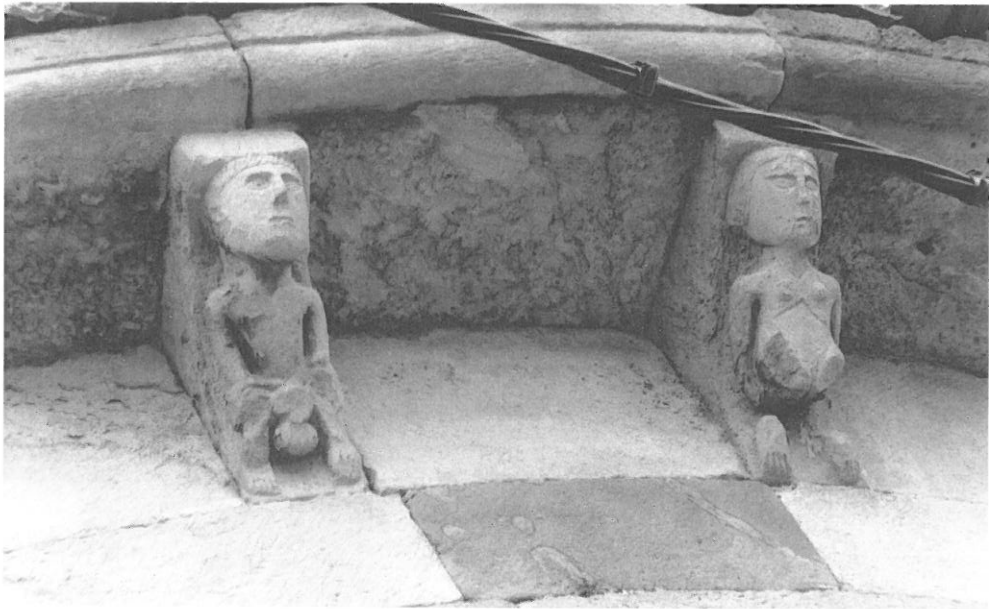


Figura 1. Pareja impúdica. Revilla de Santullán.



Figura 2. Borracho soportando un barril sobre sus espaldas. Revilla de Santullán.



Figura 3.
Sirenas-pájaro encapuchadas
y lucha de un soldado con un
león. Revilla de Santullán.



Figura 4.
Sansón desquijando al león.
Revilla de Santullán.



Figura 5. Las Marías ante el sepulcro. Revilla de Santullán.



Figura 6. Apóstoles en la Cena y autorretrato firmado del escultor trabajando.
Revilla de Santullán.

UNA NUEVA APROXIMACION AL “LIBER FEUDOREUM MAIOR”

ISABEL ESCANDELL PROUST
Universitat Autònoma de Barcelona

INTRODUCCION

Este cartulario real (Can. Reg. 1) que se conserva en el Archivo de la Corona de Aragón en Barcelona, resulta especialmente polémico para resolver cuestiones relativas al periodo cronológico entorno al “1200”. Por una parte el manuscrito reúne elementos de gran interés histórico como son las singulares representaciones de carácter feudal que aparecen en sus miniaturas. Por otro lado estas pinturas también resultan sumamente interesantes desde el punto de vista estilístico. Esta comunicación pretende aportar algunas novedades respecto al conjunto del manuscrito, incluyendo elementos relativos a la historia documental del códice, y aportando nuevas propuestas en relación a aspectos formales de sus miniaturas.

HISTORIA DEL MANUSCRITO

El contenido del códice que conocemos como Liber Feudorum Maior ¹ difiere notablemente en la actualidad del manuscrito originario. Tenemos noticias del número de documentos y folios que contenía el LFM a principios del siglo XIV ². Estaba articulado en dos grandes volúmenes que reunían 888 folios en pergamino ³, una cifra cuantiosa cuando la ponemos en relación con los 117 folios conservados en la actualidad ⁴. De los aproximadamente 1.000 documentos que según Miquel Rossell ⁵ se habían transcrito sólo se conservan 183, y la pérdida es aún mayor en los folios en blanco que se encontraban intercalados en ambos volúmenes. Teníamos noticias de la existencia de folios sin documentación alguna ya en el primer registro de 1306, pero en él no se alude a la existencia de miniaturas, creándose una gran confusión entorno de la pérdida real sufrida por el LFM. Una inédita descripción del manuscrito, del año 1588, me ha sido facilitada por Jaume Riera i Sans ⁶. En ellas, por primera vez se alude a las miniaturas. Se menciona la existencia de una miniatura al inicio de cada uno de los dos volúmenes. También el escribano que efectúa la descripción comenta detalles de las dos encuadernaciones y del número de folios en ambos volúmenes que se encuentran completamente

en blanco, especificando que éstos carecen de pinturas. De esta forma he podido efectuar el recuento de 194 folios en blanco (de 489) en el primer volumen y 157 folios en blanco (de 405) en el segundo. Estas proporciones me sugieren una nueva consideración del manuscrito que desarrollaré posteriormente. Así mismo el escribano especifica el “incipit” del texto que sigue a cada miniatura al comienzo de sendos volúmenes y el que termina cada volumen. Son los mismos encabezamientos que se copian en el registro de 1306. En cambio, los detalles referentes a la nueva ubicación, los folios en blanco, la encuadernación o la somera descripción de las miniaturas son absolutamente novedosas y demuestran que el escribano de 1588 realizó el comentario en presencia de los dos volúmenes del LFM, no se limitó a copiar un registro preexistente. Francisco Miquel Rossell desconocía la existencia de esta descripción en el momento en el que reordenó los folios que quedaban de los dos volúmenes del LFM y se realizó una edición del contenido documental del mismo⁷. Reconstruyó el cartulario siguiendo el orden documental del primer registro, y según mi parecer cometió un error en la ubicación de la miniatura a folio entero en la que aparecen representados el rey Alfons el Cast y Ramón de Caldes, deán de la Catedral de Barcelona encargado de realizar la recopilación documental que recoge el LFM. En efecto la transcripción de la rúbrica que se encuentra en el reverso de este folio (actualmente folio 1 v^o) no corresponde con el mencionado en los registros como inicio del primer volumen, pero si coincide como encabezamiento del segundo volumen⁸. No se ha perdido el folio que encabeza el primer volumen, puesto que la rúbrica transcrita en 1588 (y anteriormente en 1306) coincide exactamente con la que actualmente hallamos en el folio 2. También en este folio aparece una miniatura en la parte superior, la cual significativamente está inacabada⁹.

Parece que el desmembramiento del manuscrito tuvo lugar entre 1784¹⁰ y 1807. En esta última fecha el archivero Tomás Pardo extiende un certificado en el que se especifica el desmembramiento de los dos volúmenes (que eran conocidos a través de los registros) en cuadernillos y hojas sueltas sumando un total de 89 folios “útiles”, especificando que han sido retirados aquellos que se encontraban en blanco¹¹.

En 1823 se utilizan al menos 28 folios del LFM en la encuadernación de una serie de documentos llamados “Intrusos” que el archivero Próspero de Bofarull certifica. Tradicionalmente se ha excusado a Bofarull, pensando que no era consciente de la utilización de folios procedentes del LFM. Pienso que Bofarull no podía dejar de ver como transparentaban las miniaturas a través del pergamino, utilizado en las encuadernaciones. Justamente fue esta transparencia la que permitió a J. E. Martínez Ferrando localizar 26 pinturas y un folio más con texto, y a mí hace poco tiempo encontrar una miniatura más.

ALGUNAS REFLEXIONES SOBRE LA REALIZACION DEL MANUSCRITO

Se ha venido produciendo en la historiografía una polémica en torno a la cronología del manuscrito. La raíz de esta cuestión se encuentra en la afirmación que Ramón de Caldes efectúa en el actual folio 1v.^o, según la cual dice haber entregado el Libro acabado al rey. Esta afirmación ha condicionado una datación entre los años 1192 y 1196¹² para la totalidad del manuscrito, aunque son los historiadores del arte los que han realizado propuestas diversas a ésta, avanzando la cronología hasta c. 1220 por las relaciones estilísticas con el Beato de Las Huelgas. Pienso que la afirmación de Ramón de

Caldes ha sido asumida en un sentido demasiado estricto. En apoyo de mis dudas están varias cuestiones. La primera es el hecho habitual de la colaboración de varios copistas, como los atestados Bernat de Caldes y Ramón de Sitges, además que aparecen varios miniaturistas. Esta diversidad en un principio no es por sí sola un argumento en favor de una cronología diferente, pero a estos factores hay que añadir otros hasta ahora no realmente valorados. He planteado en el apartado anterior el desorden en que aparece este primer folio en el que Caldes realiza su afirmación. Según mi propuesta (siguiendo los registros) este texto no aparecía al inicio del primer volumen del LFM sino al inicio del segundo. Pienso que este reordenamiento ha de cambiar la valoración sobre la afirmación de Ramón de Caldes. No se trata de una declaración previa a la recopilación que seguía en dos volúmenes, sino en todo caso precedía únicamente el segundo volumen. Pero si tenemos en cuenta la compartimentación geográfica que es utilizada como criterio para la recopilación en los dos volúmenes ¹³ mi anterior propuesta no aclara la problemática, sino que la complica todavía más ¹⁴.

CONSIDERACIONES ENTORNO A LA INCONCLUSION DEL MANUSCRITO

La teoría la inconclusión del manuscrito tanto documental como en el plano artístico no ha tenido demasiada fortuna entre los medievalistas. A menudo se ha intentado dar respuesta a la abundante cantidad de folios en blanco que estaban inicialmente encuadernados. En este sentido se ha propuesto que podían tener la finalidad de ampliar documentos no recopilados en un principio o la transcripción de otros nuevos. Efectivamente si volvemos a la descripción documental de 1306 se mencionan varios documentos de la época de Pere el Catòlic y uno de Jaume I (de 1241). Este último se ha conservado hasta nuestros días, carece de miniatura alguna y la letra es sustancialmente diferente de la caligrafía carolina que aparece en el resto del manuscrito. Hubiera resultado sumamente interesante conservar alguno de la época de Pere el Catòlic, que fallece en 1213, para poder realizar estas mismas comprobaciones.

Existe una gran homogeneidad en la caligrafía conservada, pero ello no quiere decir, y este es un aspecto que siempre se ha obviado, que la copia de los documentos existentes esté totalmente acabada: faltan algunas rúbricas que encabezaban los documentos mediante una somera síntesis. Estas se escribían en tinta roja mientras que el resto del texto se copiaba en tinta marrón. También existen interesantes desigualdades en la realización de las iniciales que comenzaban cada uno de estos documentos: unas veces no fueron realizadas, aunque se habría dispuesto del espacio necesario para ello; en otros casos se escriben groseramente con la misma tinta marrón que el texto, o bien se pintan en rojo y azul; y en solo dos ocasiones (que corresponden con los actuales folios 1. vº y 2) se minian sobre un fondo de oro con una decoración de carácter fitomórfico. Las dos iniciales miniadas corresponderían al primer folio de sendos volúmenes originarios, mientras que las tres variantes restantes se alternan por igual en uno y otro volumen.

Estas consideraciones me llevan a cuestionar cual fue el método de trabajo seguido tanto en la copia de los documentos como en la realización de las miniaturas. Su comprensión debe servir para explicar el enigma de las grandes diferencias estilísticas existentes en las miniaturas.

LAS MINIATURAS DEL LIBER FEUDORUM MAIOR

La consulta directa del manuscrito aporta notables sorpresas en relación a sus miniaturas. Existe una gran diferencia de trabajo entre todas ellas. Es superior artísticamente la que representa al rey y Ramón de Caldes (actual f. 1), y en la historiografía se ha vinculado con demasiada frecuencia la totalidad del manuscrito con esta miniatura. Pero incluso en ésta miniatura son observables diferencias en el cuidado con que se perfilan los dos personajes principales en relación a los demás no tan bien resueltos. He descartado la participación de dos artistas en esta miniatura, concluyendo en que este maestro sumamente capacitado establece una gran diferencia jerárquica que incide en el ámbito artístico.

Otro estadio muy diferente es el del actual f.2 (según mi hipótesis f.1 del primer volumen). Sobre un dibujo del que apenas quedan restos se han aplicado únicamente oro y plata en la arquitectura y parte superior del fondo, y unas manchas de pintura naranja y verde que podemos relacionar formalmente con los cuerpos de los personajes que supuestamente intervendrían en la composición. El contraste formal de estas dos miniaturas, que se han de relacionar con el inicio de sendos volúmenes, se repite en otras miniaturas del manuscrito pero con variantes que configuran un problema complejo.

Las dos miniaturas mencionadas anteriormente coinciden en un esquema compositivo y dibujo similares, además de la misma gama cromática. Pertenecen a un mismo grupo estilístico en el que se pueden individualizar varias manos, pero no es ésta la única variante estilística existente en el LFM. Han sido también ampliamente reproducidas una miniaturas que resultan muy arcaizantes, en cuanto que se aferran a un estilo más propio de los inicios del románico que de este periodo final. Su técnica es además opuesta a la del estilo anterior. Pienso que es el trabajo de un único artífice, pues en las reiterativas imágenes que han llegado hasta nosotros es difícil encontrar diferencias. No era propiamente miniaturista, sino que dibujaba a plumilla (con tinta marrón) las representaciones del homenaje del vasallo a su señor o el compromiso entre dos señores feudales como iguales. Pero la observación de estas miniaturas revela que casi todas tienen pintura roja y azul y aplicaciones de oro. Creo que estos elementos no fueron aplicados por el artista, sino que se deben a una “mejora” que posteriormente a su trabajo realizan en ellas. La solución de este problema radica en diferentes etapas cronológicas en la realización de las miniaturas.

En una de las miniaturas del artista arcaizante se puede observar claramente como mediante pintura se corrige el dibujo preexistente de una lys que porta el señor feudal (f. 74 vº). No es ésta la única modalidad de intervención en el trabajo de este artista. Encontramos otra en dos curiosas miniaturas¹⁵ en las que aparecen conjuntamente el estilo derivado del Maestro principal y el estilo arcaizante. No se trata de obras realizadas en colaboración, sino que es una actuación sobre el trabajo preexistente del artista arcaizante. En las dos miniaturas se puede observar perfectamente como sobre la figura dibujada a tinta del vasallo se han aplicado las manchas de color que corresponden a las figuras del otro estilo. Se ha pretendido reestructurar toda la escena en un mismo espacio arquitectónico rectangular, obviando la existencia de un previo arco polilobulado. En otras miniaturas los señores feudales de este artista arcaizante tienen como fondo un enmarque rectangular que la mayoría de las veces aparece dibujado a tinta, y en las miniaturas en que no lo estaba se ha realizado finalmente este encuadre con pintura roja y azul. Existe una gran voluntad homegeneizadora en la actuación que

mediante oro, azul y rojo incide en estas miniaturas. De no ser por las dos miniaturas en las que se sintetizan los estilos diferentes me sería difícil argumentar mi hipótesis de una intervención posterior.

Las respuestas de porqué se efectúan intervenciones sobre el artista arcaizante están ligadas a la compleja historia del manuscrito y su realización. La secuencia cronológica es fundamental para resolver estas cuestiones. Una hipótesis verosímil, aunque como las que siguen improbable, sería que este artista arcaizante fuera el primero en iluminar algunas escenas. En favor de este argumento he de mencionar que el número de sus miniaturas es elevado, aunque inferior al conjunto del otro estilo. Este hecho habría que relacionarlo con la copia de la documentación que se podría suponer efectivamente entre 1192 y 1196. Su trabajo quedaría inacabado y entonces llegaría el Maestro que realiza la gran miniatura de Ramón de Caldes y el rey. Este Maestro únicamente pintaría esta miniatura, pero realizaría los esbozos de algunas más ¹⁶ que no llegaría a completar, en una cronología ya de principios del siglo XIII. También se puede mantener que desde un inicio coinciden estos dos artífices, ya que los resultados del primero son incluso demasiado arcaizantes para finales del siglo XII. Varias miniaturas están bastante próximas del Maestro principal. Se diferencian esencialmente en el sombreado de los rostros en los que se utilizan tonalidades grises en un caso y rojizas en otro. Igualmente existen variaciones en el modelado de cabezas y cuerpos y más ampliamente en la factura más o menos delicada de cada miniatura. Según mi opinión son los directos seguidores de un Maestro que desaparece del manuscrito y probablemente también de Barcelona.

En otro grupo importante de miniaturas se pierde la factura de estos seguidores. Parecen el resultado de un procedimiento imitativo respecto a las anteriores. No continúa con el tipo de proporciones anteriormente señalado ni se entiende el sentido del volumen que se aplica a las vestiduras. La utilización de la mancha de color es más gruesa, y las tonalidades más vivas. A esto hay que añadir que en los rostros y manos se han utilizado unas manchas de color blanco muy intenso. Como no todos los rostros aparecen perfilados con negro, en algunas miniaturas todavía se puede observar bajo la pintura blanca el dibujo (aparentemente en una tinta muy diluida) que difiere totalmente de los esbozos que atribuyo al Maestro. Pienso que íntegramente, desde su dibujo, son ajenas al Maestro. El dibujo de los pliegues en las ropas es tan poco acorde a las formas del cuerpo que me hacen pensar en la imitación por parte de uno o varios artistas que no acaban de entender la sutileza del Maestro. Propongo distanciar este grupo de miniaturas cronológicamente de las anteriores al no coincidir tampoco la existencia de esbozos en la línea del Maestro.

Este último grupo es el que incide en las dos pinturas mixtas con el artista arcaizante. Pero las miniaturas en las que se interviene con oro, azul y rojo no son obra suya. Las aplicaciones de estos tres elementos son bastante delicadas, y consiguen “mejorar” la miniatura. Sobre el azul destacan pequeños elementos decorativos en blanco que coinciden en su mayoría con los que se encuentran en las iniciales azules y rojas de los encabezamientos de los documentos. La coincidencia de las mismas tonalidades y de los elementos decorativos me hacen suponer que la intervención en estas miniaturas son obra de los artífices de las iniciales.

CONCLUSIONES

Volviendo a los inicios de mi comunicación he de replantearme qué interpretación hay que dar a los abundantes folios en blanco y a las miniaturas que están incompletas. Mi hipótesis es que pudo haber una cierta prisa en la copia documental, seguramente por que el LFM era ante todo un instrumento político necesario para reafirmar el poder de los monarcas ante los nobles. Esta necesidad se podía dar tanto con Alfons el Cast como con sus sucesores. No sería inverosímil que la copia se acabase muerto ya este rey. Realizado lo esencial, esto es, la copia de documentos, el proceso podía ralentizarse. Tal vez el miniaturista arcaizante fuera el primero (c. 1192-96), aunque en vista de la envergadura del trabajo no lo concluyese. Tras él, o junto con él, aparece un Maestro principal y unos continuadores de su estilo, en un paréntesis cronológico amplio entre 1210 y 1220. Tampoco éstos terminarán las miniaturas, y llegará, tras un lapsus cronológico para el que no tengo ninguna propuesta todavía, un grupo que intentará hacer otras miniaturas “alla manera” de sus antecesores.

Voluntariamente he dejado de lado en esta comunicación las vinculaciones estilísticas, que trataré en otro estudio. A pesar de esto quiero definir mi postura en la polémica del LFM y el Beato de Las Huelgas, ya que mis propuestas cronológicas se fundamentan en ello. Pienso que el Maestro del LFM no aparece en ninguna de las obras que tradicionalmente se le vinculan. En su miniatura veo planteamientos estilísticos cercanos al “estilo 1200”, de forma que pienso es anterior al Beato de Las Huelgas (c. 1220). Una cuestión diferente es la vinculación de sus más estrechos colaboradores con los del Beato.

NOTAS

1 De ahora en adelante utilizaré las siglas LFM para referirme al manuscrito. Este primer apartado de la historia del manuscrito no difiere esencialmente del trabajo realizado por Francisco MIQUEL ROSSELL (Ed.) *Liber Feudorum Maior*, 2 vols, C.S.I.C. Barcelona, 1945 y 1947.

2 Jaume II manifestó un gran interés en reordenar la cancellería, realizando unos listados de los manuscritos que conservaba. Son los mal llamados “Memoriales de Carbonell”, que datan de 1306. En este registro el escribano menciona someramente los documentos de que constaba el LFM, ordenados siguiendo la primera numeración del manuscrito. También menciona la numeración de los folios que estaban en blanco, que debemos entender que eran carentes de texto, sin especificar si en ellos habían o no miniaturas.

3 F. Miquel Rossell obtiene la cantidad de 888 folios siguiendo el registro de 1306. En registros posteriores, como el que mencionaré más adelante de 1588 el número de folios ha aumentado a 894 (489 y 405 folios en cada volumen respectivamente). Lógicamente estas pequeñas diferencias se han de relacionar con el añadido de documentación posterior y con las reencuadraciones.

4 En la actual encuadración del LFM se hallan los 89 folios conservados y certificados desde 1807; no son 88 como se ha venido repitiendo, puesto que en la numeración que recibe tras la reordenación moderna de F. Miquel Rossell se repite dos veces el n.º 83 (ahora n.º 83 y 83 bis). A estos 89 hay que sumar los 27 folios encontrados por J. E. Martínez Ferrando en el Archivo en las encuadraciones de los volúmenes de la sección de “Intrusos”. De estos 27 folios en 26 de ellos se hallan una o varias miniaturas sin texto. El último recoge anotaciones del escribano Pere Miquel Carbonell. Ver J. E. MARTINEZ FERRANDO, *Hallazgo de miniaturas románicas en el Archivo de la Corona de Aragón*. Barcelona, 1944.

A estos 89 y 27 folios hay que sumar uno más con miniatura que he hallado al realizar una primera búsqueda entre los volúmenes de la serie “Intrusos ya mencionados. La exploración sistemática de estos fondos que voy a realizar próximamente tal vez me permita encontrar alguna miniatura más, o tener más conocimientos acerca del desmembramiento y dispersión del originario Liber Feudorum Maior.

5 La cantidad de 1.000 documentos que según Francisco Miquel Rossell se reunieron en los dos volúmenes originarios me parece excesiva en relación al número de folios que realmente tenían texto o miniatura. La cronología de la documentación recogida era mayoritariamente anterior a 1196. Este autor expone que una parte de los documentos son falsos históricamente, y piensa que debieron copiarse de otros ya existentes. Creo que esta hipótesis más que razonable no debe excluir la de la invención documental en el mismo momento en que se procede a la recopilación de los documentos que conformarán el Liber Feudorum Maior.

Próximamente pienso revisar la cuestión del número de documentos y de la cantidad de folios en blanco con sus respectivas numeraciones en los diferentes registros, y sería deseable que este códice fuera objeto de una mayor atención por parte de los historiadores, puesto que en las falsificaciones de determinados documentos y su interpretación histórica deben esconderse las motivaciones del encargo de este cartulario real.

6 Agradezco a Jaume Riera i Sans, secretario del Archivo de la Corona de Aragón, que me facilitara esta información y que dirigiera mis pesquisas entre los registros y documentación del Archivo, consiguiendo entre los dos aclarar un poco más la historia y vicisitudes del manuscrito. También quiero hacer constar mi gratitud a Rafael Conde, director de este Archivo, pues repetidamente me ha facilitado la consulta del Liber Feudorum Maior y me ha animado a proseguir este estudio.

Registro de los “Memoriales” 70/2, f.CCCXVIII v.º a f. CCCXX para la descripción de Liber Feudorum Maior. Igualmente Jaume Riera ha localizado la referencia del Liber Feudorum Ceritaniae en los “Memoriales” 70/3, fº XXV; aunque ésta no menciona en ningún momento sus miniaturas.

7 Ver la enumeración de los registros y documentos de los que se sirvió y sus contenidos en F. Miquel Rossell, *op. cit.*, págs. IX-XII.

8 Este error se debe en parte a que cuando Francisco Miquel Rossell reordena los folios conservados no puede seguir ninguna indicación relativa a la numeración primitiva de los folios, guillotinado en las sucesivas encuadernaciones. El comienzo de los “incipit” en ambos volúmenes es similar, y sólo en el registro de 1588 se copian íntegramente.

9 El memorial de 1588 se refiere a las miniaturas con las siguientes palabras: refiriéndose al primer volumen “figures pintadas de diverses colors”; en el segundo “una pintura de figuras y cert edificis”. Son éstas unas descripciones del todo insuficientes y poco significativas de no haber ido acompañadas por las rúbricas a que se refieren.

10 En 1770-71 se había trasladado el Archivo al edificio de la Audiencia. Este traslado aparentemente se realizó con muchísimo cuidado, a juzgar por el suntuoso “Libro de diligencias” (en el que se detalla los sucesivos viajes) que Carlos III regala al responsable del traslado, Francisco Javier de Garma. Este archivero permanece en el Archivo hasta su muerte en 1784. Le suceden varias personas hasta 1807 en que se certifica el desmembramiento del códice. No es más que una suposición que en 1784 el códice se conservaba entero. La lectura del “Libro de diligencias” no aporta ningún detalle específico sobre el LFM, pero el prestigio de Francisco José de Garma ha hecho que se le supusiera ajeno a su destrucción.

11 Se puede dudar razonablemente del significado que el término “en blanco” tenía para este archivero, que no dudó en guillotinar algunas miniaturas en la encuadernación que efectúa de los folios que quedaban; en cambio conservó mediante pliegues en el pergamino todas las inscripciones marginales que encontró y que acertadamente relaciona con el escribano Pere Miquel

Carbonell. No podemos saber, ya que en su certificado en ningún momento se refiere a las miniaturas, si en los folios “en blanco” desechados se encontraba alguna de las miniaturas sin texto que fueron encontradas por J. E. Martínez Ferrando.

12 Entre 1192 y 1196 coinciden cronológicamente Ramón de Caldes como deán de la Catedral de Barcelona (desde 1191) y Alfons el Cast hasta el momento de su muerte (en 1196). La importancia de Ramón de Caldes en relación a la cancillería real parece fundamentarse únicamente en la compilación del LFM. No aparece en otras empresas de envergadura. Sobre este personaje existe un estudio monográfico que no he podido consultar de BISSON, *Ramon of Caldes (c. 1135 - c. 1200). Dean of Barcelona and King's minister*, a “Law, Church and Society: Essays in Honour of Stephan Kuttner”, Pensilvania, 1977. También sobre él se encuentran referencias en obras de carácter más general de M. Aurell i Cardona, *Le personnel politique catalan et aragonais d'Alphonse I en Provence (1166-1196)*, a “Annales du Midi”, 1981, págs. 121-139; del mismo autor *Els fonaments socials de la dominació catalana a Provença sota Alfons el Cast (1166-1196)*, en “Acta Historica et Archaeologia Mediaevalia”, 1984, T. V, págs. 83-100; y finalmente de este mismo autor *L'expansion catalane en provençe au XIIIe siècle*, en VV. AA, *La formació del feudalisme català*, Actas del coloquio organizado por el Col. legi Universitari de Gerona (8-15 enero 1985), Gerona 1985-86.

13 En el primer volumen se recoge la documentación de los condados al sur de los Pirineos y del núcleo central. en el segundo los de Besalú, Empuries, Cerdanya, Rosselló, Carcassona y Provença.

14 Resultaría más lógico pensar que esta miniatura principal y el texto que lo acompaña encabezarán el primer volumen. Así nos encontraríamos delante de una representación de la tipología del “autor” del Libro entregándolo a otra persona. Justamente el criterio geográfico que se ha seguido en los dos volúmenes hace necesario que la recopilación de todos los documentos fuera unitaria.

¿Porqué entonces esta descolocación del manifiesto de Ramón de Caldes? A esta pregunta se me ocurren hipotéticas respuestas: una primera es que no constaba una numeración de los folios anteriormente al registro de 1306. Justificaría una descolocación, numeración y posible reencuadernación al entorno de esta fecha. Pero resulta una hipótesis difícil de mantener la de que durante aproximadamente 100 años los dos volúmenes perfectamente estructurados no estuvieran numerados. En una segunda hipótesis podemos aceptar que Ramón de Caldes realizó una compilación documental que se recoge en el LFM. Esto no significa que el LFM se realizará íntegramente bajo su supervisión y en la cronología ya mencionada. Es éste un argumento que pienso es más que probable, y que desarrollaré con más detenimiento en el texto.

15 Una de las miniaturas se encuentra en el f. 23. La segunda forma parte de las miniaturas encontradas por Martínez Ferrando, que se han llamado “Nuevos Hallazgos”, y lleva el n.º 17.

16 Se conserva en el f. 6 el dibujo de un acuerdo entre dos señores feudales, en el que sólo se ha aplicado el oro. Este dibujo presenta unas formas estilizadas, con desproporción del tamaño de la cabeza (demasiado reducida respecto al cuerpo) que son idénticas a la miniatura del maestro principal. En cuanto a la técnica de los dibujos, deben ser a la mina de plomo o con carbón, en ningún caso con tinta.



Figura 1.
LIBER FEUDORUM MAIOR,
Ms. Can. Reg. 1,
Archivo de la Corona de
Aragón, Barcelona, f. 2.



Figura 2.
LIBER FEUDORUM MAIOR,
Ms. Can. Reg. 1,
Archivo de la Corona de
Aragón, Barcelona, f. 1.



Figura 3.
 LIBER FEUDORUM MAIOR,
 Ms. Can. Reg. 1,
 Archivo de la Corona de
 Aragón, Barcelona, f. 74 v.º.



Figura 4. LIBER FEUDORUM MAIOR. Ms. Can. Reg. 1, Archivo de la Corona de Aragón, Barcelona, f. 23.

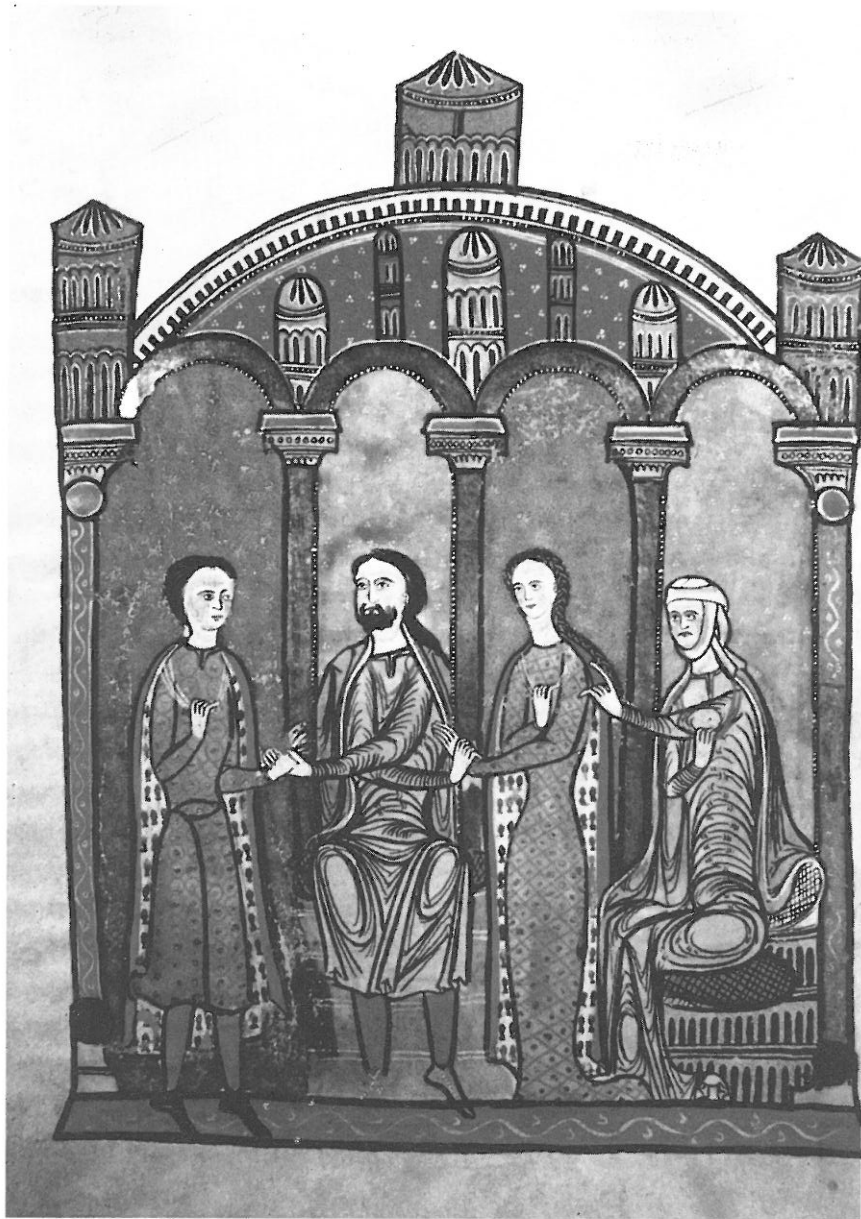


Figura 5. LIBER FEUDORUM MAIOR. Ms. Can. Reg. 1, Archivo de la Corona de Aragón, Barcelona, f. 78 v.º.

SECCION SEGUNDA

**LA ASIMILACION DEL
RENACIMIENTO**

EL PROBLEMA DE LA ASIMILACION DEL RENACIMIENTO EN ESPAÑA

VICTOR NIETO ALCAIDE

La primera consideración que se plantea al analizar el problema de la asimilación de las formas del Renacimiento en España es que estas no constituyen un lenguaje elaborado desde la propia experiencia del arte español sino que son la importación súbita de un lenguaje artístico formulado y experimentado fuera de España. De ahí, el efecto de novedad y, en cierto modo, el carácter exótico que comporta en el panorama artístico español de finales del siglo XV ¹.

Es evidente que a lo largo de esta centuria se habían producido abundantes contactos con Italia y que la cultura humanista alcanzó un desarrollo sorprendente que resulta muy superior en muchos aspectos al alcanzado en otros países ². Sin embargo, la presencia de este Humanismo no se correspondió, al igual de lo que había sucedido en Italia, con el desarrollo de una nueva cultura artística inspirada en la suposición y el mito de la recuperación del molde cultural de la Antigüedad. Lo cual explica el que algunas obras italianas que se realizaron en España en fecha temprana carecieran de proyección y de influencia en la asimilación del renacimiento. Es el caso de los relieves del trascoro de la Capilla del Santo Cáliz de la Catedral de Valencia, obra de Giuliano Florentino que fue contratada en 1419, en la que se importa de Italia una escultura al día en los problemas del nuevo lenguaje del Renacimiento ³.

Este Humanismo, en cambio, con lo que se identifica o, al menos discurre en paralelo, es con el arte de inspiración flamenca que desde mediados del siglo XV había renovado el panorama del arte español de la época. Un ejemplo de todo esto lo hallamos en el papel que desempeña el Marqués de Santillana que logró reunir una de las mejores bibliotecas de Europa de obras clásicas y de los humanistas. Para el trabajo el pintor y miniaturista Jorge Inglés que en 1455 pintaba el *Retablo de la Virgen del Hospital de Buitrago* (Colección Duque del Infantado, Castillo de Viñuelas) y a partir del cual se hace evidente en Castilla y León la sugestión ejercida por el sistema de representación flamenco entendido como una opción renovadora y representativa de una idea diferenciada de modernidad.

En el plano artístico, este Humanismo no se identifica con una recuperación de los moldes clásicos. Por eso cuando estos aparecen importados de Italia se plantea una "dualidad formal" articulada en torno a la idea de modernidad. La suposición de que lo renacentista fue la única forma de modernidad es un tópico creado por la historiografía pero nunca una idea arraigada en la mente de los mecenas y promotores artísticos espa-

ñoles del siglo XV. Lo cual explica la proyección y aceptación que tuvo la mencionada pintura de Jorge Inglés y que la actividad ejercida en fechas próximas por Dello Delli en Salamanca tuviese un escaso eco. Aunque la obra de este pintor presentaba unas novedades y una calidad muy notables su pintura era una derivación de las soluciones del Gótico Internacional en un momento en que en Italia había sido desplazado por nuevas formas clásicas -quizá sea esta una de las causas que expliquen su venida a España- y en España comenzaba a serlo por la influencia de las flamencas ⁴.

En la pintura española de las décadas finales del siglo XV este planteamiento fue un fenómeno muy generalizado. Es más, la valoración de la pintura flamenca no fue solamente un fenómeno surgido en aquellos países sometidos a su influencia sino que en Italia, incluso, por estos años se deja sentir una nueva estimación. Cuando Berruguete se halla en Italia existía un ambiente de admiración que da lugar a la aparición de determinados planteamientos ambiguos en los que se deja sentir una fuerte sugestión por la pintura flamenca. Es en este contexto como se debe situar la actitud de Pedro Berruguete y no como la de un artista aferrado al sistema flamenco al que no logran desplazar las soluciones italianas ⁵. Dicha actitud tiene su paralelo en un fenómeno que se produce en la pintura italiana de los años setenta: la exigencia de articular *un gran estilo*, según notó Chastel ⁶, que se formula en obras, por citar tan sólo algunas de sus expresiones más representativas, en las que se manifiesta una evidente sugestión por la pintura flamenca como la *Pala Grifoni* (1472-75) de Francesco del Cossa; el *Políptico Ascoli Piano* (1473), de Carlo Crivelli, o la conclusión en 1474 de la Cámara de los Esposos del Palacio Ducal de Mantua por Andrea Mantegna. A este clima de “flamencofilia” se debe la admiración que suscita la llegada a Florencia, así como las razones mismas que promovieron el encargo, del Políptico Portinari pintado por Hugo van der Goes y que no tardó en tener una importante proyección en muchos pintores italianos. Y no es este lugar para insistir en los comportamientos afines de los pintores de la Escuela de Ferrara, o de Antonello de Mesina que llega a Venecia en 1475 habiendo pasado antes por Florencia y algunas de cuyas obras, como la *Pala de San Casiano* (1475-76) constituye un claro ejemplo de esta fluctuación hacia fórmulas de Flandes.

Lo dicho explica que Pedro Berruguete no abandonase el sistema de representación flamenco. Las razones que le llevaron a mantener su “eclecticismo” tenían, por un lado, su justificación y fundamento en la misma situación italiana que hemos comentado; por otro, en la circunstancia de que el sistema de figuración flamenco, además de ser algo aceptado en España, era también aquí un lenguaje pictórico expresivo de una forma artística de modernidad.

En relación con el gusto por las formas flamencas y su valor de modernidad es oportuno señalar como Pedro González de Mendoza, a quien siempre se le menciona como el mecenas introductor del renacimiento en España, no fue una excepción en relación con este fenómeno convertido en una sensibilidad común. De Don Pedro se han destacado siempre aquellos aspectos que nos le presentan como un humanista entusiasta por la cultura y el arte italiano renacentista. Sin embargo, como veremos más adelante, las razones que movieron a Don Pedro a introducir las formas del Renacimiento italiano en su Colegio de Santa Cruz de Valladolid fueron otras muy distintas. Don Pedro, hijo del Marqués de Santillana, poseedor de una gran cultura humanista y que, a diferencia de otros miembros de su familia, nunca estuvo en Italia, patrocinó importantes realizaciones de inspiración gótica y flamenca como las obras de la portada gótica Sur de la catedral de Burgo de Osma, la sillería del coro y el púlpito del lado de la Epístola de la Catedral de Sigüenza, o la sillería baja del coro de la catedral de Toledo ⁷.

Insistentemente se nos habla de como el gran Cardenal tuvo a su servicio a Lorenzo Vázquez, aunque se trate de un figura que no ha podido perfilarse con precisión todavía y, sin embargo no se hace mención al querer significar el papel que jugó en el arte de su tiempo, de otros artistas de obra conocida y documentada y que trabajaron de forma ininterrumpida para don Pedro. Me refiero al caso de Enrique Alemán, vidriero que realizó un ciclo importante de vidrieras en la catedral de Sevilla, continuando después en la de Toledo cuando don Pedro pasa, tras la muerte del obispo don Alonso Carrillo Acuña, a ocupar la mitra toledana. También, y en relación con el problema que tratamos aquí, Enrique Alemán realizó por encargo expreso del Cardenal, al menos, dos vidrieras para el Colegio de Santa Cruz de Valladolid ⁸. El estilo de este maestro, que supone la importación de la asimilación de las formas flamencas de la vidriera centro-europea y en la que son constantes los motivos decorativos góticos, pone de relieve unos gustos artísticos mucho más inclinados hacia las formas flamencas que hacia las italianas.

Cuando hacen su aparición las primeras formas del Renacimiento en España el arte surgido de la asimilación de las formas flamencas era también un sinónimo de la asimilación de las formas flamencas era también un sinónimo de modernidad expresado por un arte nuevo y no agotado. Quiere esto decir que el renacimiento no fue la única opción posible por la que se expresaba una idea moderna de renovación y prestigio frente a las tradiciones medievales. El arte flamenco del siglo XV había planteado una ruptura con las fórmulas del Gótico Internacional tan radical o más, si cabe, que la formulada por la pintura italiana del Renacimiento que no alcanzó una coherencia de planteamientos hasta mucho más tarde. Teniendo en cuenta que en España no se elaboraron ninguna de estas dos tendencias artísticas no ha de extrañar que el nuevo Humanismo no se identificase forzosamente con el Renacimiento italiano y pudiera hacerlo igualmente con el arte de inspiración flamenca, según las preferencias, gustos, cultura y formación de los diferentes mecenas.

Todo ello dió lugar a que desde finales del siglo XV la renovación artística se estableciera en relación con, lo que en otra ocasión hemos denominado, *dualidad formal y modernidad* ⁹. Desde entonces se habla de una arquitectura renacentista y de una arquitectura “moderna” para hacer referencia a la realizada con formas y técnicas constructivas góticas. Así, por ejemplo, en 1494, Don Pedro González de Mendoza, a propósito del retablo de la Capilla del Colegio de Santa Cruz de Valladolid, disponía en su testamento “... que los entablamentos de dicho retablo sean de talla muy bien labrados a la antigua”.

Esta puntualización se debía a un criterio basado en *un afán de diferenciación* más que a la idea de que las formas del Renacimiento eran las únicas capaces de asumir una idea de modernidad. Cuando el 6 de septiembre de 1488 Don Pedro González de Mendoza llega a Valladolid con los reyes Católicos y visita las obras de su Colegio de Santa Cruz experimentó una gran decepción pensando demoler las obras ¹⁰. Tras una interrupción, cuando las obras se emprenden de nuevo se continúan “a lo romano”. Para llevar a cabo este cambio de plan, frente a la idea tantas veces repetidas de la cultura humanista de don Pedro, fue decisiva la influencia ejercida sobre el Gran Cardenal por el segundo conde de Tendilla, su sobrino, don Íñigo López de Mendoza que acababa de regresar de Italia y que le convencería para introducir modificaciones “a lo romano”. Pero la razón de fondo de la decepción de Don Pedro cuando visita las obras llevándole a detenerlas no fue otra que la suntuosidad con que se construía por entonces en la misma ciudad el Colegio de San Gregorio. Este edificio, construido con el estilo regio

propio del arte oficial de los reyes Católicos distaba mucho de ser un edificio derivado de la tradición. Frente a ésta, ofrecía notables novedades que lo convertían en una obra renovadora, pujante y ostentosa. Las razones que movieron a Don Pedro a adoptar en su Colegio las formas renacentistas no fueron otras que las de utilizar unos elementos nuevos y diferenciados como forma de prestigio. Si no competía en suntuosidad, mediante la aplicación de las formas italianas, su colegio aparecía formalmente como un *objeto diferenciado* en el escenario de la ciudad cumpliendo uno de los móviles que le impulsaron a construirlo.

Esta decisión no planteaba, a diferencia de lo que a lo largo del siglo XV se produce tantas veces en Italia, una elección basada en estrictos criterios de selección formal. Por encima de la elección de determinadas formas se acudió a que estas simplemente fueran italianas como sinónimo de clásico, de diferente y de nuevo. Incluso tampoco esto supone un “rechazo” de la arquitectura gótica de los reyes Católicos; tan sólo, una elección motivada por razones de diferenciación como soporte de una función de prestigio. Algunos testimonios prueban como el mismo Cardenal no siguió frecuentemente criterios selectivos rigurosos. Jerónimo Müzer, que visita España en 1494-95 nos trasmite, al describir la casa de Don Pedro en Guadalajara, un testimonio precioso revelador del gusto “eclectico” por parte del gran Cardenal que se corresponde con un fenómeno habitual en la España de fines del siglo XV : “La casa del cardenal hállase extramuros de la población y es, sin disputa, una de las más bellas de España. Yo he visto en Roma muchas de Cardenales, pero ninguna tan cómoda ni tan bien ordenada como ésta. Tiene un preciosísimo patio de dos galerías con una estancia y pequeñas cámaras en cada uno de sus lados, decorados con dorados artesones de colores y dibujos diversos; dos salas de verano que dan al jardín, con columnas de mármol y gran cantidad de oro en su aderezo; hermosa capilla, larga pero no muy ancha (...) y frondoso jardín con fuente en medio para regarlo”¹¹.

Por eso, la confrontación que supone la presencia de las formas renacentistas en España con el contexto gótico preexistente está muy lejos de ser una reproducción de la polémica *gótico-renacimiento* desarrollada a lo largo del Quattrocento italiano. Hasta una época muy posterior, que nos llevaría hasta el reinado de Felipe II, la cultura artística clásica no intenta asumir el papel de convertirse en *un lenguaje único y excluyente*. En 1539, Cristobal de Villalón, en su *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente* hace decir, a Hierónimo, defensor a ultranza de lo moderno frente a lo antiguo las siguientes palabras: “ ... En la Architectura no han faltado varones en estos tiempos que se hayan señalado en edificios. ¿Qué Memphis o que Pirámides se pueden comparar con el monasterio y colesio de San Pablo, aquí en Valladolid?. ¿Y qué edificio de más excelencia que el colesio que hizo aquí el reverendísimo Cardenal don Pedro Gonçalez de Mendoça, e con las casas que hizo aquí el Conde de Benavente, y el palacio imperial que hizo Francisco de los Cobos?

Los Cathólicos Reyes fundaron en Compostela una casa para peregrinos que excede aquel antiguo Dionisio de Rodas. De la iglesia de Toledo ¡Quién tiene lengua para dezir? ¡Y de la Sevilla? ¿Y de la de León? de la cual dizen que maravillosos artífices de la plata no pueden más fabricar.” A lo que añade “...yo he visto todas estas cosas, y parésceme que sin agoran fueran todos muy sabios antiguos, se admiraran, en las ver, porque ellos nunca hizieron obra en este género de arte con que se pudiesen comparar”¹².

En el texto que acabamos de transcribir la polémica no se plantea entre gótico y clásico, sino entre la supremacía entre el pasado y el presente. En este sentido, puede decirse que hasta una fecha muy avanzada no se planteara una confrontación entre el

clasicismo y algunos de los lenguajes existentes como el gótico y la decoración plate-resca, de la que Juan de Arfe hace una crítica mordaz y sarcástica cuando se refiere a "...las menudencias de resaltillos, estípites, mutilos, cartelas y otras burlerías, que por verse en los papeles y estampas flamencas y francesas , siguen los inconsiderados y atrevidos artífices y nombrándolas invención, adornan, o por mejor decir, destruyen con ellas sus obras sin guardar proporción ni significado..."¹³. Pero hasta entonces puede decirse que se produce una coexistencia entre gótico y renacimiento que desarrollan una *arquitectura sin polémica*.

En la época de los reyes Católicos, cuando tiene lugar la aparición de las primeras formas renacentistas, el gótico no se presenta como una arquitectura inmóvil y tradicional. Prueba de ello es la renovación que experimenta la arquitectura de los Reyes Católicos. No es lo mismo la práctica, las técnicas constructivas y los elementos de un vocabulario, que el lenguaje. Una renovación puede plantearse sin prescindir de unas técnicas y elementos constructivos preexistentes. En la arquitectura de los Reyes Católicos se mantienen ciertos elementos constructivos pero desarrollados de una forma distinta. La organización de las bóvedas de crucerías es distinta que las anteriores y lo mismo cabe decir de la decoración y de la forma de aplicarla y de la tipología de los edificios, especialmente, la de los hospitales. el resultado es completamente distinto y se ofrece nuevo con respecto a edificios en curso de construcción desde hacia tiempo en los que se seguían aplicando literalmente las soluciones del proyecto original como, por ejemplo la catedral de Sevilla.

A este respecto es preciso diferenciar determinados desarrollos arquitectónicos, en los que se continua aplicando de forma rutinaria soluciones codificadas, de aquellos en los que se desarrolla una verdadera experimentación o renovación del sistema. Si en muchos edificios las formas góticas tradicionales perduraron repitiéndose en numerosas construcciones, en otros , en cambio el gótico asume un nuevo protagonismo. Nunca he podido comprender como el arraigo que tiene el gótico en España a lo largo del siglo XVI se haya explicado sin más como un simple *fenómeno de pervivencia*. Es evidente que existe pervivencia, pero no se puede negar que se produce una experimentación del sistema gótico que rompe con la tradición y se ofrece como un lenguaje moderno y válido frente a las soluciones renacentistas. En las interpretaciones que se han dado del fenómeno del gótico español del siglo XVI nunca se ha dado una explicación de por qué si el gótico es un fenómeno de pervivencia y de inercia logró un desarrollo como el que tuvo y alcanzó una duración tan dilatada. Responder a esto, acudiendo al carácter conservador de los comitentes y a la presión ejercida por la mano de obra disponible, resulta simplista e ingenuo. Es evidente, que si consideramos la arquitectura gótica entendiéndola como un *fenómeno de pervivencia* que forma una unidad formal y un bloque estilístico compacto y cerrado, sin distinguir lo que es tradición e inercia de lo que es experimentación y renovación no podremos comprender el arraigo, la duración y el significado que tuvo en el siglo XVI. El fenómeno se comprende si partimos del hecho de que en ciertos casos la permanencia de ciertas soluciones se deben a un fenómeno de inercia, al trabajo de ciertos canteros formados en una determinada práctica y oficio y el apego de ciertos comitentes a formas tradicionales; pero en otros, en los más sobresalientes, la razón se debe a que constituye un estilo que evoluciona, que desarrolla nuevas experiencias -por lo que en ningún caso debe ser considerado como un *revival*- y que sigue un desarrollo paralelo a la arquitectura renacentista¹⁴.

La construcción de las catedrales de Granada, Salamanca y Segovia pone esto claramente de relieve. La primera si se construyó con formas clásicas fue por voluntad del

Emperador. Es decir, la voluntad de un comitente impone un lenguaje y para ello Siloé se sirvió de una mano de obra disponible que se adaptó a la construcción del edificio. En las otras dos el “estilo” elegido fue el gótico, como la habría sido en Granada de no mediar la voluntad del Emperador ¹⁵. Sin embargo, el arquitecto proyectó unos edificios en los que se plantean diversos problemas que ponen de manifiesto la presencia de toda una nueva cultura arquitectónica, sistemática y estructurada, que se desarrolla desde empleo de las soluciones constructivas del gótico. A través de ella se establece una respuesta para muchas soluciones clásicas afirmando la convicción de que el gótico no es un estilo agotado y que para la resolución de determinados problemas y tipologías arquitectónicas resulta mucho más versátil y flexible que el renacentista. Lo cual nada tiene que ver con el significado de las diversas las aceptaciones que se han emitido para explicar esta arquitectura como “brote tardío de la arquitectura gótica nacional”, como la definió Torres Balbás ¹⁶ “vigorosa protesta contra el Renacimiento italiano”, según Bevan ¹⁷, a propósito de la catedral de Segovia, o “Gótico académico”, en opinión de Bayón ¹⁸. En realidad las dos primeras definiciones establecen una valoración, partiendo de su carácter nacional: la primera diferenciándolo del gótico francés, la segunda de lo italiano. Y no es casual que estas definiciones aparezcan en varios trabajos, publicados en torno a 1950, contaminados de una visión del pasado artístico casticista y exaltadora de lo nacional que también se proyectó sobre las interpretaciones del Plateresco de Camón y Chueca formuladas por esos años ¹⁹. La definición de “gótico académico” formulada por Bayón se pliega a la visión tradicional de su consideración como un fenómeno de inercia.

Muchos aspectos denotan como determinadas soluciones que se desarrollan en los edificios góticos citados constituyen una *alternativa arquitectónica* frente a las formas del renacimiento y no solo una *alternativa constructiva*. Por ejemplo, en las catedrales de Plasencia, Segovia y Salamanca se plantea un “engarce” de los baquetones de los pilares con las bóvedas que omiten el capitel que queda mencionado solamente en algunas citas situadas a distinta altura que rompe con la tradicional franja vegetal del gótico anterior y que se presenta como una negación del valor modular del orden en las proporciones clásicas. En algunas obras como la Capilla Mayor de la catedral de Ciudad Rodrigo en la que interviene Rodrigo Gil hallamos una solución, que se da en otros edificios, y que intencionadamente se dirige a invalidar y neutralizar la función del capitel. La capilla formada por un tramo rectangular y un ábside semicircular presenta cinco paños formados por columnas adosadas que carecen de capitel, siendo el entablamento el que recubre un imaginario capitel oculto.

Rodrigo Gil ²⁰, que conocía la arquitectura clásica y que proyecta sus edificios con un armónico juego de proporciones plantea el intento de configurar una nueva arquitectura al margen de lo que pudiéramos llamar la *tiranía del sistema de los ordenes clásicos*. En su arquitectura son frecuentes las negaciones y rechazos a la obsesión por las proporciones clásicas. Frente a estas afirma las posibilidades que las nuevas formas góticas ofrecían dando un nuevo sentido a la licencia como categoría y alternativa formal. En algunos casos su arquitectura no es sino una *ironía* que roza la burla referida a la tiranía de las proporciones impuestas por los ordenes, y frente a la hipocresía que denotan algunas soluciones de sus defensores, como por ejemplo la de Siloé de superponer ordenes para no vulnerar la proporción que el mismo Rodrigo Gil aplicó en la Iglesia de Santiago de Medina de Rioseco. Frente a ello, rompiendo con las relaciones numéricas de proporción cerradas, establece una continuidad entre los baquetones de los pilares y las nervaduras de las bóvedas, dejando a los capiteles mudos y como una refe-

rencia inexpresiva. Es, como hemos notado en otra ocasión “... una negación de las reglas de proporción del orden. Así se prescinde de la referencia figurativa del capitel planteándose la arquitectura como un lenguaje sin relación con el orden”²¹. Omisión del sistema de ordenes que se corresponde con un *proceso de desornamentación* simultáneo que, como en la catedral de Segovia, se plantea en el tratamiento del muro en el exterior.

Si las realizaciones góticas que hemos mencionado fueron la expresión de una cultura arquitectónica establecida desde sus propias leyes, el fenómeno de la asimilación de las primeras formas del renacimiento se planteó desde unos supuestos radicalmente distintos. Las primeras obras realizadas bajo el mecenazgo de los Mendoza así como las que fueron importadas de Italia no sirvieron de punto de partida de la posterior arquitectura del Renacimiento en España. Se trataba de obras puntuales, realizadas de nueva planta, construidas bajo un control muy directo del proyecto por parte de los comitentes con la intención de lograr obras de un italianismo muy acusado. En cambio, las diferentes realizaciones, en las que paulatinamente van haciendo su aparición las formas italianas, obedecieron a un fenómeno de hibridación en el que desaparece la misma noción de “estilo”. No será hasta la década de los años veinte cuando una nueva generación de arquitectos, que inicia su actividad por entonces, recupere la desaparecida *idea de estilo* perdido a través de manifestaciones dispares; el clasicismo de las obras reales, el desarrollo de una arquitectura renacentista en diferentes manifestaciones religiosas o la configuración de un nuevo lenguaje arquitectónico gótico.

Hasta entonces, durante los primeros veinticinco años del siglo XVI, lo que se produce, como hemos notado en otra ocasión es una evidente *identificación estilística*. Las razones que explica este fenómeno son diversas siendo acaso una de las más evidentes el hecho de que estas obras fueron realizadas por maestros que se habían formado en una práctica arquitectónica tradicional y desconocían los principios normativos y la teoría de la nueva cultura arquitectónica. Igualmente el papel de los clientes fue decisivo debido a que carecían de un conocimiento de los principios de la nueva arquitectura renacentista y tampoco tenían un excesivo celo en que fueron observados. Todo lo cual hizo que la asimilación de las nuevas formas se desarrollara a través de una *práctica distanciada* de la experimentación y de los fundamentos teóricos de origen. Lo cual dio lugar a una arquitectura basada en el uso de un *vocabulario fragmentado* que carece del apoyo en una sintaxis. La arquitectura del Renacimiento no fue solamente un cambio formal y una mera transformación estilística, sino una forma radicalmente nueva de entender la actividad y la idea misma de arquitectura. De ahí que la recepción de las nuevas formas, al aplicarse con los criterios de una práctica tradicional, generara un proceso de *indefinición*, *incertidumbre* y *ambigüedad estilística*. La normatividad de un estilo, los principios de un sistema constructivo y decorativo se pierden y en su lugar aparecen, las “mezclas”, de “romano” con “moderno” que critica Diego de Sagredo entendiendo por moderno no solamente gótico, sino también la tradición mudéjar. Todo ello hace que cuando, en la década de los años veinte, haga su aparición la arquitectura clásica del Renacimiento ésta no sea la derivación de este proceso previo que se desarrolla entre 1520 y 1525, sino la consecuencia de unos planteamientos que tienen un origen muy diferente.

El término “Plateresco”, utilizado para denominar esta arquitectura, ha experimentado aplicaciones diversas que han introducido aún más confusión en el problema que analizamos. Su introductor, Ortiz de Zúñiga, lo utilizó por primera vez, al referirse al Ayuntamiento de Sevilla diciendo que es un edificio “...revestido de follajes y phanta-

sias de excelente dibujo, que los Artífices llaman Plateresco”²². Es decir, Zúñiga utilizaba un término, probablemente tomado del vocabulario de los decoradores para definir un tipo de decoración independiente de la tectónica y de la composición arquitectónica del edificio y sin la pretensión de utilizarlo para definir un *estilo*. Es más, en otro texto, apenas citado, este mismo autor, al describir la Capilla Real de la Catedral de Sevilla dice como “... rompieron en mucha parte de su ornato las reglas de la arquitectura romana”²³. Es decir, las *reglas de la arquitectura romana* son algo distinto de la decoración que, en si misma, no es un elemento válido para la definición de un “estilo”. Quien dio al término “Plateresco” el significado de “estilo” fue Ponz cuando dice, al criticar su larga vigencia, “... que este *estilo plateresco* prevaleciese tanto desde que se abandonó la usanza gótica, hasta que abrazaron la buena arquitectura greco-romana”²⁴. Fue a partir de entonces cuando al término “Plateresco” se le otorgó la acepción de un estilo que, por haber sido definido por autores españoles y estar referido a edificios españoles, dio lugar a un tópico: su consideración como “estilo hispánico”, tanto por los historiadores como por los artistas que lo convirtieron, a través de sus *revivals* de los siglos XIX y XX en un *estilo nacional* entendido como una respuesta y resistencia frente al clasicismo italiano. En realidad, se trata de un fenómeno que es común a otros países en los que, en el contexto de una práctica arquitectónica de tradición gótica, se introducen, tomadas fundamentalmente de grabados, las formas italianas. Por ello, como hemos notado en otra ocasión el Plateresco está muy lejos de poder ser considerado como un fenómeno exclusivamente hispánico²⁵. Las diferencias formales existentes entre algunos edificios “platerescos” son muchas veces mayores que las que ofrecen con respecto a otros edificios europeos, entre los que hay que incluir no pocos italianos realizados en centros periféricos y en los que tiene lugar un mismo proceso de asimilación. Es más, hasta hace poco se aplicaba el término “Plateresco” para denominar toda la arquitectura con elementos renacentistas que tiene lugar en España desde finales del siglo XV hasta 1560. Es decir hasta la renovación de la arquitectura que se produce en torno a El Escorial.

Como versión nacional del Renacimiento hispánico el llamado “Estilo Cisneros” se ha considerado como un estilo “...de carácter más acentuadamente racial y endógena que el mismo plateresco”²⁶, recientemente como una *transición* entre el gótico final y el *Plateresco*²⁷ o una *adaptación* del lenguaje italiano a las formas anteriores²⁸. Pero, en realidad Cisneros no se planteó la creación de ningún estilo²⁹ y las realizaciones llevadas a cabo bajo su patrocinio no hacen si no poner de manifiesto su identidad con el fenómeno de indefinición estilística que comentamos. La presencia de elementos mudéjares, en yeserías y artesonados era habitual en la arquitectura gótica anterior sin que por ello se llegase a configurar un *estilo*. Es pues la continuidad de una práctica anterior, en la que la presencia de elementos renacentistas desarticula la posibilidad de su definición com *estilo* basado en un sistema normativo, selectivo y regular. Incluso con respecto a la mezcla de elementos mudéjares, góticos y renacentistas no existió una combinación deliberada y sistemática.

En realidad, frente a la idea del “Plateresco” como *estilo* las realizaciones anteriores a la implantación de la arquitectura clásica no fueron otra cosa que la aplicación retrasada en el ámbito de la decoración de diversas formas italianas heterogéneas asimiladas con retraso. Así mismo, son contados los ejemplos en los que esta decoración se aplica siguiendo una articulación correcta de las proporciones renacentistas. La concepción y realización del proyecto, la idea del espacio y las técnicas constructivas siguieron siendo las existentes. Sin embargo, basándose en el supuesto de la combinación de una

decoración renacentista y una estructura gótica, se ha continuado afirmando la idea del “Plateresco” con *estilo* sin tener en cuenta que en la decoración se aprecian elementos y soluciones góticas y en la estructura interpolaciones renacentistas. Es más, hay elementos góticos tratados con un sentido renacentista y elementos renacentistas aplicados con un criterio gótico. Todo lo cual nos lleva a excluir la posibilidad de considerarlo como un estilo ni siquiera en el plano ornamental. La pluralidad y heterogeneidad de soluciones y realizaciones del llamado “plateresco” impide su reducción a comunes denominadores estilísticos. Porque, en realidad, lo que se produce es “la pérdida del sistema de arquitectura” o, para decirlo en términos más convencionales, “la desaparición del concepto y la idea del estilo” como fundamento de la proyección arquitectónica.

En otra ocasión, a propósito de este fenómeno hemos señalado como “Más que de un lenguaje se trata de frases y palabras de diferentes idiomas, del uso de elementos constructivos fragmentados, carentes de una sintaxis reguladora”³⁰. Es más, la presencia de estas primeras formas italianas se ofrece como el desarrollo de *una práctica figurativa*, tanto en la arquitectura, como en la escultura o la pintura. En el campo figurativo es fácil detectar la presencia de elementos renacentistas que *se interpolan* en un sistema plástico -pictórico, escultórico o vidriero, en suma figurativo- de inspiración flamenca. En la aplicación de estos elementos aislados, introducidos como piezas sueltas de un vocabulario, se excluye el empleo de elementos de la especialidad correspondiente acudiendo al uso de los de otras artes. Así, por ejemplo, la presencia de estos elementos italianizantes en la decoración arquitectónica muestran un carácter esencialmente figurativo ya sea por la morfología los modelos utilizados, o porque han sido tomados de estampas a las que se manipula con un carácter más figurativo que arquitectónico. A ello contribuye además de forma evidente su aplicación asintáctica. En la Puerta de la Pellejería de la catedral de Burgos una portada renacentista se aplica a una estructura gótica; la forma de aplicar los motivos y el desconocimiento de los ordenes, carece del principio de composición de la nueva cultura arquitectónica, manifestándose como la representación de un repertorio de nuevos motivos y no como una obra proyectada de acuerdo con un nuevo sistema arquitectónico.

En las artes figurativas, en cambio, el sistema de representación continuó siendo el flamenco, siendo en la representación de los elementos arquitectónicos en los que se intentan introducir las nuevas formas. Un ejemplo expresivo y temprano de este fenómeno lo tenemos en las vidrieras que realiza Diego de Santillana en 1506-1507 para la Librería de la Catedral de León. Este vidriero organiza la composición de la vidriera disponiendo la ordenación de las figuras en tres registros superpuestos según la solución tradicional de las vidrieras altas de las naves y de la que existía el modelo en de la catedral leonesa, siguiendo las formas del estilo flamenco, cobijando las figuras bajo doseletes góticos otros que pretenden ser una evocación, más imaginaria que real, de formas arquitectónicas clásicas³¹. Es decir, lo renacentista aparece como *decoración figurativa* en la arquitectura, cuya estructura se mantiene gótica, y como *escenografía arquitectónica* en la pintura, escultura y vidriera cuyo método de representación permanece adscrito al sistema flamenco.

La primera conclusión que podemos establecer de este fenómeno es que el nuevo lenguaje resulta algo exótico para los protagonistas de cada especialidad, como algo extraño a su práctica, introduciendo las nuevas formas en elementos accesorios de su especialidad: decoración en la arquitectura, escenografía en la pintura. Si los programas de los Mendoza y las obras italianas importadas fueron todas realizaciones de nueva planta que siguieron, de forma más o menos literal los principios de la arquitectura ita-

liana del Quattrocento, las realizaciones “platerescas” en cambio son “añadidos” decorativos a obras preexistentes o la simple conclusión de proyectos anteriores.

No era hasta la década de los años veinte cuando se plantea una utilización normativa de la sintaxis clásica. *Las Medidas del romano* (1526) de Diego de Sagredo, aunque son un producto de este ambiente artístico que hemos descrito y que más que un libro de arquitectura constituye “...un manual de morfología arquitectónica”³², son un intento de introducir una cierta normatividad y orden. Fue a partir de esos años cuando la arquitectura deja de ser una actividad basada en la experiencia para convertirse en una actividad sometida a la norma y a la idea unitaria e integradora del proyecto. En realidad, se trata de la *recuperación del sentido normativo del orden* a través de opciones diversas y de la recuperación y configuración del principio de *estilo*. Lo cual dará lugar, como hemos visto anteriormente a que se pase “de la transgresión involuntaria de los componentes de la arquitectura -el proceso de asimilación “plateresca” - a la aplicación coherente de sus principios” como en obras reales o la actividad de Siloe, a la vulneración intencionada de los mismos -nueva arquitectura gótica- y a la final imposición tiránica de los mismos -renovación escorialense-.

NOTAS

1 En esta exposición sigo, con algunas matizaciones y observaciones nuevas que lo completan, mi estudio “Renovación e indefinición estilística, 1488-1526” en NIETO ALCAIDE, V., MORALES, A.J., Y CHECA, F., : *Arquitectura del Renacimiento en España, 1488-1599*. Madrid. Cátedra. 1989, págs. 11-96.

2 CAMILLO, O.DI.: *El Humanismo castellano del siglo XV*. Valencia. Fernando Torres. 1976., pág. 9.

3 Un resumen general sobre la actividad de los artistas italianos en España es la de BOSQUE, A. DE: *Artisti italiani in Spagna. Del XIVº seculo ai re Catolici*. Milán. Alfieri y Lacroix, 1968.

4 NIETO ALCAIDE, V.: “Modelo y artilugio. Dello Delli y los inicios de la arquitectura del Renacimiento”. *Anales de Arquitectura*, 4, (1992), págs. 17-27.

5 NIETO ALCAIDE, V.: Los genios de la pintura española. 28. *Berruguete*. Madrid. Sarpe. 1988, págs. 6 y ss.

6 CHASTEL, A.: *El gran taller de Italia 1460-1500*. Madrid. Aguilar. 1966, págs. 239 y ss.

7 NIETO ALCAIDE, V.: “Renovación e indefinición...págs. 32-35.

8 SAN ROMAN, F. DE B.: “Las obras y los arquitectos del Cardenal Mendoza”. *Archivo español de Arte y Arqueología*, (1931), pág. 15; NIETO ALCAIDE, V.: “El Maestro Enrique Alemán, vidriero de las catedrales de Sevilla y Toledo”. *Archivo Español de Arte*, (1967), págs. 56 y ss.

9 NIETO ALCAIDE, V.: “Renovación e indefinición...págs. 13 y ss.

10 CERVERA VERA, L.: *Arquitectura del Colegio Mayor de Santa Cruz de Valladolid*. Valladolid. Universidad de Valladolid 1982, pág. 68; ANDRES ORDAX, S. (et al.) *La introducción del Renacimiento en España. El Colegio de Santa Cruz (1491-1991)*. Valladolid. 1992.

11 GARCIA MERCADAL. J.: *Viajes de extranjeros por España y Portugal*. Madrid. Aguilar. 1952, T^oI, págs 409-410; DIEZ DEL CORRAL, R.; “Lorenzo Vázquez y la Casa del Cardenal Pedro González de Mendoza”. *Goya*, (1980), pág. 283.

12 *Ingeniosa comparación entre lo Antiguo y lo Presente Hecha por el Bachiller Villalón*. Valladolid. 1539. Edición de Serrano Sanz. Madrid, 1888, págs. 172-173

- 13 El texto lo transcribe CEAN BERMUDEZ, J.A.: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid. Viuda de Ibarra. 1800, Tº L, págs. 60-61, nota 1.
- 14 Este planteamiento lo desarrollamos hace tiempo en nuestro estudio NIETO ALCAIDE, V., CHECA, F.: *El renacimiento. Formación y crisis del modelo clásico*. Madrid. Istmo. 1980, págs 346-ss.
- 15 ROSENTHAL E, E.: *The Cathedral of Granada. A study in the spanish Renaissance*. Princeton. 1961. Existe edición española Universidad de Granada. Granada. 1990. NIETO ALCAIDE, V.: *Las vidrieras de la catedral de Granada*. Granada. Universidad de Granada. 1973. BUSTAMANTE, A., MARIAS, F.: "La catedral de Granada y la introducción de la cúpula en la España del Renacimiento". *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, (1982), págs. 103-115. GALERA ANDREU, P.A. "La cabecera de la catedral de Granada y la imagen del «Templo de Jerusalen»". *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*. XII (1992), págs. 107-117.
- 16 "Arquitectura gótica", en *Ars Hispaniae*. Vol VII. Madrid. 1952, pág. 369. Sobre este problema véase: NIETO ALCAIDE, V., "Función simbólica de la luz en la arquitectura española del siglo XVI". *Revista de la Universidad Complutense de Madrid*, XII (Abril-Junio, 1973), págs. 115 y ss.
- 17 BEVAN, B.: *Historia de la arquitectura española*. Barcelona. 1950, págs. 195.
- 18 BAYON, D.: *L'architecture en Castille au XVI le siècle. Commande et réalisations*. París. 1969, págs. 169-170.
- 19 CAMON AZNAR, J.: *La arquitectura plateresca*. Madrid. C.S.I.C. 1945, 2 vols. CHUECA GOITIA, F.: "Arquitectura del siglo XVI", en *Ars Hispaniae*. Madrid. Plus Ultra. 1953.
- 20 Sobre la obra de este arquitecto, véase, HOAG, J.D.: *Rodrigo Gil de Hontañón. Gótico y Renacimiento en la arquitectura española del siglo XVI*. Madrid. Xarait Ediciones. 1985. CASA-SECA CASASECA, A.: *Rodrigo Gil de Hontañón (Rascafria 1500-Segovia 1577)*. Salamanca. Junta de Castilla y León. 1988.
- 21 "Renovación e indefinición...pág. 96.
- 22 *Anales eclesiásticos y seculares de la ciudad de Sevilla*. Madrid. 1677, pág. 525.
- 23 *Op.cit.*
- 24 Ponz, A.: *Viaje de España*. Madrid. Viuda de Ibarra 1786, Tº IX, Carta I, 48.
- 25 "Renovación e indefinición...pág. 59.
- 26 CAMON AZNAR, J.: "La arquitectura y la orfebrería españolas del siglo XVI", en *Summa Artis*. Madrid. Espasa Calpe. 1964, pág. 23.
- 27 BAYON, D.: *Op.Cit.*, pág.115.
- 28 DIEZ DEL CORRAL. R.: *La imagen de Toledo en el Renacimiento*, Madrid. Alianza Editorial. 1987, pág. 68.
- 29 Véase CASTILLO OREJA, M.A. "El problema del Arte islámico en la arquitectura de nuestro Renacimiento: el estilo Cisneros". *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XII (1985), pág 63, y, más recientemente, *Historia del arte Historia 16, Vol 28. Renacimiento y Manierismo en España ...* Madrid, 1991. págs. 36 y ss.
- 30 "Renovación e indefinición..pág. 64.
- 31 NIETO ALCAIDE, V.: *La vidriera del Renacimiento en España*. Madrid. C.S.I.C. 1970, págs. 20-21. Me ocupo pormenorizadamente de este problema en "Diego de Santillana y las arquitecturas del romano". Homenaje al profesor Otero Túñez Santiago de Compostela. 1993.
- 32 Basegoda I Hugas, B.: "Notas sobre las fuentes de las Medidas del romano de Diego de Sagredo. *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, XII (1985), pág. 118.

DIEGO DE SILOEE Y EL PROYECTO DE LA IGLESIA DE SANTIAGO DE GUADIX (GRANADA)

JOSE MANUEL GOMEZ-MORENO CALERA
Universidad de Granada

Hace pocos años, buscando datos de algunas iglesias de la Diócesis de Guadix-Baza, me tropecé con un pleito promovido por Francisco Centeno, el alarife sin duda más importante de la comarca de Guadix en el siglo XVI. Por dicho pleito quedaba probado que Centeno había sido el constructor de la iglesia de Santiago de Guadix, la fecha exacta del inicio de las obras y el haber sido también el maestro mayor de la parroquial de Jérez del Marquesado, muy parecida a la anterior¹. El motivo del pleito había sido el no habersele pagado unas mejoras (“demasías”) introducidas en la construcción de la iglesia de Santiago, cuyo pago, una vez muerto el alarife, exigían sus herederos. Entre los documentos aportados para argumentar sus exigencias se incorporaron las condiciones y el contrato de dicha iglesia, con lo cual teníamos unos datos de primera mano sobre este templo y su autor, en ambos casos términos singulares del mudéjar accitano.

Pero en estos documentos no se hacía mención sobre el autor del proyecto y redactor de las condiciones, lo cual no es detalle de menor cuantía. A pesar de que en los últimos decenios se va aclarando bastante el panorama de la arquitectura religiosa y civil en la Diócesis de Granada, de la otra Diócesis (la de Guadix-Baza) sabemos los arquitectos intervinientes en la Catedral (y con algunas dudas precisamente por la cantidad que aparecen), la remodelación de la antigua Colegiata de Baza y poco más; es decir, se conocen algunos de los albañiles, carpinteros, canteros y sobre todo los arquitectos Juan de Arredondo y Rodrigo de Gibaja, maestros de la Catedral de Guadix y de la Colegiata de Baza a mediados del siglo XVI, pero muy poco de los verdaderos diseñadores de esta arquitectura. En general, la arquitectura del siglo XVI en las comarcas de Guadix-Baza sigue siendo casi un enigma, a pesar de los esfuerzos realizados, sobre todo por Asenjo Sedano, Magaña Visbal y yo mismo más modestamente. Es por ello que cualquier novedad sobre este particular resulta de gran interés.

Nada hay más gratificante y emotivo para mí, después de tantos años de admirar y aprender de los Gómez-Moreno (González y Martínez), poder aportar mi granito de arena para el conocimiento del gran “águila” del renacimiento granadino Diego de Siloée. Y precisamente la noticia que vengo a comentar completa una faceta hasta ahora poco conocida del burgalés, como fue el diseño de obras de albañilería. Hasta ahora se suponía que Siloée había tenido una clara relación con la iglesia de Santiago

de Guadix, a través del obispo accitano Gaspar de Avalos, el cual en su testamento había dejado dicho que se pagara a Siloée lo que le correspondía por su actuación en el retablo mayor, evidencia que demostraba su intervención en el mismo aunque sólo fuera en cuanto al diseño ². Asenjo Sedano acrecentaba la posible presencia de Siloée en la portada y la original disposición de los arcos alabeados de acceso a las capillas hornacinas junto a la cabecera, muy al gusto del burgalés y que en el mismo Guadix tenemos el ejemplo de la capilla de San Torcuato de la Catedral ³; se iba pues aumentando su responsabilidad en la obra. Yo mismo, en el trabajito antes citado ⁴, comentaba que la presencia de Siloée podía extenderse al diseño de la armadura de la capilla mayor, por la disposición de paños con casetones que surgían de una delicada charnela.

Pero ahora estoy en condiciones de poder afirmar que la actuación de Siloée en Santiago de Guadix fue mucho más directa y precisa, y no derivada de posibles influencias en el maestro ejecutor o de consejos puntuales. Producto de la labor de ordenación que se lleva a cabo en el Archivo de la Catedral, en el dossier del pleito de Centeno se ha incluido ahora un reconocimiento y memorial hecho por los maestros Rodrigo de Gibaja, cantero, y maese Francisco, albañil, sobre las demasías que había tenido Centeno en la construcción de la iglesia ⁵. Al final de uno de los puntos, que es el que ahora nos interesa dice "... por estas causas, mandamos quel dicho Centeno pague la mytad de la costa que entró de maravedís en el caracol que está hecho [en la torre], y no le obligamos a más de las escaleras porque dentro de la torre en la traça no la señala ny en las condiçiones trata della. Y si de parecer deste capítulo no quadrare a entrambas partes y alguno se agravia, *remytimoslo a Siloee que hizo la traça y condiçiones* para que declare lo que en este caso le pareçiere”.

A tenor de lo expresado, parece claro que la intervención de Siloée fue directa en el diseño y condiciones de la iglesia, siendo prácticamente el único documento completo y concreto que tenemos de Siloée como diseñador de una iglesia de estas características. Se ha venido especulando, desde las primeras aportaciones de Gómez-Moreno Martínez, sobre el mayor o menor medievalismo de Siloée, o en otro sentido la permanencia en sus proyectos de ciertos resabios góticos que afloran puntualmente en algunas soluciones de sus edificios. Rosenthal, aunque concretándolo para la Catedral granadina, negaba este aserto, acentuando el grado de originalidad y clasicismo del burgalés. No queremos entrar aquí, por no ser lugar ni haber espacio, a profundizar en la diatriba, pero viene este nuevo dato a reafirmar que Siloée, efectivamente, en un primer momento no se desprende de la experiencia medieval, sobre todo en lo que concierne a los problemas estructurales. Sin rebajarle su capacidad creativa ni minusvalorarlo, resulta evidente, y cada vez más, que Siloée supo adaptarse a las circunstancias de cada obra, sin que por ello se restara eficacia y cuidado estético a la misma. En otras palabras, si se muestra acertado y colosal a la hora de diseñar en un orden de completo decoro y efecto escenográfico la Escalera Dorada de la Catedral de Burgos; si en la Catedral de Granada el concepto de Panteón se armoniza con el de la iglesia procesional, asimilando la planta centralizada a la basilical y mostrándose genial en la capacidad de síntesis simbólica y formal; cuando se enfrente a nuestro templo parroquial, que ha de realizarse en un contexto productivo esencialmente mudéjar (o mejor dicho morisco si nos atenemos a su esencia social y religiosa) como era la ciudad de Guadix en los primeros decenios del siglo XVI, su planteamiento no va a ser menos acertado, tanto en lo funcional, como en lo estructural y estético. En resumen, los adjetivos que tantas veces se han manejado para definir a algunos artistas de nuestro siglo XVI,

“eclecticismo y versatilidad”, cuadran perfectamente a Siloée (como así lo indica Fernando Marías aunque aplicado a su escultura) ⁶.

Tenemos constancia de que Siloée, por su gran prestigio entre sus contemporáneos, tuvo que enfrentarse a todo tipo de diseños y someterse a diferentes comitentes. No es por tanto extraño que interviniera en edificios o parte de edificios en los que la técnica mudéjar era utilizada junto a los estilos internacionales (gótico o renacentista). En el proyecto de la iglesia de Santa Ana de Granada queda constancia de la intervención de Siloée, redactando primero las condiciones del muro y después quedando obligado a que “se a de labrar toda la iglesia a vista y contento de Diego de Siloe... y en cuanto a lo de la capilla mayor y arco toral y torre y sacristía queda a lición de como lo ordenare Diego de Siloe” ⁷. No obstante, queda la duda de si él daría las trazas y condiciones o solamente el bosquejo referencial y la aprobación final, pues si las capillas hornacinas de la única nave, muy reducidas en profundidad, pueden cuadrar con otras obras del burgalés, el desarrollo desmesurado de la capilla mayor y su arco apuntado no nos parecen compatibles con lo suyo. De hecho la portada, que podía ser una obra apropiada para trazarla él, lo fue por Sebastián de Alcántara lo que podría relativizar su actuación directa y extensiva en el templo. En otras iglesias de la capital no queda constancia de su intervención en la traza de las mismas (todas ellas mudéjares) si no es en elementos puntuales como las portadas (El Salvador y San Gil, documentadas, y las de Santa Escolástica, San Miguel y San Ildefonso atribuidas). Aun más. Su participación en los proyectos de las iglesias de la comarca de los Montes, las llamadas “Siete Villas”, manifiesta una clara vinculación a los modelos internacionales (góticos o renacentistas) y lo que tienen estas iglesias de mudéjar corresponde a la aparición de otros alarifes granadinos aunque no es dudable que Siloée diera su aprobación ⁸.

Tenemos por tanto en las condiciones de la iglesia de Santiago la única comprobación fehaciente de la aparición de Siloée como diseñador de un edificio netamente mudéjar. Lo temprano de la traza y condiciones, 1533, se deja ver palpablemente en el estilo y elementos que incorpora que resumiremos sucintamente. Se trata de un edificio de tres naves, la central más ancha y alta que las laterales, separadas por machones cilíndricos con medias columnas adosadas a hilo de los arcos formeros, los cuales son de medio punto y doblados. Tanto la basa como los capiteles son simples molduras y escotaduras geométricas. A los lados de las naves laterales se abren tres capillas con arcos apuntados, Pero la mayor originalidad es que el testero de estas naves laterales, que normalmente remata en una pared plana, lo hace de forma curva hasta encontrarse con el arco toral. De esta manera, las dos capillas ochavadas que se abren en este tramo lo hacen con un arco alabeado. Al no existir ninguna advertencia ni diferenciación en las condiciones sobre estas capillas sospecho que debieron ser introducidas en un segundo momento o aparecer especificadas solamente en la traza. La cabecera también presenta cierto interés y novedad en su disposición. La capilla mayor es el consabido ochavo de reducidas dimensiones, pero su perímetro resultó envuelto por sendos pasadizos o pasillos que lo abrazan, introducidos para acceder por un lado a la sacristía y por el otro a la torre, que en este templo queda adosada justo detrás del presbiterio ⁹. La ubicación de la torre, detrás de la capilla mayor, volvió a utilizarla Siloée en la iglesia de Illora y (si es cierta nuestra sospecha) en el primer proyecto de la iglesia de Iznalloz. Un digno complemento del templo son sus preciosas armaduras: de lazo y policromada en la nave central; de colgadizo en las laterales y capillas hornacinas, excepto la que corresponde a la portada lateral y las de los arcos alabeados que lo son de lazo; y la más original de la capilla mayor. Esta última armadura presenta una decoración y disposi-

ción caprichosa, como lo demuestra la disposición de un arco en primer lugar, forrado de cuadrifolios agallonados y recuadros de perfil de lóbulos, todo ello enlazado por bandas molduradas y rosetas en los netos. Arrancando de este arco se disponen case-tones también con carnosas rosetas que arrancan de una delicada charnela. Sin duda, a pesar de que las cubiertas con albeolos aparecen en Granada en el crucero de la Merced (actualmente en el Museo de Arte Hispanomusulmán) y en Santa Isabel la Real, como conjunto no hay otra obra igual en delicadeza. Los muros habían de ser “xaharrados” de cal y arena y luego enlucidos con arena de La Peza, por dentro y por fuera, como hoy está.

Si la participación de Siloée es directa en el diseño del templo, mucho más lo sería por su especie en la portada lateral y en el desaparecido retablo mayor. En las condiciones ya se especificaba que el albañil debía dejar preparados los arcos para alojar las portadas de cantería que se pensaban realizar. Así, la bella portada, decorada profusamente con grutescos, candelieri, jarrones y blasones, debió ser trazada también por el burgalés, desdiciéndome de mi anterior duda. Respecto al retablo mayor ya fue documentado por Gómez-Moreno Martínez y como suyo ha pasado.

La elección de Siloée para el proyecto de Santiago, debió de partir del entonces arzobispo de Granada Gaspar de Avalos, anteriormente obispo de Guadix, que siempre admiró a nuestro artista ¹⁰. El haber recurrido a Siloée para diseñar este templo parroquial con la tradicional técnica mudéjar, en fecha tan temprana, nos obliga a una serie de reflexiones, de las que se deducen dos consecuencias inmediatas. La primera, la carencia en la ciudad de maestros de suficiente garantía como para enfrentarse a una obra de esta envergadura, que sin ser excesiva vendría posiblemente a marcar el inicio de la reconstrucción de la arquitectura diocesana en la localidad accitana; en segundo lugar, lo temprano de su diseño hace aflorar en Siloée excesivos resabios goticistas, no solo de concepto estructural sino del ornamental, hecho que hasta ahora se consideraba menos frecuente.

Cuando Siloée elabora el diseño de la iglesia de Santiago apenas llevaba cinco años en Granada, ocupado en las obras de San Jerónimo y la Catedral. En esos años, para la primera etapa reconstructiva de importancia de las iglesias parroquiales granadinas, la experiencia aquilatada de Rodrigo Hernández, maestro mayor y veedor del arzobispado y controlador principal de las primeras iglesias granadinas, bastaba y sobraba para resolver los problemas de diseño y control arquitectónico. En 1533 ya se habían hecho o se estaban haciendo algunas iglesias parroquiales en sustitución de las arruinadas o insuficientes mezquitas musulmanas. Siloée, que hasta este momento no se había tenido que enfrentar al diseño de un templo de tradición mudéjar (ni creo que se le hubiera pasado por la cabeza cuando vino a Granada a encargarse de las obras de San Jerónimo y la Catedral), toma como solución eficaz para la iglesia de Santiago, por su sencillez y amplitud, el modelo empleado por Rodrigo Hernández en las iglesias de San Juan de los Reyes y de San Andrés, en la capital, y de la parroquial de Béznar en el Valle de Lecrín, la cual pudiera ser la primera en seguir esta tipología si nos atenemos a las evidencias documentales ¹¹. Basta la comparación de los pilares de las naves ¹², con sus molduritas y escotaduras idénticas en ambos, así como el capitel de cardinas del arco mayor, para convencernos de que Siloée en esta obra se adapta una vez más al medio cultural que puede resultar más eficaz y fácil de realizar para los alarifes accitanos. Si la Granada de los inicios del XVI es una ciudad esencialmente mudéjar aunque con intervenciones puntuales y radicales del más puro clasicismo, el caso de Guadix es mucho más acentuado, siendo su Catedral, la Plaza Mayor y la iglesia inconclusa de San

Miguel las primeras manifestaciones de la penetración del clasicismo y allá por la década de 1540-50. Incluso la arquitectura nobiliaria se sometió aun más que la granadina a la dictadura del medio, como demuestran los paradigmáticos palacios de Peñaflor y Villalegre.

Sería pues una decisión del obispo y su contaduría la elección o preferencia de este modelo de tres naves con capillas adyacentes y la mayor diferenciada, tan sencillo y eficaz litúrgicamente como afortunado estéticamente. Una cuestión de no menor importancia queda por resolver, decisiva para establecer el hilo cronológico y las posibles influencias. Me refiero a que la iglesia de Santa Ana, en el mismo Guadix, que presenta un claro paralelismo con la de Santiago, salvo el voltear los arcos apuntados en la nave central y en la capilla mayor, y la ausencia de las capillas curvas (lo cual pudiera indicar un momento de realización anterior), está todavía por documentar ¹³. Desconocemos hasta ahora el momento exacto de su inicio pero lo que queda claro es que ambos templos corresponden a un mismo estilo y momento constructivo, y que a mi entender en ambos casos el modelo está en San Juan de los Reyes de Granada, aunque en un principio la capilla mayor de la granadina estuvo cubierta con una bóveda nervada.

Pero el gran mérito de la iglesia de Santiago, que la hace destacar sobre el resto de las de su tipología son esas sutilezas, como los arcos de medio punto doblados, el tesero curvo de las naves laterales que exige la presencia de los preciosos arcos alabeados y sus ricas y bien dispuestas cubiertas (sobre todo la mayor), sutilezas que debemos apuntar en el haber del siempre eficaz Diego de Siloé.

El modelo de Siloé para la iglesia de Santiago tendrá su inmediata consecuencia en la parroquial de Jérez del Marquesado, la cual también construyó Centeno, según confesaba en su testamento, pero ya sin las sutilezas de las naves laterales en curva y eliminando por tanto las capillas con arcos alabeados. También algunos elementos sueltos de los introducidos en la iglesia de Santiago serán imitados para otras iglesias, como es el caso de la parroquial de La Calahorra, contratada en 1547, en cuyas condiciones se especificaba que se debían hacer los “embasamentos y capiteles y muestras conforme al de la iglesia de señor Santiago de la ciudad de Guadix”; no debe extrañarnos el hecho de que estas condiciones estuvieran redactadas por Francisco Centeno ¹⁴. Se constata, pues, que el modelo fue una referencia importante para la generalización de los diseños diocesanos en Guadix. En cierta medida, la ausencia en la primera mitad del siglo de un maestro dominador de las nuevas corrientes decorativas, condicionó la perduración de los modelos góticos en elementos ornamentales como capiteles, canes, ménsulas, etc., que precisamente en Granada capital evolucionaron muy prontamente.

Queda pues completada con esta noticia la prodigiosa capacidad de Siloé para adaptarse a las múltiples exigencias de los promotores artísticos del XVI granadino. Quizá en el campo ahora abierto, el de la albañilería, fuera en el que menos a gusto se desenvolviera y hasta cierto punto se le considerara como un intruso. Este aserto se deduce del rechazo sufrido por Siloé en su peritación de unas casas expropiadas para levantar la iglesia de San Gil, como armonizador de dos partes en litigio. Su valoración no fue aceptada por los beneficiados y mayordomo de la iglesia alegando que “Diego de Silohe es maestro muy sabio y esperto en el arte de cantería e no en lo de albanería ques muy diferente lo uno de lo otro” ¹⁵; sin duda esta observación no partiría de los mayordomos sino de los albañiles que habían ajustado la tasación previa y no aceptaban el veredicto del burgalés. Las evidencias han venido ahora a demostrar lo contrario, y sin duda la portentosa sombra de Siloé sigue y seguirá aumentando.

NOTAS

1 Publicado en extracto en GOMEZ-MORENO CALERA, J.M.. "Documentos inéditos sobre la construcción de la iglesia de Santiago de Guadix y de la parroquia de Orce", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, XXI, (1990), págs. 227-234. Advierto que el documento, que antes estaba en una carpeta con papeles varios, ahora se encuentra en una caja con la indicación Restauración cuentas, L-Z del ahora bien ordenado Archivo de la Catedral.

2 GOMEZ-MORENO (MARTINEZ), M. -*Las Aguilas del Renacimiento español*. Madrid, Xarait, 1983, pág. 91 y nota 100.

3 ASENJO SEDANO, C.- *Guadix: guía histórica y artística*. 2ª ed. Granada, Diputación Provincial, 1989, págs. 126-127.

4 "Documentos inéditos...".

5 Este memorial antes debía estar trasapelado y se ha incorporado ahora con el resto del dossier del pleito, testamento, etc. Archivo de la Catedral de Guadix. Restauración cuentas L-Z.

6 *El largo siglo XVI*. Madrid, Taurus, 1989, págs. 281 y 388.

7 GOMEZ-MORENO (MARTINEZ), M. *Las Aguilas...*, pág. 84.

8 Ver GOMEZ-MORENO CALERA, J.M.. *Las iglesias de las "Siete Villas."* Granada, Instituto Gómez-Moreno de la Fundación Rodríguez-Acosta, 1989.

9 Las conjeturas sobre si este pasillo habría sido en un principio una posible girola o rotonda, a imitación de las de Granada o de la Catedral de Guadix, carecen de fundamento si nos atenemos a lo manifestado en las condiciones. "Otro si, tiene la sacristanía y torre diez y siete pies en cuadrado, sin los gruesos de las paredes, con dos callejones uno a cada cabo, de que uno ha de servir para entrada de la dicha sacristanya y el otro para escalera para subir a la torre".

10 De hecho el traslado de Gaspar de Avalos como arzobispo de Granada y después a Santiago de Compostela no impidió que siguiera vinculado física y afectivamente a la iglesia accitana, como lo prueba la elección de la iglesia de Santiago de Guadix para su enterramiento, que ya era panteón de su familia; incluso el mismo Centeno, orgulloso sin duda de su obra, pidió en su testamento ser enterrado en dicha iglesia

11 Esta iglesia se estaba ya realizando en 1522, año en que se pagaba a su albañil y carpintero, por lo que debió comenzarse algún año antes, sobre el 1520. Archivo de la Curia de Granada, Libro de Contaduría de 1522.

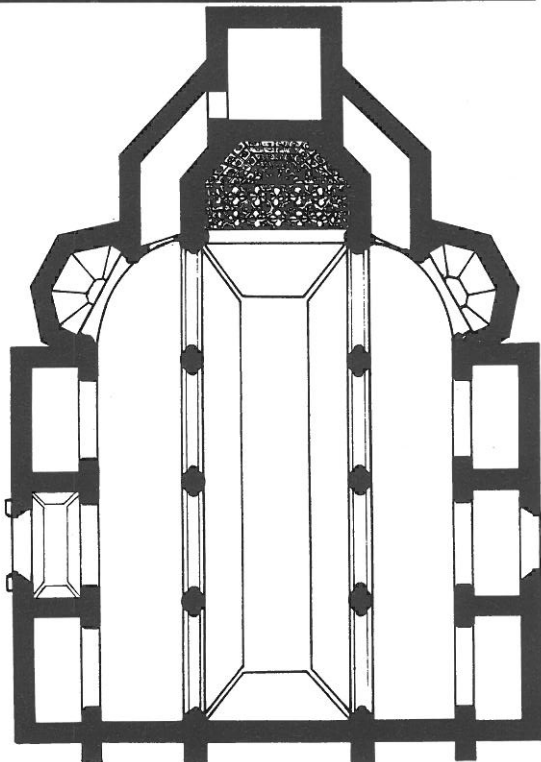
12 Por la tasación de Gibaja y Maese Francisco sabemos que las basas de los pilares debían de hacerse de cantería, como lo estaban los de las iglesias de Granada, pero Centeno los hizo de ladrillo tallado, lo cual acentúa todavía más el ser obra estricta de albañiles.

13 Asenjo Sedano, tan exhaustivo en el aporte de datos para otros edificios de Guadix y que ha manejado los documentos de la Catedral y del Archivo de Protocolos Notariales, para la iglesia de Santa Ana no termina de aclarar su cronología constructiva ASENJO SEDANO, C. *Guadix...*, pág. 110. Yo tampoco he encontrado ningún dato que pueda aclarar esta cuestión.

14 Archivo de la Catedral de Guadix, Restauración cuentas.

15 Citado por GOMEZ-MORENO (MARTINEZ), M. *Las Aguilas...*, pag. 93.

1. Iglesia de Santiago.
Guadix.



2. Planta de la iglesia
de Santiago de Guadix,
según el modelo inicial
de Diego de Siloee.

DIEGO DE SILOE EN BURGOS. IRRUPCIÓN, DESARROLLO Y ASIMILACIÓN DEL RENACIMIENTO

MIGUEL ANGEL ZALAMA
Universidad de Valladolid

Cuando Diego de Siloe en 1547, después de casi veinte años de permanencia en Granada, escribía al II duque de Sessa solicitando la liquidación de sus salarios y la devolución de una casa de la que le habían echado, incidía en su mala situación económica con una frase que la llama la atención sobre su estado de penuria "... porque cuando de Burgos vine para el servicio de V. S. pensé que salía de Egipto a tierra de promisión y eme quedado en el desierto ..." ¹. Aunque se pueda tratar de un simple recurso retórico para dar énfasis a una situación que se quería resaltar, la referencia a Burgos en esos términos no debe pasar desapercibida. Siloe dejó esa ciudad por Granada dadas las posibilidades de trabajo que aquí se la abrían, entre ellas la continuación de la iglesia de San Jerónimo que iba a ser la tumba del Gran Capitán, pero ¿por qué comparar la capital castellana con un lugar de esclavitud? Parece evidente que incluso después de dos décadas el recuerdo de un trato no deseado en su ciudad natal continuaba presente en su memoria.

Diego de Siloe había regresado a Burgos en 1519 después de su etapa italiana ² y nueve años después abandonó definitivamente la ciudad para trasladarse a Granada. Durante ese periodo son muy pocas las obras que conocemos por él realizadas ³, lo que aún resulta más extraño si tenemos en cuenta que estaba al frente de un taller donde trabajaban al menos cuatro personas, entre ellas su hermano Juan, quien a su vez era "maestro de ymaginería" ⁴.

¿Qué pudo haber ocurrido para esta reducida intervención? Incluso asumiendo la posibilidad de que algunas obras se hayan perdido sin que poseamos noticias de ellas, lo que parece fuera de duda es que Diego de Siloe encontró una cierta dificultad para abrirse camino en el ambiente artístico burgalés, lo que le llevó a buscar trabajo en otros lugares; entre 1521 y 1522 estuvo en Jaén dando las trazas para la catedral ⁵ y con anterioridad a 1527 parece haber estado en Málaga, pues ese año se comenzó la capilla mayor catedralicia "conforme a la traça que está fecha por el maestro Diego ..." ⁶.

Burgos se había erigido en uno de los dos principales focos artísticos de Castilla —el otro era Toledo— a mediados del siglo XV. La llegada de Juan de Colonia a la ciudad en un momento en que se quería terminar la construcción de la catedral, supuso la introducción de formas artísticas norteeuropeas de gran calidad que se convirtieron en modelos a seguir. El arquitecto germano se encargó de la terminación de sus torres con

dos agujas caladas sin precedentes en Castilla; además a él se debe el cimborrio que cerraba el crucero y que por problemas de estructura se derrumbó en 1539.

La forma de hacer de Juan de Colonia creó escuela en especial en su propio hijo, Simón de Colonia. Este siguió la línea paterna pero introduciendo diversos detalles que, sin apartarse del gótico norteeuropeo en el planteamiento general, asumían la tradición vernácula creando un “estilo” novedoso. El magnífico tratamiento especial de los edificios unido a la riqueza decorativa supusieron logros tan impresionantes como la Capilla del Condestable, adosada a la cabecera de la catedral, que se comenzó hacia 1482 y en 1494 se cerraba su bóveda. Simón de Colonia siguió activo durante los primeros años de la siguiente centuria ayudado por su propio hijo, Francisco, que continuó las obras emprendidas por él y ocupó sus cargos: en 1511 se le nombró maestro mayor de la catedral a la muerte de su padre.

Al último de los Colonia le tocó vivir una época de cambios estéticos que no fue capaz de asumir en toda su extensión. Formado con su padre quiso introducir en sus obras las novedades del Renacimiento pero sólo lo consiguió en la decoración, y generalmente de forma mal entendida, manteniendo las estructuras tradicionales. A este planteamiento corresponden la portada de la sacristía de la Capilla del Condestable, decorada con motivos italianos, y la puerta de la Pellejería en la catedral, entrada monumental iniciada en 1516 con una decoración llena de ambigüedades estilísticas ⁷.

La arquitectura doméstica tampoco presenta síntomas de novedad. A estructuras ancladas en el pasado con lentitud se van superponiendo elementos decorativos renacentistas, sin que se produzcan cambios considerables hasta mediados del siglo XVI ⁸.

Según lo expuesto en la segunda década del siglo XVI Burgos era una ciudad que desde el punto de vista arquitectónico mantenía el lenguaje tradicional. Cualquier modificación importante, es decir el cambio a modelos renacentistas que ya comenzaban a aparecer en otros lugares de España, era mal comprendida no sólo por los artistas allí afincados sino, y lo que a la postre es más importante, por los comitentes de las obras, que acostumbrados a la magnificencia de los edificios referidos no estaban dispuestos a admitir la llegada de nuevos modelos cuyo valor no eran capaces de comprender.

Diego de Siloe intervino en dos proyectos arquitectónicos en Burgos ⁹: la escalera que une la puerta de la Coronería con el crucero de la catedral –la “Escalera Dorada”– y en la provincia la torre de la iglesia parroquial de Santa María del Campo. La primera obra data de 1519, pocos meses después de haberse instalado en la ciudad, y su fábrica la propició el obispo don Juan Rodríguez de Fonseca. Personaje destacado en su época, se distinguió por participar en todos los asuntos de estado y por un reconocido gusto artístico adquirido a lo largo de los frecuentes viajes que realizó sobre todo a Flandes ¹⁰.

Desde su llegada a la Diócesis (recibió el nombramiento el 5-VII-1514) los enfrentamientos con el Cabildo catedralicio fueron constantes y desde el punto de vista artístico pronto se hicieron patentes debido a una decisión unilateral del Obispo. Este mandó cerrar la puerta del lado norte del crucero de la catedral, la de la Coronería, derribando la escalera que en el interior del templo salvaba el desnivel existente. La razón era impedir el continuo trasiego de personas que utilizaban esta entrada para comunicarse entre la parte alta de la ciudad y la zona junto al río utilizando la puerta del Sarmental. Para compensar el inconveniente que esto suponía, el obispo Fonseca a su vez mando abrir una nueva puerta en el testero oriental del mismo brazo del crucero, la de la Pellejería, que se encargó de su hechura Francisco de Colonia. Sin embargo esta solución no fue asumida por el Cabildo que obligó al Obispo a rehacer la escalera,

de forma que éste ordenó su construcción en noviembre de 1519 atendiendo a los planos dados por Diego de Siloe.

Esta escalera trazada por Siloe rompía con todos los esquemas anteriores conocidos en España. La considerable altura a salvar y la necesidad de dejar expedito el acceso a la nueva puerta que se estaba realizando, eran problemas funcionales con los que tenía que contar el artista. Para ello ideó un esquema adosado al muro que se habría en doble rampa y que parece deudor del proyecto de Bramante para salvar el desnivel en el Cortille del Belvedere en el Vaticano, a su vez basado en el templo de la Fortuna en Palestrina, que quizá pudo haber sido la fuente común para ambos artistas ¹¹. La Escalera Dorada, aunque adolece de cierta verticalidad impuesta por el espacio, se levanta majestuosa convirtiéndose en el verdadero foco de atención en el crucero. Un amplio repertorio de grutescos invade todo el espacio cuya realización tendrá, como veremos, mayor incidencia en el desarrollo artístico posterior.

La segunda obra de arquitectura emprendida por Siloe es la torre parroquial de Santa María del Campo, al sur de Burgos ¹². La construcción no se comenzó hasta 1528, cuando ya Siloe se había trasladado a Granada, y aunque se levantó siguiendo sus planos sólo los dos cuerpos inferiores se acomodaron a sus trazas —el tercero se derribó y fue sustituido en 1534 por el actual, que en aras de ganar altura rompió con el diseño original, mientras que el remate es obra del siglo XVIII—. El proyecto se atenía a los postulados renacentistas, concebido por parte del arquitecto como una torre-pórtico que daba entrada al templo bajo un arco de triunfo monumental, con un esquema deudor del Arco de Castel Nuovo en Nápoles que el artista conoció directamente durante su estancia en esa ciudad. Aunque desvirtuada la torre en sus cuerpos superiores, se trata de un ejemplo singular de edificio renacentista si bien apenas tuvo eco posterior como conjunto y sólo alguna de sus partes, como la portada propiamente dicha, se repitió con cierta frecuencia ¹³.

Una escalera ordenada construir por un obispo de amplia formación artística y una torre que los propios comitentes obligaron a modificar en su tercer cuerpo buscando mayor altura, son los dos primeros edificios del Renacimiento en Burgos. El peso de la tradición era demasiado grande para asimilar unos postulados bastante abstractos y en todo caso ajenos en buena medida a la mentalidad de la época. Así, si Burgos se constituyó de la mano de Diego de Siloe en uno de los centros donde la arquitectura italiana del Renacimiento empezaba a desarrollarse, en definitiva sólo se trata de ejemplos aislados que fueron mal comprendidos y carecieron de continuidad.

Diferente es el caso de la escultura aunque el punto de arranque es idéntico a la arquitectura. Con la misma fuerza que se habían instalado las estructuras del gótico final en Burgos también las labores escultóricas habían alcanzado un amplio grado de desarrollo de la mano de la familia Colonia, Juan y Simón, pero además hay que sumar la aparición del probablemente mejor escultor de la época en España, Gil de Siloe, padre de Diego. A él se deben el retablo mayor de la Cartuja de Miraflores y los sepulcros de los reyes Juan II e Isabel de Portugal y del infante Alfonso en la misma iglesia cartujana. Obras suyas en la catedral son el retablo mayor de la capilla de la Concepción y el retablo dedicado a Santa Ana, que dejó inconcluso, en la capilla del Condestable, documentándose su actividad en Burgos hasta 1499 ¹⁴.

El goticismo de los Colonia y de Gil de Siloe era la forma imperante hasta la llegada de un escultor procedente de Borgoña, Felipe Bigarny, quien con su forma de hacer producirá una verdadera revolución artística, aunque sus composiciones se adapten estrictamente a la estética borgoñona ¹⁵. Bigarny, siguiendo un dibujo de Simón

de Colonia, se hizo cargo de la hechura de uno de los paneles del trasaltar, entonces trascoro, de la catedral burgalesa. Se trata de la escena que representa el Camino del Calvario. Rodeada de un marco arquitectónico formado por pináculos, doseletes y demás elementos propios del gótico, introduce novedades que se han querido ver como el arranque del Renacimiento. Sin embargo, aunque aparecen pilastras con decoración “quattrocentista” y unos pequeños relieves con escenas mitológicas, e incluso la narración alcanza un alto grado de credibilidad desmarcándose de lo que estaba haciendo en Burgos en esos momentos, la composición tiene poco de renacentista. Las anatomías de los personajes se pierden bajo la vestimenta, no hay correlación entre el tamaño de las figuras y la arquitectura, ni entre los diferentes planos, casi superpuestos debido al elevadísimo punto de vista utilizado. Además, el canon empleado no es el vitrubiano de diez rostros, sino el borgoñón de nueve y un tercio ¹⁶.

Aunque Bigarny consiguió inmediata fama (realizó otros dos relieves en el mismo lugar; en 1500 fue llamado desde Toledo para que se hiciera cargo del retablo mayor de la catedral; en 1505 se le encargó el retablo del sagrario, después mayor, de la catedral de Palencia; etc.), durante las dos primeras décadas del siglo XVI continuó fiel a la estética borgoñona de filiciación gótica. No obstante, los modelos procedentes de Italia empezaban a ser tenidos en cuenta por los artistas. La llegada de estampas propició la inclusión en las obras de una nueva decoración de motivos renacentistas, visibles en la puerta de la Pellejería o en las creaciones de Nicolás de Vergara para la iglesia de San Esteban: el sepulcro de don Pedro López Gumiel –1514-1515– y el púlpito ¹⁷, donde empleó motivos sacados de los grabados del mantuano Zoan Andrea ¹⁸.

Este ambiente es el que se encontró Diego de Siloe a su regreso a Burgos. Nacido hacia 1490 habría comenzado su formación artística en el taller paterno antes de marchar a Italia, donde aparece documentado en Nápoles junto al también burgalés Bartolomé Ordóñez. La primera obra conocida que contrató fue el sepulcro del obispo de Burgos don Luis de Acuña ¹⁹. Colocado en la capilla catedralicia de la Concepción, mandada construir por este prelado, es del tipo cama lo que no representa grandes novedades pues ya había sido introducido por Fancelli en España. Diego de Siloe presenta la figura del difunto en actitud calmada, buscando el equilibrio entre forma y espíritu, con finas labores totalmente italianas. En los laterales de la cama, en talud, se representan las Virtudes y una sibila, que aunque de escasa calidad escultórica –deben ser obra de taller– introducen una iconografía novedosa basada en el sepulcro de Sixto IV en San Pedro del Vaticano, obra de Pollaiuolo ²⁰.

Junto a Felipe de Bigarny se encargó de la hechura del retablo mayor de la capilla del Condestable entre 1523 y 1526 ²¹, cuyo planteamiento general rompe con el sistema de pequeños nichos. Si bien hay una tercera mano en las tallas de la parte superior, el cuerpo central, donde se representa la Circuncisión, declara la forma de hacer de los dos artistas. Siloe, profundo conocedor de lo italiano, deja su impronta en las figuras de la izquierda: San José, la Virgen, el Niño y una criada, donde las formas suaves de las tallas y el equilibrio en el grupo de la Sagrada Familia nos hace pensar en creaciones italianas del ámbito de Rafael. Bigarny, por el contrario, en el Sacerdote y en la Profetisa mantiene la tradición borgoñona de vestimentas con pliegues angulosos que ocultan la anatomía, e incluso el tocado de la Profetisa sigue fielmente un modelo frecuente en Borgoña y que el mismo artista ya había utilizado en el relieve del Camino del Calvario.

Siloe demuestra en sus creaciones una gran capacidad de adaptación al ambiente pero sin poder olvidar su aprendizaje italiano. Sus figuras, aunque mantengan función

devocional, son humanas y responden a un canon de diez rostros, además de conseguir un magnífico equilibrio en los grupos presente en el Cristo entre ángeles del retablo de Santa Ana en la capilla del Condestable, o en la Virgen con el Niño del sepulcro del canónigo Diego de Santander, en el claustro catedralicio. Por otro lado Diego de Siloe superó a sus coetanos en la utilización de grutescos, con un amplísimo repertorio que abarca desde la tradición florentina del siglo XV, pasando por las creaciones de Nicoletto Rosex da Modena, hasta las novedades de Miguel Angel en la Sixtina, plasmadas en los desnudos que aparecen en la decoración de la Escalera Dorada ²².

La nueva forma de hacer de Diego de Siloe pronto fue asumida por los artistas burgaleses, empezando por el de mayor reputación entre ellos, Felipe Bigarny, quien lo demuestra en el sepulcro de don Gonzalo de Lerma, también en la catedral. Este ya había entrado en contacto con Alonso Berruguete en Zaragoza en 1519 ²³ y Jacobo Florentín en la Capilla Real de Granada en 1521 ²⁴, pero el cambio en su forma de hacer viene marcado por su colaboración con Siloe en Burgos. Por otro lado, los grutescos empleados por éste hicieron fortuna con rapidez porque su utilización ya había comenzado antes de su regreso a Burgos y los artistas no tuvieron ninguna dificultad en asumir el nuevo repertorio iconográfico.

En cuanto a la arquitectura el peso de la tradición no pudo ser superado por Siloe. En 1520 se comenzaba la capilla catedralicia de la Presentación ²⁵, que mantenía el esquema de la del Condestable y la reconstrucción del cimborrio a partir de 1539 fiel en buena medida al goticismo anterior, a pesar de que se plantearon discusiones sobre el estilo en que se debía hacer la obra ²⁶, son pruebas suficientes del escaso eco de las creaciones arquitectónicas italianas propugnadas por Diego de Siloe ²⁷.

Fruto de la incomprensión y sin duda con graves dificultades para abrirse camino en una ciudad plagada de buenos artistas, que mirarían con reticencia la nueva forma de hacer por la posibilidad de que les quitara clientela –ejemplo de esto es la maniobra de Bigarny para hacerse con la obra de la torre de Santa María del Campo aprovechando la ausencia de Siloe–, éste prefirió la marcha hacia “tierra de promisión”, instalándose en Granada sin que poseamos noticias de su posterior regreso a Burgos, ciudad con la que rompió lazos llegando a vender las propiedades que aquí tenía en 1544 ²⁸.

NOTAS

1 GOMEZ-MORENO, M. *Las Aguilas del Renacimiento español*. Madrid, 1941, pág. 50.

2 Para la actuación de Siloe en Nápoles cfr. BOLOGNA, F. “Problemi della scultura del Cinquecento a Napoli” en *Scultura lignee nella Campania*. Nápoles, 1950, págs. 153-173. PANE, R. *Il Rinascimento nell'Italia meridionale, II*. Milán, 1977, págs. 119-142. NICHOLS, C. *The Caracciolo di Vico Chapel in Naples and Early Cinquecento Architecture*. Tesis doctoral, Nueva York, 1988.

3 Sobre la etapa burgalesa de Diego de Siloe cfr. MARTINEZ Y SANZ, M. *Historia del templo catedral de Burgos*. Burgos, 1866. GOMEZ-MORENO, M. *Las Aguilas del Renacimiento español*. Madrid, 1941; IDEM, *Diego Siloe. Homenaje en el IV Centenario de su muerte*. Granada, 1963. WETHEY, H. E. “The early works of Barolomé Ordóñez and Diego de Siloe. II. Burgos” *The Art Bulletin*, XXV (1943), págs. 325-345. LOPEZ MATA, T. *La catedral de Burgos*, Burgos, 1950. CHUECA GOITIA, F. *La arquitectura del siglo XVI*. «Ars Hispaniae», XI. Madrid, 1953. AZCARATE, J. M. *Escultura del siglo XVI*. «Ars Hispaniae», XIII. Madrid, 1958. CHECA CREMADES, F. *Pintura y escultura del Renacimiento en España 1450/1600*.

Madrid, 1983. MARIAS, F. *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del renacimiento español*. Madrid, 1989.

4 ZALAMA, M. A. "Diego y Juan de Siloe. Un dato para biografía" *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, LVIII (1992), págs. 375-377.

5 PÉREZ DEL CAMPO, L. "Versatilidad y eclecticismo. Diego de Vergara (h. 1499-1583) y la arquitectura malagueña del siglo XVI" *Boletín de Arte*, Universidad de Málaga, 7 (1986), pág. 96.

6 PÉREZ DEL CAMPO, L. y ROMERO DE TORRES, J. L. *La catedral de Málaga*. León, 1986, pág. 6.

7 El arte de la familia Colonia especialmente en MARTINEZ Y SANZ, M. *Ob. cit.* LOPEZ MATA, T. *Ob. cit.* CHUECA GOITIA, F. *Ob. cit.* PROSKE, B. G. *Castilian sculpture. Gothic to Renaissance*. Nueva York, 1951. TORRES BALBAS, L. *Arquitectura gótica. «Ars Hispaniae» VII*. Madrid, 1952. MARTINEZ BURGOS, M. "En torno a la catedral de Burgos, II. Colonias y Siloes". *Boletín de la Institución Fernán González*, XI (1954-55), págs. 215, 433, 553 y 851. AZCARATE, J. M. *Ob. cit.* IDEM., *Arte gótico en España*. Madrid, 1990. SILVA MAROTO, M. P. "El monasterio de Oña en tiempos de los Reyes Católicos" *Archivo Español de Arte*, XLVII (1974), págs. 109-128. YARZA, J. *Historia del Arte Hispánico. II. La Edad Media*. Madrid, 1980. GOMEZ BARCENA, M. J. *Escultura gótica funeraria en Burgos*. Burgos, 1988. ANDRES ORDAX, S. "Burgos gótica" en ANDRES ORDAX, S. (Coord.), *La España gótica. Castilla y León/I. Burgos, Palencia, Valladolid, Soria, Segovia y Avila*. Madrid, 1989, págs. 81-221.

8 IBAÑEZ PÉREZ, A.C. *Arquitectura civil del siglo XVI en Burgos*. Burgos, 1977, pág. 172.

9 Su actuación en el puente de Santa María no pasa de ser anecdótica. Destruído por una riada en 1527 Siloe hizo un proyecto para su reconstrucción pero la obra la llevaron a cabo Francisco de Colonia y Cristóbal de Andino. Cfr. LOPEZ MATA, T. *Ob. cit.*, págs. 405-406.

10 TERESA LEON, T. "El obispo D. Juan Rodríguez de Fonseca. Diplomático, mecenas y ministro de Indias" *Hispania Sacra*, 13 (1960), págs. 251-304. YARZA, J. "Dos mentalidades, dos actitudes ante las formas artísticas: Diego de Deza, Juan Rodríguez de Fonseca (1500-1514)" en *Jornadas sobre la catedral de Palencia (1-5 agosto 1988)*. Palencia, 1989, págs. 105-142.

11 WETHEY, H. E. *Ob. cit.*, pág. 328.

12 La documentación fue publicada por HUIDOBRO SERNA, L., 1922-1923, "Artistas burgaleses. Diego de Siloe" *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos de Burgos*, I (1922-1923), págs. 6-15, 40-49, 69-76, 101-105 y 136-140; y ARROYO GONZALO, P. *Santa María del Campo (Burgos)*. Madrid, 1954. El proceso constructivo en ZALAMA, M. A. "Diego de Siloe y la torre de Santa María del Campo (Burgos)" *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, LVI (1990), págs. 404-414.

13 CHUECA GOITIA, F. *Ob. cit.*, págs. 79-80. ZALAMA, M.A. "Portadas retablo renacentistas en Valladolid y Palencia" *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, LII (1987), págs. 312-316.

14 Además de la bibliografía reseñada para la familia Colonia, sobre Gil de Siloe sigue siendo imprescindible, aunque necesitada de una revisión, la obra de H. E. WETHEY *Gil de Siloe and his School. A study of late Gothic sculpture in Burgos*. Cambridge, Massachusetts, 1936. Una versión actualizada en YARZA, J. *Gil de Siloe*, Madrid, 1991. Agradezco a Ronda Kasl que está redactando sus tesis sobre la Cartuja de Miraflores los comentarios realizados.

15 RIO DE LA HOZ, M. I. "Felipe Bigarny: Origen y formación". *Archivo Español de Arte*, LVII (1984), págs. 89-92.

16 MARIAS, F. *ob. cit.*, págs. 149-151.

- 17 MARTINEZ BURGOS, M. "Nicolás de Vergara, cantero" *Archivo Español de Arte*, XXIII (1990), págs. 318-321.
- 18 SEBASTIAN, S. *Arquitectura plateresca en la provincia de Burgos*. 1969, pág. 30. ANDRES ORDAX, S. "El foco artístico burgalés" en *La ciudad de Burgos. Actas del Congreso de Historia de Burgos*. Madrid, 1985, pág. 856.
- 19 El contrato se realizó el 2 de julio de 1519 y diez días después se concertó con el mismo Diego de Siloe la hechura de un pequeño retablo bajo la advocación de Santa Ana. Cfr. MARTINEZ Y SANZ, M. *Ob. cit.*, págs. 288-291.
- 20 REDONDO CANTERA, M. J. *El sepulcro en España en el siglo XVI. Tipología e iconografía*. Madrid, 1987, pág. 104.
- 21 VILLACAMPA, C. G. "La capilla del Condestable de la Catedral de Burgos. Documentos para su historia". *Archivo Español de Arte y Arqueología*, IV (1928), págs. 25-44.
- 22 SEBASTIAN, S. "La Escalera Dorada de la catedral de Burgos" *Goya*, 47 (1961), págs. 353-356. IDEM. "Las fuentes inspiradoras de los grutescos del plateresco" *Príncipe de Viana*, 104-105 (1966), págs. 229-232. FERNANDEZ, M. "El lenguaje de los grutescos y Diego de Siloe" *Academia*, 59 (1984), págs. 263-311. IDEM. *Los grutescos en la arquitectura española del protorenacimiento*. Valencia, 1987, págs. 283-300. MARIAS, F. *ob. cit.*, pág. 282.
- 23 ABIZANDA, M. *Documentos para la historia artística y literaria de Aragón*, II. Zaragoza, 1917. págs. 253-254. MORTE GARCIA, C. "Carlos I y los artistas de corte en Zaragoza: Fancelli, Berruguete y Bigarny" *Archivo Español de Arte*, 225 (1991), págs. 317-335.
- 24 GOMEZ-MORENO, M. "En la Capilla Real de Granada" *Archivo Español de Arte y Arqueología*, I (1925), pág. 262.
- 25 MARTINEZ Y SANZ, M. *ob. cit.*, pág. 86.
- 26 RICO, M. "El Renacimiento en la catedral de Burgos. Su entrada noble y su irrupción lesiva" *Academia*, 65 (1987), pág. 132.
- 27 El trazado de la Escalera Dorada influyó en el diseño de la escalera de la capilla de San Pedro en la catedral de Burgo de Osma (Soria). WETHEY, H. E. "Escaleras del primer Renacimiento español" *Archivo Español de Arte*, XXXVII (1964), págs. 303-305.
- 28 MARTINEZ Y SANZ, M. *Ob. cit.*, pág. 404.

LA TRANSFORMACION DE LA CUSTODIA DE TORRE DESDE LOS MODELOS GOTICOS A LOS RENANCENTISTAS

M.^a JESUS SANZ
Universidad de Sevilla

La custodia procesional llamada de torre o asiento es uno de los objetos litúrgicos que trasciende su valor religioso para convertirse además en una importante pieza artística, quizá la de más relevancia dentro de la orfebrería religiosa de todos los tiempos.

Ya Juan de Arfe en su *Varia Conmesuración* empieza por describirla como “Templo rico”, lo que claramente alude a su carácter arquitectónico. Este carácter de edificio junto con su contenido escultórico son quizá las dos características más representativas de la custodia procesional, y precisamente estos dos aspectos son los que la relacionan con las dos artes: arquitectura y escultura.

Sobre el origen de la custodia han tratado diversos autores, casi todos los que se han ocupado del tema de la platería, ya desde la época del Barón Davillier (1889), –que escribió el primer tratado sobre la Orfebrería española¹– hasta nuestros días. Nosotros mismos nos ocupamos del tema en algunos de nuestros trabajos².

Es opinión unánime que la custodia surgió como consecuencia de la celebración de la fiesta del Corpus Christi, cuando el papa Urbano IV en 1263 instituyó en Roma esta festividad, aunque la pronta muerte del papa y los problemas políticos de la Ciudad Eterna hicieron retrasarse esta celebración hasta 1311, en que el nuevo papa Clemente V, en el concilio de Viena, al que asistieron varios monarcas europeos, ratificó la festividad.

Cinco años más tarde Juan XXII añadió la celebración de la octava y la procesión pública con el Sacramento. Es quizá este momento –el de la procesión pública– el que puede considerarse como preludio de la aparición de la custodia.

Sin embargo, la custodia como un objeto nuevo de culto va a tardar en aparecer, porque primitivamente las procesiones se realizarían con los objetos con los que contaba la Iglesia, es decir, cajas de materias más o menos ricas en las que se guardaba el Sacramento, llamadas también ciborios. De hecho si observamos pinturas, mosaicos o esmaltes del mundo cristiano, anteriores al siglo XIV, no hallaremos ninguna representación de custodias de ningún tipo, ya sean las pequeñas portátiles, o de manos, o las grandes de torre.

En realidad en la primera mitad del siglo XIV se va a originar un cierto cambio en el concepto litúrgico de la Iglesia por el que el sentido de misterio en el culto se va a ir perdiendo en favor de la apertura hacia los fieles, y una prueba de ello va a ser la salida del Cuerpo de Cristo a las calles. No obstante esta apertura había comenzado ya mucho antes cuando se suprimió el iconotasis y la cortina que separaba al oficiante del pueblo.

Sin embargo en estas primeras procesiones, de las que quedan algunos testimonios escritos, se sabe que el sacerdote u obispo –en caso de cabezas de diócesis– llevaba en sus manos la caja que contenía al Sacramento, tapado incluso con un paño rico, yendo el sacerdote debajo de un palio, de tal manera que presentaba la imagen de las procesiones de Impedidos que aún se celebran en algunas de nuestras ciudades.

Las noticias más antiguas sobre la procesión del Corpus en España están bastante cercanas a la declaración romana de la fiesta, y así Gascón de Gotor nos dice que incluso en algunos lugares como Angers, Lieja, Toledo o Sevilla la fiesta del Corpus se celebró ya a lo largo del siglo XIII³. No obstante las descripciones procesionales son posteriores y no parece que se hubieran hecho antes de la normativa de procesión pública que dio Juan XXII en 1316.

En Barcelona parece ser que hubo procesión del Corpus por primera vez en 1319, aunque no se conserva descripción de como iba el Sacramento. En Valencia se sabe que se celebraba la procesión en la segunda mitad del siglo XIV⁴.

En Sevilla las noticias más antiguas databan de 1454 en que Gestoso recoge una descripción de la procesión del Corpus, aunque del siglo XIV, al igual que en Barcelona, no se conservan descripciones del arca o custodia de esta época. En Sevilla pese a que la tradición y los escritos de Amador de los Ríos colocan la festividad del Corpus en época de Alfonso X, la primera descripción hasta ahora conocida era de 1454, y en ella Gestoso –que la recoge– nos habla de la existencia de un arca de madera que llevaba pintados serafines y dentro la Eucaristía, relacionando el Sacramento con el arca de la Alianza y corroborando las relaciones de los Testamentos Antiguo y Nuevo. Esta noticia del arca de madera la recoge también Lleó⁵.

Sin embargo nosotros hemos hallado noticias anteriores relacionadas con la procesión del Corpus en Sevilla que la acercan más a la declaración papal sobre la procesión, y también a las noticias de Amador de los Ríos. Así en el libro de Cargo y Data de la catedral de Sevilla del año de 1363 se dice “*dieron para cobrie (cubrir) la tabla en que anda el arca del Corpus Xristi 12 marcos de plata ... (se siguen más cantidades)*” ... Todo ello lo fundió en una pasta el orfebre Juan González⁶.

Como puede verse la fiesta y procesión del Corpus arraigó pronto en casi todas las ciudades española de relieve y enseguida comenzó a pensarse en un nuevo recipiente que contuviese el Cuerpo de Cristo, en esta ocasión especial, lo más dignamente posible.

Parece bastante probable que apareciesen primero las custodias de mano u ostensorios, aunque en un principio la idea de ostensorio, es decir, espacio para mostrar o enseñar no fuese tan clara. Ya en ocasiones anteriores hablamos de la evolución de la caja cerrada a la caja horadada, para que a través del hueco pudiese contemplarse la Eucaristía⁷.

No obstante nuestra intención aquí es tratar sobre la custodia de asiento y no la de manos, aunque su utilidad sea la misma y su evolución haya sido paralela.

La custodia de torre constituye una pieza monumental que sólo iglesias o comunidades poderosas podían tener, y de tal manera era importante conseguir una pieza de

este tipo, que se hacían los mayores esfuerzos económicos, y se contrataban los mejores artifices para conseguirlas.

Acerca de su origen no hay nada establecido aunque las opiniones de algunos investigadores pretenden establecer su origen en las obras de Enrique de Arfe. Esta opinión, según las obras existentes y la investigación documental, no parece tener mucho fundamento, ya que como veremos existen piezas más de un siglo anteriores a las primeras de Enrique de Arfe.

La opinión que defiende el origen de la custodia de torre en Arfe tiene desde luego un punto de apoyo, que es la aseveración vertida en la *Varia Conmesuración*, en la que su autor, Juan de Arfe, nieto del anteriormente mencionado orfebre, indica *que su abuelo usó el estilo gótico* –llamado por Juan de Arfe “*bárbaro, de maçonería, cestería o moderno*”– en las custodias de *León, Toledo, Córdoba y Sahagún* ⁸.

En España existen custodias de torre un siglo antes de la primera –Sahagún– construida por Enrique de Arfe. La custodia de Ibiza se fecha alrededor en 1399-1400 ⁹, y algo después la de Barcelona y la de Sangüesa. No obstante estos modelos a pesar de ser también custodias turriformes presentan diferencias fundamentales con las custodias de Enrique de Arfe.

A nuestro juicio las custodias góticas de torre pueden proceder de dos orígenes distintos y sus diferencias no se deberían sólo a la diferencia en el tiempo sino también a los objetos en que se inspiraron.

CUSTODIA Y OSTENSORIO

En realidad estos dos términos se usan indistintamente al hablar de las custodias de mano, pero para referirse a las custodias de torre, sólo se utiliza la palabra custodia. Estos dos términos encierran significados diferentes pues mientras el ostensorio es algo para mostrar, enseñar –en inglés *monstrance*–, por el contrario la palabra custodia significa guardar, custodiar, pero en ningún caso mostrar. Ambas palabras muestran aspectos del recipiente para el Cuerpo de Cristo, por una parte la guarda, la protección del Sacramento, y por otra la ostentación o exposición de El.

En este sentido podrían considerarse dos tendencias en los modelos de custodias de torre que responderían a esos conceptos, por una parte custodias en el sentido propio de la palabra, hechas para guardar y proteger, y por otra custodias para mostrar el Sacramento. Dentro del primer grupo incluiríamos a las anteriormente mencionadas de Ibiza, Sangüesa y Barcelona, y dentro del segundo grupo incluiríamos, entre otras, a las de Enrique de Arfe.

Las custodias del primer grupo están absolutamente relacionadas con los relicarios y con el espíritu de las reliquias, algo precioso que se guarda celosamente del exterior, y en este sentido está la opinión del Hernmarck, que relaciona a la custodia de Ibiza (fig. 1), con el relicario de la cabeza de San Gálgano en la catedral de Siena ¹⁰, obra del siglo XII (fig. 2). En realidad en estos primeros tiempos de la celebración del Corpus la diferencia entre custodia y relicario no estaba demasiado clara, e incluso bastante tiempo después se le llamó muy a menudo *relicario* a la custodia, e incluso también a los sagrarios de los altares. Así pues es bastante probable que estas primeras custodias del Levante español, en forma de torre o pirámide decreciente y absolutamente opacas, se inspirasen en esos relicarios piramidales, de planta octagonal y arquitectura de torre o

baptisterio gótico que se hacían en Italia, donde se pueden mencionar otros ejemplos parecidos como el de Santo Domingo, en la iglesia de Santo Domingo de Bolonia ¹¹ (fig. 3). Sin embargo, ese sentido de la opacidad se va a romper en la custodia de Sangüesa (fig. 4) que presenta un ostensorio en el remate considerado como contemporáneo ¹², pero que no coordina en absoluto con el sentido arquitectónico de la pieza, pudiendo quizá pensarse que este viril fuese ocupado primitivamente por una reliquia, yendo la Eucaristía en el interior como en los demás ejemplares contemporáneos. En el caso de la custodia de Ibiza el viril del remate es evidentemente añadido mucho después, por lo que no hay que contar con él en la catalogación de la primitiva custodia. En general, los remates de las custodias, tal como eran programadas por sus diseñadores estaban relacionados con los de la gran arquitectura, como culminación de una forma piramidal, que generalmente adoptaba la forma de un florón bulboso. Así en casi todas las custodias góticas, tanto en estas que tratamos, como en las que se harán un siglo después, se aprecia, bajo el remate añadido de la cúspide, el florón bulboso que mencionamos.

La custodia de Barcelona, datada entre finales del XIV o principios del XV ¹³, presenta una forma algo diferente pues en lugar de tres cuerpos como las anteriores en forma decreciente, presenta un sólo cuerpo con tres agudos remates, además de una peana y vástago, por lo que realmente habría que incluirla en las llamadas “de ciprés”, o torres piramidales con vástago y basamento. Sin embargo la mención de esta custodia junto a las otras dos anteriores se utiliza por su fecha, estilo concepto de la opacidad, ya que el óculo que tiene actualmente fue abierto posteriormente.

No hemos incluido aquí deliberadamente la custodia de los Corporales de Daroca, que es aún más antigua pues data de 1384, ya que en realidad a nuestro entender no se trata de una custodia sino de un relicario para los Corporales que más tarde se convirtió en custodia. Su tipología lo demuestra claramente.

A lo largo del siglo XV la idea de mostrar el Sacramento al pueblo, no solamente durante la procesión del Corpus, sino además en los cultos del interior de los templos, va tomando cuerpo y aparecen las cajas horadadas o copones en los que se abría un hueco para ver la hostia consagrada. Estos copones-ostensorios son abundantes en todo el Levante, teniendo algunos de ellos un claro recuerdo del sepulcro de Cristo, por la colocación de ángeles pasionarios sobre vástagos en los laterales de la caja-copón ¹⁴. En el reino de Castilla predominan las custodias llamadas de “ciprés” consistentes en levantar un templete piramidal y calado, sobre un mango y una peana. En el templete, entre las tracerías góticas se mostraba a la Eucaristía. Estas custodias, de menor tamaño pero mucho más abundantes por su menor coste, muestran muy bien la evolución, no sólo del estilo arquitectónico, sino también de la intencionalidad docente de la Iglesia.

No obstante nuestro interés se centra en las custodias de torre, como propusimos en un principio, y naturalmente los modelos arrianos son claves dentro de esta tipología.

La transformación que se ha experimentado en las custodias de mano, en las que los templetes, de forma plana o poligonal, con viriles circulares o tubulares, se han ido haciendo cada vez más diáfanos y mostrando más claramente el Sacramento, está directamente relacionada con la que se va a experimentar en las custodias torre de comienzos del siglo XVI.

Evidentemente en el primer tercio de este siglo Enrique de Arfe va a realizar cuatro custodias –Sahagún, León, Córdoba y Toledo en las que va a concretar el nuevo sentido de la exposición del cuerpo de Cristo.

Sobre el origen de estos nuevos modelos también se ha especulado, inclinándose la mayoría por la inspiración en los sagrarios de piedra o madera adosados a las paredes del altar mayor, que tan a menudo se veían en las iglesias flamencas o alemanas. De estos templetos uno de los más antiguos es el de la catedral de Colonia, realizado en mármol y totalmente opaco, que se sitúa en uno de los pilares del crucero y que se fecha entre los siglos XII y XIII (fig. 5).

Sin embargo estos templetos-sagrarios de mampostería o madera también tuvieron difusión en España pues no tenemos más que observar el del retablo de la catedral de Toledo, hecho en 1503, cuyo diseñador fue Maestre Copin de Holanda, que también hizo un modelo para la custodia de plata en 1516 ¹⁵. En el claustro de la catedral de León se conserva en el lateral de un retablito de piedra del primer Renacimiento, un templete piramidal de tres cuerpos decrecientes, que es una auténtica custodia en piedra, la pieza, que se apoya sobre una bóveda avenerada, pertenece ya la estilo del primer Renacimiento pero supone una adición extraña al retablo (fig. 6). En realidad este templete cubre una hornacina –hoy vacía– que alojaba una imagen de la Virgen, y se halla hueco en su interior. Es obra de Juan de Badajoz que realizó en la primera mitad del siglo XVI. No obstante en España estas piezas de madera o piedra son excepciones y por ello hay que pensar en la influencia centroeuropea, venida, no sólo a través de Enrique de Arfe, sino de otros muchos orífices que trabajaban en la Península, y especialmente en el reino de Castilla. En Sevilla por ejemplo tenemos a un maestro llamado Nicolás Alemán trabajando en una custodia por las mismas fecha en que Enrique de Arfe lo hacía en Córdoba y en Toledo.

LA ARQUITECTURA

En lo que se refiere a la estructura arquitectónica que se muestra en las custodias góticas, pueden distinguirse algunas variantes. Las más antiguas como la de Ibiza y Sahagún muestran claramente varios cuerpos –dos de estos casos– de planta poligonal, altura y anchura decrecientes y remates más o menos piramidales. Cada frente de los lados presenta un ventanal gótico con sus arcos y gabletes más o menos calados según estilo y época –totalmente opacos en Ibiza y calados en Sahagún–. Naturalmente la fidelidad a la gran arquitectura hace aparecer arbotantes, pináculos y botareles en el exterior del edificio. En estos modelos la relación con los remates de torres y chapiteles es totalmente clara.

Otro tipo arquitectónico es el que se puede apreciar en la custodia de la catedral de Barcelona, mucho menos proporcionada, y con una peana y vástago que la convierte en una custodia ciprés y que por lo tanto le ha hecho perder sus proporciones arquitectónicas.

Otro de los modelos sería el de tipo “andas”, formada por uno o dos cuerpos, de planta cuadrada o exagonal y un remate más o menos complejo. En general estas custodias, que suelen ser ya del XVI, son de aspecto mucho más aéreo, viéndose completamente el interior del templete. Naturalmente los elementos arquitectónicos que se utilizan son más avanzados y por lo tanto el arco conopial y los grandes florones forman parte de su estructura y decoración. Dentro de este tipo podrían situarse la de Santa María de Fuentepelayo (Segovia), datable en el último cuarto del XVI ¹⁶, la de la catedral de *Salamanca*, compuesta de una cúpula gótica y una parte baja plateresca, que se data en 1547 ¹⁷, y la del monasterio de *Silos*, obra burgalesa fechada en 1526, pero de

estilo claramente plateresco (fig. 8). Curiosamente nos encontramos con dos piezas –*Silos* y *Fuentepelayo*– que nos muestran la diversidad de estilos –renacimiento y gótico en el mismo siglo, pero además siendo cincuenta años más antigua la plateresca. Este hecho muestra como el Renacimiento convivió con el gótico durante los años centrales del siglo XVI.

En una línea semejante a las anteriores podría situarse la de la catedral de Zamora, terminada en 1515, pero con bastantes adiciones posteriores. Esta pieza sin embargo, tiene un desarrollo tal de arbotantes, pináculos y tracerías que su estructura esencial queda bastante enmascarada.

EL MODELO DE ENRIQUE DE ARFE

Ante estos tipos anteriormente descritos de custodias-andas, en las que las proporciones y el perfil de una torre no se advierten, va a surgir la verdadera custodia de torre del siglo XVI, en la que partiendo, bien de los sagrarios de madera centroeuropeos o de los españoles –Toledo–, o bien de las agujas de piedra de las catedrales (fig. 8), va a surgir un tipo de edificio transparente y aéreo que tendrá invariablemente un perfil piramidal, una planta poligonal y varios cuerpos superpuestos y decrecientes, que se remarcarán en una forma bulbosa. Estos modelos debido a la fecha en que se desarrollan corresponden al gótico final, aunque en algún caso como en la custodia de Toledo –su última pieza– las notas renacentistas son ya apreciables. En todas las piezas de Arfe la sensación de transparencia y el juego afiligrinado de los elementos arquitectónicos es absolutamente determinante. La custodia de Sahagún, documentada a través del testimonio de su nieto, es una de las piezas más traslúcidas del orfebre, donde todo lo que hay en el interior del templete es visible, tanto el Sacramento, que, va en el primer cuerpo, como las esculturas que lo acompañan. Lo mismo puede decirse de sus otras dos obras conservadas –Córdoba y Toledo– aunque en estos casos la complicación escultórica y arquitectónica es mucho mayor. Así pues en estos modelos arfianos puede decirse que ha cambiado totalmente el concepto de custodiar por el de mostrar.

LA REPRESENTACION ESCULTORICA Y SUS MODELOS ICONOGRAFICOS

Estos modelos de custodias debido a lo aéreo de su composición no dejan lugar para expresar escenas doctrinales en sus paredes, como se ve en los esmaltes de Ibiza, y así han de subsistir estas expresiones planas por otras de bulto redondo, que van a constituir una absoluta novedad en las custodias de torre: la aparición de la escultura.

Este aspecto sí puede considerarse como una innovación en las custodias arfianas, ya que a partir de sus obras la iconografía, en su plasmación escultórica, va a tener un amplísimo desarrollo.

No vamos a describir el programa iconográfico de las custodias de Enrique de Arfe conservadas, pero si hemos de hacer notar que las custodias góticas contemporáneas, que no son de su mano, conceden mucha menos importancia a escultura, salvo la de Zamora y la de Cádiz, más abundante en la primera que en la segunda. No obstante, y

probablemente por este aspecto, ambas fueron atribuidas en determinado momento a Enrique de Arfe, opinión hoy día abandonada.

Los programas iconográficos de las dos grandes custodia de Arfe muestran una gran variedad de figuras que aluden al significado de la custodia, representados tanto en bulto como en relieve. En la custodia de Córdoba (fig. 9) el tema principal es el de la vida de Cristo, desde su infancia hasta su muerte, pero existen otros programas como el del Arbol de Jessé, las danzas del Corpus, y los santos patronos. Todos estos temas representan claramente la mentalidad todavía medieval, pues los nuevos programas que introducirá su nieto Juan de Arfe serán de una mayor profundidad y complicación teológica. El tema de la vida de Cristo se ajusta a los evangelios, y su distribución en capillitas alrededor del basamento, así como la tipología de las figuras y composición de las escenas recuerdan claramente los retablos contemporáneos españoles, donde la influencia de los artistas flamencos dejó claramente su huella. Recordemos el retablo mayor de la catedral de Sevilla, entre otros.

Otro de los programas típicamente medievales es el del Arbol de Jessé que constituye la base de viril y que, dado el espacio de representaciones que dispone —una franja horizontal cilíndrica—, coloca los personajes en una especie de movida procesión con la Virgen sentada entre ellos, deslizándose todos entre las complicadas ramas del árbol. La disposición de las figuras muy movidas entre las ramas recuerda la ornamentación de la escalera de la Universidad de Salamanca. Este tema es olvidado durante el Renacimiento.

Los remates de santos en los pináculos están más relacionados con las custodias posteriores, aunque algunas imágenes representen también santos muy medievales como San Jorge.

No obstante quizá el programa más original es el del basamento más bajo, que representa las fiestas profanas del Corpus, tales como bailes de mujeres, de hombres, la tarasca, los siseses, y los simbólicos ángeles tocando instrumentos. Estas escenas constituyen un documento de incalculable valor para reconstruir el aspecto de la procesión que se podía ver en las más importantes ciudades españolas durante la fiesta del Corpus. Los bailes profanos desaparecieron pronto a instancias del cabildo eclesiástico por no considerarlos decorosos.

La custodia de Toledo (fig. 10) presenta un programa más relacionado con las custodias posteriores, no olvidemos que su fecha de realización es algunos años posterior, y que ya a finales del primer cuarto del siglo, aunque aún no se había celebrado el Concilio de Trento, había ya bastantes inquietudes teológicas. Junto a las escenas de la Pasión aparecen los elementos renacentistas profanos, que muestran ya los inicios del cambio. Otros de los grupos de imágenes representan ángeles con instrumentos de la Pasión, y aunque su aire es aún muy flamenco, éste será otro de los temas constantes en las custodias renacentistas. Evangelistas y Santos Patronos cubrirán otros espacios, y en los cuerpos centrales segundo y tercero irán el Resucitado y Jesús Niño —respectivamente, rematándose todo en la típica corona bulbosa de Arfe, con florón y cruz. Esta última hecha por otro platero seguramente a instancias del cabildo como remate puramente simbólico, ya que esta cruz rompe la armonía de las proporciones arquitectónicas.

En realidad este es el mismo problema que tendrán todas las custodias a las cuales se les ha cambiado el remate sin tener en cuenta la maqueta inicial, pues aunque la cruz sea contemporánea de la realización de la custodia como en el caso de Toledo, sin

embargo estéticamente es impensable. La mayoría de las custodias cambiaron su remate varios años después de ser terminadas, y es difícil encontrar alguna intacta.

La custodia de la catedral de Cádiz durante mucho tiempo atribuida a Enrique de Arfe, pero para la que hoy día no se admite esta atribución, presenta también un remate en forma de cruz de amatistas posterior, que igualmente rompe las proporciones iniciales ¹⁸ (figs. 11 y 12).

LAS PRIMERAS CUSTODIAS RENACENTISTAS

El cambio arquitectónico se produce en el segundo cuarto del siglo a través de plateros tan importantes como Francisco Becerril, Juan Ruiz el Vandalino, Pedro Lamaison o Antonio de Arfe. No obstante otros muchos artistas todos ellos relacionados o guiados por pintores y escultores abandonan definitivamente las tracerías góticas para optar por los arcos de medio punto, las bóvedas de media naranja, los balaustres, los frontones, las pilastras y las columnas de fustes decorados con candelieri. A pesar de este cambio sustancial de estilo, el concepto constructivo de la custodia sigue siendo el mismo: una torre apiramidada decreciente. No obstante los nuevos elementos arquitectónicos y la claridad de los elementos distintos obliga a una mayor diferenciación de los cuerpos, apreciándose en todas las obras un cierto escalonamiento y un acuse de cada uno de los cuerpos, que en piezas anteriores se perdía entre la altura de los arbotantes y pináculos.

Estructuralmente parecen predominar en estos años las plantas cuadradas y unos grandes vanos, que a pesar de la barroquizante decoración, crean una mayor sensación de claridad. No obstante el espíritu decorativo es el mismo que el del bajo Medievo, con superficies absolutamente cubiertas de ornamentación, aunque ésta sea radicalmente distinta de las del momento anterior.

Este modelo de planta cuadrada responde muy bien a las obras de Francisco de Becerril, apreciándose en algunas unos salientes en planta que soportan balaustres, colocados delante de la pilastra que sostiene el templete ¹⁹. Otro modelo de custodia dentro de este periodo es el que presentan las custodias de Santiago de Compostela y Badajoz, —esta mucho más tardía, 1561—, que muestran un cuerpo inferior muy voluminoso, y unos cuerpos superiores decrecientes pero sin formar una correcta pirámide con el primero. Esta diferencia de volumen entre el cuerpo bajo y los demás se debe a una expansión exagerada de él, en el que a veces, se forman verdaderos edículos en sus salientes como es el caso de la custodia de Santiago, obra de Antonio de Arfe realizada entre 1539 y 1549. En la custodia de Badajoz la expansión del primer cuerpo se debe a la colocación en sus ángulos de verdaderas torres exentas ²⁰.

Un tercer modelo sería el creado por Juan Ruiz el Vandalino, platero andaluz discípulo de Enrique de Arfe, y junto con Becerril uno de los introductores del Renacimiento en la platería.

De este autor no se conservan obras seguras, pues la única que estaba documentada era la de la catedral de Jaén (fig. 14) desaparecida durante la guerra civil. Últimamente se le han atribuido las custodias de la catedral de Santo Domingo (fig. 15) y de Fuenteovejuna (Córdoba).

La custodia de Jaén de la que se conservan fotografías, tenía cinco cuerpos formando una pirámide perfecta y una base poligonal con ángulos resaltados que sopor-

taban edículos. Estos se repetían en todos los cuerpos. La custodia de la isla de Santo Domingo, en la República Dominicana, es más pequeña, con dos cuerpos dobles e igualmente edículos en los ángulos.

Muy probablemente su rigurosidad al levantar la forma piramidal esté relacionada con los modelos de Enrique de Arfe y con sus formas de chapiteles góticos.

La tradición de los edículos en los ángulos va a aparecer también en Antonio de Arfe, hijo de Enrique y contemporáneo de Vandalino, e incluso se mantendrá en algunos ejemplares realizados por Juan de Arfe —una generación posterior— que los utiliza en la custodia de Avila, obra cuya primeriza realizada en 1571.

ESCULTURA E ICONOGRAFIA

Aunque los motivos ornamentales han cambiado radicalmente, no ha ocurrido así con la representación iconográfica ya que siguen utilizándose temas como los de los Santos Patronos, la Pasión de Cristo, Apóstoles, ángeles músicos, etc. No obstante en algunos ejemplares comienzan a colocarse escenas del Antiguo Testamento, así como personajes de Virtudes y Profetas, que tanta importancia tienen en otras manifestaciones artísticas contemporáneas, y que aparecerán en custodias de la generación posterior.

En lo que se refiere a los temas de la Pasión, la Flagelación, Cristo atado a la columna y la Cena serán los más habituales, temas todos abocados a la desaparición a partir de la normativa de Juan de Arfe.

En los aspectos puramente ornamentales, estas custodias del primer renacimiento participan del estilo general de la arquitectura, escultura, pintura y grabados, utilizándose multitud de temas puramente profanos, tales como esfinges, hermes, bichas, sirenas, mascarones, etc., además de todo el repertorio de decoración vegetal oportuno.

LA FIJACION DE LOS MODELOS ARQUITECTONICOS E ICONOGRAFICOS

Juan de Arfe, nieto de Enrique, y prácticamente el único teórico del arte de la orfebrería en el Renacimiento, en su libro *Varia Conmesuración* va a fijar las pautas en la construcción de custodias de asiento, estableciendo sus proporciones arquitectónicas, órdenes a emplear, e incluso temas iconográficos.

Sus palabras son las siguientes: “La custodia de asiento cuando es de dos varas de alto —aproximadamente 1,50 metros— se hace de proporción duplasexquialtera, que es la que tiene (proporción) el 2 con el 5, comparando el alto en cinco partes se dan al asiento dos de ellas, y dada una línea oblicua se dan los altos y anchos a las capillas (cuerpos) de que la custodia se compone desta manera: Divídase todo el alto en cinco partes ... dos se dan al alto del primer cuerpo, y las tres restantes se dividen en otras cinco, y dos se dan al alto del cuerpo segundo, y tres se reparten en otras cinco, y dos se dan al cuerpo tercero, y desta manera partiendo todas las restas en cinco, tomando dos para cada cuerpo se ponen unos sobre otros en los altos dichos, y el ancho de cada cuerpo se termina ... (oblicua) ... disminuyendo unos sobre otros dos quintas partes de

ancho y alto, el segundo al primero y el tercero al segundo, y queda cada cuerpo tan alto como ancho”.

Tras esta compleja descripción puede verse como las proporciones de los cuerpos son fijas y las relaciones de altura y anchura también, pero además el uso de las órdenes arquitectónicas también está especificado, y así dice: “Porque la plata no admite la orden dórica, por desnuda de ornato y malos de poner los triglifos en los frisos que siguen cortes y resaltos. Se toma por primera la jónica y para esto se divide el alto del cuerpo primero en 14 partes, la una para el banco primero y tanto de salida ... tres para el embasamento, ocho para la columna, y dos para el arquitrabe, friso y cornisa ... y si en este cuerpo se ponen arcos se da al ancho y claro la proporción dupla o sexquialtera, y después de dado el semicírculo se hace la vuelta-bóveda-. Se divide el alto que cae a plomo en trece partes, dellas se dan al pedestal, columna y frisos sus altos debidos, y se forman otras columnas o pilastrones menores, y esta variedad hace hermoso el edificio ...

El cuerpo segundo se hace de orden corintia, y pártese su alto en 15 partes, la una para el banco, dos al arquitrabe, friso y cornisa ... El cuerpo tercero se hace de orden compósita y pártese su alto en 16 partes, una para el banco, tres al embasamento, diez a la columna, y dos al arquitrabe, friso y cornisa ... En el cuerpo cuarto y quinto van sucediendo con la orden compósita con diversos capiteles imitando los vestigios antiguos en todo.

Estos cuerpos se hacen quadrados todos o exágonos, o redondos, y si en esto se hiziere alguna mudanza será haciendo el primero hexágono, el segundo redondo, el tercero hexágono y el cuarto redondo, y así se seguirá hasta el remate, como lo seguí en la custodia de Avila (fig. 16), porque la menor variación de esto es lo mejor. También se compadecen –usan– el quadrado y el octógono –alternados–, ... y siendo redondas son más claras, como se verá en la que hize para Sevilla (fig. 17). En todo lo qual puede el artífice arbitrar a su modo.

En esta custodia se adornan los embasamentos con historias de medio relieve, y el cuerpo de la capilla primera se hincha –ocupa– con historias de todo bulto, que aluda con el Santo Sacramento, *como no sea la Pasión, por ser piezas que sirven en día regozijado y de triunfo*. En la segunda capilla se pone el relicario –custodia–, y en la tercera la historia de la advocación de la iglesia, y en la quarta el santo que tiene el pueblo por patrón o aquellos cuyas reliquias estén en la iglesia ... y en todo esto a *consejo de teólogos y hombres de letras que lo ordenen* ... y los anchos dellos –los cuerpos– lo que mostrare la línea oblicua, porque ha de fenecer como pirámide, y no como capilla de templo, porque contradice la figura del Tabernáculo y no guarda propiedad ²¹ (fig. 18).

A partir de este largo y conocido texto el estilo arquitectónico queda absolutamente determinado, y como hemos visto, alturas, anchuras, órdenes y proporciones, pero esta rígida normativa se salva por la frase “en todo lo qual el artífice puede arbitrar a su modo”.

En lo que se refiere a la iconografía quedan borrados los temas de la Pasión, habituales hasta este momento desde el Medievo, por las razones que expone, y así mismo se establece la colocación del Sacramento en el segundo cuerpo, el titular de la iglesia en cuestión en el tercero, y en el cuarto el patrón del pueblo, no especificando la representación del primero. En general esto se cumplió más o menos, aunque el capricho o “*el consejo de teólogos y hombres de letras*”, creó unos enormes y complicados programas iconográficos que desbordaron los conocimientos de los artistas, y por supuesto

del público en general. De los sencillos temas evangélicos y las tradiciones caballescadas medievales se pasará a complicados programas teológicos, defendidos en Trento y originarios de una amplísima iconografía, cuya interpretación y origen no es nuestro objeto en este trabajo.

Hay solamente que añadir que Juan de Arfe trata de justificar la forma piramidal por ser la imagen del tabernáculo descrito en el Antiguo Testamento, pero éste como hemos visto no parece ser el origen de la forma de la custodia, aunque Arfe aquí lo explique de ese modo.

NOTAS

1 Davillier, Ch., *Recherches sur L'Orfèvrerie en Espagne au Moyen Age et a la Renaissance*. París, 1879.

2 Sanz, M. J., *La orfebrería sevillana del Barroco*. Sevilla, 1977, *Juan de Arfe y Villafañe y la custodia de Sevilla*. Sevilla, 1978, y "Ostensorios y relicarios del Museo Lázaro Galdiano", *Goya* n.os 193-195. Madrid, 1986, págs. 82-98.

3 Gascón de Gotor, A., *El Corpus Christi y la custodias procesionales de España*. Barcelona, 1916, pág. 6.

4 *Ibidem*, págs. 11 y ss.

5 Gestoso, J., *Curiosidades antiguas sevillanas*. Sevilla, 1910, pág. 94, y Lleó, V., *Arte y espectáculo: la fiesta del Corpus Christi en Sevilla en los siglos XVI y XVII*. Sevilla, 1975, pág. 8.

6 Archivo Catedralicio de Sevilla, Libros de Cargo y Data de 1363, fol. 12.

7 Sanz, M. J., *Juan de Arfe ...*, págs. 15-16, y "Ostensorios ..." pág. 82.

8 Arfe, Juan de, *Varia Conmesuración*, Libro cuarto, fols. 1 y 2 v. Ed. de 1675.

9 Llompart, G., *La orfebrería mallorquina en torno a 1400*. Mallorca, s/d., Trabajos del Museo de Mallorca, n.º 15, y Dalmases, N., *Plateros y joyeros de Cataluña*. Barcelona, 1985, pág. 104.

10 Hernmarck, C., *Custodias procesionales en España*. Madrid, 1987, págs. 34-35.

11 Rossi, F., *Orificeria Italiana dall'XI al XVIII secolo*. Milano, 1974, págs. 21-23 y fig. XIV.

12 Heredia, M. C., *Orfebrería de Navarra (1). Edad Media*. Pamplona, 1986, págs. 58-60.

13 Alcolea, S., *Artes decorativas de la España cristiana*. Ars Hispaniae, v. XX. Madrid, 1958, pág. 140 y Dalmases, *Ob. cit.*, pág. 108.

14 Sanz, M. J., "Ostensorios ..." En este trabajo hablamos ampliamente sobre los modelos de custodias de mano de finales del gótico.

15 Ramírez de Arellano, R., *Estudio sobre la historia de la orfebrería toledana*. Toledo, 1915, pág. 47.

16 Hernmarck, C., *Ob. cit.*, pág. 112 y Arnáez, E., *La orfebrería religiosa en la provincia de Segovia*. Madrid, 1983, tomo I, pág. 269, fig. 135.

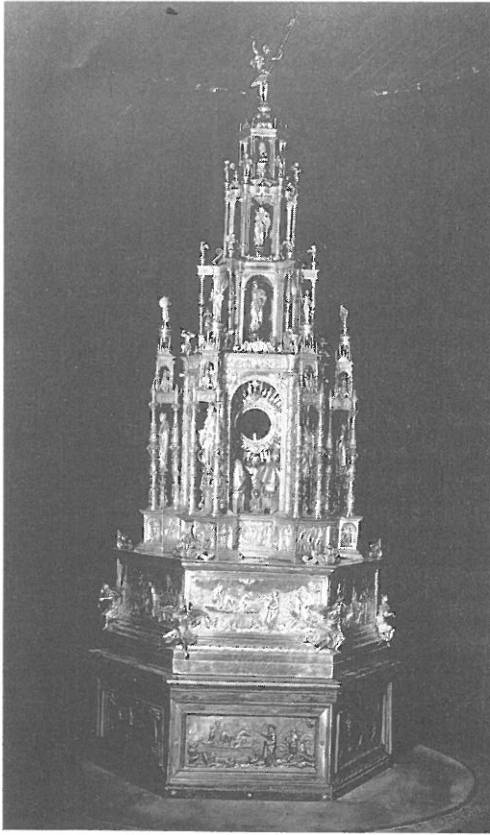
17 Seguí, M., *La platería en las catedrales de Salamanca*, fig. 17.

18 Sanz, M. J., "La custodia gótica de la catedral de Cádiz", *Homenaje a Dionisio Ortiz Juárez*. Córdoba, 1991, págs. 265-273.

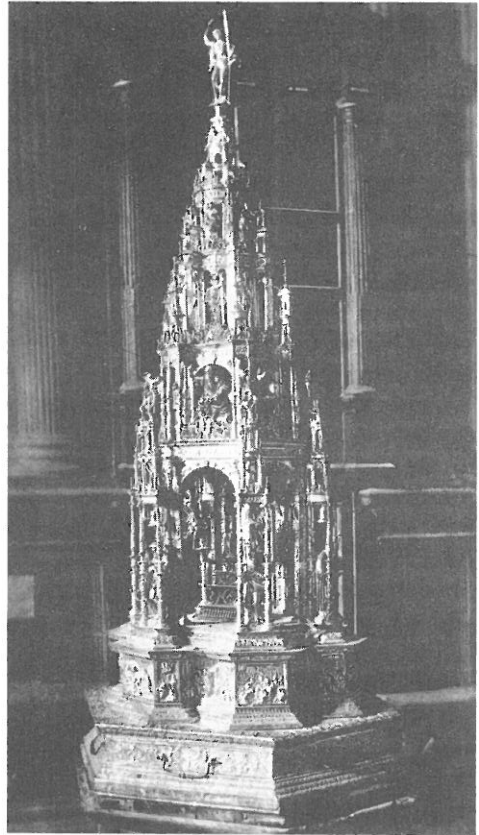
19 López-Yarto, A., *Francisco Becerril*, C.S.I.C. Madrid, 1991.

21 Arfe, Juan de, *Ob. cit.*, fols 36 v-38 v.

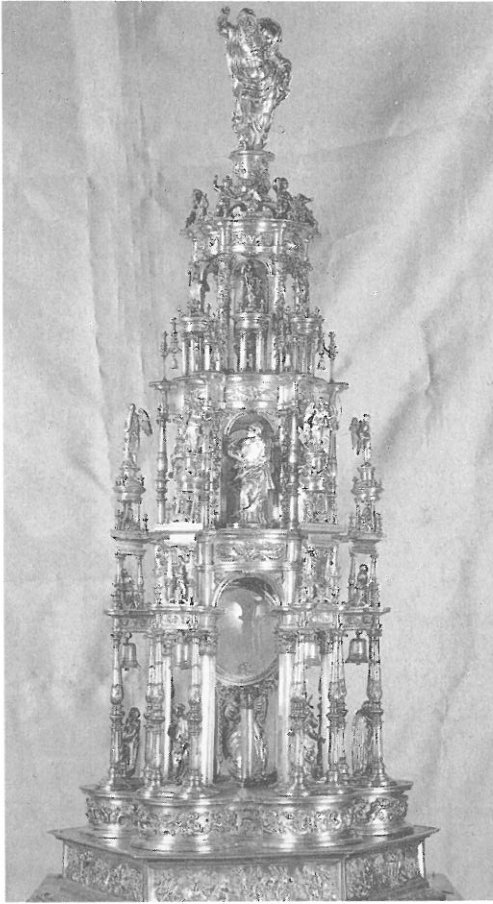
22 Sobre esta obra puede consultarse: Hernández Perera, J., "La custodia de la catedral de Badajoz", *Iº Congreso Nacional de Historia del Arte*. Trujillo, 1977.



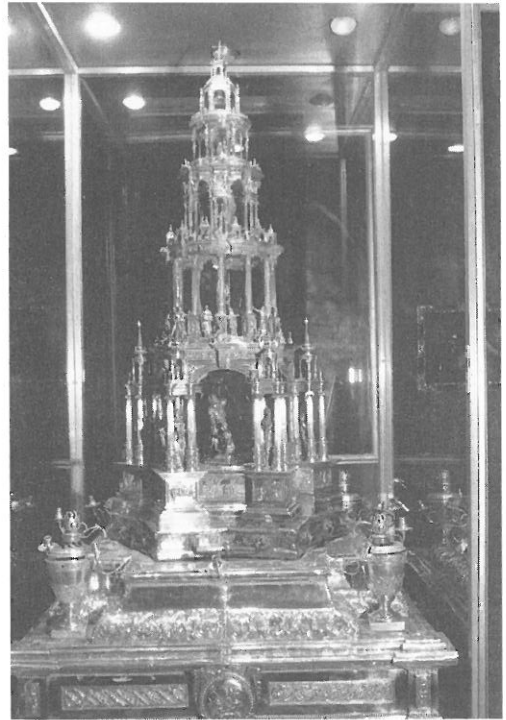
1. Custodia de torre, Antonio de Arfe, 1539-1545. Catedral de Santiago.



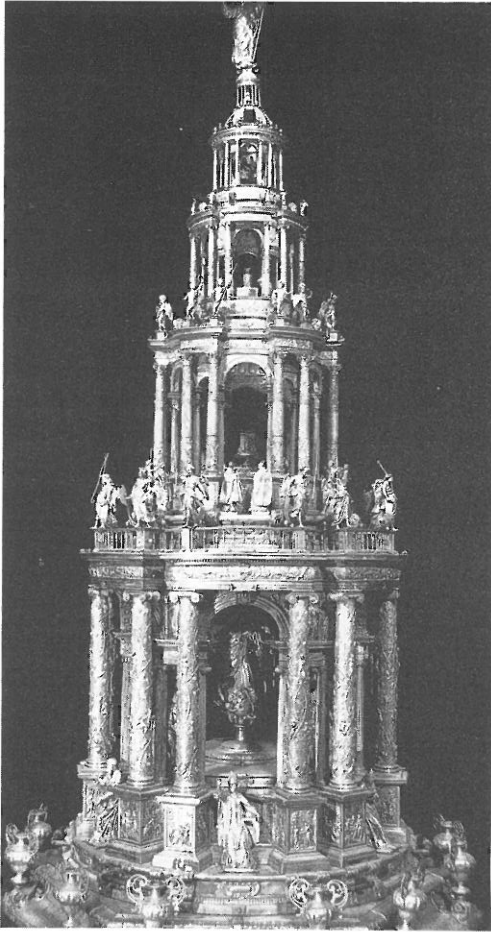
2. Custodia de la catedral de Jaén, (desaparecida), 1534-38. Juan Ruiz el Vandalino.



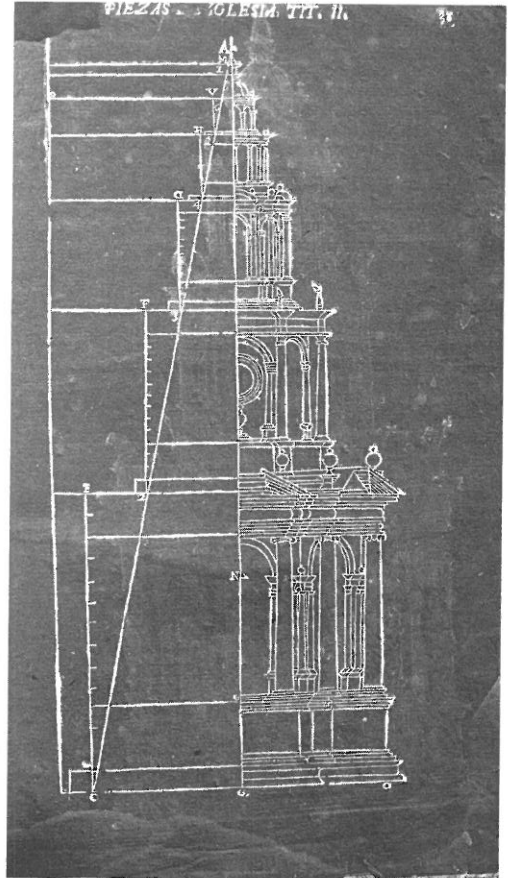
3. Custodia de torre, atribuida a Juan Ruiz el Vandalino, 1540-1542. Catedral de Santo Domingo.



4. Custodia de torre, Juan de Arfe, 1564-1571. Catedral de Avila.



5. Custodia de torre, Juan de Arfe, 1580-1587.
Catedral de Sevilla.



6. Alzado de custodia. Juan de Arfe, *Varia
Commensuración*, fol. 38, Ed. de 1675.

TRADICION Y MODERNIDAD EN ARQUITECTURAS CIVILES DEL SIGLO XVI EN LA REGION EXTREMEÑA

JUAN GARCIA-MURGA ALCANTARA

El problema de los estilos en la arquitectura civil de la región extremeña durante el siglo XVI se plantea por la coexistencia de formas góticas y aportaciones del nuevo estilo clásico, marcando un profundo eclecticismo, propio de estas arquitecturas, que recuerdan la anterior actividad de artífices que empleaban normas de construcción y elementos decorativos procedentes de la cultura islámica, esquemas constructivos del mismo origen en la disposición de dependencias interiores, etc.; el uso de materiales como el ladrillo, los arcos de herradura más o menos transformados, los alfiles, explican la implantación y arraigo de estos elementos mudéjares, dada la fuerte islamización del territorio extremeño en tiempos anteriores a su reconquista cristiana y por la presencia de amplios grupos de población morisca con sus correspondientes formas culturales y artísticas a lo largo de los siglos siguientes, como puede comprobarse en lugares de gran importancia para la Historia del Arte en Extremadura: Monasterio de Guadalupe, patio del edificio que formó parte del conjunto de la Abadía de Sotofermoso, en Abadía (Cáceres), y ejemplos de tradición islámica en lugares de la Baja Extremadura: Zafra, Hornachos, Feria, La Parra, etc.

El impulso de la Reconquista no significará, por lo tanto, el final de las formas artísticas de base islámica ¹, ya que se mantendrá la tradición cultural, pues formas de vida y costumbres son más persistentes que los cambios políticos de las diversas etapas de la Historia de España; a Extremadura también llegarían, dentro de las limitaciones generales que el grado de desarrollo económico y cultural del territorio y de toda la Península Ibérica habrían de suponer, las nuevas corrientes de mayor prosperidad y de cambios en las postrimerías del siglo XV, notándose, por ejemplo, la transformación de arquitecturas de carácter defensivo en residencias de tipo cortesano, lo cual dará ocasión para que vayan apareciendo detalles clasicistas.

La transición al nuevo estilo se realizará mediante un proceso gradual de cambios durante la primera mitad del siglo XVI, con la desaparición paulatina de los sistemas de construcción propios de las corrientes medievales, cuyos elementos arquitectónicos requieren con frecuencia el complemento de pintura y escultura; durante el Renacimiento estas artes existirán por separado, lo cual no significará que vayan a oponerse unas a otras. En los nuevos tiempos artísticos las relaciones entre arquitectura y escultura cambiarán debido a que elementos que definen los espacios arquitectónicos, como cornisas, capiteles, etc, serán realizados por escultores. La decoración entrará en

conflicto con la arquitectura en la segunda mitad del siglo XVI ², y los arquitectos tendrán su punto de partida en una inicial formación tradicional, con los consiguientes problemas para asimilar las nuevas formas del lenguaje artístico ³.

El panorama previo ante la realización de las nuevas corrientes será un contexto complejo en el que se darán cita diferentes lenguajes plásticos, con el planteamiento del problema estilístico en el estudio de las formas arquitectónicas del siglo XVI en Extremadura ante la consideración igualmente innovadora del estilo gótico, llegándose a un eclecticismo englobador de novedades y puntos negativos de ambas formas estilísticas, tradicional y moderna. La supremacía de lo moderno no quedará radicalmente establecida frente a los modelos de la Antigüedad, sino que las realizaciones góticas se valorarán tanto como las de los modelos clásicos, argumento que sostiene Villalón en su “Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente” ⁴.

En la arquitectura extremeña del siglo XVI se observan persistencias góticas en estructuras de edificios y elementos destacados de los mismos, como las portadas. Las persistencias formales tendrán mayor claridad en arquitecturas de carácter popular, como Alburquerque (Badajoz), Garrovillas de Alconétar (Cáceres), o la Casa de los Calderones, en Trujillo (Cáceres). Es destacable la persistencia de goticismos en importantes portadas de construcciones de mayor volumen, como el Ayuntamiento de Zafra (Badajoz), o la coexistencia de detalles clásicos puristas con la finalidad de cambiar el simbolismo de edificios, como el patio renacentista herreriano del Alcázar de Zafra.

El término **renacimiento** se presenta indisolublemente ligado a la figura del humanista, y el Humanismo se referirá a la realización de estudios adecuados a la dignidad del ser humano ⁵, propiciados con frecuencia por los mecenas, promotores de gran parte de los edificios más importantes del siglo XVI extremeño. También, la introducción del concepto de **proporción** es esencial para esta primera noción de Renacimiento. Será Vitruvio el punto de partida de la idea de proporción como fuente de belleza, formulando por primera vez este principio de forma original al expresar que las partes de un conjunto arquitectónico se subordinan al total del mismo, refiriéndose también a la importancia de la relación entre la figura humana y la arquitectura ⁶. El concepto de proporción tiene unos principios estéticos presentes en la crítica de las obras de arte: al arte le corresponde la creación de cosas hermosas; existen cánones de belleza objetivos ⁷.

El sistema de proporción llega a configurarse con ritmo matemático en las teorías de Alberti, hasta obtener por este procedimiento las proporciones de edificios completos. Se desarrolla asimismo la teoría de la correspondencia entre los órdenes arquitectónicos y la figura humana, tan arraigada en los tiempos finales del gótico y comienzos del período renacentista ⁸. Con el discurrir del Renacimiento se fue acentuando, en fin, la creencia en ese principio de la proporción hasta llegar a constituir uno de los pilares básicos de la teoría arquitectónica clasicista.

En la arquitectura se manifiestan con claridad sus orígenes artesanales por la formación de carácter tradicional que se podía recibir en los talleres, basada primordialmente en la adquisición paulatina de los diferentes grados de aprendizaje. La base teórica de la profesión de arquitecto o cantero seguía siendo muy pobre, y se carecía de una estructura burocrática que permitiese el planteamiento moderno de esta cuestión ⁹. La situación sería especialmente llamativa, en cuanto a este tradicionalismo, aunque el término **tradicionalismo** deba emplearse con reserva, en regiones apartadas de las más influyentes, de los centros de poder del momento, situación que afectaría a las tierras de la actual Extremadura. A lo largo del siglo XVI, como es posible observar en la trayec-

toría profesional y artística de ciertos artistas, por ejemplo, Rodrigo Gil de Hontañón, se produce una progresiva tendencia a la asimilación del lenguaje culto e italianizante de los arquitectos, con ejemplos como las obras de Hernán Ruiz II o Andrés de Vandelvira ¹⁰, cuyos principios formales o estéticos se separan ya claramente de las teorías góticas.

La calificación teórica de los arquitectos, la titulación de tiempos actuales, al ser concedida por instancias oficiales, daría prestigio y categoría social superior aunque la sociedad misma que promovía estos ascensos se mostrase reacia a su asimilación posterior ¹¹, como les ocurrirá a Pedro de Ibarra o Francisco Becerra ¹², afamados artistas con obras de importancia en la región extremeña.

Las vías más frecuentes de penetración de las nuevas formas clásicas en la sociedad española serán la presencia de artistas italianos que trabajen en España, los aprendizajes realizados por aquellos que, procedentes de la Península Ibérica, llegaban a poder contemplar las realizaciones de los artistas extranjeros, o las obras itálicas; las estampas, grabados y repertorios decorativos ¹³, álbumes de dibujos que también llegarían a Extremadura de la mano de artistas que recorrieron otras tierras de la Península Ibérica formando parte de grupos de artífices que, de modo itinerante, se trasladaban de una ciudad a otra para dirigir obras simultáneas ¹⁴.

El artista, sobre una inicial base gótica, llega a experimentar apuntes de teoría clásica, ensayando formas nuevas y dando origen a una vía arquitectónica diferente: la arquitectura manierista ¹⁵; así, de la relación entre Arquitectura y Naturaleza surgirán los jardines artificiales, que no tienen simple valor decorativo o de lugares de recreo, sino que comprenden desde el concepto paisajístico de jardín en las zonas más alejadas de los edificios a su estricta racionalización formal en la zona más cercana a los mismos ¹⁶; se llegará a la organización de la Naturaleza en el recinto ajardinado ¹⁷. Estas obras complementarias se encontraban únicamente al alcance de determinados grupos sociales con capacidad económica y necesidades de prestigio social, que se hacían construir villas y casas de recreo en los alrededores de las ciudades y daban contenido a la ideología de la vida retirada y al aprecio por la existencia alejada del ajetreo urbano, ya en el siglo XVI ¹⁸.

En los edificios de carácter civil de la arquitectura del siglo XVI en Extremadura, en particular en aquéllos que se abren a perspectivas urbanas amplias o que forman parte de los conjuntos de grandes plazas, como el Palacio Episcopal de Cáceres, o en los que se acentúan rasgos de clasicismo, como las portadas del Palacio de los Duques de San Carlos en Trujillo (Cáceres), la fachada o la totalidad del edificio se configura como telón de fondo de una plaza, de todo su montaje urbano; es el edificio urbano, semejante al palacio de las ciudades italianas renacentistas. Para producir ese efecto, centrado de modo particular en la portada, el arquitecto debería dominar los órdenes, principios y una idea unitaria de la composición de ese lugar, la fachada principal, llegando a la constitución de modelos repetidos con enorme frecuencia en los principales núcleos urbanos de Extremadura en el siglo XVI, con construcciones cuyos motivos arquitectónicos y decorativos de mayor interés se concentran en las portadas.

¿Qué significado tienen, ciñéndose al territorio de la región extremeña, en la arquitectura civil del siglo XVI las formas eclécticas coexistentes?. No será sólo el valor práctico, ideológico o religioso; aparecerá con frecuencia el simbolismo de un edificio como alegoría de la Fama o de la Antigüedad como Edad de Oro, o del Palacio como símbolo del poder político ¹⁹. El recinto arquitectónico actuante como soporte de verdaderos programas didácticos en sus elementos decorativos no es frecuente en

Extremadura ²⁰. La función política, simbolizada en los edificios públicos, que en el caso de la arquitectura gótica civil respondía a intereses de las nuevas burguesías comerciales, encontrará su concreción durante el período renacentista en la configuración de una imagen moderna del poder, sin romper con la tradición y perfeccionando el pasado ²¹. Los edificios públicos del Renacimiento tendrán una finalidad específicamente práctica, al servicio de grupos humanos crecientes en poder o servirán para expresar un modo concreto de organización social de su época.

La relación entre los estilos gótico y clasicista no se plantea en términos de conflicto real sino como problema de interpretación, en particular en el análisis del llamado plateresco, interpretado como estilo escultórico y decorativo ²² que parte del empleo de nuevos elementos ornamentales de tipo clásico no vinculados inicialmente a estructuras semejantes, o como modo de hacer en el que los esquemas arquitectónicos son diferentes a los decorativos, sin que estos últimos valgan por sí mismos para definir un estilo ²³, al que darían su verdadero contenido una estructura arquitectónica y un esquema decorativo coherentes y coordinados.

La postura ecléctica en la consideración de los aspectos antiguos y modernos de las formas arquitectónicas del siglo XVI, de particular interés en la región extremeña, la expresa VILLALON en su **“Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente”**, refiriéndose a la consideración que merecen los edificios de la Antigüedad desde la perspectiva humanista del siglo XVI. Tendrán interés, al mismo tiempo, las grandes obras clásicas del gótico como las catedrales de Toledo, León o Sevilla ²⁴, o de pleno siglo XVI, como la catedral de Segovia.

El planteamiento de Villalón puede servir como símbolo del debate entre las formas tradicionales góticas y nuevas renacentistas; grandes edificios clasicistas, como conjuntos, no estarán presentes en la región extremeña, aunque sí se encontrarán importantes detalles constructivos o reformas en estructuras de mayor antigüedad. El mantenimiento de rasgos clásicos persistirá a lo largo del período barroco y en los tiempos posteriores del neoclásico.

NOTAS.

1 CHAUNU, P.: *La España de Carlos V*. Ediciones Península, Barcelona, 1976. Volumen II: La coyuntura de un siglo; pág. 214.

2 BENEVOLO, L.: *Historia de la arquitectura del Renacimiento*. Taurus Ediciones. Madrid, 1972, 2 volúmenes. Volumen I, pág. 135.

3 NIETO-MORALES-CHECA: *Arquitectura del Renacimiento en España. 1488-1599*. Ediciones Cátedra, S.A. Madrid, 1989, pág. 15.

4 NIETO-MORALES-CHECA, op. cit., pág. 17.

5 MURRAY, P. y L.: *El arte del Renacimiento*. Editorial Hermes. México, pág. 10.

6 SCHOLFIELD, P.H.: *Teoría de la proporción en la arquitectura*. Editorial Labor. Barcelona, 1971, págs. 48 y 49.

7 SCHOLFIELD, P.H., op. cit., pág. 51.

8 Puede verse el *Manuscrito de Simón García*, que recoge en algunos de sus capítulos ideas teóricas de Rodrigo Gil de Hontañón, en las que trata la cuestión de la relación entre la figura

humana y los órdenes arquitectónicos. Vid. CAMON AZNAR, J.: *La intervención de Rodrigo Gil de Hontañón en el Manuscrito de Simón García*. AEA, nº 45, 1941.

9 NIETO-MORALES-CHECA, op. cit., pág. 253.

10 NIETO-MORALES-CHECA, op. cit., pág. 359.

11 MARIAS, F.: *La arquitectura del Renacimiento en Toledo*. Tomo I. Toledo, 1983, pág. 70.

12 MARCO DORTA, E.: *Fuentes para la Historia del Arte Hispanoamericano*. CSIC. Instituto Diego Velázquez. Sevilla, 1951. Estudios y Documentos, tomo I, págs. 246 y ss. Sobre Francisco Becerra, vid. también:

-SOLIS RODRIGUEZ, C.: *El arquitecto Francisco Becerra: etapa extremeña*. R.E.E., tomo XXIX, nº II, págs. 287 y ss.

-SOLIS RODRIGUEZ, C.: *Francisco Becerra y los canteros trujillanos del siglo XVI*. XXIII C.I.H.A. 1973. Actas. Tomo I. Granada, 1976.

13 MARIAS, F., op. cit., pág. 32.

14 NIETO-MORALES-CHECA, op. cit., pág. 53.

15 NIETO-MORALES-CHECA, op. cit., pág. 120.

16 NIETO-MORALES-CHECA, op. cit., pág. 278.

17 En Abadía (Cáceres) existe un espléndido ejemplo de jardín clásico, en muy mal estado de conservación. Se encuentra en lo que fue Palacio de los Duques de Alba en la antigua Abadía de Sotofermoso, y se han hecho del lugar variadas interpretaciones literarias. ¿Se trata de un jardín muy de gusto italiano y evocador al mismo tiempo, de mitos y sensaciones estéticas?. Jardín para la contemplación, para el lujo material, la Naturaleza domesticada, el hombre centro y dueño del mundo, una completa visión antropocéntrica, gusto estético y arte por el arte, el influjo del rumor del agua del cercano río y de las numerosas fuentes, el ruido de las hojas de los árboles mecidos por el viento...Es un catálogo de sensaciones propias de la mentalidad moderna y renacentista, el jardín como Mansión del Amor.

18 NIETO-MORALES-CHECA, op. cit., pág. 373.

19 SEBASTIAN LOPEZ, S.: *Arte y Humanismo*. Ediciones Cátedra, S.A. Madrid, 1981, 2ª edición, pág. 15, en el prólogo de J.J. Martín González. Vid. también, a título de ejemplo, aspectos de la interpretación de los elementos decorativos del Palacio Moctezuma de Cáceres, en ANDRES ORDAX, S.: *El Palacio Moctezuma de Cáceres*. Memorias de la R.A.E.A.L. Volumen I. Trujillo, 1983, págs. 83-97.

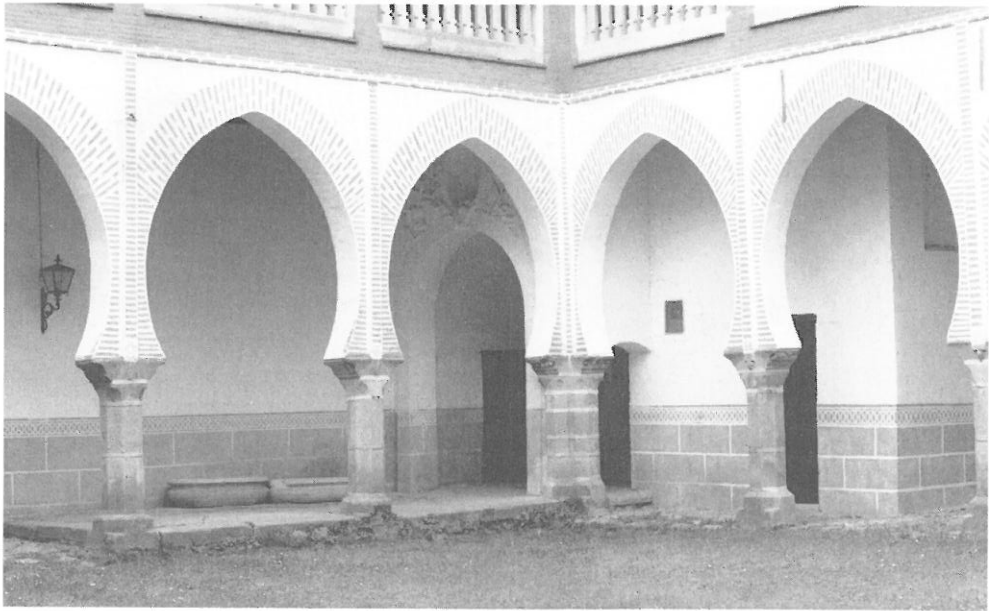
20 MOGOLLON, P./ NAVAREÑO, A.: *Palacio del Marqués de la Conquista en Trujillo (Cáceres)*. Memorias de la R.A.E.A.L. Volumen I. Trujillo, 1983, págs. 259-291.

21 NIETO-MORALES-CHECA, op. cit., pág. 18.

22 MARIAS, F., op. cit., pág. 23.

23 NIETO-MORALES-CHECA, op. cit., pág. 58.

24 SANCHEZ CANTON, F.J.: *Fuentes literarias para la Historia del Arte español*. Madrid, 1923-1941, 5 volúmenes. Volumen I: sobre el siglo XVI, págs. 26 y ss. Vid. también VILLALON, C. de: *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente*. Bibliófilos Españoles, 1ª época, tomo 33, Madrid, 1898, donde se recoge la postura ecléctica acerca del problema de la coexistencia de estilos en la arquitectura del siglo XVI en España.



1. Patio del antiguo Palacio de los Duques de Alba, en la Abadía de Sotofermoso. Abadía (Cáceres).



2. Arquerías de la Plaza. Feria (Badajoz).

3. Fachada gótica de casa.
Alburquerque (Badajoz).



4. Portada de la Casa
Consistorial.
Zafra (Badajoz).



5 y 6. Patio interior y portada del Palacio Vargas Carvajal.
Trujillo (Cáceres).

ALFES Y LOS INICIOS DEL RENACIMIENTO EN LLEIDA

EQUIP ESTUDI RENAIXEMENT A LLEIDA*

I.-LOS INICIOS DEL RENACIMIENTO EN LLEIDA

La penetración del Renacimiento en las comarcas leridanas, como en el resto del Principado, fue lenta e impulsada por los altos estamentos sociales de la nobleza y el clero, entre el que cabe destacar el papel de los obispos, canónigos y algunos abades de Canónicas exentas ¹.

Cabría añadir que va a primar, como en el resto de la península, el arte religioso por encima del profano, del cual, no obstante, hallamos ejemplos de interés.

Como señala Fernando Marías las formas renacentistas en un principio fueron promovidas por la extracción noble debido a su mayor grado de cultura, que además fue cada vez de signo más claramente humanista ².

En tierras de Lleida destaca, en este sentido, el obispo Jaime de Conchillos, que será sin duda alguna el primero de una serie de obispos humanistas, como Fernando de Loaces y Antonio Agustín, por citar tan sólo dos ejemplos relevantes.

Jaime Conchillos, de origen aragonés, tuvo una formación humanista que, seguramente, reforzaría en sus reiteradas estancias en Italia, donde desempeñó varios cargos, entre ellos el de Obispo de Catania (Sicilia) ³. Ello, sin duda alguna, le influiría en la labor de mecenazgo artístico que va a desempeñar, como veremos más adelante.

Contemporáneo de Conchillos lo fue Pedro Agustín, oriundo de Fraga, que alcanzó el canonicato en Lleida en esta época (1518), hermano del gran humanista Antonio Agustín, que llegaría a ser, como hemos apuntado, obispo de Lleida.

Señalamos aquí la relevancia del canónigo ⁴ por el hecho de que se nos manifiesta también como un personaje de formación humanista. Durante su canonicato, como Sacristán le hallamos llevando a cabo encargos encomendados por el capítulo de Lleida, a través de los cuales se perfila un gusto claramente renacentista. Un claro ejemplo lo tenemos en el retablo de San Joaquín y Santa Ana, que documentamos realizado por Pedro Nunyes y Pere Homdedéu en el año 1520-22 ⁵, que le encomendó contratar el Capítulo.

Ya en el ámbito de la nobleza cortesana, ejemplos los tenemos en los duques de Cardona, Grandes de España, especialmente en Ramón III Folch de Cardona-Anglesola y de Requesens (1467-1522), Barón de Bellpuig, Virrey de Sicilia (1507) y de Nápoles (1509) y posteriormente Capitán General de la Santa Liga (1511), el cual nos aparece

como gran mecenas de las artes, ya que no solo embelleció sus palacios residenciales de Arbeca y de Bellpuig de Urgell, sino que además fundó el convento franciscano (1507) de esta última localidad, en cuya iglesia se haría erigir el famoso sepulcro cuya labra encargó al napolitano Giovanni Merliano da Nola ⁶.

La clase media, por otra parte, siguió aferrada al estilo gótico, siendo pocos los cambios y muchas las persistencias. Nos referimos a los clientes de las distintas corporaciones de carácter urbano –municipales, gremiales, etc.. Evidentemente con ello no pretendemos afirmar que todas las obras ejecutadas por artistas del nuevo estilo sean exclusivamente encargos de las clases cortesanías, aunque sí en su mayor parte, al menos en la primera mitad del siglo XVI. Es por ello que señalábamos al principio este cierto vanguardismo de las clases altas al elegir el nuevo estilo para sus proyectos, aunque no siempre con unos criterios de gusto claramente definidos.

El análisis de algunas de las obras de esta época, relacionadas con dichos estamentos sociales, nos permitirán advertir algunos de los aspectos de esa transición y dar así una primera visión de las novedades que penetran.

Si nos fijamos en la arquitectura, como advierte el Dr. Garriga ⁷ la persistencia de las estructuras góticas es un hecho que constatamos durante casi los tres primeros cuartos de siglo, siendo pocos los cambios y éstos aún de signo externo y de orden ornamental, sobre todo en edificios de carácter religioso, como capillas, salas capitulares etc. ... Es decir, durante un largo periodo del siglo XVI se sigue construyendo en clave gótica, reservando las novedades “a la romana” para la decoración de portales, ventanas y algún que otro elemento escultórico como ménsulas o claves de bóveda que, aún siendo de repertorio gótico, adoptan perfiles más sencillos y, en el caso de las claves de bóveda, es bastante generalizada la disposición circular con el interior esculpido como venera, resaltando en la superficie algún que otro motivo escultórico, muchas veces heráldico ⁸.

Son escasos los ejemplos que poseemos de iglesias de nueva planta construidas durante este siglo ⁹. Lo más frecuente es hallar capillas añadidas a los muros laterales de la nave, de dedicación particular o corporativa. Se trata de capillas generalmente de estructura muy sencilla, cubiertas con bóveda de crucería simple y muy excepcionalmente de plementería compleja ¹⁰. Un ejemplo de este tipo de capillas lo encontramos en la iglesia parroquial de Alfés, que describimos más adelante: con bóveda estelada poseemos la capilla de Sant Joan Baptista de la Seu Vella de Lleida y, en el recinto de la Colegiata de Sant Pedro de Ager, el aula capitular, al ala occidental del claustro, de planta cuadrangular. Esta fue hecha construir por el abad Lorenzo Pérez, obispo de Nicópolis, en la tercera o cuarta década del siglo XVI ¹¹. Los elementos decorativos más interesantes de ella son la bóveda estelada con claves de bóveda decoradas con la heráldica de dicho abad y el portal de acceso, realizado ya totalmente “a la romana”. Desconocemos el autor de la obra, así como del artista que esculpió las ménsulas de arranque, muy destruidas, aunque con suficientes testimonios para advertir la escasa pericia del escultor ¹².

Como ejemplo de claustro, conservamos tan sólo el del citado convento franciscano de Bellpuig de Urgell, datado hacia 1507; este presenta una robusta galería baja con cuatro grandes arcadas en ojiva por lado, ceñida por tramos de crucería reforzados con contrafuertes en el interior del patio, de los cuales brotan pináculos erizados de frondas y coronados con florón. Sigue encima una segunda galería casi sin precedentes en Cataluña, por lo que se ha hablado de influencias castellanas o portuguesas, o incluso

de mezclas italianas, propiciadas por su promotor el virrey ¹³. Se trata de una galería corrida con columnas de fuste entorchado.

Podríamos señalar aun como singular ejemplo de iglesia construida en su mayor parte en el siglo XVI, Santa María de Balaguer ¹⁴, consagrada en 1558 y puesta a punto en 1575, por el hecho de que tipológicamente corresponde al tipo de iglesia catalana de los siglos XIII-XIV, de nave única, con ábside poligonal de cinco o siete eplementos, capillas entre contrafuertes y bóvedas de crucería, en este caso estrelladas y con motivos de heráldica en la zona del presbiterio. Quizás apuntar la poca escultura del muro septentrional y nuevamente señalar la presencia de un escultor de muy baja calidad, como en el caso de Ager, lo que, por otra parte, nos advierte, una vez más, de la decadencia que a nivel de Cataluña se está experimentando en el campo de la escultura ¹⁵.

Si ahora pasamos a la arquitectura laica, lo primero que llama la atención es la remodelación que sufren los antiguos castillos feudales ¹⁶, que tenderán a convertirse en residencias cortesanas, no perdiendo por ello parte de sus estructuras defensoras. Residencias señoriales tradicionalmente organizadas en torno a un patio interior con escalera descubierta de dos tramos para el acceso a la planta noble, que mantendrán en lo fundamental las estructuras góticas ¹⁷. El portal de acceso a dichas mansiones seguirá la tradicional estructura de arco de medio punto, conformado por grandes dovelas. Exteriormente persistirán las torres de ángulo. A este esquema responderán castillos-palacio como los de Arbeca y del Albi, más tardío. Como advierte el Dr. Garriga ¹⁸ la región de Lleida, en especial las comarcas de las "Garrigues" y la "Segarra", poseen el mayor número de castillos-palacio conservados con restos suficientes para hacerse una clara idea de la evolución de esta arquitectura señorial. En cuanto a la arquitectura urbana, cabe destacar como a lo largo de este siglo se van introduciendo en los portales, las ventanas u otros elementos decorativos, como las cornisas, en lenguaje renacentista. Suelen ser edificios hechos a menudo de cantería bien tallada, donde destaca el portal, con el típico arco de medio punto dovelado, y las ventanas en uno o dos pisos, repartidas irregularmente, con frecuencia cubiertas por finos arcos conopiales y también frecuentemente provistas, bajo el alero, de galerías con arquerías, a menudo orientadas a solana.

Estas mansiones urbanas que, igual pueden aparecer en los centros ciudadanos como en villas de menor entidad, en el caso de Lleida son harto significativas. Aquí nos referimos concretamente a la denominada casa "dels Doctores" de la villa de Alfés, que fue hecha construir seguramente por el capítulo de la Catedral leridana. No es un ejemplo aislado, pues hallamos ejemplos interesantes en otros lugares, como Tárrega o Arbeca, donde existe la denominada casa "Delmera", por el hecho que en ella vivían los administradores de los bienes de los duques de Cardona, encargados de percibir los diezmos. Cronológicamente se sitúa en la misma época de la citada casa de Alfés, presentando como interesante un precioso portal decorado con relieves esculpidos.

Finalmente cabría hablar de algunos de los edificios urbanos corporativos que se construyen en esta época de recuperación económica y también de gradual recuperación demográfica, por lo cual se amplían los cascos urbanos y se erigen casas consistoriales de nueva planta, incluso hospitales ¹⁹. En el estudio que ofrecemos de Alfés podrá percibirse el crecimiento urbano entorno al núcleo antiguo de la "vileta".

Como ejemplo de casa consistorial podemos citar la de la villa de Tárrega. En cuanto a hospitales encontramos el fundado por los duques de Cardona en Arbeca, para pobres y el que costeó el abad Lorenzo Pérez en la villa de Ager, que subsistía aún en la

primera mitad del siglo XIX ²⁰. Así y todo, el mejor hospital que se construye en esta época es el de Santa María de Lleida, iniciada la construcción a mediados del siglo XV, aunque la obra no se terminó hasta la época del obispo Conchillos, que instó al capítulo para que se dedicaran las rentas de la “Pia Almoína” a su obra ²¹. Es por ello que en el portal de acceso a la sala noble campea aun el escudo de dicho obispo. El edificio es fundamentalmente gótico y se organiza como los citados palacios, a partir de un patio interior con escalera de doble tramo, que da acceso a una galería volada que rodea el patio a nivel del primer piso.

En cuanto a las artes plásticas, las novedades las hallamos igualmente impulsadas por estos círculos humanistas y cortesanos, Un ejemplo preclaro lo advertimos en las portadas platerescas del claustro de la Seu Vella de Lleida, cuya realización se llevó a cabo durante los obispados de Conchillos y Fernando de Loaces ²². Curiosamente, los escultores que van a trabajar para ellos serán castellanos o valencianos, caso de Damián Forment, que bien pudo llevar a cabo un retablo para la iglesia de San Juan de Lleida, si nos atenemos al fragmento de la Epifanía, hoy en el Museo Diocesano, que se le atribuye ²³. Puede que fuera igualmente castellano el escultor al cual encargaron los duques de Cardona el conjunto escultórico del Santo Sepulcro para la capilla de San Jaime del castillo de Arbeca, pues se cree obra del maestro Francisco de Montermoso, de origen burgalés, residente antes de 1545 en Arbeca, el cual llevó a cabo, posteriormente, para el barcelonés Jerónimo Coll el picado y labrado de la piedra para una capilla que fundó en la parroquia de Sant Miquel ²⁴. Actualmente este conjunto sepulcral de figuras de gran talla se conserva fragmentado y a la espera de ser restaurado. Su estilo nos advierte de este doble carácter que a menudo presentan nuestros artistas, entre lo nórdico y lo italiano, sin que llegue a predominar absolutamente un estilo por encima del otro. No se trata de un gran escultor, ni la labor sobre piedra caliza, seguramente de la propia comarca, es esmerada, como se nos muestra en artistas de la talla de Berruguete o Damián Forment. Además, iconográficamente, debemos destacar el gusto que se impone en el siglo XV por esos conjuntos escultóricos, que se inspiran en la pintura, como sería el ejemplo existente en Tarragona o el también fragmentado existente en Terrassa, atribuido a Martín Díez de Liatzasolo, coetáneo. Algunos autores sitúan la cronología del Santo Sepulcro de Arbeca en torno al 1504, aunque no existe documentación precisa para poderlo aseverar ²⁵.

La presencia de escultores foráneos más o menos novedosos, es frecuente y constante en el Principado durante esa época de agotamiento artístico de nuestros talleres de signo gótico ²⁶. Lo mismo sucede con la pintura, que mantiene aún durante la primera mitad del siglo XVI una cierta dignidad artística. Lo primero que nos llama la atención, en el ámbito que analizamos, es la presencia de artistas con una mayor preparación gótica, cual sería el caso del pintor anónimo que entre 1506 y 1511, pinta un retablo para la parroquial de San Vicente Ager, que Post identifica con el denominado “maestro de Javierre”, de claro estilo gótico en la ejecución del Santo titular y el tratamiento del fondo con gofrados dorados, según estipulaba la más recia tradición, mientras el trono aparece con claro signo de cambio ²⁷. Es interesante señalar que ese pintor gótico, junto con otros como Joan Gascó, activo en la zona de Vic, se inscribe dentro de un grupo de pintores de que mantienen sus formas góticas en un principio y que realizan encargos sobre todo para las clases menos potentadas, como en el caso del retablo de Ager, encargado por la corporación municipal ²⁸.

Unos años más tarde, documentamos al pintor de origen portugués y residente normalmente en Barcelona, Pedro Nunyes, que colaboró con el pintor de Tarragona Pere

Homededéu en la realización del retablo, dedicado a San Joaquín y Santa Ana, que el Capítulo les encargó para cerrar el armario, donde se guardaba el “Sant Drap” y la Eucaristía, en la sacristía de la Seu Vella de Lleida. Desconocemos, hoy por hoy, la labor de Pere Homededéu y sólo podemos destacar la labor de Pedro Nunyes, a través de las dos tablas ya atribuidas por Post a este pintor, donde figuran los profetas Isafas y Daniel ²⁹. La obra cabe documentarla entre el 1520 y 1523 y es exponente de la primera etapa del pintor. Se le ha considerado uno de los pintores rafaelistas más destacados en el Principado en esta primera época, aunque se advierta en él la primera formación nórdica e incluso cierto leonardismo; italianismos que bien pudo adquirir el pintor a través de grabados de grandes pintores ³⁰. Nadie duda de sus grandes dotes como pintor aunque quizás debido a las exigencias de los contratos, como en otros pintores, se viera obligado a realizar sus obras no siempre con el esmero debido. Dentro de esa misma época cabría enumerar algunos retablos del Museo Diocesano de Lleida, como la tabla central del Retablo de San Jaime procedente de Alcoletge (Lleida), de finales del siglo XV o principios del XVI, eminentemente gótica, pero con un fondo de paisaje italianizante ³¹. Asimismo, el que fuera altar principal de la iglesia de San Salvador de Balaguer, que Post adscribe al que denomina “maestro de Balaguer”, en el que muestra también esa doble confluencia de lo nórdico y de lo italianizante en la primera mitad del siglo XVI ³². De la emita de Santa María de Colobó (Ager), se conservan igualmente dos retablos del siglo XVI, uno de los cuales, dedicado a la Virgen, nos muestra la labor de un pintor muy influido por el manierismo, cuyo nombre desconocemos, así como la cronología exacta ³³.

La lista de obras anónimas sobre pintura leridana, de desigual calidad, sería larga de enumerar, toda vez que se halla aún en estudio, debido a las dificultades de su exacta documentación y catalogación ³⁴.

Cabría señalar aún ejemplos de arte suntuario, entre los que destacarían las piezas de orfebrería, muchas de carácter religioso, como relicarios, cruces y custodias. También la colección de Tapices de la Seu Vella de Lleida o los que sabemos decoraban el palacio de Arbeca ³⁵.

II.—ALFES

La población de Alfés se encuentra en la comarca del Segrià, a unos quince kilómetros al sur de Lleida. Se extiende por la vertiente meridional de una elevación que forma parte de la pequeña sierra, antigua terraza fósil, que limita el lado izquierdo del río Set, afluente del Segre por la orilla izquierda.

Si bien hay el precedente de un castillo árabe, el origen del actual pueblo hay que situarlo después de la conquista cristiana llevada a cabo a mediados del siglo XII. A partir de ese momento, y desde aquella primitiva fortaleza, se iría desarrollando un núcleo urbano según el habitual tipo de asentamiento medieval cristiano: un castillo en la cima de una elevación (no hay restos visibles actualmente de la fortaleza de Alfés); una iglesia a un nivel inferior, pero próxima a él (la actual parroquia de san Pedro que muestra claramente su origen románico) y las diferentes viviendas extendidas por la solana. Aquí hay que aclarar que, en un principio, las casas se agruparon al amparo del castillo aprovechando el peculiar alargamiento del cerro en la parte de poniente del mismo, quedando el castillo en el centro y el templo a oriente. Este núcleo urbano, constituido por una única calle, con un solo acceso por levante, se dotó incluso de una

puerta, que cerraba completamente la parte más antigua de la población, la denominada Vila-Closa. El crecimiento urbano en su entorno, como señalamos, empezó a desarrollarse en el siglo XVI.

II.-1. Iglesia de Sant Pere

La actual parroquia de la población es un edificio de origen románico (nave central apuntada y ábside semicircular, en el exterior del cual destacan las decoradas ménsulas que sostienen el alero). A finales del siglo XV y durante todo el siglo XVI se le fueron añadiendo progresivamente las capillas, dos por cada lado. Durante el siglo XIX el templo alcanzaría las dimensiones actuales, con la sacristía al nordeste y el alargamiento occidental de todo el edificio para dar cabida al coro. Esta reforma del edificio culminaría con la construcción de la puerta neorrománica y el campanario, finalizado a principios del siglo XX.

Centrando nuestra atención en este proceso evolutivo de las construcciones que marcan el paso del gótico al Renacimiento, hay que comenzar con la primera capilla del lado del Evangelio, dedicada antiguamente al Sagrado Corazón, que participa plenamente aún del lenguaje gótico. Presenta una estructura de planta rectangular, a la que se accede por un arco apuntado decorado con una arquivolta de media caña. Tanto este como los de los muros laterales y los de los nervios de la bóveda de crucería, descansan en un elaborado tetramorfo, dispuesto entre las dos ménsulas del arco de acceso y las dos interiores.

La clave de la bóveda representa al Salvador sedante y bendiciendo; sus ropajes y la doble cenefa perimetral (interiormente una serie de hojitas dobles capicuidas; por fuera un cordón inciso) nos presentan ya un lenguaje clásico. Tanto en el interior como en el exterior son bien visibles los sillares rectangulares de piedra arenisca con marcas de picapedreros, destacando una “G” hecha en el más puro estilo gótico. Esta capilla tiene una importancia excepcional, al estar fechada su construcción por una inscripción situada en el muro occidental, desgraciadamente mutilada al abrir una puerta de acceso que comunicaba con la capilla contigua, pero que todavía permite distinguir el año, a saber, 1492.

La capilla que le sigue, dedicada a San José, tiene unas dimensiones parecidas pero ya sus soluciones constructivas pertenecen al nuevo estilo renacentista: arco de medio punto, de bóvedas bien trabajadas, las impostas molduradas (cuarto bocel y tablón de arriba a abajo) y las jambas, de gran altura, con sillares bien trabajados. La bóveda, de arista con nervios, es aún gótica. Completamente enlucida por el interior, hay que observar los muros exteriores, de características semejantes a la primera capilla. En el muro oeste se abre una pequeña ventana rectangular de forma aspillera, con derrame en las cuatro caras. Curiosamente un alero corrido une exteriormente las dos capillas, sostenido por ménsulas idénticas, con decoración geométrica que unifica el lado norte con el ábside románico.

En el lado de la epístola se conservan, muy modificadas interiormente, las estructuras de las primitivas capillas. Por fuera el aparejo rectangular, bien escuadrado, nos indica la parte original, claramente diferenciada de los añadidos decimonónicos. Es bien visible un “Oculus” de forma abocinada en el muro oriental. Tanto en el muro meridional, como en el lado occidental, y formando parte de su estructura irregular, se descubre fragmentos arquitectónicos de gusto clasicista, que nos sugieren haber pette-

necido a la puerta principal de acceso, que aparece actualmente modificada, o a la decoración de las capillas; al menos una piedra clave situada en la pared de los pies del templo pertenece a ella.

Algunos elementos guardados en el interior de la iglesia, como la basa ática de la pila bautismal o el nudo de una cruz de término, nos vuelven a mostrar la pervivencia de elementos góticos, junto a la nueva corriente renacentista ³⁶.

II.-2. La calle de la Vileta

Conserva aún el topónimo que nos recuerda su origen como “Vila-Closa”, ya citado, y también mantiene gran parte de aquella estructura primitiva, un tanto desfigurada por las modificaciones hechas en toda época, aunque sobre todo las más modernas son las que han afectado de manera más destacada al conjunto, arrebozado de paredes, obertura de nuevas puertas o ventanas, colocación de canaleras, etc.

Una vez traspasado el lugar en donde se abría la puerta que originariamente controlaba el acceso a este ámbito singular (aún se puede ver el arranque del arco de medio punto y la junta de sillares bien escuadrados), las casas más modernas (siglo XIX), presentan la fecha de su construcción, Ahora bien, las más antiguas tienen elementos constructivos que podríamos centrar cronológicamente en pleno siglo XVI. Por un lado se encuentran las que tienen ventanas de arco de medio punto –se pueden apreciar algunos restos–, dentro de la tradición del gótico catalán. Destaca la casa n.º 13 con una cruz esculpida en la clave del arco, en parte mutilada por un balcón colocado posteriormente, así como por el enlucido general de la casa.

También cabe destacar algunas viviendas que muestran en el dintel de la puerta de acceso una sexifolia grabada y muchas veces un pequeño rasgo en la parte baja central que insinúa un arquito conopial, perduración del estilo gótico.

Las casas n.º 7, 9 y 17 son las más significativas con esta peculiaridad. Si bien en la primera no aparece el arquito, la sexifolia no falta en ninguna. El hecho de haber encajado las fachadas, incluso también en el dintel de la segunda, no permite conocer detalles sobre el aparejo que cabe suponer regular.

II.- 3. Casa de los “Doctores”

El crecimiento urbano del arrabal dará nacimiento a otras casas y nos permitirá advertir como desde finales del siglo XV hay en Alfés un crecimiento urbano. Señalamos aquí dos casas de interés desde un punto de vista artístico, la “casa Peiró”, que pudo haber pertenecido al “batlle” que regía la población en representación del Cabildo, el estudio de la cual no abordaremos aquí, ya que data de 1685, y la citada casa de los “Doctores”.

El monumento renacentista más importante de Alfés y uno de los más destacados de la comarca de Segrià es a casa de los “Doctores”. Esta actualmente se halla dividida entre varias viviendas. Existe todo un cuerpo, actualmente segregado en tres viviendas, que en los bajos presenta arcos góticos y en la fachada sur –la principal– tiene una puerta de arco semicircular de grandes dovelas, parcialmente mutilada y tapiada. Todo indica que nos hallamos ante una construcción del siglo XV. El cuerpo que subsiste como tal está mejor conservado, aunque con reformas del XIX, y debe considerarse

obra del XVI. La planta baja es de sillería bien escuadrada aunque presenta un desplome parcial considerable, corregido el escalonamiento que resultaba mediante un adusto repicado. La primera y segunda planta tienen el muro de tapia y en ellas se abrieron dos sencillas ventanas en la parte alta y dos en la baja, transformadas posteriormente en balcones; un sencillo alero de tres hiladas de ladrillos y tejas rematan el conjunto. En la fachada este se halla el elemento arquitectónico más preciado, una ventana-balcón que se une a un portal adintelado, producto de una remodelación del siglo XVI, de estilo renacentista. Respecto a la denominación de Casa de los “Doctores” no conocemos documentación precisa por el momento. Alguien ha apuntado que el origen se debe al hecho de haber pertenecido Alfés al Capítulo de la Catedral de Lleida, del que sabemos poseía el señorío. Además, a través de la documentación existente en el Archivo Capitular de Lleida ³⁷ conocemos de su administración, junto con Sunyer, por un Canónigo del Capítulo. Efectuada una primera investigación de dichos fondos –conformados mayoritariamente por cabreos– ³⁸ no hemos hallado documentación de contabilidad que nos haya permitido saber de posibles gastos acerca de la construcción o remodelación del edificio.

La remodelación llevada a cabo en el siglo XVI, parece corresponder a una ampliación de la mansión, destacando de lo conservado el balcón-ventana, como hemos apuntado, soldado a un portal adintelado, cuya labor escultórica nos sitúa en el mismo contexto en el cual se inscriben –como se ha apuntado reiteradas veces– ³⁹ las portadas de Santa María la Antigua y de la Antecala Capitular de la Catedral Vieja de Lleida. A través de estas, en época del obispo Conchillos, el plateresco penetra en estas comarcas. Sabemos además de la formación humanista no solo del obispo Conchillos, sino también de otros canónigos como el ya citado Pedro Agustín y Juan Sobrino, que fuera abad de Ager, que hallamos entre 1539-41 actuando como administrador de Alfés y de Sunyer ⁴⁰.

Sobre la cronología nada podemos precisar, tan solo indicar que la mayoría de autores la sitúan en la misma época de construcción de la portada de Sarroca de Lleida y de las antes mencionadas de la Seo Vieja de Lleida ⁴¹.

En el estudio estilístico, que a continuación llevaremos a cabo, indicaremos en la cronología y en los paralelos existentes entre dichas obras.

En la fachada oriental, la ventana-balcón soldada al portal adintelado, responde a una disposición que hallamos en la antigua Casa gremial de Caldereros de Barcelona y en la Portada del Palacio de Sol de Valladolid, por citar sólo dos ejemplos ⁴². Ello es una novedad que no veremos repetir en tierras de Lleida.

El dintel de la puerta está sostenido por modillones de los cuales sólo se conserva el izquierdo de doble voluta, que presenta como decoración un elemento floral que remata la voluta superior, acanaluras simples en su cuerpo interior y en la superficie externa dos cintas vegetales. En su superficie externa, este dintel se decora con un relieve de tema vegetal, simétricamente dispuesto en el centro, del cual surgen sendas ménsulas, que sirven de base a las pilastras que enmarcan la ventana-balcón, soldadas a un filete, decorado con dentellones, similar al de la cornisa superior del conjunto. Las ménsulas, tipológicamente corresponden al esquema habitual de esta época, que hallamos decorando las claves de los arcos de las portadas, de perfil de doble voluta, como hemos señalado. Soldado al dintel se sobrepone, a manera de consola, el saledizo de la ventana-balcón, hoy medio oculto por el actual balcón con barandilla de hierro, advirtiéndose aún en la base la decoración en bajo relieve, vegetal, de motivos de acanto.

Un segundo cuerpo del entablamento remata el conjunto, a manera de ático, constituido por una cornisa compuesta que sobresale y se decora con una hilera de acantos que se superpone a otra de ovas y dardos, la cual se remata en el frente con un filete armado con dentellones, sobre el cual se erigen tres remates a base de jarrones sobre peanas, con flámulas, a manera de antorchas. En el cobijo de dicho cornisa, enmarcado por el citado entablamento liso, se sitúa el friso corrido, decorado en el cuerpo central con un relieve en el que se representan en disposición simétrica un tazón coronado con frutos, que flanquean dos delfines con cola de “nautilus”, del lomo de los cuales sobresalen cabezas de cápridos de largo cuello. En los extremos, correspondiéndose con las pilastras exteriores, se repite el mismo motivo a base de emblemas.

Un sencillo entablamento de tres molduras lisas está sostenido por pilastras adosadas frontales de rica decoración de grutescos en los fustes, coronadas por capiteles de estilo jónico, de libre inspiración, a las que se sueldan otras dos, estriadas, que delimitan el vano del balcón-ventana. Las estrías ocupan dos tercios del fuste de la pilastra quedando el resto liso y coincidiendo con el parapeto esculpido, hoy erradicado y enmarcado en la fachada de otra vivienda de la misma población. Este, enmarcado por una moldura de media caña, está decorado con un busto de ángel, que sostiene un libro abierto, vestido con túnica de pliegues marcados. El rostro, muy mutilado, mira hacia la derecha.

La decoración de grutescos de las pilastras, comprende el repertorio habitual, que hallamos igualmente en las portadas citadas de la Antesala Capitular y Santa María la Antigua de la catedral de Lleida, del Oratorio de la Purísima Sangre de Lleida, de la iglesia parroquial de Sarroca (Lleida) y de la casa “delmera” de Arbeca. Así, en la parte superior del fuste aparece el motivo de jarrón con flámula que hallamos también en la zona superior del fuste de las pilastras de la portada de la Purísima Sangre, aunque en ésta ornamentado con drapería. Sigue una figuración fantástica fitozoomórfica –habitual en el repertorio de los grutescos– en el fuste de la izquierda con representación femenina y en el de la derecha masculina, que encontramos también, aunque con distinta tipología, en la portada de la Purísima Sangre; el elemento central, que muestra dos delfines enlazados y afrontados con las fauces abiertas, lo encontramos igualmente en la portada de la Antesala Capitular de Lleida, aunque con un tratamiento distinto en las extremidades. El siguiente elemento, en orden descendiente, lo configura una cabeza de “putti” –motivo reiterante en todas las portadas mencionadas–, sobrepuesta a una venera, que enlaza con una teoría también vegetal, a base de elementos fitomórficos en el coronamiento y laterales, sobre un basamento cilíndrico con decoración de acanaladuras. Este mismo tipo de base se encuentra en el friso de la portada de la Purísima Sangre sosteniendo igualmente un motivo vegetal.

Un tema frecuente es el de los delfines, ya mencionado, que en Alfés flanquean las pilastras de los montantes y decoran el friso, repetido con pequeñas variaciones en el coronamiento de la portada de la Purísima Sangre, ciñendo el cuerpo de hornacinas a manera de aletas. Las sargas de frutas con hojas de vid enlazadas con cintas, que flanquean el friso, son un tema harto común; aparecen también en la portada de Santa María la Antigua y en la Antesala Capitular, así como en la de la casa “delmera” de la población de Arbeca, conformando colgantes que flanquean las jambas. Asimismo aparecen en las guirnaldas del entablamento.

En resumen, las portadas mencionadas, situadas cronológicamente a mediados del siglo XVI, si bien presentan elementos de un mismo repertorio ornamental, según acabamos de señalar, muestran claras diferencias de estilo en lo escultórico e incluso en la

tipología de portada. Por ejemplo la Parroquial de Sarroca parece conectar más con modelos que hallamos en Tortosa, cuyos prototipos derivan de los propuestos por el escultor Covarrubias ⁴³, mientras en las leridanas la penetración castellana se entiende mejor a través de Aragón.

En cuanto al balcón-ventana, además de los anteriormente mencionados, hallamos ejemplos en Castilla, Véase en este sentido la torre del Palacio de Monterrey en Salamanca así como la “Casa de las Muertes” de la misma ciudad, y el hospital de la Santa Cruz de Toledo ⁴⁴.

Pasadas las tres primeras décadas del siglo XVI, esta penetración plateresca quedará truncada, y, no hallando continuidad ni derivaciones como en el resto del Principado, el giro hacia formas más sobrias y puramente arquitectónicas se hará ostensible. La ornamentación gruesca como muy bien señala Garriga ⁴⁵, nunca llegará a cuajar plenamente en tierras catalanas, y eso es lo que advertimos en Lleida.

NOTAS

* La presente comunicación es fruto de la primera etapa de una investigación que está llevando a cabo sobre el renacimiento en tierras leridanas un equipo promovido desde el “Departament d’Art” de la Fundació Pública “Institut d’Estudis Ilerdencs” de la Diputació de Lleida y “Facultad de Lletres” de la Universidad de Lleida al que se le ha adjudicado una ayuda por el C.E.C.E.I. El equipo fue impulsado por el Dr. Ximo Company, está constituido por nueve miembros.

- M.^a Esther Balasch i Pujuan. Historiadora del Arte.
- Lidia Ballarin i Vidal. Delineante.
- Carmen Berlabé i Jové. Historiadora del Arte.
- Francesc Farre i Forn. Aparejador.
- Francesc Fite i Llevot. Profesor titular de Historia del Arte de la Universidad de Lleida y, coordinador del grupo.
- Joan-Ramón González i Perez. Arqueólogo.
- Josep Ignasi Rodríguez i Duque. Arqueólogo y Fotógrafo.
- Blanca Sero i Cuixa. Historiadora del Arte.

1 GARRIGA, J. (En colaboración con M. CARBONELL). *L’Epoca del Renaixement S. XVI en Història de l’Art Català*. Vol IV. Ed. 62, Barcelona, 1983, pág. 14.

En relación al alto clero y en especial en lo referente a la figura de los obispos ver, dentro de los estudios del Dr. Joaquín Yarza “Gusto y promotor en la época de los Reyes “Católicos”. *Lecturas de Historia del Arte. Ephialte*. Instituto Municipal de Estudios iconográficos. Vitoria-Gastéiz, 1942 pág. 63 y, como ejemplo representativo de obispos. “Dos mentalidades, dos actitudes ante las formas artísticas: Diego de Deza y Juan Rodríguez de Fonseca”. *Universidad de verano “Casado del Aisal”* Diputación Provincial de Palencia, 1989, págs. 105-142.

En cuanto a canónicos exentos, una figura representativa en el área leridana la encontramos en el obispo de Nicópolis Lorenzo Pérez; véase FITE, F. “Llorenç Peris: “Un abat humanista i mecenes d’Arte a la Col·legiata de Sant Pere d’Ager” *Miscel·lània del segle XVI*. Institut d’Estudis Ilerdencs, Lleida (en prensa).

2 MARIAS, F. El siglo XVI. *Gótico y Renacimiento. Introducción al Arte español*. Silex, Madrid, 1982, págs. 12-13.

3 LLADONOSA, J. *Història de Lleida*, vol II. F. Camps Calmet, Tárrega, 1974, págs. 128-172; *Ibid, Las calles y plazas de Lérida a través de la Historia*, vol II (1963) publicaciones del Excmo. Ayuntamiento de Lleida, sección cultura. Artis Estudis Gràfics Lleida, 1979.

VILLANUEVA, J. *Viaje a Lérida y Barcelona, de Viaje literario a las iglesias de España*, Tomo XVII, Imprenta de la Real Academia de Historia, Madrid, 1851, págs. 49-52.

Para aspectos específicos acerca de la labor humanista del obispo, ver BALASCH, E. “El Missal del Bisbe Conchillos”. Lleida, Amics de la Seu Vella, 1993 y “El Misal del Obispo Conchillos”, en este mismo volumen. COMPANY, X. “Notes sobre l’Humanisme del Bisbe Jaime Conchillos”. (en curso de publicación). FITE, F. “Ordenacions sobre la il·luminació de la Seu de l’epoca del Bisbe Conchillos” *Miscel·lània homenatge a Josep Lladonosa*. Institut d’Estudis Ilerdencs, Lleida, 1972, pp 439-464.

4 LLANODOSA, J. *Història de Lleida*. Vol II, *op. cit.* págs. 127, 144 (nota 10), 172, 286, 192.

5 FITE, F. “Pedro Nunyes i la pintura lleidatana de la primera meitat del segle XVI”. *Ilerda*. Lleida, 1992 (en prensa).

6 RAFOLS, J. *Arquitectura del Renacimiento Español*, Seix Barral, Barcelona, 1929, págs. 131-133.

7 GARRIGA, J., *op. cit.*, pág. 17.

8 Ejemplos de este tipo de claves de bóveda las vemos en la iglesia de Santa María de Balaguer, construida, según señalamos más adelante en el texto, durante los tres primeros cuartos del siglo XVI, y en el Aula Capitular de la Col·legiata de Sant Pere d’Ager (ver nota 1, FITE, F.).

Otros vestigios los hallamos en el vestíbulo del Castillo del Albi y en la capilla de Sant Joan Baptista de la “Seu Vella” de Lleida.

9 Una de las pocas muestras en la zona de Lleida la hallamos en la citada iglesia de Santa María de Balaguer: CIRICI, A. *L’Art gòtic Català. L’arquitectura dels segles XII-XVI*. Edicions 62. Barcelona, 1979, pág. 90; *ibid.*, *L’Art gòtic Català, segles XIII-XIV*. Edicions 62. Barcelona, 1977, pág. 100; BOVE, J. “Estudi de les restauracions de l’Església gòtica de Santa Maria de Balaguer dels anys 1981-83 i 1954” *La Noguera Estudis*. N.º 2, Balaguer, 1987, pág. 42, fot. 12; SANAHUJA, P. (colaboración de D. CARROVE). *Història de la ciutat de Balaguer*, Ajuntament de Balaguer, 1984 2, págs. 194-198.

10 Nos referimos a las bóvedas esteladas que en nuestro caso, hallamos, por ejemplo, en la capilla de Sant Joan de la Seu Vella de Lleida, en el aula capitular de la Col·legiata de Sant Pere d’Ager o en los tramos de la nave de Santa María de Balaguer y que tipológicamente responden a cierta renovación, por ejemplo en el molduraje de los nervios, a pesar de mantener en lo esencial las formas constructivas del gótico. Véase en este sentido J. GARRIGA *op. cit.*, 13-14 y 18-19; A. CIRICI. *L’Art gòtic català. L’arquitectura dels segles XV i XVI*, ed, 62 Barcelona, 1979, págs. 64-65; V. NIETO, A. MORALES, F. CHECA. *Arquitectura del Renacimiento en España (1488-1599)*, Man. de Arte Cátedra, Madrid, 1989, pág. 18; J. CANON AZNAR *La arquitectura y la orfebrería españolas del siglo XVI*. “Summa Artis”, Vol. XVII (1.ª ed. 1959), Madrid, 1978, pág. 18.

11 Ver nota n.º 1 y n.º 7.

12 Ver GARRIGA, J. *op. cit.*, pág. 14, 42.

En el panorama de los talleres de escultura se advierte una clara decadencia respecto al periodo gótico, fenómeno que se acusa con mayor claridad en talleres secundarios y de carácter local. GARRIGA, J. *op. cit.* pág. 20, 22.

13 CIRICI, A. *L’Art gòtic català. L’arquitectura dels segles XV-XVI*. *op. cit.* pág. 98. SERRA Y BOLDU, V. *Lo convertit de Bellpuig*. Lleida, 1909. BACH I RIU, A. *Bellpuig d’Urgell i la seva Baronia al Plà d’Urgell*. Barcelona, 1972, págs. 95-99.

14 Ver notas 7, 8.

15 Ver nota 11.

16 GARRIGA, J. *op. cit.* págs. 84-86.

17 Ejemplos significativos de este tipo de construcciones los hallamos en el Palacio de los Duques de Cardona, en Arbeca y en el Castillo del Albi, prácticamente destruidos en la actualidad, ver nota 15 y SANS Y GENE, J., PAU I SANS, A. *Arbeca, història i record*. Arts gràfiques Molino, Torregrossa, 1983; también LLADONOSA, J. *Història de la Vila de l'Albi i la seva Baronia*. Publicació de l'Excel. Ayuntamiento de l'Albi. Lleida, 1986.

18 GARRIGA, *op. cit.*, pág. 86.

19 GARRIGA, *op. cit.*, págs. 22, 102.

20 GARRIGA, *op. cit.*, pág. 22.

ALONSO GARCIA, G. *Los Maestros de la "Seu Vella" de Lleida y sus colaboradores*. Instituto de Estudios ilerdenses. Gráficas Larrosa, Lleida, 1976, pág. 210. LLADONOSA, J. *Història de la Ciutat de Lleida*. Curial, Barcelona, 1980, pág. 216, *ibid.* *Lérida Moderna, época de los Austrias*. Editorial Dilagro, Lleida, 1977, págs. 32-33.

MILA, D. *Algunas noticias sobre el Antiguo Hospital de Santa María, Instituto de estudios Ilerdenses. Diputación Provincial de Lérida*. Artis estudios Gráficos de Lérida, Lleida, 1984.

21 GARRIGA, J. *op. cit.*, pág. 22.

22 BALASCH, E. "Estudi sobre la Portada de Santa María la Vella" premio concedido por "Amics de la Seu Vella" de Lleida, 1990.

BALASCH, E. COMPANY, X. "Documents sobre les portades clàssiques de la Seu Vella" *Actes del Congrés de la Seu Vella de Lleida*. Lleida 6-9 Març 1991, págs. 321-328.

COMPANY, X. "Las portadas clásicas del claustro de la Seu Vella". *Actes del Congrés de la Seu Vella de Lleida*. Lleida 6-9 Març 1991, págs. 295-310.

23 BORRAS VILAPLANA, R. *¿Un relieve de Berruguete en Lérida?* Instituto de estudios Ilerdenses, Imprenta Escuela Provincial, Lleida, 1961, pág. 9.

24 GARRIGA, J. *op. cit.*, pág. 122.

RAFOLS, J. *Diccionario "Rafols" de Artistas de Catalunya, Baleares y Valencia*, Vol II, Gran Enciclopedia Vasca. Barcelona-Bilbao, 1981, pág. 783.

25 RUBIO Y BAGER, LL. "La història de l'església d'Arbeca", conferencia pronunciada el 28-3-86, pág. 15 (texto dactilográfico). SANS Y GENE, J. PAU Y SANS, A. *op. cit.* pág. 49.

26 MARTINELL, C. "L'Escultura" a *Art Català* Vol II.

VV. AA. Editorial Aymà, Barcelona, 1961, pág. 50 y ss.

GARRIGA *op. cit.*, págs. 35-42, 52-59, 102, 117-12.

27 POST, CH. R. *The Catalan School in the early Renaissance a History of Spanish painting*. Vol. XII. Parte I, Harvard University Press, Cambridge Massachusetts, 1958, págs. 356-359.

FITE, F. *Pedro Nuyes ... op. cit.* *ibid.* *Millenium Història i Art de l'església catalana*. Barcelona, 1989, pág. 368; COMPANY, X. "Petjades valencianes en la pintura hispanoflamenca a Lleida (Notes sobre el Mestre de Javierre, Joan Reixac i Pere Girard)". *Miscel.lània homenatge a Josep Lladanosa*, Institut d'Estudis ilerdenses Lleida, 1992.

28 POST, CH. R. *op. cit.* págs. 11-12.

29 POST, CH. R. *op. cit.*, cap. VII, especialmente págs. 202-203; FITE, F. *Pedro Nuyes, op. cit.*

30 ANGULO, D. *Pintura del Renacimiento a Arts Hispaniae*, vol XII, Editorial Plus Ultra, Madrid, 1954, págs. 57-58. AVILA, A. "Influencia de Rafael en la pintura española del siglo XVI a través de los grabados" en *Rafael en España*. Museo del Prado, Ministerio de Cultura.

Madrid, 1985; AVILA, A. "Influencia de la estampa en la obra de Juan Soreda" *Boletín Instituto Camón Aznar*. Vol. VI-VII, Zaragoza, 1981, pág. 81. GARRIGA, J. *op. cit.* págs. 140-141.

31 Museu Diocesà de Lleida. Palau Episcopal.

32 POST, *op. cit.* págs. 280-285.

33 Museu Diocesà de Lleida. Palau Episcopal.

34 TARRAGO PLEYAN, J. "El estudio de la pintura medieval en la ciudad de Lérida". (Ayuntamiento de Lleida. Trabajo inédito y de discutible interés, premiado en los Juegos Florales de Lleida de 1942).

35 BERLABE, C., FITE, F. *Tapisos de la Seu Vella*. Fundació "La Caixa", Barcelona, 1992 págs. 15-23; *ibid.* "El obispo Conchillos y los Tapices de la serie mitológica de la seo de Lleida: un ejemplo de Arte de transición", comunicación Congreso de CEHA, León, 1992 y "Els Tapissos de La Seu Vella. Noves dades i aportacions" en *El Bisbe Colom; La llum; els tapissos i les portades Alateresques de la Seu Vella*, Lleida, 1992.

36 Originariamente existían 2 cruces de término: la de la población de Alfés propiamente dicha data de 1604 y la de su agregado Vinfaro, de idéntica ejecución. ROCAFORT, C. "*Provincia de Lleida*" *Geografía Comarcal de Catalunya*, dir. CARRERAS CANDI, establecimiento editorial de Albert Martín, Barcelona, s. d., págs. 148-149.

37 Cajón 45; cajón 48; Exámenes y mensatorum, Estantería 4; Aniversarios, Estantería 1 y 2, Actas Capitulares, Estantería 2 y 3, *passim*; Visitas Pastorales, Estantería 4, *passim*, Arxiu Capítular de Lleida.

38 En especial "Cabreos" de Sunyer y Alfés, 1547-1560. Estantería 4, Manuscritos 8 y 9, Arxiu Capítular de Lleida.

39 BALASCH, E. "Estudi sobre la Portada de Santa María la Vella" *op. cit.*

BALASCH, E. COMPANY, X. "Documents sobre les portades Clàssiques de la Seu Vella" *op. cit.*

COMPANY, X. "Las portadas clásicas del claustro de la Seu Vella" *op. cit.*

40 "Cabreo" de Sunyer y Alfés, 1539-41, Estantería 4, Manuscrito 7, Arxiu capítular de Lleida.

41 GARRIGA, J. *op. cit.* págs. 112, 113.

BALASCH, E. "Estudi sobre la Portada de Santa María la Vella" *op. cit.*

BALASCH, E. COMPANY, X. "Documents sobre les portades Clàssiques de la Seu Vella" *op. cit.*

COMPANY, X. "Las portadas clásicas del claustro de la Seu Vella", *op. cit.*

JULIAN I, PEREZ, C. "La façana plateresca de l'Església de Sarroca de Segrià" *Ilerda*. Institut d'Estudis Ilerdencs, Lleida, 1984.

42 CONTRERAS, Juan de (Marqués de Lozoya), *Historia del arte Hispánico*, Tomo III, Salvat Editores. Barcelona, 1940, págs. 132 y 636.

43 CONTRERAS, Juan de, *op. cit.* pág. 26.

44 CONTRERAS, Juan de, *op. cit.* págs. 127, 128, 129, 169 y 170.

45 GARRIGA, *op. cit.* pág. 24.



Figura 1. Casa de los "Doctores". Alfés.

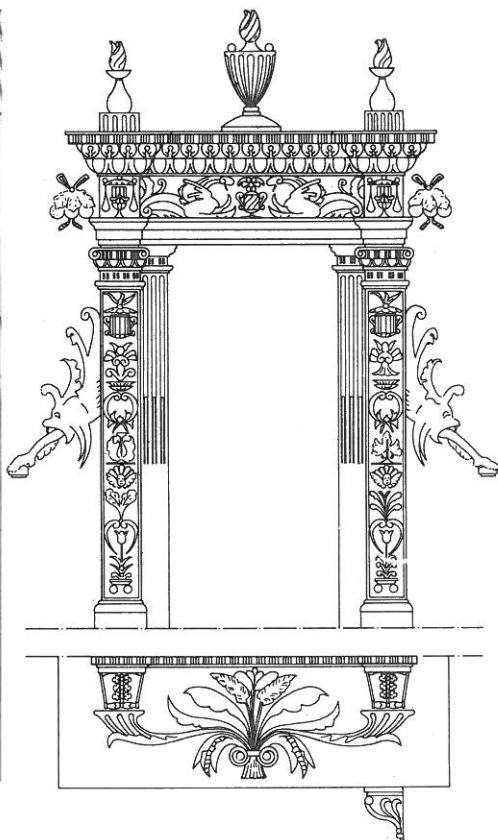


Figura 2. Casa de los "Doctores". Alfés.
(Dibujo L. Ballarín).

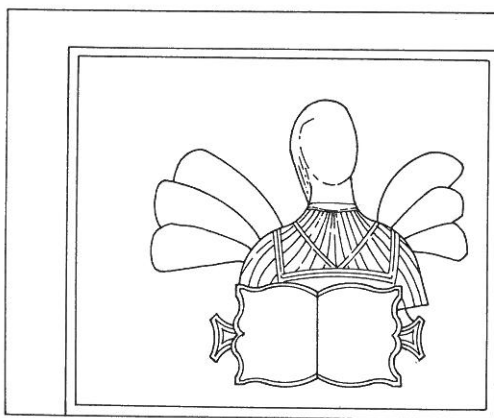


Figura 3. Detalle de la ventana-balcón, casa de los "Doctores" (actualmente en otro emplazamiento). Alfés. Dibujo L. Ballarín.



Figuras 4 y 5. Detalles fragmento Santo Sepulcro Arbeca.

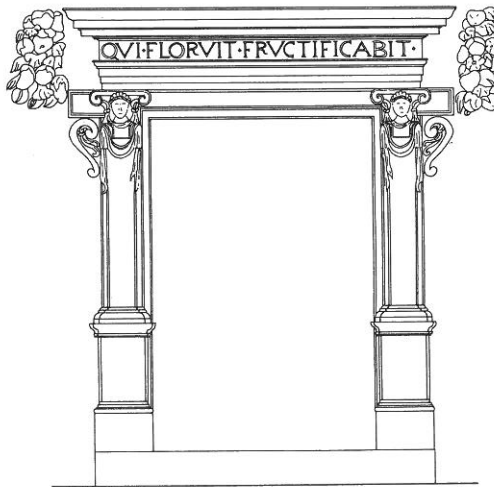


Figura 6. Casa "Delmera". Arbeca.
Dibujo L. Ballarín.

LA INTRODUCCION DEL RENACIMIENTO EN VITORIA A TRAVES DE SU ARQUITECTURA

M^a ANGELES MARTIN MIGUEL
Universidad del País Vasco

Aunque tradicionalmente se había asociado el Renacimiento al siglo XVI, ni el año 1500 cerró la Baja Edad Media al acabar con el siglo XV, ni el siguiente año inauguró el Renacimiento español, igual que tampoco concluye al pasar de 1600 a 1601 ¹. La penetración de las formas culturales y artísticas del Renacimiento en España, fuera de unos pocos núcleos como Toledo o Sevilla, fue en general tardía y superficial y se debió esencialmente al estímulo de una minoría intelectualmente selecta ligada a Universidades, la nobleza y la Corte, principales clientes –junto con la Iglesia– de las obras de arte. Sin embargo tampoco podemos confundir cultura o erudición con “humanismo”, ya que no todos los promotores de trabajos artísticos tenían que ser forzosamente humanistas.

Otro de los elementos que complica el panorama artístico de la España del siglo XVI es la disparidad de sus ámbitos geográficos, que a pesar de la unidad política conseguida en los últimos años del siglo XV y primeros del XVI (Navarra), no hizo desaparecer las diferencias jurídicas, económicas, sociales, culturales, etc. Por ello, hasta fines de la centuria la introducción del Renacimiento se desarrolla de manera desigual, impulsada por minorías repartidas de forma dispersa por nuestro territorio. Es una penetración gradual de ciertos hábitos formales, pero sin que aparentemente se produjeran unas alteraciones paralelas “de fondo” ², a través de varias vías: directa, gracias a los artistas italianos que trabajaron en España; indirecta por medio de los artistas locales que viajaron a Italia o que aprendieron de los artistas italianos que trabajaban en la península; a través de estampas, grabados, etc. ³; y el catálogo de la colección real de estampas de El Escorial puede darnos una idea de los grabados que circulaban por la península ⁴. Sin embargo tampoco podemos olvidar la importancia y estrechos lazos de Flandes con los Habsburgo, la importación de artistas y objetos preciosos, ni nuestra dependencia, en algo tan básico como el suministro de estampas, del mundo flamenco, que aunque utilizara imágenes italianas las traducía a su peculiar modo representativo; ni que el arte de los Países Bajos “españoles”, paulatinamente renovado al calor italiano pero siempre distinto, se mantuvo vigente hasta el reinado de Felipe II ⁵.

Igualmente debemos tener en cuenta que no todas las regiones ni todos los artistas participaban del mismo ambiente cultural, y especialmente en arquitectura la construcción continúa ligada a unas fuertes tradiciones locales de raigambre gótica, introducién-

dose las innovaciones renacentistas en la decoración. Estas pervivencias del gótico se producen porque seguía dando satisfacción a unas demandas de representación concretas; sus formas se habían identificado a unas funciones y unos significados específicos; y por otra parte, los clientes continuaron siendo prácticamente los mismos y exigían un arte ya visto y comprendido ⁶. Sin embargo a medida que avanza el siglo, se va asimilando tanto la teoría artística –Vitubio, Alberti, Filarete, Serlio, ..., así en sus ediciones italianas como en sus traducciones castellanas–, como la práctica.

En este pequeño trabajo nos vamos a centrar exclusivamente en la arquitectura por la imposibilidad de tocar todos los aspectos, y como dice Fernando Marías,

“Las calles, paredes y edificios no hacen noble y digna a una ciudad pero sí representan y exteriorizan tales calidades; son una proclama, un pregón. En este sentido la arquitectura y urbanismo de una ciudad se convierten en portavoces de una serie de valores ya sean estos reales o imaginarios” ⁷;

Geográficamente nos limitaremos a Vitoria, ciudad sobre la que nos encontramos realizando nuestra investigación. Se trata de una ciudad periférica por lo que respecta a la introducción del Renacimiento, pero fue en los siglos XV y XVI un importante centro comercial debido a su situación geoestratégica de lugar de paso para las relaciones comerciales entre Castilla, y concretamente Burgos, y el resto de Europa, especialmente Flandes, a través de los puertos vascos. La importancia de Burgos en la difusión del Primer Renacimiento en el norte peninsular es clara, principalmente por sus relaciones mercantiles con Flandes, manifestándose en la irradiación de los motivos icónicos que podemos ver en la decoración de portadas, monumentos sepulcrales, retablos, etc. en Vitoria ⁸.

Así, vamos a hacer un breve recorrido por algunas de las muestras de arquitectura doméstica que se han conservado en nuestra ciudad a través de las cuales podremos ver cómo se produce la penetración de las formas renacentistas en una ciudad alejada de los principales focos difusores de la cultura y plástica del Renacimiento. Debemos mencionar que la mayoría de las intervenciones de oficiales de la construcción –carpinteros, yeseros, canteros– fueron de carácter restaurador con fines funcionales, al igual que en muchas otras ciudades. Las obras más importantes levantadas de nueva planta poniendo atención a su aspecto exterior y en las que se consideraba la finalidad de “ornato” de la ciudad y muestra del prestigio social del constructor –entendiendo como tal el dueño y promotor de la edificación, no el constructor material–, se edificaron en la zona más alta de la ciudad y vinculadas –como es natural– a una nobleza o alta burguesía –que en esta ciudad están muy ligadas– que había viajado y vivido fuera de la ciudad y que por tanto, había estado en contacto con las realizaciones artísticas de otros lugares. El resto de la población entre la que también se encuentra otra parte de la nobleza, burguesía comercial y miembros del gobierno municipal y provincial ⁹, se contentaban con reedificar viejos solares y edificios, ampliarlos, levantarlos, sacar corredores, abrir o ampliar ventanas y puertas, etc. La mayor actividad constructiva se produce en Vitoria durante la primera mitad del siglo XVI, introduciéndose tímidamente la decoración renacentista en el primer tercio de la centuria y más decididamente a partir de 1538 y 1539 en que se construyen los palacios de los Salinas y Escoriaza-Esquível.

Siguiendo el orden cronológico de construcción, las casas y palacios que se edificaron en el siglo XVI fueron las siguientes: el Palacio o Casa de los Alava, construída hacia 1488; el Palacio de los Aguirre o “Montehermoso” (1524); el de los Arrieta o

“Bendaña” (1525); el de los Salinas o “Villa Suso” (1538); el de los Escoriaza-Esquível (1539); la casa del Comendador Juan Iñiguez de Guereña y doña Ochanda de Iruña o “Torre de doña Ochanda”, en 1550 ¹⁰. Debido a la imposibilidad material de estudiar toda la arquitectura civil en unos pocos folios, nos limitaremos a reseñar los Palacios de los Arrieta, Salinas y Escoriaza-Esquível por ser los más representativos, y los que conservan en mayor medida su aspecto original.

1.- Palacio de los Arrieta o “Bendaña”. En 1525, en el segundo ensanche occidental de la ciudad fundado en 1256 por Alfonso X el Sabio, se construyó el palacio de los Arrieta-Maestu, hoy llamado de “Bendaña”. Fue mandado edificar por el licenciado Juan Lopez de Arrieta, procurador de Causas en la Audiencia de la Real Chancillería de Valladolid, “*hombre muy honrado y de mucha verdad y estimado por ello en mucho*” ¹¹, sobre suelo y casas pertenecientes a su abuela María Martínez de Maestu, conservando en el ángulo noroeste la torre medieval defensiva de los Maestu, hoy muy desfigurada por sucesivas reformas, especialmente las obras que se hicieron para ampliar en cantón de San Ildefonso al que da una de sus caras. El resto del edificio puede considerarse como arquitectura de transición entre el gótico y el Renacimiento; tras una fachada muy cerrada con reminiscencias góticas y decoración del protorrenacimiento isabelino, nos encontramos con un interior de arquitectura renaciente.

La entrada se realiza a través de una gran puerta de arco apuntado decorada con un cordón franciscano y enmarcada por un alfiz en el que se inscriben los escudos de los Arrieta-Maestu. Tanto el alfiz como las ventanas de la planta noble están decoradas con bolas, elemento típico protorrenacentista, alternadas en la puerta con rosetones. También podemos ver la utilización del arco conopial tanto en las ventanas del piso inferior como en las del superior. Remata todo el edificio una cornisa moldurada, que más decorada aparece también en el palacio Escoriaza-Esquível, edificado a partir de 1539. En el interior, nos encontramos con una galería de arcos rebajados sobre columnas de fuste grueso y liso, isabelino, como las del Palacio de los Marqueses de Velado en Avila ¹². En la arcada inferior, los capiteles están decorados con bolas, motivo ya visto en la fachada, y los escudos de los Arrieta y Maestu en las enjutas; en el primer piso, los capiteles son octogonales con una corona de bolas en el centro y entre esta arquería y la del segundo piso, la línea de impostas presenta el mismo motivo. En el segundo piso, las columnas llevan collarino y los capiteles, con forma de pirámide truncada, están decorados con motivos florales; se completa con una barandilla abalaustrada bastante simple.

Sin embargo este palacio fue modificado a mediados de la centuria por el hijo del constructor, Pedro López de Arrieta, Oidor del Consejo Real y uno de los juristas más destacados de los tiempos de Carlos I que sucedió a los doctores Escudero y López Alcocer en la recompilación de las leyes castellanias, impresa en 1567, cuatro años después de su muerte. Estaba casado con María de Escoriaza, hija del doctor Fernán López de Escoriaza, protomédico del Emperador y fundador del mayorazgo y palacio de Escoriaza-Esquível del que hablaremos más tarde y que constituye una muestra ejemplar de arquitectura parlante. Ambos mandaron edificar, adosado al cuerpo principal de la casa por el suroeste, un segundo bloque de menor altura con un torreón cilíndrico en un ángulo, sobre el que están esculpidas las armas de los Arrieta-Maestu y los Escoriaza. Estas torres esquinales, derivadas de fortalezas medievales, pasan a la arquitectura civil como elemento parlante de ostentación ¹³ y símbolo de hidalguía de los constructores, en la línea de otras torres que se estaban levantando en medios rurales en un momento en que no era necesaria la defensa, como proclama de la “solera” del

linaje ¹⁴. Igualmente sabemos que a la sesión del Ayuntamiento del 11 de mayo de 1556 presentan una petición de licencia para hacer “... *cierto edificio de corredores (...) a la parte del huerto a la solana*”, diciendo además que tenían necesidad de hacer una escalera en caracol “y para su efecto, un cubo donde se haga que tiene que ser de ancho ocho pies y conforme a la traça conviene que dicho cubo salga hacia la calle dos pies en redondo” ¹⁵. Visto que la calle era ancha y no se perjudicaba a nadie, les dan dicha licencia; y es posible que los corredores de hablan sean las galerías renacentistas construídas en ese lado del palacio y el torreón, el cubo que había de alojar la escalera de caracol. Las galerías construídas ahora son sólo de dos plantas; la primera con arcos de medio punto y la segunda de arcos rebajados sobre columnas estriadas con collarino. El capitel es corintio en el piso inferior, mientras que el del piso superior tiene motivos florales y amorcillos, semejantes aunque más toscos, a los del palacio Escoriaza-Esquível en el que vivió María de Escoriaza hasta su matrimonio con el heredero de este palacio. Se trata pues, de un palacio construido sobre un edificio medieval del que conservan la torre, pero en el que se introducen tímidas innovaciones en la decoración y galería, incorporándose más decididamente las formas renacentistas en las reformas posteriores del palacio.

4.- Palacio de los Salinas o “Villa Suso”. Este fue mandado edificar por Martín de Salinas, Servidor del Infante D. Fernando durante su infancia y juventud, y tras la boda de éste con Ana de Hungría, su embajador ante su hermano el Emperador Carlos V, en cuyo cortejo viajó a Inglaterra, los Países Bajos e Italia. En 1538 solicita al Ayuntamiento la cesión de un terreno para edificar una casa donde piensa pasar sus últimos años después de retirarse, dentro de los muros del primitivo núcleo de poblamiento –llamado la “Villa de Suso” de la que hoy ha tomado el nombre– en la zona de declive de la colina sobre la que está asentada Vitoria; zona estratégica de la ciudad, junto a la muralla vieja y la puerta de San Bartolomé, única comunicación de la Villa de Suso con el ensanche oriental de la ciudad ¹⁶ y por ello, con mucho tránsito.

Se trata de una construcción de nueva planta, pero las especiales características del terreno, hacen que le impongan condiciones muy duras que debían mantenerse para siempre y que determinan la solidez constructiva del edificio: le señalan perfectamente el suelo; le limitan la altura del edificio; la entrada principal debía estar dentro de los muros viejos; las paredes habían de ser de calicanto grueso, como la muralla; no le permiten hacer ventanas en los muros que daban fuera de la Villa de Suso, salvo en la parte alta del edificio, ni hacia la parte de los jardines de la iglesia de San Miguel. Esta concesión de ventanas en lo alto del edificio, la aprovecha Martín de Salinas para hacer una magnífica galería renacentista, que es lo único que rompe la robustez y sobriedad del edificio. La limitación de la altura por la parte de la villa de Suso y la obligación de hacer por esta parte la portada, hace que ésta, hoy girada respecto a su posición original, sea muy sobria. Sólo tiene dos columnas de orden corintio enmarcando el vano de entrada, orden que según Serlio podía usarse para casas públicas, o privadas de personas de vida honesta ¹⁷ y que es considerado por Scamozzi como signo de sinceridad, nobleza y calidad ¹⁸. Sobre estas columnas, en un arquitebe liso se puede leer “*Ave María Purísima*” y sobre ello, las armas de los Salinas con abundantes lambrequines y sostenidas por leones, como podemos ver igualmente en el palacio de los Escoriaza.

El interior del palacio, no conserva nada de su aspecto original debido también a sus continuas modificaciones y los diversos usos a que ha sido destinado. Sin embargo, sabemos que en 1559 su hijo amplía la construcción original hacia la iglesia de San Miguel, abriendo incluso una puerta en el muro hacia ese lado, cosa que no se le había

permitido al Embajador. Igualmente se le permite hacer más ventanas, con lo cual se modifican las condiciones impuestas a Martín de Salinas en el momento de la construcción y se modifica la fisonomía del palacio. De todos modos, no podemos saber con certeza si fueron las condiciones del Ayuntamiento las que determinaron la sobriedad decorativa del edificio o lo que influyó fue el gusto personal –ya que poseía suficiente cultura como para haber realizado un programa iconográfico significativo– o su situación económica; así, en mayo de 1539, escribía desde Toledo a Cristobal de Castillejo deshaciendo el error por el cual se había dicho en Alemania que él estaba construyendo un palacio en Valladolid, y dice: “... *El que allí labra tiene otra mejor bolsa que yo porque es arrendador que hace una casa que en Valladolid no terná par; y plega a Dios que haya fuerzas para acabar una choza que comencé en mi tierra, la cual trae consigo más veces el arrepentimiento que palos se pornán por ella; y por mí se puede decir que hago locura de cal y canto*”¹⁹.

5.– Palacio de Escoriaza-Esquível. Es el más importante dentro del entorno en que nos movemos y el que más se ajusta a los modelos renacentistas. Su dueño y constructor fue el humanista Fernán López de Escoriaza, primeramente médico de la ciudad, y de Catalina de Aragón y Enrique VIII²⁰ desde de 1515 hasta 1522 en que regresa a la Península para ocupar el cargo de protomédico del Emperador Carlos V. En 1539 el Comendador Escoriaza en nombre de su padre, el Doctor Escoriaza, presenta al Ayuntamiento una petición para que le fuera concedido un solar donde edificar su casa sobre el muro viejo de la ciudad, igualmente en la parte más alta de ella, la Villa de Suso²¹; autorización que le fue dada “... *atento al hornato que dello redunda a la dicha ciudad e por complazer al dicho dotor e faborecer la memoria que en esta dicha ciudad querrá dexar*”²². A cambio, el doctor debía comprometerse a reparar la vieja muralla a su costa y a no levantar edificio alguno en los solares de delante de la casa desde la muralla hasta el camino público. Al año siguiente, en 1540 pide licencia para demoler un torreón de la muralla, pegado a donde hace sus casas, cosa que también le conceden “... *visto que el hedificio que el dicho doctor haze sea en hornato desta ciudad*”. Es decir, en este caso, no sólo no le ponen ninguna condición en cuanto a la construcción como había pasado con Martín de Salinas, sino que además le permiten derribar un torreón de una muralla que, aunque ya no tiene misión defensiva por ser la del primitivo núcleo de poblamiento, sigue conservándose y cuidándose al menos durante todo el siglo XVI.

Se trata de un palacio construido en los años siguientes a 1539 de mampostería y con una portada de sillar donde hay un importante programa escultórico relacionado con el foco burgalés de Diego de Siloe. Sobre una puerta adintelada, flanqueada por dos finas columnas adosadas, encontramos un primer friso con leones tenantes y los escudos de armas de Escoriaza-Esquível, y sobre ellos, los retratos del doctor Fernán López de Escoriaza y su esposa doña Victoria de Anda Esquível, fruto de un época en la que se empieza a dar importancia a la mujer²³, tal y como se puede ver también en la fachada de la Universidad de Salamanca donde aparecen los retratos de los Reyes Católicos. Entre ambos retratos, una cabeza alada sujeta mediante una argolla, y sostenida por dos putts, una cartela en la que podemos leer la inscripción “*F.V.C.*” a la que se han dado diversos significados en los que no vamos a entrar ahora. Sobre este primer friso, a ambos lados de una ventana flanqueada por balaustres, están esculpidos dos jóvenes desnudos luchando contra animales fantásticos, identificados como Hércules y Teseo luchando contra el cancerbero. La figura de Hércules, moralizada pero no olvidada durante la Edad Media, se convirtió en el Renacimiento en un lenguaje intelectual

que los eruditos humanistas de los siglos XV al XVIII utilizaron con un propósito esencialmente didáctico, cara a la formación del hombre ²⁴, como personaje triunfalista que encarna la posesión de la “virtus”. Así por ejemplo, Luis Vives, humanista y contemporáneo de Escoriaza señala en sus Diálogos que “*ponían en casas antiguas a Hércules, aquel que no dejaba pasar ni males ni malos*” ²⁵; y Enrique de Villena asocia este trabajo del héroe con la imagen del buen ciudadano ²⁶.

Sobre este ventanal aparece un friso en el que unas hidras, representaciones de los vicios, intentan acercarse a un vaso central, imagen del vaso de todas las virtudes en el contexto de la época ²⁷, impedidas por dos puttis. Esta idea se aplicó también en el Palacio de Carlos V en Granada y en los monumentos funerarios realizados a su muerte; y asimismo en el Palacio del Conde de Morata en Zaragoza donde aparece también Hércules. Sobre este friso, en un pequeño tímpano aparece representada la Prudencia, considerada la principal de todas las virtudes, y de la que León Hebreo dice que “*en ella van incluídas todas las virtudes cuyas acciones se llevan a cabo mediante la voluntad y los afectos voluntarios de amor y deseo*” ²⁸. Por ello, no es de extrañar que se halle colocada sobre el vaso de las virtudes y coronando el conjunto, porque ayudaría a la consecución de la idea de buen ciudadano, expresada por Hércules y Teseo. Rematando el tímpano, vemos una cabeza de grandes bigotes y corona radiada similar también a la del Palacio del Conde de Morata, que representaría a Helios, dios griego asociado al sol, “*símbolo del entendimiento divino del que dependen todos los entendimientos*” ²⁹. En resumen esta fachada, siguiendo al Profesor González de Zárate, enseñaba de forma visual y erudita que el hombre debe repudiar los vicios y ser virtuoso en su comportamiento social, procurando el bien de la ciudad sin dejarse llevar por la codicia; es pues, una representación fruto de la cultura humanista de su constructor. Estilísticamente, el naturalismo de las figuras humanas, el movimiento del cancerbero, la charnela invertida sobre la prudencia, etc. enlazan con el estilo de Diego de Siloe y la ornamentación de la Escalera Dorada y el Mausoleo de Rodrigo de Mercado Zuazola, realizado por este artista en Oñate –villa guipuzcoana a pocos kilómetros de Vitoria–.

El interior del palacio tiene como centro un patio cuadrado con dos loggias superpuestas en tres de sus frentes ³⁰. Las columnas del piso inferior son más altas que las del superior y los capiteles son corintios, orden según Serlio apropiado para viviendas de personas de calidad ³¹, aunque se han permitido también alguna libertad decorativa con flores y puttis, como los que se pusieron años más tarde en el Palacio de los Arrieta o “Bendaña” del que ya hemos hablado. Desde el patio a través de una doble arquería, arranca una escalera de tres tramos en escuadra, que se abre en el muro de arranque mediante tres arcos carpaneles decorados en su intradós con rosetones. La colocación de la escalera de modo prominente y monumental dentro de la arquitectura del patio, es una innovación importante en la España de los comienzos del siglo XVI, y son numerosas en los palacios de esta época ³² como en el de Antonio de Mendoza en Guadalajara (1507), el Palacio Arzobispal de Alcalá de Henares o el Hospital de Santa Cruz de Toledo (1520-1524). El patio está decorado a base de medallones, motivo muy frecuente durante el Renacimiento y muy difundido por ser una de las formas favoritas de immortalizar a los grandes hombres tanto del pasado como del momento, de los que no vamos a hablar, por falta de espacio, pero de los que diremos que pueden ser considerados una representación del amor virtuoso ³³.

Se trata pues, de un palacio construido ya dentro de la estética del Renacimiento, imbuído de imágenes claramente significantes y con un fin ornamental que sólo habíamos podido ver tímidamente en el Palacio de los Salinas. Con él, hemos terminado un

breve recorrido por la introducción del Renacimiento en una ciudad alejada de los principales focos de penetración de esta plástica y las ideas que llevaba aparejada, a través de tres edificios que muestran la evolución desde una arquitectura entroncada con el gótico, hasta el Palacio de Escoriaza- Esquíbel, muestra ejemplar de arquitectura humanista y parlante del Renacimiento español.

NOTAS

- 1 MARIAS, F.: *El largo siglo XVI*, Taurus, Madrid 1989, pág. 34 y 37.
- 2 LLEO CAÑAL, V.: *Nueva Roma: Mitología y Humanismo en el Renacimiento sevillano*, Sevilla 1979, pág. 9.
- 3 MARIAS, F.: *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*, T. I, Toledo, 1983, pág. 32-35. De la posesión de repertorios de dibujos, grabados, y medallas, por los artistas, promotores de obras de arte o aficionados, dan prueba los inventarios de bienes y almonedas realizados a su muerte que -en palabras de V. Lleó Cañal- nos dan testimonio de cierto nivel cultural y un deseo de "estar al día" respecto a lo que ocurría en Italia (LLEO CAÑAL, V.: Op. cit. pág. 24).
- 4 MARIAS, F.: *La arquitectura del Renacimiento ...*, pág. 64.
- 5 MARIAS, F.: *El largo siglos XVI*, pág. 35.
- 6 MARIAS, F.: *El largo siglo XVI*, págs. 15-16.
- 7 MARIAS, F.: *La arquitectura del Renacimiento ...* pág. 98.
- 8 GONZALEZ DE ZARATE, J.M.: "Burgos como centro difusor de motivos icónicos en el arte sepulcral del Renacimiento norteño" en: *Lopez de Gamiz* nº IX-X.
- 9 Tras el Capitulado dado por Fernando el Católico en 1476, que pone fin a las luchas de bandos en la ciudad, se abre un periodo de calma y estabilidad política en el que la nobleza enriquecida con el comercio y los grandes comerciantes ennoblecidos -diluyéndose así la diferenciación entre burguesía y nobleza-, se reparten y ocupan la totalidad de cargos concejiles y provinciales.
- 10 Todos los datos sobre estos palacios están sacados de: MARTIN MIGUEL: M.A.: *Aproximaciones al contexto histórico-artístico del Renacimiento en Vitoria*, Vitoria 1989. Trabajo de Investigación inédito.
- 11 A.H.N.: nº 4543 "Expediente de ingreso en la orden de Santiago de D. Juan López de Arrieta y Escoriaza". Valladolid, 1563. Cfr. PORTILLA, M.J.: *Torres y Casas Fuertes en Alava*, Vitoria, 1978, pág. 1070
- 12 CHUECA GOITIA, F.: "Arquitectura del siglo XVI", en *Ars Hispaniae* T. XI, Madrid, 1953, pág. 343.
- 13 MARIAS, F.: *La arquitectura del Renacimiento ...* pág. 171.
- 14 PORTILLA, M.J.: *Torres y Casas fuertes...*, pág. 1067.
- 15 A.M.V.: Libros de Actas Municipales nº 15 (1549-1557), fol. 265.
- 16 VELASCO, L. de: *Memorias del Vitoria de Antaño*, Vitoria 1889, pág. 13.
- 17 SERLIO, S.: *Tercero y cuarto libro de Architectura*, Albatros, 1977, Lib. IV, cap. VIII.
- 18 MÜLLER PROFUMO, L.: *El ornamento icónimo y la arquitectua, 1400-1600*, Cátedra, Madrid 1985, pág. 80.

19 PORTILLA, M.J.: "Un vitoriano en la Corte de Carlos V. El embajador D. Martín de Salinas" en *Boletín de la Institución Sancho el Sabio* T. VIII, 1964, pág. 160.

20 En Inglaterra aparece su nombre en la fundación del Colegio de Médicos de Londres junto a los médicos reales Juan Chambre y Thomas Linacre, y prestó leales e importantes servicios a Catalina de Aragón durante los trámites de su divorcio, como confidente, secretario y mensajero para sus contactos con el Emperador y sus embajadores.

21 A.M.V.: Libro de Acuerdos Municipales nº 13 (1536-1542), 17 de diciembre de 1539, fol. 105.

22 Ibidem.

23 HELLER, A.: *El hombre del Renacimiento*, Barcelona, Península, 1980, pág. 282.

24 GONZALEZ DE ZARATE, J.M.: *El Palacio Escoriaza-Esquibel como imagen del Buen Ciudadano y Mansión del Amor*, Vitoria, Ayuntamiento, 1987, pág. XXX.

25 VIVES, L.: *Diálogos*, pág. 159.

26 VILLENA, E. de: *Los doze trabajos de Hércules*, Madrid, Real Academia Española, 1958, pág. 54.

27 Esto se ve en el retrato de Lorenzo el Magnífico realizado por Vasari, en el que se ve junto a él un vaso donde se lee "Virtutum omnium vas".

28 HEBREO, L.: *Diálogos de Amor*, Madrid, Tecnos, 1986, pág. 36.

29 HEBREO, L. Op. cit. pág. 201.

30 Esto sería debido probablemente a un intento de ajustarse por el oeste al espacio limitado por la muralla sobre la que estaba edificado. La distancia de este patio al muro es de siete metros, frente a once desde el patio a la calle; si se hubiera construido una galería también en el frente de la muralla, el espacio habitable hubiera sido demasiado pequeño, por lo cual creemos que se hicieron sólo las tres galerías.

31 MÜLLER PROFUMO, L.: Op. cit. pág. 80.

32 WETHEY, H.E.: "Las escaleras del Primer Renacimiento español", *A.E. A. n° 148*, 1964.

33 Aparecen por un lado, Lucrecia o Alcestis, Aquiles y Mucio Scévola, imágenes del amor virtuoso, enfrentados a Nerón o Tarquinio, Venus y Marte, representaciones del amor lujurioso.

LA CIUDAD DE SANTIAGO Y SU CATEDRAL COMO TESTIMONIOS DE LA PARTICULAR FORMA DE ASIMILACION DEL RENACIMIENTO EN GALICIA

JOSE MANUEL GARCIA IGLESIAS
Universidad de Santiago de Compostela

El proceso de asimilación del Renacimiento en Galicia tiene su punto de partida en la propia evolución de su ciudad y monumento más significativos; Santiago de Compostela y su Catedral ofrecen testimonios, bien importantes al respecto, que cabe considerar reflejo de toda un proceso que denota la progresiva incorporación a un estilo a través de sus diferentes fases, desde los años finales del siglo XV hasta que el XVII ha andado sus primeros años.

I- SANTIAGO, UNA CIUDAD REMODELADA EN EL SIGLO XVI

Ya al final de la Edad Media la denominada Guerra Hermandiña -bien documentada desde el Pleito Tabera-Fonseca- se desarrolla en parte en Compostela. Por 1466 se queman las Platerías, en la puerta sur de la Catedral. No obstante, de inmediato, van a ser los miembros de la familia Fonseca quienes dominen la situación desde la sede episcopal.

Señala García Oro, al referirse a los Fonseca, que estos “ fueron verdaderos *faraones* constructores en la Tierra de Santiago y especialmente en Compostela, quemada en la etapa hermandina, con sus muros en ruinas, sus fuentes publicas atrofiadas y sus barroas calles convertidas en lodazal...”¹.

Pero, a pesar del empuje urbanístico propiciado por los Fonseca, el panorama que prima es el de la desolación. Se hace ahora preciso, según declara en Toro un compostelano por 1505, *reparar e faser los dichos muros*. Y por 1511 los monjes de San Martiño Pinario denuncian que *a cabsa de la humedad de la tierra e del mal olor de las calles, por los muchos lodos que en ella ay, por no estar limpias e empedradas, siempre hay perstilancia e otras enfermedades* ².

En esa Compostela, que está ahora haciendo el tránsito de la Edad Media a un tiempo nuevo, cabe observar como la propiedad urbana se encuentra muy fragmentada y tienen en ella un gran peso las instituciones más pudientes: “La Iglesia tiene casas en todos los barrios de la ciudad, incluso en los de mayor presencia burguesa e hidalga,

como Rúa Nova, Rúa do Vilar y sobre todo, en la Plaza del Campo. Son las *casas da mesa arçobispal* y *las casa do cabidoo*, en la terminología documental. De las casas del cabildo se ocupa principalmente la *Tenencia do Horro*. Habían sido numerosas en el barrio da Moeda Vella... Zona igualmente canonical... fue el barrio de la Coenga o Conga en el que la presencia de la corporación compostelana había sido total y de la que irradiaba sus intereses hacia las rúas más cercanas con casas importantes: Fonte do Franco, Fonte da Raiña, Rua de Valadares, Rua do Villar, Rúa Nova y sobre todo *Fonte do Çiquelo...*³. También han de recordarse las propiedades en casas y tierras en la ciudad que tenían monasterios y conventos; en este sentido el poder de San Martiño Pinarío era especialmente importante.

Pero el panorama a imaginar supera los ámbitos del poder propiamente eclesial. Había casas en Compostela de carácter puramente señorial, incluso con torre. Los documentos aluden a las *casas grandes da Praça do Campo desta çidade*, al referirse a las de los Moscoso. En otra ocasión García Oro recoge la referencia a *casas con seus sotos e sobrados que estan enna Rua do Vilar desta çidade*.

La ciudad ha visto levantarse, pues, obra de carácter estrictamente civil que fue promovida por diferentes familias compostelanas. En este caso, en los más significativos ejemplos, cabe aludir a determinadas familias de noble linaje en Compostela que han dejado cuenta de sus respectivas genealogías a través de los escudos impresos en las fachadas.

Aún quedan en la Rúa do Villar testimonios, en el perfil de algún soportal, de su antigüedad que deja vincular el origen de alguna casa en tiempos medievales. Lo mismo cabe señalar con respecto a la época renacentista con edificaciones que ya, de forma total o parcial, ofrece algún frente también a la misma rúa compostelana. En alguna ocasión particular - vivienda tras la parroquial de Salomé- el sentido de la Historia y el uso de la erudición propia del Renacimiento lleva a utilizar un programa iconográfico aplicado a una fachada⁴ que hoy tiene sus arcadas inferiores tapiadas.

La realeza va a buscar, con el inicio del siglo del Renacimiento, una clara presencia física en esa Compostela fundamentalmente eclesial y con algunos señores que tienen un cierto poder. Hay una referencia ya al respecto en esa denominación de Casas Reales que se le da a determinadas viviendas en la zona próxima a la Puerta del Camino.

No obstante en donde se va a significar de una manera ostensible esa presencia real va a ser desde la realización del llamado Hospital Real que se va a ubicar, precisamente, en un lugar inmediato al de la Catedral, Palacio Arzobispal y San Martiño Pinarío, manifestando, desde su gran fábrica y servicios -a los enfermos y peregrinos-, un determinado talante de la monarquía hispana⁵.

En el Santiago de los Fonseca las vías más concurridas eran aquellas que llevaban desde la Puerta del Camino y la Puerta Fajera hasta la plaza de la Quintana. Allí, señala García Oro, “era la Plaza o mercado en la que bullían los vendedores de víveres”⁶.

Ya en pleno siglo XVI Gelabert señala que el espacio urbano gira en torno a dos calles-ejes: “El uno comenzaba donde terminaba el Camino de las Peregrinaciones en la Puerta del Camino, al este, cruzaba la Plaza del Campo, centro de la ciudad, descendía hacia la Catedral y finalizaba en la Puerta de las Huertas; haciendo cruz con el precedente, el segundo, de sur a norte, comenzaba en la Puerta de la Mámoa, ascendía hasta la Plaza del Campo y fenecía en la Puerta de San Roque, en el camino de La Coruña... El peso económico, de la vida de la ciudad, la morada de sus más preclaros habitantes no iba mucho más allá del tramo Plaza del Campo-Catedral; cambiadores, canónigos,

plateros, hidalgos, mercaderes, todos tenían aquí su negocio o su casa, siempre en torno al mercado de la Plaza del Campo. Gran mercado, ciertamente, pero no único; aún es hoy perceptible en el plano de la ciudad la serie de espacios abiertos que siguen a las puertas de la muralla. Y así, al lado del gran mercado de la Plaza del Campo (Plaza de la Alhóndiga, carnicería, etc) eran de menor cuantía los de la Plaza del Obradoiro (el 'sitio de las tiendas'), Plaza de Mazarelos, mercado 'muy principal y por donde se entra en esta ciudad por los que vienen de la ciudad de Orense y Reino de Castilla y otras partes', Puerta Faxeira y Puerta del Camino⁷.

De todos modos estamos ante un tipo de ciudad en el que, también, la vida rural resulta algo propio. No puede dejarse de valorar la existencia de una serie de fincas urbanas en las inmediaciones de la muralla⁸ y que, incluso, llega a tener una presencia notable intramuros, donde el monasterio de San Martiño, Arzobispo y Hospital Real cuentan con huertas de importancia, tal como se puede ver en un plano de la Ciudad, hecho en 1595 -Archivo de Simancas-, que pormenoriza la existencia de las mismas.

Existe una información en el Archivo Municipal de Santiago relativa al estado de esta urbe en 1542 cuyo contenido han sido dados a conocer por Rodríguez González. Desde ahí sabemos que las rúas de las Huertas y de San Pedro eran los principales accesos a la misma y que la generalidad de las calles *están muy mal enpedradas y echo en ellas foyos altos y baxos*⁹.

Entre las fuentes se le reconoce a la de la Plaza del Campo, en los años medios del XVI, un valor principal. Y como la generalidad de las fuentes de Santiago se encontraba, por entonces, en muy deficientes condiciones¹⁰, al igual que las murallas, precisas de una urgente y profunda reparación a fines de siglo¹¹; todavía por 1623 se van a estar subastando las obras de reconstrucción a llevar a cabo¹².

En torno a 1595, cuando se está tratando sobre las defensas de la ciudad se levantan unos planos que dan cuenta aproximada de la configuración de la urbe. Se puede observar en su perímetro perfectamente identificadas nueve puertas; las dos que ahora se citan y que no se detectan en la documentación medieval son las de la Algalia de Abajo y la de Santa Clara (o Albalia de Arriba); también se hace referencia alguna vez al postigo de San Félix¹³.

Desde esta documentación cartográfica es posible, así mismo, señalar el camino principal en que desembocan la mayor parte de estas puertas. Con la Faxeira se enlaza el camino de Pontevedra; con la de Mazarelos, el de Orense; con la del Camino, el de Castilla; con las de Santa Clara y de la Peña, el de la Coruña; con el de las Huertas, el de Finisterre.

La intención con la que se acomete esta realización de planos ha de relacionarse, antes que nada, con la defensa de la ciudad, lo que justifica sobradamente las imprecisiones que puedan observarse en el trazado de las calles en uno de ellos. En otro ni siquiera se plantea lo existente en ese espacio interior y se hacen, en cambio, una serie de propuestas sobre el modo de ampliar, para determinadas zonas extramuros, la seguridad, por medio de nuevas defensas, ofreciéndose un plan que, sin duda, había sido propuesto con el ánimo de enviar a la Corte en un momento en el que se corre el peligro de que la ciudad de Santiago sea atacada por los miembros de la escuadra inglesa¹⁴.

Jerónimo del Hoyo hace, por 1607, una oportuna referencia a las murallas y puertas compostelanas: ... *está muy bien cercada con buen a muralla, la qual está edificada por todas partes sobre peña; tiene muchos torreones y muy espesos, cada uno con su plaza de armas y todo ello con sus almenas...*¹⁵

También hace una interesante referencia con respecto a las calles, de las que dice que son muchas... *pero malas; dos dellas atraviesan la ciudad, una va de la Puerta de la Mámoa, pasa por la plaça y llega hasta la puerta de San Roque, y otra desde la puerta de San Pedro pasa asimismo por la plaça del Hospital Real* (obsérvese la denominación dada ahora a este notorio espacio urbano); *ninguna dellas es derecha ni igual, porque en partes son muy estrechas y en partes anchas y en muchas muy tuertas . Otras dos calles, que llaman la Rúa Nueva y la Rúa del Villar, son buenas calles, aunque no muy largas, pero aféanlas los muchos soportales que tienen, porque muchos están muy malos y donde no los han parecen muy bien. Sin estas, hay muchas otras calles y callejas, pero todas universalmente están malísimamente empedradas, con piedras desiguales y mal puestas y es de manera que no se puede andar por ellas de noche, sin llevar hachas o linternas; y como el suelo es todo peña apenas se pueden empedrar mejor*¹⁶.

Hace Hoyo, así mismo, referencia al ser de las casas de Compostela: *Los edificios y calles desta ciudad algunos son muy buenos, labrados de muy buena cantería, con sus torres altas y fuertes; pero las casas antiguas son mal traçadas y algo estrechas y obscuras, porque están muy haçinadas y sin patios, a cuya causa tienen poca luz; los suelos y techos todos son de tablas y en muchas son de lo mismo los tabiques...*¹⁷

El periodo renacentista tiene una huella muy relativa en en Compostela. El cuidado de sus defensas, calles y plazas, el interés por la renovación de las mismas y el descontento con la apariencia de lo existente supone una mentalización diferente, propia de ese tiempo que abre el desarrollo de la Edad Moderna.

II- LA CATEDRAL COMPOSTELANA EN SU SER RENACENTISTA¹⁸

Con Alonso III de Fonseca, en la primera mitad del siglo XVI, se inicia una ostensible remodelación de la Catedral que se plantea, ahora, con una ambición de carácter más generalizador de tono diferente a las llevadas a cabo en la época gótica. Y es que, con el Renacimiento, se va a atender a una renovación sustancial de la fábrica catedralicia que afectará a partes bien importantes de la misma. Tanto es así que puede hablarse, en esta basílica, de toda una sistemática reforma de sus espacios, tratando de remozar toda la edificación medieval desde claves nuevas.

En primer lugar hay que reseñar los cambios que se llevan a cabo en la cabecera. También resulta primordial la sustitución del viejo claustro medieval por otro más moderno y amplio. Además se llevan a cabo reformas de interés que tienden a renovar la vieja imagen de la fachada occidental del templo: la del Obradoiro. En cualquier caso todas esas obras que arrancan en tiempos del más importante de los Fonseca -Alonso III- van a tener otras fases, ya fuera de su época, que completen esa idea de auténtica regeneración y actualización de la imagen del templo.

Pero, además, han de tenerse en cuenta otras aportaciones que se deben a puntuales esfuerzos de fundadores o de cofradías que completan la novedosa factura que se involucra en la edificación catedralicia en virtud de los esfuerzos de sus arzobispos y cabildo.

El remozamiento de la cabecera, propiciado por el tercero de los Fonseca, afecta fundamentalmente a la capilla mayor y a la capilla del Salvador, en el centro de la girola. Es por 1522 cuando se acuerda trasladar el altar del Santísimo precisamente al

Salvador; antes estaba en la llamada *sacristía de arriba*, detrás del altar mayor. De este contexto de reforma surgirá el retablo hecho para la capilla de la girola atendiendo a trazas de Juan de Alava que se acaba antes de 1532. Se realizan igualmente cambios, unos cuantos años después, en el retablo mayor del altar de Santiago. También se hacen nuevas rejas para este espacio de la capilla mayor.

A partir de 1564 va a aparecer un artista aragonés, Juan Bautista Celma, asumiendo importantes responsabilidades en esa transformación de la capilla mayor. Con él cabe relacionar la realización de una serie de tablas pintadas que cierran, en la parte posterior, los intercolumnios de este espacio. Y a Celma se debe la magnífica obra de los púlpitos que acomete a partir de 1578. Aún en 1603 este pintor y rejero aragonés se ocupa de pintar la cúpula y toda la bóveda de la capilla mayor.

En las capillas de la girola -en las inmediaciones, pues, de la tumba apóstolica- se acometen, por parte de diferentes fundadores, ahora obras de notorio interés. Ha de reseñarse, así, lo realizado en la llamada, desde 1515, capilla de San Bartolomé. Allí se va a enterrar el maestrescuela de la catedral, don Diego de Castilla; en su monumento funerario maestre Arnao va a llevar a cabo un característico quehacer renacentista muy poco posterior a 1521. El pequeño retablo pétreo que preside este conjunto resulta, desde un punto de vista iconográfico, un aspecto capital a tener en cuenta; en él se ensamblan la devoción mariana con la de los apóstoles Bartolomé y Santiago.

Al otro lado de la girola -hacia la parte sur- se encuentra la capilla de la Piedad. Es obra hecha en virtud de una fundación del canónigo Juan de Mondragón. En ella tiene que ver, en lo que a su construcción se refiere, con Jácome García que está trabajando en la misma por 1525. Se debe al escultor Miguel Perrín el grupo de la Lamentación sobre Cristo muerto que preside este recinto; un naturalismo que tiene, en este caso, todavía muchas resonancias góticas flamencas se plasma en este trabajo, acometido desde la ductilidad del barro cocido.

En las inmediaciones de la Puerta Santa -también en este lado sur de la girola- se encuentra la antigua capilla de San Pedro que recibe el apoyo de una fundación en la segunda mitad del siglo XVI. Es Doña Mencia de Andrade quien patrocina, en este caso, las obras. Además de hacerle una sacristía y una reja le encarga a Juan Bautista Celma una tumba que se dispone en un lateral.

Es en 1523 cuando la cofradía de los clérigos del Coro consigue la autorización para edificar una nueva capilla. Se dispone en el crucero, hacia el lado norte, en las inmediaciones de la girola y ocupa, también, el espacio antes abarcado por la que tenía a la Santa Cruz como advocación. Es también Juan de Alava quien da la traza para la nueva edificación que levanta Jácome García. Cornielles de Holanda será quien se encargue, por 1526, de realizar el retablo. Se conserva aún la Virgen con el Niño de ese antiguo conjunto. También pertenece a este mismo maestro la tumba del canónigo Antonio Rodríguez Agustín, dispuesta en un lateral de este nuevo espacio construido.

El mismo Jácome García, encargado de otras obras catedralicias, acomete la reforma de la capilla vecina a la de los clérigos del Coro: la del Sancti Spiritus; aquí trabaja por 1526. Otros lo harán, en la zona de su cabecera, a partir de 1541. Varias de las tumbas aquí localizadas pertenecen al siglo XVI: la del Chantre y Maestro de Capilla, Don Juan de Melgarejo; la de Don Fructuoso Gallos y su esposa, Isabel de Monteser; también, la de Don Pedro Varela.

La idea de cambiar el coro mateano -ubicado en el centro del brazo mayor de la iglesia- por otro nuevo ya está recogido en las actas capitulares por 1522. No va a ser,

sin embargo, hasta 1594 el momento en que se disponga alargarlo y , ya en 1599, se toma la decisión de hacer uno nuevo. Juan Davila y Gregorio Español son los artífices de esta nueva obra que hoy se encuentra en el monasterio de Sobrado dos Monxes. En este buen trabajo escultórico se proyectan diferentes influencias de significativos maestros renacentistas. Alonso de Berruguete y Juan de Juni, Gaspar Becerra y Esteban Jordan. Por 1608 se encontraban ya rematados los siales de este coro lígneo.

Por lo que se refiere a las obras del claustro debe de señalarse que, ya en 1505, se preveía iniciar tales trabajos. Juan de Alava se encuentra en Compostela por 1510 ocupado de las trazas correspondientes. Después, por 1518, son varios los arquitectos que están en Santiago opinando al respecto; el propio Alava, Gil de Hontañón, Juan de Badajoz, Alonso de Covarrubias son los que dicataminan sobre tal cuestión.

En 1521 se inician de hecho las obras del claustro. También en este caso Jácome García está a su lado. En esa primera fase se acometen las portadas de la Antesacristía - que daba inicialmente paso al antesoro y tesoro- y del Claustro propiamente dicho que se estructuran siguiendo criterios propios del plateresco.

Será a partir de 1542 cuando la zona prevista como antesoro y tesoro se conviertan en antesacristía y sacristía. A su lado, siguiendo la misma línea constructiva - en el costado sur del templo-, se encuentra el trastero que se convierte en lugar para las Santas Reliquias a partir de 1542. A su lado está el antiguo Antecabildo, al que se accede desde la nave lateral sur del brazo mayor del templo y, antes también desde el claustro. Desde aquí puede accederse a la actual capilla de las Reliquias que, en principio, fue lugar destinado al Cabildo. En este sitio, a partir de 1536, se disponen los sepulcros reales; habrá, sin embargo, que esperar a que llegemos hasta 1600, aproximadamente, para que se estructure arquitectónicamente, de forma nueva, esta parte de la capilla de carácter funerario, ya desde planteamientos clasicista desarrollados, posiblemente, por Ginés Martínez.

Todavía hay un espacio claustral más en las inmediaciones del templo. Se trata de la capilla de Alba, a la que se accede, en este caso, desde el ala norte del claustro. Por 1534 se le encarga a Corniellas de Holanda un retablo, que se ha perdido, para este espacio.

Se sabe, por otra parte, que en 1533 se reclaman los servicios de Juan de Alava para que reconociese lo hecho hasta ese momento en el llamado *cuarto de la plateria*, espacio que debe de entenderse en el lado este de esa zona claustral. En 1537 muere Juan de Alava y, ya por 1540, va a ser Rodrigo Gil de Hontañón el encargado de rematar la zona oriental planteando una fachada a ese cuarto que se llamará, a partir de entonces, Cuarto del Tesoro.

No pueden pasar desapercibidos los paralelismos existentes entre la arquitectura civil de este maestro -Palacio de Monterrey, en Salamanca- y esta obra de carácter religioso. La torre que remata hacia el sur este cuarto oriental del claustro presenta una curiosa forma escalonada que ha dado lugar a varias líneas explicativas de justificación que llevan a plantear desde un posible relación con formas de la arquitectura precolombina -lo señalado por Martín González- hasta una vinculación con formas presentes en tratados de arquitectura; Bonet Correa plantea una relación con Serlio como razón justificadora de tal caprichosa forma.

Se le ha otorgado, también, a esa torre un significado iconográfico, entendiéndola como *Torre de David*, claro símbolo mariano que refuerza el sentido alegórico que cabe darle al recinto claustral. Esa misma vinculación con la figura de la Virgen presentan

una serie de medallones que, como eslabones de un árbol de Jesé, se distribuyen en la parte alta, en un programa que concluye con la representación de la Virgen con el Niño. Un repertorio escultórico de carácter jacobeo se ubica en la parte baja y media de esta fachada este, o del Tesoro. Se asocian, de este modo, el culto a María y al Apóstol en este recinto que tiene, además, un carácter funerario ya que es cementerio de señores prebendados.

No puede pasar desapercibida la vocación de creación de una plaza con la que nace la traza de esta fachada del cuarto del Tesoro. Realmente el nuevo ser de Platerías y, en cierto modo, el arranque de una valoración nueva del entorno de la Catedral, con un sentido ya moderno, parte de las intenciones, hacia el exterior, con que concibe Rodrigo Gil esta parte de la obra.

También Rodrigo Gil se encarga de iniciar el desarrollo del ala occidental. Juan de Herrera, primero, y, después, Gaspar de Arce seguirán las obras. La evolución del gusto dentro del Renacimiento justifica los cambios que se detectan, en lo referente al estilo, en estas obras en realización

El programa de las obras del claustro está dando una dimensión nueva a la Basílica en el conjunto de la Ciudad, otorgándole un sentido realmente novedoso hacia el exterior.

Desde 1519 se llevan también obras importantes en la fachada del Obradoiro. Es esta, pues, otra de las obras promovidas por Alonso III de Fonseca. Años más tarde, con la reforma barroca, se borrará la huella de este quehacer. Ya en los inicios del XVII será Ginés Martínez quien acometa la realización de la gran escalinata que abre, solemnemente, el conjunto catedralicio a la plaza a la que mira hacia el oeste.

Así mismo, a finales del XVI, se hacen obras de allanamiento en la plaza de la Quintana. Por 1611 Jácome Fernández y González de Araújo reforman la Puerta Santa. Se utilizan aquí, a sus lados, figuras procedentes del antiguo coro mateano. Con esta obra se remata, de hecho, una larga etapa de construcciones en la Catedral utilizando para ello aportaciones propias de tiempos anteriores.

Aquí se encuentra -en ese curioso gesto de valoración de unos testimonios de un tiempo pasado- el último episodio de una historia de más de cien años en los que la Catedral de Santiago plantea su renovación en clave renacentista. Se concibe, de este modo, la generalidad de este conjunto a partir de criterios novedosos. Con el Barroco habrá nuevos y bien significativos replanteamientos que, como sucedió tantas veces, disimulan, en parte, todo un proceso de asimilación del Renacimiento que tiene, en este caso, un cierto valor de ejemplo.

NOTAS

1 J. GARCIA ORO: *Galicia en los siglos XIV y XV*. Pontevedra, 1987, II, pág. 67.

2 J. GARCIA ORO: *Galicia....*, pág. 68.

3 J. GARCIA ORO: *Galicia....*, pág. 73.

4 A. AGUAYO: *Simbolismo en las fachadas renacentistas compostelanas*. Sada, 1983, págs. 121-125.

5 J. GARCIA ORO: *Galicia....*, págs. 78-79.

- 6 J. GARCIA ORO: *Galicia....*, págs. 75-76.
- 7 J. E. GELABERT GONZALEZ: *Santiago y la Tierra de Santiago de 1500 a 1640: Contribución a la Historia económica y social de los territorios de la corona de Castilla en los siglos XVI y XVII*. Sada, 1982, págs. 189-190.
- 8 J. GARCIA ORO: *Galicia....*, pág. 75
- 9 A. RODRIGUEZ GONZALEZ: *La ciudad de Santiago en 1542*. "Cuadernos de Estudios Gallegos", 77, XXV (1970), págs. 274-275.
- 10 A. RODRIGUEZ GONZALEZ: *La ciudad ...*, págs. 276-278.
- 11 A. RODRIGUEZ GONZALEZ: *Las murallas de Santiago en el siglo XVI*. "Cuadernos de Estudios Gallegos", 72-73-74, XXIV (1969), págs. 399-407.
- 12 A. RODRIGUEZ GONZALEZ: *Las murallas....*, pág. 407.
- 13 A. RODRIGUEZ GONZALEZ: *Las murallas....*, pág. 407.
- 14 M. C. FOLGAR DE LA CALLE, en *Santiago de Compostela. 1000 ans de Pélerinage Européen*. Bruxelles, 1985, págs. 232-233.
- 15 J. DEL HOYO: *Memorias del Arzobispado de Santiago. Año 1607*. Edición preparada por A. RODRIGUEZ GONZALEZ y B. VARELA JACOME. Santiago, s. a., pág. 43.
- 16 J. DEL HOYO: *Memorias....*, pág. 43.
- 17 J. DEL HOYO: *Memorias... pág. 42*.
- 18 Nos remitimos para la generalidad de los datos documentales que se recogen en este epígrafe a la ingente obra de A. LOPEZ FERREIRO: *Historia de la S.A.M.I. de Santiago de Compostela*. Santiago, 1906, VIII y 1907, IX.

LA ESCALERA EN LA ARQUITECTURA LEONESA DEL RENACIMIENTO

M^a DOLORES CAMPOS SANCHEZ-BORDONA
Universidad de León

El desarrollo de la escalera es uno de los aspectos arquitectónicos más representativos de la nueva manera de hacer que se impuso en el renacimiento europeo y por lo mismo del cambio operado respecto de la arquitectura medieval.

Como ya ha señalado André Chastel, a partir de aquel momento histórico, la escalera dejó de ser únicamente un elemento dinámico, funcional y -para ciertos teóricos como Alberti- perturbador de la arquitectura ¹. En otras palabras, la razón de su construcción ya no era exclusivamente la de servir como nexo entre dos niveles verticales. Por el contrario, desde estas fechas, adquirió nuevos valores simbólicos, una complejidad estructural y un virtuosismo técnico y ornamental desconocido en periodos anteriores. Se transformó en un órgano representativo de la nueva mentalidad, a la vez que se convirtió en complemento indispensable en el ceremonial aristocrático y señorial de la sociedad renacentista.

Fueron sobre todo las escaleras interiores las que acusaron estos importantes cambios al abandonar su función básicamente utilitaria para convertirse en un signo de distinción y a la par en un medio eficaz para conferir al espacio interior un carácter noble y adquirir así la misma dignidad que las escaleras exteriores. En consonancia con la época, en la que el comportamiento aristocrático comenzaba a afirmarse, las escaleras pasaron a formar parte de la “*estética de la ostentación*” ².

Es evidente que las modificaciones estructurales y simbólicas que sufrió la escalera en este período histórico, están estrechamente relacionadas con los cambios operados en la concepción y organización de la casa-palacio renacentista. La vivienda señorial perdió su carácter de fortaleza para transformarse en una morada residencial, cuyas dependencias nobles se ubicaban en el piso superior. La escalera adquirió entonces un sentido simbólico y ceremonial muy específico puesto que pasó a ser el punto de referencia que facilitaba el acceso a las estancias señoriales de la casa.

Por las mismas razones, la escalera se concibió como un elemento arquitectónico monumental, capaz de otorgar solemnidad al espacio donde era emplazada. Se explica de esta forma que su uso no quedara reservado exclusivamente a los conjuntos arquitectónicos civiles sino que también se hiciera extensivo a las dependencias religiosas con características, tipología y simbolismo muy similares.

En la génesis de la escalera moderna europea, España ocupó un lugar destacado. Opinión ésta bastante generalizada a raíz de los trabajos de Pewsner y Wetthey sobre las características, tipologías y evolución de los ejemplos hispanos ³. No obstante, las propuestas de estos historiadores fueron matizadas algunos años después en los coloquios de la ciudad francesa de Tours del año 1979 y en posteriores trabajos de Jean Guillaume, Fernando Marías y Agustín Bustamante ⁴. En todos los casos se admite el protagonismo de los modelos españoles en el desarrollo de sus homólogos europeos pero sin restar interés a los ejemplos italianos.

Dentro del arte español del siglo XVI, los ejemplos de escaleras leonesas ocupan un lugar primordial que no ha sido suficientemente estudiado ni resaltado ⁵. Queremos llamar la atención sobre este hecho, y mostrar en este trabajo algunos exponentes de la arquitectura local dignos de ser tenidos en cuenta dentro del “corpus” de las escaleras españolas del renacimiento, tanto por su tipología como por su temprana cronología y sobre todo por su valor e interés artístico.

En la arquitectura leonesa, las escaleras siguen una evolución y características similares a las del resto de la zona castellana y andaluza. Las escaleras de las primeras etapas del siglo XVI son de estructura muy simple, con doble rampa separada por un macho o espigón, y caja cerrada. A este tipo pertenece la del convento de la Concepción de Villafranca del Bierzo. Posteriormente, a partir de la tercera década se van complicando en el número de tramos, la caja es abierta y se impone la abundancia decorativa, como se observa en el palacio de Grajal de Campos o en la capítular de la catedral de León. Desde mediados de la centuria se gana en complejidad arquitectónica, las rampas son voladas y el espacio se cubre con cúpula como en la escalera prioral de San Isidoro de León. No existe un modelo único y predomina la diversidad estructural en su configuración, producto de influencias dispares y de la intervención de maestros muy distintos. Sin embargo, en todas ellas está implícito el afán de conferir al espacio donde se levantan una cierta solemnidad contagiada de los valores señoriales, por lo que el aspecto más generalizado es el carácter monumental, la riqueza ornamental y el virtuosismo técnico.

ESCALERA DEL PALACIO DE GRAJAL DE CAMPOS

La construcción de la nueva morada señorial en la localidad de Grajal de Campos se debió a la iniciativa del señor de la villa Hernando de Vega y sobre todo al patrocinio de su mujer Blanca Enriquez apoyada por su hijo Juan de Vega. Las obras del palacio se iniciaron en las primeras décadas del siglo XVI. En 1523 ya existe constancia documental del estado avanzado de la fábrica cuyo conjunto arquitectónico se concluyó en torno a los años treinta de la centuria ⁶.

El palacio se relaciona artísticamente con la familia Adonza y el círculo de Lorenzo Vázquez. Pero algunos elementos decorativos y arquitectónicos no están ajenos a las influencias toledanas y andaluzas ⁷.

La residencia señorial de la villa de Grajal de Campos ofrece varios aspectos de sumo interés dentro de la arquitectura castellano-leonesa. Entre estos destaca la escalera del palacio que constituye una de las piezas más sobresaliente del conjunto palaciego y representa uno de los mejores ejemplos de escalera monumental de la arquitectura civil española de la primera mitad del siglo XVI ⁸.

La escalera principal del palacio se abre en el interior del edificio, en el ángulo suroeste del patio, junto a la entrada del zagüan que sirve de comunicación entre la portada principal y el interior de la vivienda.

Su trazado esponde al esquema de escalera claustral, con tres tramos colocados en ángulo recto y un descanso, dentro de un espacio rectangular cubierto por sencilla techumbre de madera. Al tratarse de una casa señorial, la escalera se convierte en un elemento con multiplicidad de valores, ya que a la funcionalidad arquitectónica se han añadido otros como la monumentalidad, el interés artístico y el carácter simbólico.

En este sentido, la obra ha sido dotada de diferentes elementos técnicos, ornamentales y heráldicos que contribuyen a transformarla en un signo de “distinción” nobiliaria dentro del espacio interior del edificio, en el cual servía de eje ascensional hacia la zona donde se ubican las dependencias reservadas a los señores de la casa y sus distinguidos huéspedes, con quienes por otra parte solían competir en prestigio social y poder económico. El talante humanista de sus moradores se reflejaba no solo en la escalera principal sino en diferentes aspectos de la construcción del palacio al que quisieron dotar interiormente de un grado de confortabilidad, adorno y ostentación propio de las villas renacentistas italianas que ellos conocían por su estrecha vinculación y sus prolongadas estancias en Italia ⁹. A la influencia italiana la obra de Grajal de Campos añade también las peculiaridades de la nobleza hispana del siglo XVI imbuida de un ceremonial aristocrático y deseosa de ostentar apariencias.

En función de este hecho el acceso desde el patio inferior se enfatiza mediante un amplio vano adintelado, rematado en frontispicio curvo de tipo toledano, profusamente decorado con ovas, palmetas, perlas y rosetas. Sustentan el conjunto tres columnas con capitel de castañuelas-similares a los del resto del patio- sobre zapatas de piedra. La salida de la escalera en el segundo nivel del patio repite los mismos elementos y detalles de la embocadura inferior. La balaustrada es de claraboya formada por una red de rombos de lados curvos enlazados por tres molduras a modo de anillo, muy similar a la desaparecida del palacio arzobispal de Alcalá de Henares.

Las características estructurales y formales de la obra leonesa se aproximan a la tipología de escaleras derivada de los modelos trazados por Alonso de Covarrubias en el palacio arzobispal de Alcalá de Henares y en el hospital de la Santa Cruz de Toledo ¹⁰. Estos ejemplos se difundieron más tarde por las casas señoriales de la arquitectura renacentista toledana como las de Malpica y Valdepusa. También existe un interesante parecido con la escalera del palacio de los Dueñas de Medina del Campo, cercana a la localidad de Grajal de Campos ¹¹.

Sin embargo en el aspecto ornamental, la escalera no sólo es deudora de los modelos toledanos sino que denota la intervención de maestros cercanos a Lorenzo Vázquez y al círculo de los posibles autores del palacio, es decir la familia Adonza. La tipología de capitel corintio que corona los pilares de la balaustrada y los grutescos “a candelieri” que decoran los soportes remiten a los modelos utilizados por Lorenzo Vázquez y Cristóbal de Adonza en la iglesia y convento de San Antonio de Mondéjar ¹².

ESCALERA CAPITULAR DE LA CATEDRAL DE LEON

La escalera catedralicia leonesa es un magnífico ejemplo de la arquitectura de la primera etapa del renacimiento. Tanto por su estructura como por su riqueza ornamental

merece ser catalogada en un buen lugar dentro del “corpus” de escalera española del siglo XVI ¹³.

La escalera se levantó en el espacio destinado a sala capitular, junto al claustro catedralicio. El proyecto fue realizado por Juan de Badajoz el Mozo durante la prelatura del obispo don Pedro Manuel (1523-1534) patrocinador de la obra ¹⁴.

Desde el punto de vista estructural, los escalones se han dispuesto en tres tramos desiguales, separados por descansillos, que conforman un ángulo obtuso y otro recto dentro de un amplio espacio rectangular. Se ha escogido la tipología de caja abierta con techumbre de madera, en la actualidad oculta por moderna cubierta de escayola. No existen grandes dificultades arquitectónicas.

Quizás la novedad más importante radique en el trazado del primer tramo, oblicuo respecto del eje de la puerta de acceso al recinto y respecto del muro lateral. Al mismo tiempo con esta organización se provoca la ruptura de la habitual disposición en paralelo del primer y tercer tramo, tal y como sucede en la mayoría de las escaleras claustrales hispanas. El esquema resulta original y sobre todo se consigue una independencia respecto al muro al que en otro caso iría adosada. Por otro lado, mediante la proyección y perspectiva de los peldaños iniciales se consigue una sensación de mayor amplitud espacial y en definitiva se logra conferir al conjunto un carácter monumental que no tendría si se adhiere a la pared.

En el último tramo, el rellano se amplía para formar una tribuna o balcón en voladizo, con molduración renacentista y abundante decoración, presidido por las armas de los Manuel. Desde esta zona se accedía a la sala capitular, hoy Museo Catedralicio Diocesano.

La escalera se levantó sobre muro de carga o limón cuya peculiaridad más sobresaliente es la rica ornamentación de los paramentos, compartimentados en hileras de sillares labrados con motivos agrutescados, copas, vasos, acantos, roleos, bucráneos, etc. Entre la profusa decoración se han insertado las armas de los Manuel dispuestas en cuarteles dispersos y compartimentados como si de un motivo decorativo más se tratara ¹⁵.

A la hora de buscar un precedente a la escalera leonesa, la mayoría de los autores se inclinan por los ejemplos del Hospital de la Santa Cruz de Toledo o la desaparecida del Palacio Arzobispal de Alcalá de Henares u otros modelos toledanos del círculo de Alonso de Covarrubias ¹⁶. La analogía ha sido establecida por los historiadores en relación a la ornamentación de los sillares más que por similitud de características estructurales. El estudio minucioso de la obra leonesa nos ha llevado a considerar dicha hipótesis muy dudosa si se tiene en cuenta que la fecha de la obra de Juan de Badajoz es posiblemente anterior a las de Toledo y Alcalá ¹⁷.

Por otra parte, al margen de la cronología, el análisis estilístico entre los citados ejemplos refleja más puntos de disonancia que elementos comunes. El arranque de la escalera, visible desde el patio, así como los arcos que enmarcan tanto el inicio como la embocadura del piso superior en los modelos de Covarrubias, no existen en León. Únicamente la decoración de los paramentos de la caja a base de sillares cincelados resulta aparentemente similar. Sin embargo, el exámen minucioso de este aspecto también revela notables diferencias de talla, tipología de sillar y modelos decorativos ¹⁸, diferencias que parecen responder a la existencia de un modelo común que cada uno interpretó a su manera.

Descartada la hipótesis de la influencia de la obra de Covarrubias en la escalera leonesa, la balanza se inclina hacia dos focos artísticos más próximos a León: Valladolid y Burgos.

La posible relación con Valladolid se centra en la obra del Colegio de San Gregorio de esa ciudad. En este edificio tanto los sillares de la escalera como la tribuna del órgano situada en el interior de la capilla del colegio recuerdan muchos aspectos del conjunto leonés ¹⁹.

No obstante el foco burgalés se presenta como principal punto de referencia. La escalera capitular de Juan de Badajoz está muy cercana a la obra de Diego de Siloé y a las obras de artistas burgaleses del primer tercio del siglo XVI. La proliferación ornamental, los motivos lombardos, la tipología de tribuna denotan analogía entre la escalera Dorada y la capitular de la catedral leonesa.

ESCALERA DEL PALACIO DE LOS GUZMANES EN LEON

Dentro de la tipología de escalera claustral, el ejemplo del palacio de los Guzmanes aporta un paso más en el proceso evolutivo de la arquitectura civil leonesa. El conjunto fue trazado por Rodrigo Gil de Hontañón en la década de los años sesenta del siglo XVI, pero el trazado original fue modificado en la última restauración de 1974 ²⁰.

La tipología de la escalera palaciega responde al esquema claustral con tres tramos en ángulo recto separados por dos rellanos, dentro de un espacio rectangular cubierto con techumbre de madera. La caja es abierta y la sustentación de las rampas se efectúa mediante arcuación rampante de tal forma que el conjunto permanece volado en sus dos tramos superiores. La embocadura se enfatiza mediante triple arquería de medio punto sobre pilares cajeados, sistema que se repite en el piso superior que conduce a la planta noble del palacio. Se ha ganado en monumentalidad y elegancia respecto del caso de Grajal de Campos. También existe mayor rigor y dificultades técnicas respecto de los ejemplos realizados en los primeros tercios de la centuria y sobre todo se ha logrado conferir a esta zona del palacio una dignidad y simbolismo acorde con el carácter nobiliario de sus moradores.

ESCALERA PRIORAL DE LA COLEGIATA DE SAN ISIDORO DE LEON

El siguiente eslabón en la evolución tipológica y en el desarrollo técnico de las escaleras leonesas está representado por la obra de la Colegiata de San Isidoro en la ciudad de León.

En 1571, ante la buena situación de la fábrica, los canóigos isidorianos determinaron la realización del "*Cuarto de Priors*", con una gran escalera y arcos ²¹.

La construcción de las nuevas dependencias dentro del recinto de la colegiata respondía tanto a necesidades funcionales como al deseo de ennoblecer e innovar el conjunto arquitectónico con obras más acordes a las corrientes artísticas del renacimiento y del clasicismo. Prueba evidente de esta voluntad de cambio es la elección de Juan del Ribero Rada como maestro y tracista de la obra. O lo que es lo mismo, una de las figuras que en esas fechas personificaba la concepción teórica afín al clasicismo. La dilatada ejecución del proyecto determinó la intervención de otros artífices en la fábrica

ante las ausencias del maestro, quien dió por concluida la escalera en 1580 recibiendo más de mil doscientos ducados por su “desinteresado” trabajo ²².

La estructura y tipología de la escalera prioral responde a un trazado de suma originalidad. La primera parte es una escalera doble de escaso número de peldaños, a partir de ese tramo inicial se transforma en escalera claustral, con cuatro tramos y tres rellanos, dentro de una caja abierta en un espacio ligeramente rectangular. La cubierta es una cúpula pseudoelíptica sobre pechinas. El sistema empleado para la sustentación de las rampas y peldaños es mixto, los tramos superiores van suspendidos sobre bóvedas por lo que la escalera puede considerarse volada, mientras que el arranque del primer tramo se apoya en muros de carga o limón.

Con la disposición de este trazado, Juan del Ribero solucionaba uno de los aspectos funcionales básicos de la obra ya que su finalidad esencial era la de servir de acceso a dos espacios diferentes. Por un lado era el lugar de paso entre la fachada prioral de la Colegiata y el nuevo “Cuarto” de priores”, por otro servía de comunicación obligada con el claustro de la colegiata. De ahí la razón del tramo inicial doblado.

Pero su valor no radica únicamente en servir de nexo entre espacios y niveles verticales distintos. La obra fue proyectada con un claro deseo de conferir a dicha zona interior de la Colegiata un grado de solemnidad y una dignidad propia de los recintos domésticos señoriales de la época. La misma ubicación de la escalera estaba cargada de este simbolismo ya que se trataba de la “casa” o cuartos de las dignidades capitulares, situadas en la zona noble o superior del claustro. Contagiada de la estética que regía los interiores del estamento nobiliario, la obra de San Isidoro se concibió como signo de distinción y como tal se puso sumo interés en la calidad y virtuosismo técnico, en la amplitud de los tramos y en la monumentalidad del trazado. Pero por encima de todo se cuidaron los aspectos más visibles: la estereotomía, la ornamentación y la abundante iconografía que cubre la totalidad de la superficie de los arcos y bóvedas divididas en casetones efigiados con el busto de numerosas figuras.

La riqueza de imágenes esculpidas en la escalera de la colegiata responden a un programa iconográfico en el que personajes históricos, mitológicos, alegóricos y religiosos, parecen estar relacionados con la exaltación de los valores de la monarquía cristiana.

NOTAS

1.-André CHASTEL, “Un membre privilégié de l’Architecture”, en *L’Escalier dans l’Architecture de la Renaissance, Actes du colloque*, Tours, 22-26 mayo, 1979, Paris, 1985, págs.7-8; Jean GUILLAUME, “Genèse de L’escalier moderne”; *Idem*, págs.9-15.

2.-André CHASTEL, *Op.cit.*, pág. 9.

3.-Nikolaus PEVSNER, *An outline of European Architecture*, London, 1960; Harold WETHEY, “Escaleras del primer Renacimiento español”, *Archivo Español de Arte*, nº 37, 1964, pág. 295.

4.- Sobre estas opiniones véase la obra ya reseñada: *L’Escalier dans L’Architecture de la Renaissance*, donde se recopilan las actas del coloquio de Tours de 1979, en especial los trabajos de J. GUILLAUME sobre la génesis de la escalera moderna, los de Agustín BUSTAMANTE “La influencia italiana en la escalera española del renacimiento” y Fernando MARIAS, “La escalera imperial en España”.

5.-En el trabajo de H. WETHEY citado en notas anteriores, no se hace referencia a casos tan singulares como la escalera catedralicia de León. La obra de Grajal de Campos si aparece mencionada como ejemplo de transición entre lo medieval y lo renacentista.

6.-Sobre el palacio leonés y sus promotores, vid M.Dolores CAMPOS S-BORDONA, "El mecenazgo y el palacio de los señores de Grajal de Campos", (en prensa). También se hacen referencias al mismo en M.Dolores CAMPOS S-BORDONA, *La arquitectura del renacimiento en la primera mitad del siglo XVI en la diócesis de León*, León, 1991.

7.-Las influencias de los artistas citados se analizan y concretan en los dos trabajos citados en la nota anterior. Tradicionalmente se ha venido relacionando la obra de Grajal de Campos con el círculo de Covarrubias, pero el estudio artístico del mismo revela las concomitancias con las obras derivadas de Lorenzo Vázquez o de sus seguidores.

8.-Harold WETHEY, *Op. cit.*, pág. 295-296.

9.-Juan de Vega fue embajador de Carlos I en Roma y Virrey de Sicilia. Su madre, Blanca Enriquez poseía una personalidad acorde con el carácter renacentista de la época y se mostró siempre muy inclinada a dotar sus moradas del grado de confortabilidad y riqueza que pregonaba la nueva nobleza urbana de este periodo histórico. Cfr. MARQUES DE SALTILLO, *Juan de Vega, embajador de Carlos V en Roma*, Madrid, 1946 donde se publican los testamentos de los señores de Grajal.

10.-La similitud con las escaleras toledanas ya fue advertido por Manuel GOMEZ MORENO, *Catálogo monumental de la provincia de León*, Madrid, 1925, pág. 243. El resto de los autores que han tratado el tema mantienen esa misma opinión.

11.-Esteban GARCIA CHICO, "El palacio de los Dueñas en Medina del Campo", *B.S.E.A.A.*, t. XVI, 1950, págs. 87-93; Fernando MARIAS, *La arquitectura del renacimiento en Toledo*, Toledo, 1983, t5. II, pág. 165.

12.-Manuel GOMEZ MORENO, "Sobre el Renacimiento en Castilla. Hacia Lorenzo Vázquez", *Archivo Español de Arte*, nº 1, 1925, págs.12 y ss.; F.B. SAN ROMAN, "Las obras y los arquitectos del Cardenal Mendoza", *Archivo Español de Arte*, nº 20, 1931, págs. 153-161; Jose M. AZCARATE, "Datos sobre las construcciones del priorato de Uclès", *B.S.E.A.A.*, t. XXV, 1959, págs. 95-155; Rosario DIEZ DEL CORRAL, "Lorenzo Vázquez y la casa del Cardenal don Pedro González de Mendoza", *Goya*, nº 155, 1980, pág. 281.

13.-Ya hemos reseñado anteriormente la ausencia de esta obra en la relación de escaleras renacentistas españolas aportada por H. WETHEY, *Op. cit.*, págs. 295-305

14.-M. Dolores CAMPOS SANCHEZ-BORDONA, *La arquitectura....*, págs. 11-50.

15.-La Heráldica de los Manuel tiene escudo "cuartelado los dos cuarteles, un león morado en campo blanco, en los otros dos un ala dorada con mano que sale del codillo de ella una espada blanca y el campo dorado", M. MARTIN RIQUER, *Heráldica castellana en tiempos de los Reyes Católicos*, Barcelona, 1986, pág. 192.

16.-Consideran la obra inspirada en los modelos de Covarrubias M. GOMEZ MORENO, *Op. cit.*, pág. 236; José CAMON AZNAR, *Arquitectura plateresca*, Madrid, 1945, pág. 293; Javier RIVERA, *Arquitectura de la segunda mitad del siglo XVI en León*, León, 1982, pág. 54.

17.-No existe uniformidad de criterio a la hora de establecer la cronología y autoría de la escalera toledana. Los últimos estudios apuntan hacia 1535 como fecha probable de su construcción. Vid: Rosario DIEZ DEL CORRAL, *Arquitectura y Mecenazgo*, Madrid, 1988, pág. 200; V. NIETO, A.MORALES y F.CHECA, *Arquitectura del renacimiento en España 1488-1599*, Madrid, 1989. págs. 151-160.

18.- Sobre la desaparecida obra de Alcalá de Henares existen fotografías publicadas en M.VEGA MARCH, "El archivo de Alcalá de Henares", en *Biblioteca selecta del Arte español*, tV, Madrid,

1923; Miguel A. CASTILLO, "La eclosión del renacimiento. Madrid entre la tradición y la modernidad", catálogo *Exposición:Madrid en el Renacimiento*, Alcalá de Henares, 1986, pág. 135.

19.-M.GOMEZ MORENO, *Diego de Siloé.Homenaje en su V centenario*, Madrid, 1963; Julia ARA GIL, *Escultura gótica en Valladolid*, Valladolid, 1977, pág. 229;.

20.-Javier RIVERA, *Op. cit.*, pág. 184; Antonio CASASECA CASASECA, *Rodrigo Gil de Hontañón (Rascafría, 1500-Segovia 1577)*, Salamanca, 1988.

21.-Javier RIVERA, *Op.cit.* pág. 133..

22.-*Ibídem*, pág. 134-136.

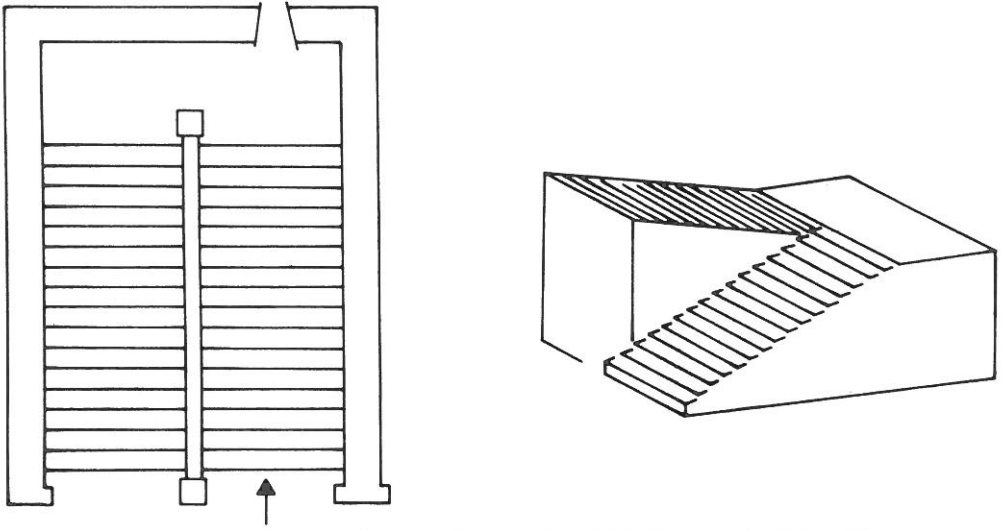


Figura 1. Planta y alzado de la escalera interior del Palacio de Grajal de Campos (León).

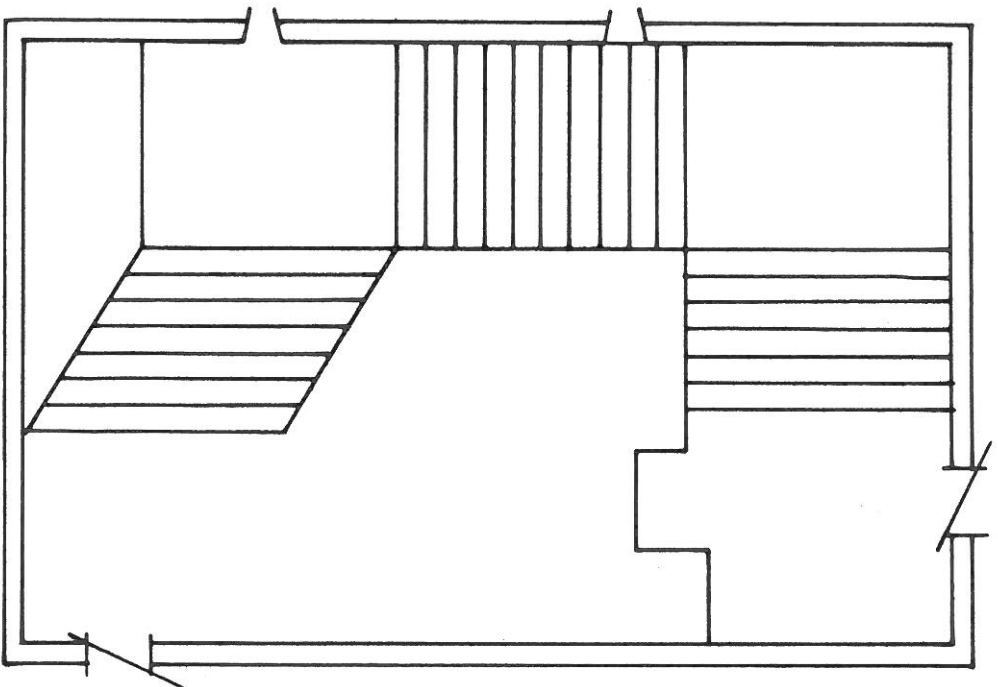


Figura 2. Planta de la escalera capítular de la Catedral de León.

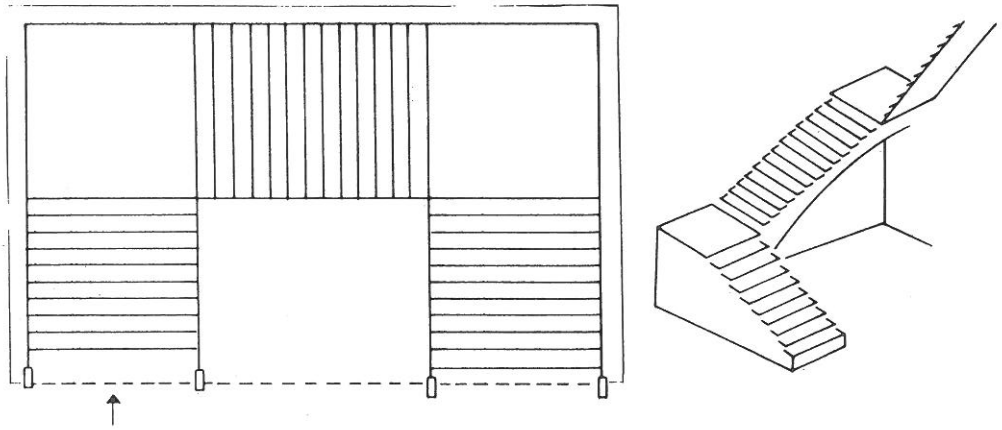


Figura 3. Planta y alzado de la escalera interior del Palacio de los Guzmanes de León.

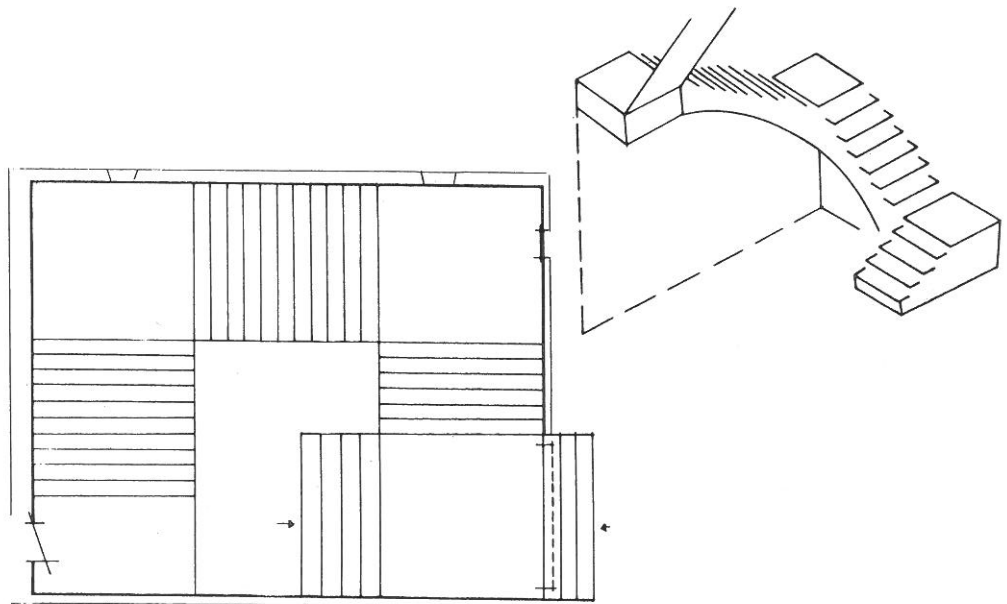


Figura 4. Planta y alzado de la escalera principal de la Colegiata de San Isidoro de León.

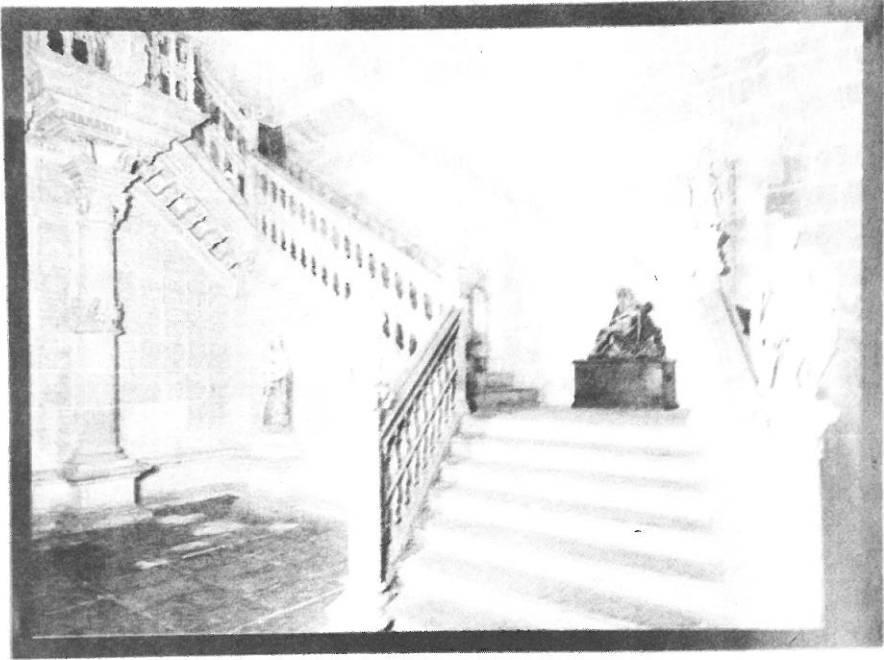


Figura 5. Escalera capitular de la Catedral de León.



Figura 6. Escalera prioral de la Colegiata de San Isidoro de León.

ARQUITECTURA Y MECENAZGO. JUAN DE ALAVA Y LA CASA DE ALBA

ANA CASTRO SANTAMARIA

El tema del mecenazgo artístico está siendo objeto de estudios muy interesantes últimamente, y la magnífica exposición "Reyes y mecenas" que tuvo lugar en el Hospital de Santa Cruz de Toledo nos ha recordado mediante algunas piezas extraordinarias el importantísimo papel jugado por monarcas, prelados y nobles en el mecenazgo artístico y cultural de la época que a nosotros nos interesa: los comienzos del Renacimiento.

Mi comunicación centra la atención en una familia que se está configurando como una casa noble de gran peso, cuya importancia será primordial en la Historia de España: la casa de Alba, cuyo titular a principios del siglo XVI, don Fadrique Alvarez de Toledo tan sólo poseía los títulos de 2º duque de Alba, marqués de Coria, conde de Salvatierra y señor de Valdecorzana. En la comunicación que presentamos tratamos de examinar la relación existente entre el arquitecto Juan de Alava con el duque de Alba y con algunos miembros de la familia Alvarez de Toledo.

El mecenazgo literario de don Fadrique ya nos era en parte conocido gracias a los discursos del Duque de Berwick y Alba en su recepción como miembro de la Real Academia de la Historia ¹ y por algún trabajo de D. Eugenio de Bustos ². Si don Fadrique había escogido a Boscán y a Luis Vives como preceptores de su nieto, el que sería gran duque de Alba; si había llevado a Juan del Encina a Alba para representaciones bíblicas y pastoriles (que pudieron contemplar en Alba el príncipe don Juan, hijo de su primo el Rey Católico, o el almirante de Castilla, don Fadrique, su abuelo) y le unieron lazos de amistad con Garcilaso de la Vega, hemos de imaginar que su interés por las bellas artes no le iría a la zaga en este selecto gusto literario.

Gracias a un trabajo inédito sobre los dos primeros duques del actual bibliotecario y archivero de la Casa de Alba, José Manuel Calderón, conocemos algunos maestros de obras vinculados a la casa ducal a fines del siglo XV, según recoge el llamado Libro Maestro. La referencia más antigua de este oficio de maestro de obras data de 1473. Entonces se cita a maestre Tomás, bretón, que iba a realizar las cavas de la fortaleza de Coria y cualquier otra obra que le fuera encomendada, con un sueldo de 30 doblas, una librea y 20 mrs. diarios de mantenimiento ³.

Pero sin duda el maestro más conocido es Juan Carrera, al servicio de los duques largo tiempo y a quien se deben los proyectos y ejecución de las obras de las fortalezas

de Coria y San Felices de los Gallegos ⁴. Aparecen también los nombres de Juan Salado en Granadilla o García de Piedrahita en San Felices ⁵.

Con el segundo duque, don Fadrique Alvarez de Toledo, comienza ya una época de construcciones civiles, más que militares, o de mantenimiento de las ya existentes. Desde 1487 hasta 1528 en que es despedido, encontramos como maestro mayor de obras a Martín Caballero ⁶. En 1502, sin embargo, aparece Fadrique de Arelar, a quien casi siempre se nombra como maestre Fadrique, vecino de Valladolid, el cual seguirá vinculado a la casa ducal hasta 1531. En su escritura de nombramiento se le asignaba un sueldo de 10.000 mrs. y se especificaban muy claramente sus cometidos: maestro mayor de las obras, tanto las que ordenara el duque de Alba como las que se hicieran en sus tierras y señoríos, mandando a todas villas y lugares le recibieran como tal, sin posibilidad de construir ningún edificio sin que previamente diera su parecer ⁷. Esta última obligación supondría una centralización sin parangón en tierras de realengo, aunque sí -por ejemplo- en construcciones vinculadas a la Iglesia, por medio del maestro mayor del obispado, que ejercía este control sobre las construcciones de la diócesis ⁸.

Al año siguiente de ser despedido Martín Caballero, desaparece la figura del maestro mayor para dar paso a un oficio de nueva creación: el veedor de obras, puesto desempeñado desde 1529 por Juan Torollo, cuyas condiciones del contrato incluían 20.000 mrs. y 3 cahices de trigo al año, casa en Coria, una capa cada año y posada en los lugares donde fuera a resolver asuntos relacionados con su trabajo ⁹.

JUAN DE ALAVA, MAESTRO DE LAS OBRAS DEL DUQUE DE ALBA

No obstante, en el curso de nuestra investigación sobre la figura de Juan de Alava, hallamos en Simancas un documento en el que se le titula "*maestro de señor duque de Alva*". En el documento, Alava otorga ante Alonso Pisador, notario público de Salamanca, un poder para cobrar los 60 florines de oro que se le deben por su intervención -junto con Juan de Badajoz, Juan Gil y Cristóbal de Adonce- en la Capilla Real de Granada ¹⁰. El documento data del 23 de marzo de 1514, y en esta fecha se supone que fuera maestro de las obras del duque de Alba Fadrique de Arelar.

En el archivo de la Casa de Alba, entre la documentación que respetó el incendio de 1936, se halla el nombramiento de maestro de cantería de Juan de Alava. Data, no obstante, del 19 de marzo de 1515, es decir, un año después del documento de Simancas. En él, el duque de Alba manda "*que Juan de Alava, maestro de cantería, aya e tenga de mí de merced en cada un año quanto mi voluntad fuere dies mill mrs. por maestro de mis obras*" ¹¹, es decir, el mismo sueldo que el maestro mayor Fadrique de Arelar.

EL CONVENTO DE SAN LEONARDO DE ALBA DE TORMES

Según una de las fichas de don Antonio Paz, antiguo archivero de la Casa de Alba "Juan de Alba, vecino de Salamanca, y Antonio Celada, por escritura de 1510, se obligan a hacer tres capillas en el monasterio de San Leonardo por 175.000 mrs." La ficha citaba la referencia Alba 11-20, documento que hoy no existe, desaparecido con toda seguridad en el incendio de 1936.

Quizá este Antonio Celada de la ficha de Paz sea el mismo Antón Celador, a quien vemos vinculado a Alba en dos ocasiones: la primera, en una relación de libranzas otor-

gadas a distintos preceptores en Coria, Alba, Piedrahita y Granadilla en 1497; en esta relación se especifica que se otorgan 140.000 mrs. de los dos tercios primeros "*para obras*" en Alba, sin especificar cuáles ¹². Y en una segunda ocasión el 7 de junio de 1503, acompañando a maestre Fadrique a la villa de Piedrahita, llevando un memorial que señala la madera necesaria para ciertas obras en Alba, que tampoco se especifican ¹³.

Por tanto, conocemos la intervención de Juan de Alava en el convento de San Leonardo de Alba de Tormes desde 1510. El estudio más completo de este monasterio fue llevado a cabo por el profesor Jaime Pinilla en su tesis doctoral, leída en 1973 ¹⁴.

El convento era ocupado por monjes jerónimos, tras la expulsión de los premostratenses por orden del arzobispo de Toledo, don Gutiérrez de Toledo, señor de la villa de Alba, en 1439. Desde entonces se establece una estrecha vinculación del convento y la Casa de Alba, la cual se constituyó en su protectora, gracias a muchas donaciones y limosnas, entre ellas la memoria pia fundada por el duque don Fadrique de 200.000 mrs. de renta anual, fundados en una dehesa, según nos transmite fray José de Sigüenza ¹⁵. En su iglesia fueron enterrados gran número de miembros de la Casa de Alba, entre ellos el arzobispo, de tal manera que fueron considerados patronos del convento, aunque el patronazgo no se hubiese efectuado de manera oficial; también se enterraron allí don Fadrique, el II duque, y el que iba a ser su heredero, don García, "el de los Gelves".

Pinilla -siguiendo a Tormo- cree que la iglesia se terminó en 1472, fecha del solemne traslado del cadáver del arzobispo de Toledo desde la colegiata de Talavera. Uno de los datos transmitidos por las fichas de D. Antonio Paz parece confirmárnoslo, pues en 1474 se consignan 33.332 mrs. por el retablo de San Leonardo y 10.000 mrs. para ayuda del oro ¹⁶.

La iglesia del convento, por tanto, como afirma Pinilla, debió quedar terminada probablemente en 1472, bajo el mandato del primer duque de Alba, cuyo escudo y el de su mujer -María Enríquez- figuraban en la cabecera y portada de la iglesia (Toledo y Enríquez, más el de Pimentel, apellido de la mujer del segundo duque), y hoy están en el claustro nuevo.

Sin embargo, después de esta fecha, y ya en tiempos del segundo duque, don Fadrique, continuaron las obras. Sabemos que en 1490-91 estaba en Alba interviniendo tanto en el palacio como en el monasterio Enrique Egas, a quien se entregaban en 1490 5.000 mrs. de los bultos que había de hacer en San Leonardo, según don Antonio Paz ¹⁷, que podía referirse a la sepultura de don García Álvarez de Toledo, primer duque de Alba, que había muerto en 1488.

Poco más tarde, en 1494, se entregaban a Juan Guas, maestro mayor de las obras del rey y de la reina, 250 ducados porque viese el asiento de la obra de San Leonardo. Se le había mandado llamar por un peón a Toledo el 26 de mayo de 1493 ¹⁸.

Estas intervenciones en San Leonardo de los dos grandes maestros de la época de los Reyes Católicos se harían aprovechando la estancia de los maestros con motivo de las obras en el castillo de Alba.

En el archivo de la Casa de Alba se conserva una carta ligeramente posterior a estas fechas (entre 1495-1499) que demuestra que las obras continuaban. En esta carta, doña María de Toledo -que por ausencia del duque don Fadrique, su hermano, se ocupa de sus estados- escribe al camarero del duque, Juan de Bovadilla, y le comunica "*cómo ya se hecha la piedra en San Leonardo*" y cómo fray Alvaro, prior entonces del convento, le dijo "*que le parecía que sería bien abrir los cimiento*" ¹⁹.

La noticia transmitida gracias a las fichas de Paz, referente a la ejecución de tres capillas por Juan de Alba y Antonio Celada, nos hace sospechar que todavía en 1510 no se habrían concluido las obras. La noticia de Paz es tan escueta que nos impide conocer qué parte de la iglesia puede ser. Por las descripciones de Gómez Moreno -quien llegó a ver todavía la bóveda del coro en pie- puede que correspondiera a esta parte, pues sus bóvedas eran más ricas que las del resto de la iglesia ²⁰. También puede referirse a las capillas laterales, cuyos nervios cortan la arquivolta interior de los arcos de apertura, lo cual puede indicar, como bien apunta Pinilla ²¹, una segunda fase de construcción.

No obstante, esta fecha nos sirve para establecer -de momento- el punto donde comienza esta vinculación entre la casa de Alba y el cantero Juan de Alava.

Un segundo momento de intervención de Juan de Alava en el monasterio jerónimo de Alba fue dado a conocer por Jaime Pinilla en su tesis doctoral: la intervención de Alava en el claustro del convento el 17 de abril de 1533 ²². Sin embargo, podemos sospechar que la construcción de este claustro comienza pocos años antes, ya que en el inventario de los bienes a la muerte del duque don Fadrique en 1531, consta que debía al monasterio de San Leonardo 175.000 mrs. de los 1.000 ducados que le mandó para hacer el segundo claustro de cantería ²³.

El claustro apenas conserva unos fustes de columnas con sus basas y pedestales ²⁴, más algunos restos que se conservan en el claustro nuevo. Pero por las descripciones de Ponz ²⁵ podemos saber que era de ritmo binario, es decir, con doble número de arcos en el piso superior respecto al inferior, que en cada crujía presentaba seis; llevaba medallones en las enjutas, como todavía puede contemplarse en algún resto.

LA REPARACION DEL CIMBORRIO DE LA CATEDRAL DE SEVILLA

El 28 de diciembre de 1511 el famoso cimborrio sevillano, llevado a cabo por Alonso Rodríguez, se desploma. Para su reparo, a lo largo de los años siguientes, el cabildo hispalense manda llamar a los más prestigiosos maestros del reino, al tiempo que recauda limosnas para su reparación. Así, el 2 de julio de 1511 el rey don Fernando hizo limosna de 10.000 ducados de oro en 10 años, es decir, 1.000 ducados cada año, tomados de la Casa de la Contratación de las Indias ²⁶. De igual modo, el Duque de Alba hizo merced para la obra de 100.000 mrs. cada año, durante 9 años, "*librados en el juro quel tien de su alteza en la dicha contratación de las yndias*" ²⁷.

Entre los maestros que visitaron la obra estaban Enrique Egas, Pedro López, Juan de Ruesga, maestre Martín... El 17 de agosto de 1513 Juan de Alava llega a Sevilla con Juan de Badajoz el Viejo y Juan Gil a ver la obra de la capilla mayor de aquella catedral ²⁸; estas visitas se repiten en junio de 1515, esta vez acompañado por Enrique Egas ²⁹. Entra dentro de lo posible que la donación del duque fuera, de alguna forma, un condicionante para explicarnos la presencia de Juan de Alava, cuya carrera está apenas comenzando, junto a maestros que ya gozaban de prestigio, como Juan de Badajoz o Juan Gil.

LA CATEDRAL DE PLASENCIA

La catedral nueva de Plasencia fue comenzada bajo el obispado de un hijo del primer duque de Alba, don García Álvarez de Toledo: don Gutierre Álvarez de Toledo, cuyo mandato en la diócesis se extendió entre 1498 y 1506. Don Gutierre había sido

maestrescuela de la universidad de Salamanca y su mecenazgo cultural queda acreditado por su mediación para que acudiera al estudio salmantino Pedro Mártir de Anglería ³⁰.

Tradicionalmente se ha considerado como fecha de comienzo de la catedral de Plasencia el año de 1497, pues entre el 7 y el 9 de junio de este año aparece en las actas capitulares el maestro Egas como veedor de la obra del coro y facistol, que llevaba a cabo el entallador Rodrigo ³¹. Es cierto que en esta breve cita documental nada se menciona sobre las intenciones del cabildo de edificar una nueva catedral, pero no sería extraño que esos deseos se estuvieran fraguando por entonces, para materializarse bajo el obispado de don Gutierre de Toledo, que recurriría a uno de los maestros que trabajaba para su hermano el duque don Fadrique: Enrique Egas.

La presencia de Alava en los documentos -tan fragmentariamente conservados- de la catedral de Plasencia se retrasa a 1517 ³², pero quizá no sea demasiado arriesgado suponer su intervención junto a Egas ya en los primeros momentos, dada la vinculación entre ambos maestros.

Si no fuera así, la relación de Alava con la familia Alvarez de Toledo bien pudo llevar a nuestro maestro cantero a la sede placentina posteriormente, pues no olvidemos que el obispo que sucedió en la sede a don Gutierre de Toledo fue don Gómez de Solís, hijo de doña Francisca de Toledo, sobrina del primer duque de Alba. Nos cuenta fray Alonso Fernández que don Fadrique, segundo duque, favoreció mucho al obispo, casando a su hermana doña María de Solís y Toledo con el hermano del duque, don García de Toledo ³³; Gómez de Solís era, por tanto, concañado de su antecesor en la sede placentina y del segundo duque de Alba. Nosotros, además, podemos sospechar las presiones ejercidas por el duque para el nombramiento de Gómez de Solís como obispo de Plasencia, quien, como homenaje a su antecesor, haría colocar en el dintel de la preciosa portada de la sacristía, un escudo de Alvarez de Toledo en laurea sostenida por angelitos. Esta portada, y el dintel en concreto, presenta un esquema muy similar al empleado por Alava en su propia casa salmantina, la Casa de las Muertes, por lo que, aún sin datos documentales que lo confirmen, podemos atribuirlo a Juan de Alava.

SAN ESTEBAN DE SALAMANCA

La obra que emprendería Alava en la iglesia del convento dominico de Salamanca se debió al patronazgo de fray Juan Alvarez de Toledo, obispo de Córdoba, hijo del segundo duque de Alba, don Fadrique Alvarez de Toledo. El obispo y el convento llegan a una primera capitulación el 6 de mayo de 1524, por la cual el obispo se compromete a "*hazer y hedificar de nuevo a mi propia costa la yglesia del dicho monesterio conforme a la traza dada por Juan de Alava, maestro de cantería*" ³⁴. A cambio, el convento le concede la capilla mayor, el crucero, las capillas hornacinas y el patronazgo de la iglesia. Las obras comienzan el 29 de junio de 1524, aunque el acuerdo definitivo no llega hasta el 13 de noviembre de 1526, reduciéndose el patronato a la capilla mayor, crucero y una hornacina, a cambio de 2.000 ducados anuales para el nuevo edificio hasta que se acabara. Además, se le concede el patronazgo de la iglesia, en el que le sucederá su padre, el duque Fadrique Alvarez de Toledo, y todos los sucesores de la casa de Alba, con derecho a enterrarse en la capilla mayor, crucero o capilla hornacina y a poner sus armas y banderas en toda la iglesia ³⁵. El corto espacio del que disponemos nos impide otorgar mayor atención a una obra fundamental de Juan de Alava -a

quien el obispo de Córdoba nombra muy significativamente en esta segunda capitulación como "*nuestro cantero*"³⁶- y del plateresco salmantino.

¿Se rompió alguna vez el vínculo de Alava con los Alba? Nos hacemos esta pregunta porque se viene afirmando que, tras la expulsión de Juan de Alava de la dirección de la fábrica, se produjo una ruptura con Juan Alvarez de Toledo. No creemos que fuera así, en primer lugar porque ya hemos visto a Alava trabajar en el claustro de San Leonardo en 1533 y la exclusión de Alava de la fábrica de San Esteban se debería a la insolvencia del obispo de Córdoba para pagar la obra. Continuaría dirigiendo las obras fray Martín de Santiago, un fraile dominico que había aprendido el oficio con Alava, con lo cual el convento se ahorraría el salario. La relación no se enturbió por este asunto y prueba de ello es que, a la muerte de Alava, el cabildo de Plasencia recibe una carta del obispo de Burgos (entonces Juan Alvarez de Toledo) recomendando a un hijo de Juan de Alava para continuar las obras de aquella catedral³⁷.

LA CASA DE DON GONZALO RODRIGUEZ

La vinculación con los Alba proporciona a Juan de Alava una red de relaciones que se reflejan en contratos menores con personajes relacionados con los duques. Este es el caso de don Gonzalo de Ovalle, que fue, además de regidor de Salamanca, alcaide de la fortaleza de Alba de Tormes³⁸. Gonzalo de Ovalle, como tutor de Gonzalo Rodríguez, probablemente su sobrino (hijo de Antonio Rodríguez, quien sirvió al duque D. García de Toledo en los Galves, y de María de Ovalle) suscribe un contrato el 16 de enero de 1524 con el cantero Cristóbal Calderón, quien se obliga a hacer "*todas las paredes de piedra que se ovieren de haser en las casas del dicho Gonzalo Rodrigues que son a Santo Tomé*", según "*lo que dixere Juan de Alva, maestro de cantería, en su conçeñcia o otros dos ofiçiales no estando presente el dicho Juan de Alva*"³⁹. No volvemos a tener noticia documental de esta casa y además, no existe en la actualidad.

Asimismo, pudieron ser relaciones de amistad entre los Alvarez de Toledo y los Fonseca las que llevaron a nuestro arquitecto a vincularse con estos importantes arzobispos compostelanos⁴¹. Esta relación de amistad queda bien patente en codicilo que hizo Alonso de Fonseca el 28 de enero de 1534: "*...nombramos por nuestros albaçeas e testamentarios e executores del dicho nuestro testamento e de este dicho nuestro cobdicilo e de toda nuestra voluntad al muy ilustre señor don Fernando Alvarez de Toledo, duque de Alva, a quien pedimos por merced que acordándose del grand amor y amistad que hubo entre el señor don García de Toledo, su señor padre, e el señor duque de Alva, su señor aguelo, e nos...*"⁴²

OTRAS POSIBLES INTERVENCIONES DE JUAN DE ALAVA

Es probable que pueda aparecer más documentación que vincule a Alava con los duques o sus familiares más directos, y así, no nos extrañarían intervenciones suyas en el castillo de Alba de Tormes, en el palacio de los duques en Coria o incluso en el palacio que también tenían en Salamanca.

El castillo-palacio de Alba de Tormes.

Si desde 1510 Juan de Alava estaba trabajando en el convento jerónimo de Alba, no sería extraña su intervención en esta obra patrocinada también por el duque de Alba y a pocos metros de ella. Desde luego, no tenemos dato documental que lo confirme y es difícil que lo tengamos, ya que la documentación se perdería en el incendio del Palacio de Liria.

La exposición que ha tenido lugar en el Museo Provincial de Salamanca sobre "Arqueología en el castillo de Alba de Tormes"⁴³ en el mes de mayo de este año nos ha dado la oportunidad de conocer los restos arqueológicos aparecidos en la reciente campaña de excavaciones, a la vez que se ha intentado reconstruir la historia y avatares del recinto, con las sucesivas plantas del castillo. Los restos aparecidos hasta el momento no pueden ser asignados a una posible intervención de Alava en el castillo, pero quizá sucesivas campañas nos deparen nuevos datos al respecto.

Asimismo, son una fuente de información importante los discursos del duque de Berwick y Alba en su ingreso en la Academia, máxime si tenemos en cuenta que manejó documentación que hoy no existe, debido al fatídico incendio del palacio de Liria⁴⁴.

Según esta última fuente de información, en 1482 intervenía en obras Juan Carrera, con asignación de 3.000 mrs. y 25 arrobas de vino al año; más tarde Egas en 1490-91 y Guas en 1493 y, ya a principios del XVI, el maestro mayor es Fadrique⁴⁵. El castillo de Alba fue fortificado por los franceses en 1809 e incendiado en 1812 por orden del mariscal Soult, después de pasar allí dos días con el rey José⁴⁶. Hoy no queda más que el denominado Torreón de la Armería, en cuyos muros se representa la batalla de Mühlberg por Cristóforo y Juan Bautista Passino y Miguel Ruiz de Carvajal.

La descripción de la portada que nos transmite Ponz⁴⁷ nos hace sospechar lejanamente una posible intervención de Alava: "La portada del palacio tiene también infinitas de estas labores [caprichosas], con similitud á las de la portada principal de la Universidad de Salamanca... Se entra en una pequeña galería correspondiente á un balcon de dicha portada, y se ve adornada con pinturas de animalillos, medallas, y lo demás que llaman de grotesco". Efectivamente, así parece reflejarlo el dibujo de Wyngaerde de hacia 1570 y, sobre todo, el grabado de Villamil, hacia 1850.

El palacio de Coria

Conocemos la presencia de Juan de Alava en esta ciudad -de nuevo, acompañado por Enrique Egas- gracias a declaraciones al respecto de la catedral de su hijo y también arquitecto Pedro de Ibarra el 6 de febrero de 1563: "*Puede aver quarenta años poco más o menos... llamaronse dos maestros que fue el uno Juan de Alava de Salamanca y el otro maestre Anryque de Toledo y visto mandaron quel clastro y delantera de la dicha puerta se enlosasen y se hiziese primero el alvanar...*"⁴⁸. Ya en 1552 el mismo Pedro de Ibarra menciona la visita de "*mi padre que sea en gloria...*"

La presencia de Juan de Alava en Coria nos hace sospechar posibles intervenciones en la misma ciudad, como podía ser en el palacio del duque, aunque repetimos que no existe constancia documental.

De la misma manera, tampoco sería extraño encontrar huellas de Alava en cualquiera de los núcleos de población incorporados al ducado de Alba, como podrían ser Piedrahita o Abadía.

El palacio de Salamanca

Apenas tenemos noticias de él, salvo el hecho de su existencia. Según el Triunfo Raimundino, poema escrito entre 1506 y 1512 y que relata los bandos nobiliarios de la ciudad de Salamanca: "El buen duque de Alba, fue / deste bando benitino, / su casa a Sancto Augustino, / cerca san Bartolomé" ⁴⁹. Es decir, su palacio estaba junto a la iglesia de San Bartolomé, cuyo solar hoy ocupa el colegio mayor del mismo nombre. Aquel templo fue también beneficiario del patronazgo del duque don García Álvarez de Toledo, que lo reedificó ⁵⁰. Según Sala Balust ⁵¹, el colegio de San Salvador de Oviedo fue construido junto a la iglesia parroquial de San Bartolomé, en el solar de la casa de Alba. Por tanto, alrededor de 1517 (fecha de fundación del colegio) es probable que el palacio desapareciera.

CONCLUSIONES

La vinculación entre Juan de Alava y la familia Álvarez de Toledo se inicia muy pronto dentro de la carrera artística del maestro cantero, y se prolonga hasta el final de sus días. Es probable que esta relación influyera en una de las formas de nombrar a Juan de Alava -cuyo apellido verdadero era Ibarra-: Juan de Alva o Alba. Así lo nombra Fray Alonso Fernández ⁵² en 1627, citándolo en la temprana fecha de 1498 como arquitecto de la capilla mayor de la Catedral de Plasencia. En la documentación de esta misma catedral, en ocasiones es nombrado como Juan de Alva ⁵³, nombre que es utilizado muchas veces a lo largo de toda su vida ⁵⁴.

NOTAS

1 Duque de Berwick y Alba: "Contribución al estudio de la persona de Don Fernando Álvarez de Toledo, III Duque de Alba". Real Academia de la Historia. Madrid, 1919.

2 BUSTOS TOVAR, Eugenio de: "La Casa de Alba en la cultura española", en *Salamanca en la Casa de Alba*. Catálogo de la exposición organizada con motivo del primer centenario de la Caja de Ahorros de Salamanca. Escuela de Nobles y Bellas Artes de San Eloy. Salamanca, septiembre-octubre de 1981. Págs. 17-21. Del mismo: "Humanismo y creación artística en la Salamanca del Renacimiento". Conferencia pronunciada en el seno de la X Academia Literaria Renacentista: Literatura y Arte en el Renacimiento Español. Universidad de Salamanca, 22-25 de marzo de 1990.

3 Libro Maestro, fol. 40, según el citado trabajo de José Manuel Calderón, a quien agradezco su generosa información. COOPER, Edward: *Castillos señoriales de Castilla*. S. XV y XVI. 2 vols. Fundación Universitaria Española. Madrid, 1980. Existe otra edición reciente de la Junta de Castilla y León. Consejería de Cultura y Turismo. Salamanca, 1991. Vol. I.1, pág. 164.

4 COOPER, op. cit., tomo I, págs. 173-195 de la edición de 1980 y vol. I.1, págs. 157-168 de la de 1991. También en Archivo de la Casa de Alba (A.C.A.), microfilmado en el Archivo de la

Diputación de Salamanca (A.D.Sa.), rollo nº 1. C.143-35 (16-2-1485) y A.C.A., C.265-14 bis (26-3 y 31-5-?), C.111-67 (Coria, 4-3-?).

5 COOPER, op. cit., pág. 193.

6 C. 157 nº 38, 80 y A.D.A. C. 22 nº 75, 9, según Calderón. En las fichas de D. Antonio Paz, constan 20.000 mrs. de salario a este cantero, maestro mayor de las obras del duque en 1487. Conocemos más noticias a través de Ponz, quien, hablando de la catedral de Coria, menciona la presencia de un sepulcro con inscripción que dice: "Aquí yace Catalina Diaz, que Dios haya, muger de Martín Caballero, Maestro mayor de las obras del Sr. Duque de Alba. Falleció año de MCCCCLXXXVIII". PONZ, Antonio: *Viaje de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables y dignas de saber que hay en ella*. 18 tomos. Madrid, 1772-94. Tomo octavo, carta primera, pág. 47. Este mismo maestro, junto con Domingo de Givaga, contrataron el 6 de julio de 1485 la librería del cabildo de Salamanca, es decir, la Capilla de Santa Catalina del claustro de la catedral vieja. MARCOS RODRIGUEZ, Florencio: "Una de las bibliotecas más antiguas de Salamanca". *Historias y leyendas salmantinas*. 2ª ed. Salamanca, 1983. Pág. 210.

7 El 7 de junio de 1503, acompañado por Antón Celador, fue a la villa de Piedrahita, llevando un memorial que señala la madera necesaria para ciertas obras en Alba, que no se especifican. A.C.A., C.143-1. Documentación consultada en A.D.Sa., rollo nº 2. En 1527, según las fichas de D. Antonio Paz, se le hace merced de 40 aranzadas de viña en Castronuevo, y en 1531, a la muerte del duque don Fadrique, se le libran 63.609,5 mrs. que se le debían por las obras de Castronuevo (Zamora).

8 GUTIERREZ-CORTINES CORRAL, Cristina: *Arquitectura, economía e iglesia. Murcia y su entorno*. Xarait. Bilbao, 1987. Págs. 30 y 33.

9 A.C.A. C.22-75 (Libro de situados del duque don Fadrique, 1527-1529), fol. 3 rº (Alba, 20-12-1529). En el Archivo Histórico Nacional (A.H.N.) se conserva una traza de la enfermería nueva del monasterio de Guadalupe, firmada por Juan Torollo, maestro de la obra (1520); existe otro pergamino de 1525 con la traza de la enfermería nueva y vieja, firmado por Antón Egas, Alonso de Covarrubias y Juan Torollo; el 9 de julio de 1528 Juan Torollo, maestro de albañilería, firma con Antón Egas una traza para el claustro de la Botica. AZCARATE RISTORI, José María de: "Antón Egas". *B.S.A.A.*, XXIII, págs. 15-16. Valladolid, 1957-58. El 15 de noviembre de 1532 encontramos de nuevo a este artífice nombrado como veedor de las obras del conde de Benavente. Se trata de un memorial que firma con Juan de Alava y Diego Pizarro sobre las obras que hay que hacer, enmendar y edificar en la enfermería del monasterio de Guadalupe. A.H.N., Clero, leg. 1423/62. Fernando Marías lo nombra como maestro de aljibes. MARIAS, Fernando: *El largo siglo XVI*. Taurus. Madrid, 1989. Pág. 504.

10 A.G.S., Casa y Sitios Reales, leg. 8, fol. 230.

11 A.C.A., caj. 22, nº 75, fol. 8.

12 VACA, Angel y BONILLA, José A.: *Salamanca en la documentación medieval de la Casa de Alba*. Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Salamanca. Salamanca, 1989. Pág. 363, citando el documento del A.C.A. C.256-54.

13 A.C.A., C. 143-1. Documentación consultada en A.D.Sa., rollo nº 2.

14 PINILLA GONZALEZ, Jaime: *El arte de los monasterios y conventos despoblados de la provincia de Salamanca*. Universidad de Salamanca, 1978. Págs. 45-68.

15 SIGÜENZA, Fray José de: *Historia de la Orden de San Jerónimo*. Vols. 8 y 12 de la Nueva Biblioteca de Autores Españoles. Madrid, 1909 (Se editó en 1600). Pág. 344, tomo 8.

16 A.C.A., fichas de D. Antonio Paz. Este retablo sería sustituido por el que en 1549 hicieron Hans de Sevilla, Sebastián de Toledo y Francisco de Lorena. PINILLA GONZALEZ, op. cit., pág. 56 y A.C.A., C.169-14 (21-4-1550, 20-9-1550 y 13-5-1551). Otros retablos en 1541 y en julio de 1553 por Hans y Durana. A.C.A., C.211-1 y 2.

- 17 A.C.A., fichas de D. Antonio Paz, que también incluyen noticias del “bulto de la duquesa” (seguramente María Enríquez, la mujer de D. García) en 1500. Noticia confirmada por el discurso del Duque de Berwick y de Alba “Contribución al ...” cit., pág. 26.
- 18 Peón que tardó 10 días, 200 mrs. A.C.A., fichas de D. Antonio Paz, citando como procedencia el leg. 129. Cuentas. Dato citado por el duque de Berwick y de Alba en el discurso “Contribución al estudio...” cit., pág. 26.
- 19 A.C.A., C.264-14 bis.
- 20 GOMEZ MORENO, Manuel: *Catálogo monumental de España. Provincia de Salamanca*. Ministerio de Educación y Ciencia. Dirección General de Bellas Artes. Servicio Nacional de Información Artística. Madrid, 1967. Pág. 375.
- 21 PINILLA GONZALEZ, op. cit., pág. 53.
- 22 Juan de Alava otorga poder para resolver un pleito que tiene con los portazgueros de Alba de Tormes sobre el acarreo de piedra para el monasterio de San Leonardo. Archivo Histórico Provincial de Salamanca (A.H.P.Sa.), prot. 2924 de Pedro González, fol. 162. PINILLA GONZALEZ, op. cit., pág. 58.
- 23 A.C.A., fichas de D. Antonio Paz, C.23 nº 29.
- 24 Según Sendín, los pedestales son semejantes en proporciones y elementos a los del patio del colegio Fonseca de Salamanca, obra dirigida por Alava. SENDIN CALABUIG, Manuel: *El Colegio Mayor del Arzobispo Fonseca en Salamanca*. Universidad de Salamanca, 1977. Pág. 110.
- 25 PONZ, op. cit. Ed. Aguilar. Madrid, 1947. Tomo XX, carta XX, pág. 1.116.
- 26 GESTOSO Y PEREZ, José: *Sevilla monumental y artística. Historia y descripción de todos los edificios notables, religiosos y civiles, que existen actualmente en esta ciudad y noticia de las preciosidades artísticas y arqueológicas que en ellos se conservan*. Tomo II, págs. 50-52, citando el Archivo General de Indias-139-I-4-lib. 3-fols. 318 y 319. Año 1890. Sevilla. Ed. facsímil realizada por Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla.
- 27 Archivo de la Catedral de Sevilla (A.C.Se.), Mayordomía 29, fol. 8 rº.
- 28 Dieron su parecer por escrito e hicieron tres trazas. A.C.Se., Libro de Actas núm. 7, fols. 53 y 54 vº.
- 29 A.C.Se., Actas Capitulares nº 8, fols. 27 rº y 31; Mayordomía 33, fol. 6 rº.
- 30 VACA y BONILLA, op. cit., págs. 146, 156, 198, 200, 202, 209 y 214. STUART FITZ-JAMES Y FALCO, Jacobo, duque de Berwick y de Alba: “Discurso leído en el Acto de su recepción por el Excelentísimo Señor Duque de Berwick y de Alba Director de la Real Academia de la Historia y Académico de la de Bellas Artes. Los mecenazgos ilustres.” Madrid. Blass, s.a. Tipográfica 1943. Pág. 45.
- 31 Archivo de la Catedral de Plasencia (A.C.P.), Actas Capitulares, libro 5º, fols. 13 vº y 14 vº.
- 32 Id., Actas Capitulares 7, fol. 44 rº. Para aclarar algo de la oscura historia de la construcción de la catedral de Plasencia y la intervención de Juan de Alava en la misma, ver mis comunicaciones “El problema de las trazas de la catedral de Plasencia” y “La sacristía de la catedral de Plasencia” en *Jornadas de Estudios Históricos. VIII Centenario de la diócesis de Plasencia (1189-1989)*. Plasencia, 1990. Págs. 467-496.
- 33 FERNANDEZ, Fray Alonso: *Historia y anales de la ciudad y obispado de Plasencia*, 1627. Biblioteca Extremeña. Asociación cultural placentina “Pedro de Trejo”. 2ª ed. Madrid, 1952. Págs. 275, 277.

- 34 A.H.N., Clero, leg. 5914. "Executoria que tracta de los testamentarios del cardenal". Signatura antigua: cajón 4, número 22. Fol. 7 vº.
- 35 Ver mi artículo "Sobre la fundación y construcción de la iglesia de San Esteban de Salamanca". *Archivo Dominicano*. Salamanca, 1992, págs. 157-173). Se trata de una serie de aportaciones novedosas respecto a la monografía de RODRIGUEZ GUTIERREZ DE CEBALLOS, Alfonso: *La iglesia y el convento de San Esteban de Salamanca. Estudio documentado de su construcción*. Centro de Estudios Salmantinos. C.S.I.C. Salamanca, 1987.
- 36 A.H.N., Clero, leg. 5914, fol. 9 rº.
- 37 A.C.P., Actas Capitulares 8, fol. 128 rº. Por tanto, discrepamos en este punto de Ceballos. RODRIGUEZ GUTIERREZ DE CEBALLOS, op. cit., pág. 27.
- 38 A.H.P.Sa., prot. 2917 de Pedro González, fol. 71.
- 39 Id., prot. 2918 de Pedro González, fol. 178.
- 41 Estudiado en varios artículos por PITA ANDRADE, José Manuel: "Don Alonso de Fonseca y el arte del Renacimiento". *Cuadernos de Estudios Gallegos*, nº 40, tomo XIII, fasc. 39, pags. 173-193. Santiago de Compostela, 1958; "La huella de Fonseca en Salamanca". *Cuadernos de Estudios Gallegos*, nº 43, págs. 209-232. Santiago de Compostela, 1959 y "Realizaciones artísticas de don Alonso de Fonseca". *Cuadernos de Estudios Gallegos*, tomo XXIII, fasc. 69, págs. 29-44.
- 42 SENDIN CALABUIG, op. cit., pág. 249, citando el Archivo de la Universidad de Santiago (A.U.Sant.), ms. 596, fol. 53.
- 43 Comisario de la exposición: Manuel Retuerce. Junta de Castilla y León.
- 44 Duque de Berwick y Alba: "Contribución al estudio...", discurso cit., pág. 30.
- 45 Efectivamente, el 7 de junio de 1503 maestre Fadrique y Antón Celador acuden a la villa de Piedrahita, llevando un memorial que señala la madera necesaria para ciertas obras en Alba. A.C.A., C. 143-1. Documentación consultada en A.D.Sa., rollo nº 2. En los años 70 del siglo XV trabajaban en las obras de Alba el cantero Machín de Garnica y el yesero Abdallah. COOPER, op. cit., vol. I.2, págs. 429-430.
- 46 Duque de Berwick y Alba: "Contribución al estudio...", discurso cit., pág. 29. Sin embargo, Gómez Moreno señala que la destrucción de la fábrica del castillo fue obra de las fuerzas guerrilleras dirigidas por Julián Sánchez "el Charro"; desde entonces ha sufrido un deterioro paulatino al ser utilizado como cantera. GOMEZ MORENO, op. cit., pág. 587.
- 47 PONZ, op. cit., tomo XII, carta X, pág. 1.115.
- 48 Archivo de la Catedral de Coria (A.C.C.), leg. 361, según amable comunicación del profesor Francisco Sánchez-Lomba.
- 49 VILLAR Y MACIAS, M.: *Historia de Salamanca*. Tomo II, pág. 166. Salamanca. Imprenta de Francisco Núñez Izquierdo, 1887.
- 50 Sobre este templo, ver GOMEZ MORENO, op. cit., pág. 278 y ARAUJO, Fernando: *La reina del Tormes. Guía histórico-descriptiva de la ciudad de Salamanca*. Salamanca, 1884. Reed. 1984, págs. 218-219, quien afirma tener en la portada las armas de su bienhechor fray Juan de Toledo. CASASECA CASASECA, Antonio: *Rodrigo Gil de Hontañón (Rascafría, 1500-Segovia, 1577)*. Junta de Castilla y León. Consejería de Cultura y Bienestar Social. Salamanca, 1988. Págs. 148-152.
- 51 SALA BALUST, Luis: *Constituciones, estatutos y ceremonias de los antiguos colegios seculares de la Universidad de Salamanca*. Edición crítica. Vol. I, pág. 22. Universidad de Salamanca, 1962-1966.

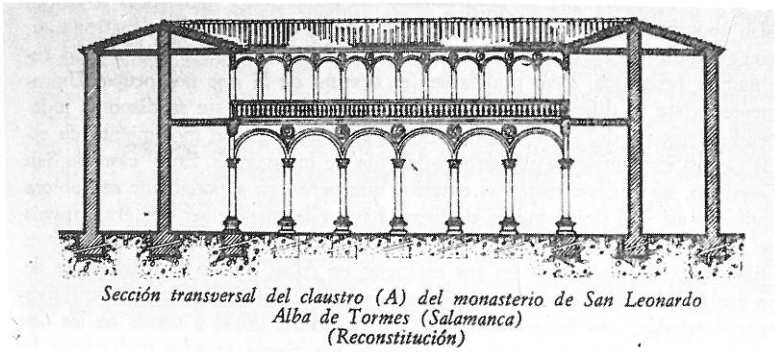
52 FERNANDEZ, op. cit., pág. 262.

53 A.C.P., Actas Capitulares 6, s.f. (26-11-1519): “*paresció Juan de Alva, maestro de la obra de la capylla desta yglesia...*”

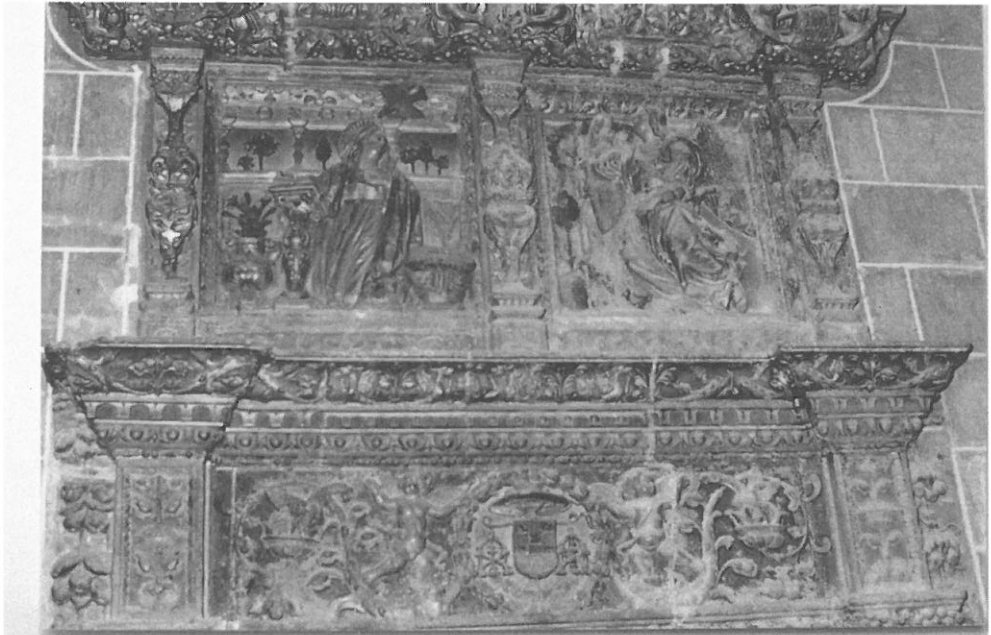
54 Recogemos algunos ejemplos: el 24 de mayo de 1521, el cabildo de Santiago manda pagar a “*Juan de Alva*” 25.000 mrs. y 4 reales diarios. Archivo de la Catedral de Santiago (A.C.Sant.), libro 6º de Actas Capitulares, fol. 113 vº. El 16 de enero de 1524, a propósito de las casas que se han de labrar para Gonzalo Rodríguez, se dice que se hagan según “*lo que dixere Juan de Alva, maestro de cantería...*” A.H.P.Sa., prot. 2918 de Pedro González, fol. 178. El 13 de agosto de 1526 se encarga cierta piedra para el colegio de Cuenca en Salamanca “*conforme a lo que señalaren Pero Nieto, carpintero, e Juan de Alva, cantero*”. Id., prot. 2920, fols. 728-729. El 13 de julio de 1527 el claustro de la universidad de Salamanca, preocupado por la librería que muestra síntomas de quiebra, manda “*que lo viesen Juan de Alva e Juan Gil, canteros*”. A.U.Sa. 8, fol. 112. El 14 de septiembre de 1534 actúa como testigo de un poder con el nombre de Juan de Alva. Archivo de la Catedral de Salamanca (A.C.Sa.), Libro de Fábrica, caj. 44, leg. 2, nº 1, fols. 10-11 rº. Los días 26 de junio y 11 de julio de 1535 fray Juan de Huete concierta ciertas obras de cantería para el convento jerónimo de Zamora “*conforme al molde quel dicho Juan de Alva tiene dado*”. Archivo Histórico Provincial de Zamora (A.H.P.Za.) 8, fols. 61-64 y 303-304.



1 y 2. San Leonardo, de Alba de Tormes (fotografías de principios de siglo).



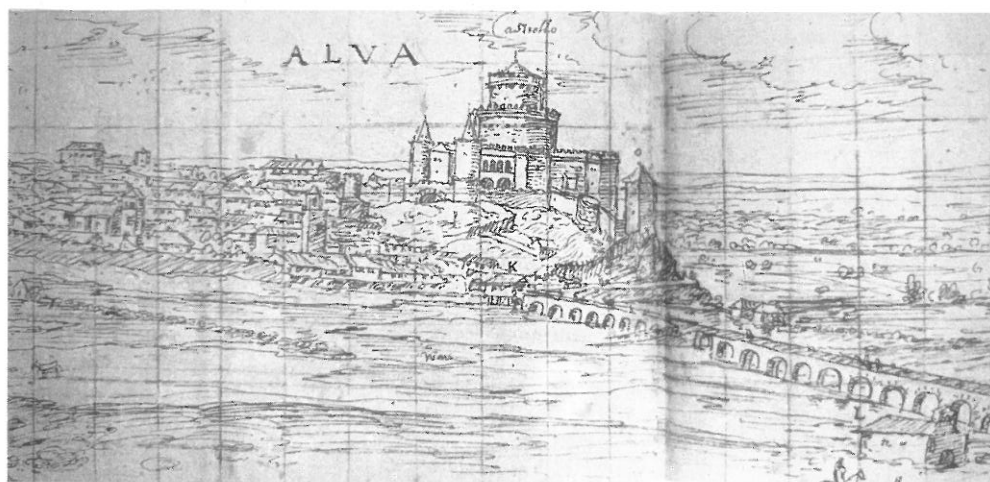
3. Monasterio de San Leonardo de Alba de Tormes. Sección del claustro.



4. Catedral de Plasencia: Puerta de la sacristía.



5. Iglesia de San Esteban. Salamanca.



6. Alba de Tormes. Dibujo de Wyngaerde.

LA ASIMILACION DE LAS TEORIAS ESTETICAS DEL RENACIMIENTO EN EL CONTEXTO HUMANISTA ANDALUZ. UNA PROBLEMATICA ENTRE CLASICISMO UNIVERSALISTA Y ESPECIFICIDAD HISPANA

JESUS RUBIO LAPAZ
Universidad de Granada

Las artes figurativas se intentan englobar dentro del nuevo sistema cultural humanista olvidando su anterior naturaleza «mecánica» para conseguir un prestigio social y cultural del que antes carecían. Para ello debían ser aceptadas dentro de las disciplinas humanistas por lo que tenían que demostrar su carácter erudito como ciencia o método de conocimiento y que su práctica se realizaba sin producir cansancio físico. Todo ello dentro del espacio propició para tal fin: las academias, lugar donde se les equiparaba al resto de las actividades liberales ¹.

La Pintura iniciará el proceso de esta legitimación alegando a las prestigiosas autoridades clásicas en las que se reconocía una leve identificación de las labores poéticas y pictóricas en textos antiguos, sobre todo en las «Poéticas» de Aristóteles y Horacio. A partir de este parentesco establecido por los preceptistas anteriores, en el Humanismo se desarrollará un extraordinario y complejo entramado teórico de cara a dotar a la Pintura de las nociones especulativas asignadas a la Poesía en estos dos pensadores, en una asimilación por la que adquirirá la categoría noble de liberal que poseían las labores poéticas ².

En estos textos se trataba de definir las cualidades intrínsecas de la Poesía y su diferenciación con respecto a la Historia, todo ello según las características con que una y otra llevan a cabo el concepto que las definía: la mimesis de la Naturaleza. Dos van a ser, por tanto, las opciones fundamentales que se desprenden de esta actitud, ya sea en la ejecución real o idealizada en cuanto a la imitación que del exterior se realiza, dentro de la compleja, y en cierto sentido contradictoria, dialéctica aristotélica entre las categorías de lo poético y lo histórico ³. Igualmente hay que anotar la otra fuente principal de las especulaciones teóricas del momento que son las actitudes neoplatónicas por las cuales el artista es capaz de alcanzar y reflejar en su obra la Belleza suprema como manifestación de lo divino con el referente de Miguel Angel como caso paradigmático.

A partir de esta base teórica se establece una permanente disputa entre lo idealizado y fidedigno, o lo que es lo mismo entre los planteamientos ideales o universales y los reales o contingentes, conduciendo a un concepto capital entre las categorías renacentistas como es la definición de lo verosímil que permitía al erudito o artista «arreglar» o

perfeccionar la realidad siempre que, siguiendo los postulados aristotélico-horacianos, esta intervención se enfocara a la utilidad, a educar o al bien de la sociedad, en unos postulados donde la función pedagógica y moralizante de las disciplinas humanistas era fundamental según las máximas del «docere et delectare» de Horacio. Premisa que se convierte en auténtica definidora de todas las variantes especulativas de la estética humanista en su compleja y variable interrelación entre un polo y otro.

El modelo renacentista italiano se caracteriza en su primera fase por el optimismo utópico que se establece sobre el modelo cultural como configurador de un nuevo programa político-ideológico que lleve a cabo la renovación y redención social en todos sus aspectos. Los postulados idealistas de carácter universal definen la inauguración teórica del clasicismo en unos fundamentos que pronto chocarán con los intereses materiales y particularistas de la realidad del momento. Esta crisis producirá, ya a principios del siglo XVI, el replanteamiento del programa, ya sea a través de una evolución introspectiva o una subordinación retórica a los poderes, nada utópicos o progresistas, del momento.

Es en los inicios del quinientos cuando llegan a España los primeros ejemplos del estilo italiano, tardando en adoptarse en sus aspectos más profundos o implicatorios, mientras que su faceta puramente teórica no se adentrará en toda su pureza hasta finales de la centuria. Por tanto, serán los planteamientos quinientistas los que se asuman y se traten de adaptar al contexto político-cultural español.

La concreta labor asignada a los saberes humanistas dentro del planteamiento sociopolítico español responde a la función de reflejar y ensalzar retóricamente el concepto de imperialismo cristiano que la monarquía hispana asume en este momento y que le lleva a erigirse en salvaguarda y protectora de la expansión católica, en una misión sacra donde su labor evangelizadora en América no viene sino a completar su supremacía militar y religiosa en Europa.

Dos categorías se constituían, pues, como modelo de este planteamiento: la imperial y la metafísica cristiana. El concepto de Imperio llevaba parejo indudablemente la recuperación consciente de los valores de la cultura clásica, mientras que la consideración de pueblo elegido por Dios para realizar sus propósitos sacros en la tierra hacía inevitable la referencia al mundo hebreo. De aquí que un especial y atrayente sincretismo clásico-bíblico domine las especulaciones teóricas de las iniciativas humanistas a fines del Quinientos y principios del Seiscientos. Si en un primer momento, en tiempos de Carlos V, el prototipo greco-romano prevalece, con Felipe II la cita al mundo del Antiguo Testamento es preponderante.

La fuerte relación ideológica y cultural entre los centros italianos y la España del momento se comprende mejor tras comprobar la importante presencia política de lo hispano en la Italia de la época. Así, a los numerosos dominios españoles en la península trasalpina, se añade la profunda huella que el Saco de Roma en 1527 produce en la Ciudad Eterna en la que dejaba manifiesta la absoluta supremacía hispana. Mientras tanto, a nivel ideológico, los teólogos españoles serán participantes destacados en el Concilio de Trento, con lo que este acontecimiento supone en la evolución posterior del contexto espiritual italiano.

Los centros italianos que se establecen como fuente y modelo político-cultural de la España del siglo XVI son Roma y Venecia. De ambas ciudades y de su entorno recogerán los intelectuales y artistas españoles los fundamentos del clasicismo que extenderán por la Península una vez producida su adecuación a la realidad hispana.

En un principio el modelo romano de inicios del Quinientos se erigía en espléndido prototipo de un sistema imperial en el que la componente espiritual no había llegado a la rigidez posterior. En este momento el mundo greco-romano constituía el ideal a conseguir al cual incluso tendía la ideología de la Iglesia según su afán imperialista de bases más latinas que cristianas. Este instante sublimado de unión de irreconciliables que tan magistralmente reflejaron los artistas de la «terza maniera» vasariana, se vendría abajo bruscamente en 1527 con la entrada de las tropas imperiales en Roma. Después del Saco el proyecto de recuperación de la Roma clásica por el Pontificado sería duramente reprimido provocando una profunda crisis en los intelectuales y artistas que comprueban, así, cómo las decisiones políticas y militares se superponían a la preeminencia ideológica del Humanismo.

A partir de 1527 se produce un importante trasvase de estos humanistas a la región del Véneto donde adaptarán sus ideas a un nuevo contexto político-cultural, diferente en gran medida al programa romano, en una nueva y distinta configuración del proyecto imperialista.

En la Ciudad de los Canales encontramos en la segunda mitad del Quinientos un programa generalizado por el que se intenta rescatar y manifestar un concepto de imperialismo clasicista fundamentado sobre unas bases utópicas donde la exaltación retórica fundamental es la profunda identificación entre el poder civil y el religioso ⁴. Se aprecia, pues, cómo sobre la configuración romana se sobrepone una acentuación del factor espiritual que tendrá importantes consecuencias. Este hecho se debe, por una parte, a la tradición véneta en la que el pensamiento medieval continúa teniendo una mayor vigencia en el periodo renacentista, provocando que la componente metafísica vaya pareja a los planteamientos más clásicos.

A la importancia de la tradición medieval hay que añadir la acentuación generalizada del elemento religioso a partir de la crisis de la Reforma, intensificada en estas regiones del norte de Italia de manera considerable. Esta zona se configura como solar de iniciales e importantes acciones contrarreformistas, ya sea a través de Trento, del Milán de San Carlos Borromeo, de la disposición de los Sacromontes o de las críticas morales-personales de los críticos venecianos a la obra de Miguel Angel.

Observamos cómo el proyecto imperialista de la Venecia de la segunda mitad del siglo XVI se erige a partir de una cultura humanista en la que la fusión de los modelos greco-latinos y cristianos se traduce en la exaltación panegírica de la unión Estado-Iglesia, donde su manifestación se realiza por medio de las formas clasicistas.

Las estrechas relaciones comerciales y culturales, así como las referencias constantes entre España y Venecia son abundantes a lo largo de todo el periodo humanista, tanto a nivel cuantitativo como cualitativo ⁵. Ya ha quedado demostrado cómo es precisamente en los reinados de Carlos V y Felipe II cuando estas estrechas vinculaciones se intensifican ⁶; época en la que se produce la acentuación del sentido espiritual del imperialismo español según los presupuestos contrarreformistas. Planteamientos tan afines a la ideología véneta del momento.

Todos estos postulados italianos sirven de base ideológica para la elaboración de un ideario cultural que acompañe el programa retórico de los poderes hispanos, tanto en su visión interna como en su proyección internacional. Este programa se va definiendo paulatinamente en varios centros a lo largo del siglo XVI; centros en los que los representantes andaluces ocupan un lugar privilegiado y que, tras sus actividades en varios focos, culminan conformando, al final de la centuria, unos círculos intelectuales y

humanistas que definen en su totalidad la idiosincrasia definitiva y definatoria del proyecto humanista español en el momento de su máximo esplendor y de su máxima identificación entre el aparato político y el cultural.

El primero de estos centros es la Universidad de Alcalá de Henares, donde los fundamentos intelectuales del humanismo cristiano, que aquí se definen sobre bases erasmistas ⁷ y que tanta influencia tendrán posteriormente, se establecen ya hacia dos objetivos perfectamente marcados: la imitación superada del Imperio Romano y la legitimación de la función mesiánica de España y su monarquía. Destaca, aparte de Antonio de Nebrija, Ambrosio de Morales quien culmina la evolución de la historiografía humanista de este centro dentro de los planteamientos más puramente objetivos del momento; personaje que posteriormente encontraremos en otros centros como El Escorial o las academias sevillanas.

El ambiente romano de mediados y de la segunda mitad del siglo XVI también va a tener una importancia decisiva en la configuración del ambiente ideológico-cultural de lo hispano y su plasmación humanista en los círculos andaluces. Estamos en un momento en que las esperanzas de esa Roma pontificia como reencarnación de la imperial clásica se habían venido abajo. Se produce una situación de disputa y rivalidad entre italianos y españoles por su legitimación como sucesores de la Roma imperial, no ya a nivel militar sino cultural, recalándose particularmente en los numerosos humanistas hispanos que allí residían.

Pero quizás el factor más destacado en el contexto cultural romano del momento sea la acentuación del elemento moralizador religioso que se produce tras la celebración del Concilio de Trento, en un proceso por el cual se tratará de buscar una legitimación trascendente cristiana a toda la cultura greco-romana del Quinientos. No obstante, la enorme aceptación que la cultura pagana greco-latina había adquirido tenía que ser perfectamente encauzada y dirigida por la iglesia contrarreformista para impedir que los fieles se desviaran de la legítima revelación divina de origen bíblico. Ante esto nada más lógico y sencillo que retomar y recalcar una tradición que se remontaba hasta los Padres y que ya había sido utilizada en los albores del Humanismo, por la cual se consideraba a la mitología clásica como una evolución equivocada de los fundamentos teológicos únicos y verdaderos que eran los del Antiguo Testamento. De esta manera se aseguraba perfectamente la «pureza» religiosa del momento, a la vez que se aprovechaba el importante arraigo que tenía la cultura greco-romana en el plano social, ayudando, por otra parte, a desmitificarla al considerarla una degeneración de la auténtica revelación divina.

Así, la cultura hebrea se convierte en originaria del resto de culturas, según unos planteamientos que abarcan a todas las artes liberales: lingüística, historia, arqueología, poesía, artes figurativas, arquitectura, etc. Tesis de gran influencia en el humanismo español al ser una preciosa oportunidad para demostrar la dependencia directa de lo hispánico antiguo con respecto a lo hebreo, superando así la «corrupta» evolución clásica.

Existen en este ambiente romano numerosos humanistas que tienen también estrecha vinculación con el contexto cultural andaluz, como pueden ser los casos del arqueólogo fray Alonso Chacón, uno de los iniciadores de la arqueología paleocristiana en Roma, Arias Montano, de gran repercusión asimismo en el programa de El Escorial, o Pablo de Céspedes, introductor de la teoría del arte en Córdoba y Sevilla.

El Escorial es otro centro importante en la configuración del ideario retórico del humanismo cristiano español en donde participan humanistas de gran incidencia en el

ámbito andaluz. Aquí se dispone el programa más acabado a nivel político e ideológico de España como continuadora engrandecida de la monarquía hebrea del Antiguo Testamento a través de un complejo programa en el que intervienen las distintas artes liberales. Arias Montano es, quizá, su principal configurador a través de la Biblia Regia o sus investigaciones en el campo de las bellas artes (referencias iconográficas o análisis de la antigua arquitectura hebrea), al que se suma Ambrosio de Morales, también de importantes influencias en Sevilla y Córdoba. Destaca la profunda relación que se establece entre el edificio escurialense y la antigua arquitectura bíblica de Salomón perfectamente estudiada por J.A. Ramirez y R. Taylor.

Aunque muchas de estas tesis después se desarrollarán en Sevilla, traídas desde los otros centros por los humanistas señalados, ya existía en la capital hispalense una tradición anterior de un profundo y arraigado clasicismo humanista concretado en el sistema de tertulias o academias que ahora se refuerza considerablemente orientándose hacia los presupuestos más acordes con el momento: la exaltación retórica de los presupuestos del imperialismo mesiánico español en el momento de la sustitución del modelo de prestigio clásico por el bíblico.

En Sevilla en un primer momento encontramos entidades como la de Juan de Mal Lara en donde el optimismo humanista y la transcendencia de los temas tratados son evidentes según el modelo florentino de Ficino, configurándose como el punto de arranque a partir del cual se desarrollarán multitud de agrupaciones íntimamente relacionadas entre sí⁸. Entre el incontrolado desarrollo destaca, no obstante, un tronco principal que es el constituido por la academia de Mal Lara, encabezada a su muerte por el canónigo Pacheco, Herrera y Medina, y que a través de estos personajes, será heredada finalmente por el pintor Francisco Pacheco. De forma paralela e íntimamente relacionadas, la de los duques de Alcalá y la de Argote de Molina, entre otras muchas.

La ciudad hispalense es otro de los centros donde se manifiesta ese ambiente ideológico imperial español, en una urbe marcada por un florecimiento económico basado en el monopolio del comercio con las Indias. Es Sevilla donde más que en ningún otro lugar se reflejaba la grandeza hispana a través de la conquista y evangelización de América. Este contexto del auge económico y cultural en el que se exaltaba la fortaleza y función espiritual de nuestro país lógicamente acentuaba las ideas imperiales-sacras basadas en los postulados del más puro clasicismo humanista. Fernando de Herrera será el máximo representante de este programa a través de su labor poética laudatoria, su dignificación de la lengua castellana o su labor panegírica en el campo historiográfico. Destacan otros nombres como los de Juan de Arguijo, Francisco de Medina, los dos Francisco Pacheco, Bernardo de Aldrete..., a los que se añaden los provenientes de otros centros, como Montano, Morales, Céspedes..., e incluso realizarán visitas o estancias, y recibirán en algunos casos importantes impulsos tanto intelectuales como económicos, personajes como Quevedo, Cervantes, Góngora o Lope de Vega en el campo literario, y Velázquez, Alonso Cano o Zurbarán en el pictórico.

En el caso concreto de las especulaciones sobre las artes figurativas, es ahora, a fines del siglo XVI, cuando se introduce como tema con consideración específica en los ambientes humanistas españoles vía Andalucía. El personaje crucial aquí es Pablo de Céspedes a quien Brown ha llamado «padre de la teoría artística sevillana», ya que es quien trae los modelos del manierismo italiano que posteriormente va a publicar Pacheco en su *Arte de la Pintura*. Esto demuestra hasta que punto fue intensa la comunicación entre estos dos personajes ya que Pacheco, sin haber estado nunca en Italia, manifiesta un profundo conocimiento del arte de aquel país que le llegaría por su

inmenso trato con el cordobés. La incidencia de la relación de Céspedes con Federico Zuccaro es importante, como en la dependencia aristotélico-escolástica de Pacheco ⁹. Igualmente participa en la polémica sobre los edificios bíblicos para justificar la arquitectura clásica en unos discursos eminentemente retóricos, mientras su interesante *Poema de la Pintura* se configura como claro ejemplo de la interrelación humanista de ambas disciplinas. Obras éstas en las que se funden sabiamente los preceptos aristotélicos perfeccionados (verosímil) de Alberti, Vasari y Zuccaro, las elegías neoplatónicas a Miguel Angel y la acentuación moralista de los teóricos posteriores a Trento.

De esta manera se configura en el centro sevillano a finales del siglo XVI y principios del XVII un ambiente estético donde las especulaciones van a quedar definidas principalmente por dos cuestiones: la asimilación de la cultura clasicista del Humanismo con la fuerte carga de intelectualidad y elitismo que define numerosos círculos minoritarios según la más erudita tradición manierista, mientras que por otra parte se acentúa una tendencia hacia la intervención moral de la población proyectándose en la actuación sobre los elementos menos racionales y más sensibles donde el sentimiento impactante sustituye la racionalidad cultural de la otra línea. El principal proclamador de este contexto estético va a ser Francisco Pacheco quien lo expresa perfectamente en su *Arte de la Pintura*, auténtico manifiesto, como señala Brown, del viraje espiritual efectuado sobre el carácter clásico quinientista que caracterizaba las academias sevillanas ¹⁰.

La preponderancia de la Retórica impondrá sus normas a las teorías estéticas a partir de este momento. Ello provoca que las características de la función del arte varíen en el panorama seiscentista en el que se enfocará la línea erudita hacia el estamento social más elevado, quedando la emocional como medio idóneo para realizar la persuasión del sector popular masificado, que no es capaz de entender la carga intelectual de la primera, pero que es fácilmente afectado con una intervención sentimental basada en un arte directo que se hace llamativo, tanto formal, como temáticamente, a los sentidos.

Esta problemática tiene su base en la teoría aristotélica, concretamente en los postulados de la Retórica y la Poética, categorías profundamente identificadas en el Humanismo. El pintor o artista, a través de la mimesis de la naturaleza y de los resultados que de ella se derivan, tiene la función de instruir a la sociedad. Si este carácter didáctico-persuasivo se concibe desde un punto de vista racional y altamente erudito, se llegará a unas manifestaciones más abstractas, tendentes a lo perfecto y convenientemente idealizadas, cuyo destinatario será un sector minoritario, elevado y culto, según los presupuestos más puramente manieristas o clasicistas. Por el contrario, si esta labor retórica se desarrolla desde la exposición clara y concreta de la realidad sensible, por la que se trata de llevar a cabo una afectación de los sentidos y las emociones a partir de la disposición de elementos cercanos y familiares, derivará en unas producciones «naturalistas» donde las imágenes y las escenas son fácil y rápidamente comprensibles para el sector popular por la inmediatez de la representación. En definitiva, nos encontramos de nuevo en la dialéctica humanista de lo idealizado, abstracto o «poético» y lo verídico, inmediato o «histórico» de la preceptiva aristotélica, según la función persuasiva que le es asignada en la época.

Con la intensificación de las labores retóricas que se produce a partir de la segunda mitad del Quinientos y la rigurosa política de intervención social masificada que a partir de Trento se propone la Iglesia católica, el enfoque funcional otorgado a las artes figurativas varía considerablemente dentro del nuevo programa. Así, si analizamos detenidamente los fragmentos que el Concilio dedica a las bellas artes y los estudiamos

desde el ideario propio de la época, veremos el sentido que tal afirmación conlleva en aquel contexto humanista. En este sentido, en la sesión veinticinco (1563) se decreta: “Enseñen diligentemente los obispos que por medio de las historias de los misterios de nuestra redención, expresadas en pinturas y en otras imágenes, se instruye y confirma al pueblo en los artículos de la fe, que deben ser recordados y meditados continuamente y que de todas las imágenes sagradas se saca gran fruto, no sólo porque recuerdan a los fieles los beneficios y dones que Jesucristo les ha concedido, sino también porque se ponen a la vista del pueblo los milagros que Dios ha obrado por medio de los santos y los ejemplos saludables de sus vidas, a fin de que den gracias a Dios por ellos, conformen su vida y costumbres a imitación de las de los santos y se muevan a amar a Dios y a practicar la piedad”¹¹.

En el texto anterior apreciamos cómo literalmente se dice que la pintura representa «historias» por las cuales se «instruye y confirma al pueblo». Recalcando que con las «imágenes sagradas se saca gran fruto... porque se ponen a la vista del pueblo». Así pues, la función de esta pintura es persuadir al sector popular masificado en unas representaciones donde el interés principal es que le sean comprensibles, es decir, puestas en un lenguaje fácilmente aprehensible por el estamento menos culto, a partir de su inmediatez y de la figuración de «historias», donde el elemento real y verídico haga posible esa rápida y efectiva asimilación.

Si enmarcamos estos postulados dentro de la preeminencia ideológica de la *Retórica* y *Poética* de Aristóteles en la época, apreciamos que esta pintura de «historia» (representa acciones verídicas, reales, con un lenguaje claro, fácilmente entendible), se corresponde con la pretensión retórica de «instruir al pueblo» porque «se ponen a la vista del pueblo». Todo esto nos aclara la abundancia de pintura «realista» a partir de este momento, adecuándose teóricamente a las iniciativas de los poderes contrarreformistas hacia el sector popular dentro de la jerarquización social y cultural del humanismo cristiano caracterizado ideológicamente por el dominio de la preceptiva aristotélica¹².

Esta perfecta asimilación de lo histórico o real con lo claro y fácilmente aprehensible o inmediato, en contra de lo idealizado o poético, caracterizado por su inasequibilidad, es un planteamiento generalizado en las preceptivas humanistas de la época, tanto las dedicadas a lo historiográfico, como a lo literario.

Hay que señalar que esta actitud preferente de lo real o verídico en su función persuasiva hacia el sector popular, manifestada en esa estética «realista», se desarrolla en el ambiente trentino de la Italia de la segunda mitad del Quinientos¹³. En este momento, serán las nuevas órdenes religiosas contrarreformistas las que adoptarán esta postura de intervención social masificada, tendiendo hacia una cultura realista e inmediata fácilmente aprehensible por su identificación con el estamento menos elevado. En este contexto, la inmediatez y el sentido verídico de la «composición de lugar» jesuítica tiene una enorme influencia, todo ello enmarcado en la importancia dada a la función de los sentidos (tan repudiados en la racionalista e idealizada teoría clasicista oficial, basada fundamentalmente en el entendimiento) en los Ejercicios de Ignacio de Loyola. Esta línea se continúa con las Imágenes del padre Jerónimo Nadal, también de la Compañía, cuyas intenciones en esta obra, como señala Rodríguez de Ceballos, eran las de circunscribir cada escena evangélica de una manera lo más rigurosa posible a la realidad histórica, geográfica y topográfica pertinentes¹⁴.

Igualmente esta tendencia ideológica la reflejarán los tratadistas que a partir del Concilio de Trento intentan conducir la actividad figurativa dentro de las más extre-

madás actitudes moralistas. Así Gilio, en su *Diálogo*, donde censura los errores de la pintura, publicado en 1564, establece algunos postulados teóricos que prefiguran ya características que desarrollará la pintura «naturalista» con fines persuasivos contrarreformistas establecidos por el pensamiento jesuita, en un proyecto donde domina la preeminencia de la Historia ¹⁵. De esta manera, al referirse a la imagen de la figura de Cristo, critica que se representase hermosamente y no refleje la realidad, planteamiento que, como señala Schlosser, se adecúa a las preferencias especulativas de los poderes contrarreformistas, donde “la pretensión de verdad histórica, afirmada primero por la iglesia en un sentido especial suyo, encuentra un eco cada vez más intenso en la aurora de la nueva investigación histórico-filológica” ¹⁶.

Asistimos en este ambiente, en el que se produce una recuperación de los valores escolásticos, al rescate del prestigio de la Historia concebida en ese sistema filosófico como superior a la Poesía, en su estimación preeminente de lo verdadero por encima de la ficción ¹⁷. De esta manera, será fundamental la diferente consideración de los parámetros poéticos o históricos que se hace en la ideología escolástica y en el clasicismo minoritario. En la primera, la Historia (verdad) se coloca en una posición superior por su capacidad persuasiva masificada en sentido espiritual, mientras que en el segundo, la Poesía se sobrepone por su carácter erudito y perfeccionado, que establece una clara distinción estamental. No obstante, la interrelación, sobre todo en la práctica pictórica, es generalizada y tremendamente compleja según los casos ¹⁸.

De este contexto nacerá la posterior pintura «realista», de claras connotaciones emocionales, fácilmente aprehensibles por el sector popular. Este sentido, se refleja en el más polémico de los pintores «naturalistas», Caravaggio, quien otorga a sus cuadros un carácter popular fácilmente comprensible por los sectores más bajos, que pueden así compartir las experiencias figuradas. Esta característica de sus obras participa del aspecto de veracidad que domina esta nueva estética contrarreformista, en la que la cotidianidad e inmediatez mueve el espíritu del receptor a lo metafísico, a través de la contemplación de lo real o verdadero, en una actuación donde la influencia de la postura del Oratorio de San Felipe Neri es manifiesta ¹⁹.

Así pues, apreciamos que en el periodo contrarreformista las artes figurativas (especialmente la pintura), se basarán en los conceptos de verdad (Historia) o de idealidad (Poesía), aunque siempre dominados por la férrea preeminencia de la Retórica que impone la actividad persuasiva a esos dos niveles, de lo directo-real o de lo abstracto-perfeccionado. La diferenciación de esta labor retórica se fundamenta en la jerarquización social y cultural emanada de los presupuestos aristotélicos dominantes en la época y que otorga al sector popular una llaneza e inmediatez exterior que se contraponen a la dificultad perfeccionada de las actividades humanistas dirigidas a los altos estamentos ²⁰.

De nuevo vemos cómo esta compleja situación se reduce a la diferenciación básica efectuada a la hora de realizar la mimesis de la naturaleza, ya sea desde la categoría de lo verídico o de lo verosímil, en una dialéctica que recorrerá todo el ciclo humanista y cuyas interrelaciones o contaminaciones vienen determinadas por la dificultad separatoria de las dos categorías, en una contradicción que se remonta a su mismo creador, Aristóteles. En esta diferenciación, problemática pero evidente en todas las actividades humanistas, habrá que reflejar los casos de los tratados moralistas emanados del Concilio de Trento, el «naturalismo» y clasicismo pictórico, las reglas aristotélicas del teatro o los distintos géneros literarios.

Así pues, en todo este complejo entramado observamos que la pintura socialmente predominante desde el punto de vista cuantitativo empezaba a ser la de aspecto «natura-

lista», que respondía más claramente a la función persuasiva masificada de la política religiosa de la Iglesia católica debido a su base en lo concreto, real o verídico («histórico») ²¹. Por su parte, la poesía, de más difícil y problemática aprehensión directa se enfocaba preferentemente hacia los estamentos más altos de la sociedad, quedando definida en gran medida por un afán de erudición, generalidad o idealización que mostraba su elevada categoría.

De esta manera, la pintura, el arte quizás de una mayor proyección social masificada, no debía admitir ciertas temáticas cuando su función persuasiva se dirigiera al estamento inculto. Los religiosos desaprobaban este contenido en la intervención popular, pero a nivel aristocrático y minoritario, estos temas se seguían desarrollando con todas las implicaciones simbólicas y alegóricas que conllevaban, ya fuera dentro de la elevada pero escasa pintura clasicista, o de la más abundante poesía intelectual del Seiscientos español.

Todo este proceso de asimilación de las especulaciones estéticas italianas hace que por una parte no reflejen la situación de esa producción masificada de pintura naturalista que no encuentra cauces teóricos donde fijarse, ya que los tratados escritos responden a la línea racional (y prestigiosa) de las producciones cultural e intelectualmente más nobles y elevadas. Propuestas que tienen en el centro andaluz de Sevilla y Córdoba uno de los primeros y más importantes lugares de configuración, recopilando toda una tradición local, italiana y de otros centros hispanos para, por primera vez, establecer un discurso completo sobre la teoría del arte humanista, a través de las figuras de Pablo de Céspedes y Francisco Pacheco, adaptado a la situación específica española dentro de un programa global donde las actividades eruditas se disponen como manifestantes retóricos del programa socio-cultural del imperialismo cristiano hispano del momento.

NOTAS

1 PEVSNER, N. *Las academias de arte*. Madrid, Cátedra, 1982.

2 Para profundizar sobre este tema ver LEE, R.W. *Ut pictura poesis. La teoría humanista de la pintura*. Madrid, Cátedra, 1982.

3 Esta contradicción queda expuesta por VOLPE, G. della. *Historia del gusto*. Madrid, Comunicación, 1972.

4 *Architettura e Utopia nella Venezia del Cinquecento*. Milano, 1980.

5 Ver *Venezia e la Spagna*. Milano, Electa, 1988. En esta obra colectiva existen capítulos tan sugerentes en relación a lo expuesto como “Monarchia universale e libertà d’Italia”, “Due prudenze a confronto”, “La produzione pittorica di Tiziano per gli Asburgo”, “Ignazio di Loyola: un «viaggiatore» spagnolo a Venezia” o “Venezia e la Spagna nel Seicento”.

6 SARRABLO AGUARELES, E. “La cultura y el arte venecianos en sus relaciones con España a través de la correspondencia diplomática de los siglos XVI al XVIII”, en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LXII, 1956, págs. 639-684.

7 BATAILLON, M. *Erasmus y España. Estudio sobre la historia espiritual del siglo XVI*. México, Fondo de Cultura Económica, 1950.

8 Para un conocimiento de todas estas reuniones informales sevillanas remito a BROWN, J. *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*. Madrid, Alianza, 1981; LLEO CAÑAL,

V. *Nueva Roma. Mitología y Humanismo en el Renacimiento Sevillano*. Sevilla, Diputación, 1979; GALLEGO, J. *Velázquez en Sevilla*. Sevilla, Diputación, 1974; KING, W. *Prosa novelística y Academias literarias en el siglo XVII*. Madrid, 1963; MACRI, O. *Fernando de Herrera*. Madrid, Gredos, 1959; y SANCHEZ, J. *Academias literarias del Siglo de Oro español*. Madrid, Gredos, 1961. (pags. 194-219).

9 PANOFSKY, E. *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*. Madrid, Cátedra, 1981.

10 Ambas posturas se reflejarán fielmente en Pacheco, quien extiende el meticuloso rigor iconográfico y el concepto de inquisidor del ambiente contrarreformista en un sentido persuasivo, donde lo verídico y riguroso se dispone al servicio de la evangelización masificada; mientras que, por otro lado, se constituye en auténtico compilador de toda la tradición académica anterior.

11 MANSI, J.D. *Sacrorumm Conciliorum Nova et Amplissima Collectio*. vol. 33, Graz, 1961, pag. 171. Recogido por RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS, A.: “*Las Imágenes de la Historia Evangélica del P. Jerónimo Nadal en el marco del jesuitismo y la Contrarreforma*”, *Traza y Baza*, 5, 1974, pags. 77-95.

12 El paralelismo con el resto de las artes liberales es clarificador si aludimos a las prácticas literarias del teatro español del siglo XVII en relación con la poesía culterana o incluso las diferentes tendencias oratorias, ya sea la enfocada a un sector culto y minoritario presidido por una elevada erudición o la proyectada masivamente hacia el estamento popular en un afán evangelizador basado en la claridad, la fácil aprehensión y la afectación de las emociones.

13 “El artista no sólo no debía introducir herejías conocidas en sus pinturas; estaba además constreñido a atenerse muy estrictamente a las historias bíblicas o tradicionales que tomaba de la Biblia sin permitir que su imaginación añadiese adornos que las hiciesen más interesantes.... El pintor debía concentrar toda su atención en el modo de representar la historia de la manera más clara y precisa...

Todos los intérpretes directos de Trento ya mencionados subrayan la necesidad de precisión en la representación de temas religiosos”. (BLUNT, A. *La teoría de las artes plásticas en Italia (del 1450 a 1600)*. Madrid, Cátedra, 1985, pag. 120).

14 RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS, A. “*Las Imágenes...*”, pag. 88.

15 Así, aunque: “Gilio... divide a los pintores en tres grupos: poéticos, históricos y mixtos. Los primeros son, como los poetas, libres de inventar sus temas, siempre que sigan la recomendación de Horacio, de atenerse a la naturaleza y evitar la incongruencia, mientras que el segundo grupo, como hemos visto, carece en absoluto de libertad de invención, si es que en la definición de invención se incluye cualquier versión imaginativa de un tema religioso o histórico. El tercer grupo, que tiene mucho en común, dice Gilio, con los grandes poetas épicos de la antigüedad, mezcla a placer realidad y ficción”, no obstante, “unas cuantas figuras alegóricas, y éstas sólo porque tienen la sanción de los ejemplos clásicos, serán, pues, casi la única desviación de la verdad objetiva que los celosos teólogos permitan al arte religioso, y no puede decirse que éstas dejaran mucho terreno a la imaginación. Por lo demás, el pintor de temas religiosos es, como hemos visto, el que pinta los hechos literales de la historia”. (LEE, R.W. *Ut pictura poesis...*, pags. 69-70).

16 SCHLOSSER, J. *La literatura...*, pag. 367.

17 *Ibidem*, pag. 289.

18 Ejemplo de esta problemática puede ser Vincenzo Danti y su *Tratado de la perfecta proporción*, publicado en 1567, donde indica: “El viejo dilema del «retratar» o «imitar»; el primero se adecuaba a la historia (como ciencia), que debe mostrar las cosas como realmente fueron..., el segundo se adapta al arte, que debe representar las cosas como deberían ser” (*Ibidem*, pag. 379).

19 En este sentido, señala FRIEDLAENDER, W. *Estudios sobre Caravaggio*. Madrid, Alianza, 1982: “El milagro de la conversión de San Pablo y el milagro de la fe de San Pedro no son espectáculos remotos, muy alejados del espectador. Le habla directamente, a su propio nivel. El que los contempla puede comprender y compartir sus experiencias” (pag. 62) y: “El misticismo realista de Caravaggio es la interpretación más robusta y convincente de los movimientos religiosos populares de la época en que vivió” (pag. 155).

20 En este sentido ya Aristóteles identifica en su *Poética*, vulgar (dirigido a un sector social que necesita una aprehensión por los sentidos) con bajo o claro (capítulo XXII), mientras que lo complejo (separado de lo común), es considerado noble o elevado.

21 Uno de los aspectos más importantes en este sentido es la importante repercusión que la pintura veneciana tiene en nuestro país. Las características venecianas constituyen la base del desarrollo de la llamada pintura «naturalista» que comienza a predominar en el panorama artístico español de fines del Quinientos. Esta forma se adaptaba a los preceptos estéticos de la Contrarreforma en su afán por llegar al total de la población de una manera inmediata, convirtiéndose así en medio predilecto de la intervención retórica del imperialismo mesiánico español en un sentido masificado.

En este sentido, existe un espléndido ejemplo de este papel importante del panorama cultural andaluz en la configuración del humanismo cristiano español en donde es de destacar la repercusión de lo veneciano. Se trata de la pintura sevillana en el paso del siglo XVI al XVII, donde existen claras muestras de una influencia real, evidente de forma extraordinaria sobre todo en la producción de Juan de Roelas.

LA PROBLEMATICA INTRODUCCION DE LOS MODELOS ARQUITECTONICOS RENACENTISTAS EN LAS POBLACIONES GRANADINAS DEL DUCADO DE ALBA

JESUS RUBIO LAPAZ
Universidad de Granada

La introducción de los modelos arquitectónicos italianos del Renacimiento en la Península Ibérica constituye un complejo proceso en cuanto a la dialéctica entre novedad y tradición, con una interesante interrelación que define los proyectos constructivos de la primera mitad del quinientos.

Los postulados transalpinos comportan un nuevo modelo de pensamiento ideológico y cultural que se opone al sistema tradicional anterior. Así, se establece un exponente claro del concepto humanista (e individualista) en la superación del carácter social bajo que tenían los artistas en el medioevo a través de la consideración que ahora se da a este oficio como «ars liberalis», desprendiéndose así del sentido peyorativo que sufrían las labores manuales e iniciando la lucha a favor de la consideración intelectual e independiente de las artes que no acabará totalmente hasta la plena implantación de esta clase media en el poder en el siglo XVIII. El desdén que sufría el arte al ser considerado como un trabajo mecánico en la Edad Media venía del hecho de que las ocupaciones manuales eran practicadas por los esclavos, mientras que las actividades intelectuales o mentales requerían un esfuerzo racional y eran llevadas a cabo por las personas libres. Se constituye así una auténtica controversia para conseguir una mejor posición social que «hiciera justicia» a la soberbia y autoestimación propia de los artistas burgueses del Humanismo.

Observemos cómo el renacimiento, nacido en unas condiciones concretas social y culturalmente (Florencia en el siglo XV), va a otorgar a la arquitectura un papel preponderante como elemento que reúne en sí todas las características que pregona el nuevo movimiento, teniendo una misión conformadora en la creación de una nueva sociedad que refleje las relaciones urbanísticas de la burguesía a la hora de erigir «su ciudad o su mundo».

No obstante, el caso florentino al traspasar las fronteras italianas adquirirá unas peculiaridades propias del país que lo acoja ajustándose a sus concretas situaciones sociales y culturales, la primera de las cuales se refiere al hecho de la adopción en estas relaciones por parte del poder regio y los altos estamentos nobiliarios, al no existir una fuerte burguesía como en el ejemplo transalpino. En España el Renacimiento se introducirá en un periodo ya tardío de su desarrollo como es el siglo XVI, cuando ya en

Italia se habían superado las primeras fases. Será el elemento aristocrático el que paradójicamente introduzca en la Península el arte burgués que se hacía en Italia. También hay que sumar el gran número de artífices italianos que vienen a nuestro país en este momento, principalmente de origen lombardo, que traían un arte fácil, sin complicaciones estructurales, adaptándose rápidamente al sustrato hispano ya que los contextos culturales eran bastante semejantes pues en los dos lugares existía un fuerte precedente gótico.

Tenemos, pues, una situación concreta a principios del siglo XVI en España: una fuerte presencia gótica que, aunque ya decadente e incapaz de producir algún elemento nuevo, tenía una fuerza muy importante debido al apoyo que le prestan los Reyes Católicos y la Iglesia, esta última, sobre todo, será un organismo eminentemente conservador en donde la entrada del nuevo estilo será tardía y nunca total. En esta época, por lo tanto, asistimos a la problemática causada por la existencia de dos estilos para llevar a la práctica a la hora de construir un edificio arquitectónico; se trata de la conocida disyuntiva de principios del siglo XVI entre el gótico o «a lo moderno»; y el renacentista o «a lo romano». Está causada esta bipolaridad por la específica manera de aceptación del nuevo movimiento en España, sin asumir los fuertes presupuestos doctrinarios que implicaba su primitivo origen florentino y que conducirá a su aceptación, sin modificar los planteamientos de base que conllevaba en el suelo italiano. Así vemos cómo aquí continuará el sistema corporativo de los gremios que determina los distintos estamentos de constructores (cantero, maestro de obras, aparejador, etc) sin concebir aún el significado de la palabra arquitecto en el sentido humanista burgués. En este sentido hay opiniones que atribuyen la tardía llegada del Renacimiento a España más al «problema de unas condiciones de trabajo y una cultura arquitectónica que a un decidido propósito de resistencia a las formas italianas como generalmente se ha venido afirmando» y así «las formas tradicionales, góticas o mudéjares, lejos de ser una resistencia, fueron una persistencia de repertorios utilizados por unos maestros formados en una tradición arquitectónica basada fundamentalmente en la práctica, y sin unos planteamientos selectivos estrictos en la aplicación de los elementos del lenguaje»¹.

Será ya en tiempos de Carlos V cuando las cosas comiencen a cambiar y se vaya aceptando de manera más generalizada el nuevo estilo, ya que considerará el plateresco como una moda demasiado modesta para las dimensiones de su política y de su imperio, inclinándose hacia la confirmación de una tendencia que expresara más correctamente la universalidad y grandeza de su mandato, produciéndose entonces la sustitución del estilo decorativo por otro más estructural. En el campo constructivo corresponde ahora un momento de esplendor debido sobre todo a la peculiar fusión de elementos italianizantes con la fuerte y potente tradición española. Asimiladas ahora las teorías constructivas del renacimiento italiano, se transplantarán al contexto peninsular creándose una solución singular, pues al concepto mental y poderoso del arquitecto italiano se le une la gran costumbre española del trabajo práctico, lo que dará una gran originalidad y flexibilidad a las abundantes edificaciones de tiempos del Emperador, cualidades que son más escasas en el caso transalpino.

Las características anteriores corresponden a la generalidad del país, pero dentro de éste se aprecian diferencias regionales a la hora de la implantación del Renacimiento. Así observaremos esencialmente las existentes entre Castilla y Andalucía. En la primera persistía una fuerte base gótica y las principales construcciones de principios del siglo XVI se habían comenzado ya en este estilo, quedando la nueva figuración reducida solamente a la decoración exuberante que se aplica a algunos elementos concretos.

En Andalucía, en cambio, no había esa fuerte tradición constructora «a lo moderno» quedando la región mucho más propicia para la implantación del nuevo orden en las tierras recién conquistadas a los musulmanes y, por lo tanto, carentes de todo ambiente cultural de este signo. Así es como, al no haberse comenzado a hacer casi nada, se erigen un gran número de iglesias en este nuevo estilo siguiendo totalmente los postulados más o menos italianizantes sobre levas precedentes goticistas que rápidamente se modifican «a lo romano».

Las tierras granadinas del antiguo ducado de Alba -fundamentalmente Huéscar y Puebla de don Fadrique- van a ser una preciosa oportunidad para comprobar la interrelación de los dos ámbitos regionales, ya que por su peculiar sistema de gobierno, tanto civil como religioso, pertenecen a fuerzas castellanas, mientras que por su situación geográfica se disponen en el «italianizado sur». En el plano espiritual pertenecerán a la archidiócesis de Toledo pero con unos ciertos derechos por parte del obispado de Guadix ².

La edificación de las iglesias de Huéscar y Puebla de don Fadrique muestran ejemplos claros de lo que suponen las reticencias en la introducción del lenguaje renacentista hasta la definitiva adopción plena en tiempos del Emperador dentro de la problemática habitual en ese momento. Estas serán las dos etapas que se reflejen perfectamente en las construcciones de sus templos: una primera fundamentalmente gótica con algún elemento renacentista en la que se constatan los nombres de Enrique Egas, Juan de Marquina y Jacobo Florentín, mientras que en otra posterior se barajan los de Alonso de Covarrubias, Diego de Siloé o Andrés de Vandelvira, quedando los postulados de estos grandes maestros perfectamente sintetizados y armonizados por Rodrigo de Gibaja, el principal constructor de esta comarca.

El primer templo de la zona es la iglesia de Santiago de Huéscar, levantada a fines del siglo XV y consagrada en 1498 como iglesia de Santa María en el solar de la antigua mezquita mayor de la alcazaba oscense. De estilo gótico, es, por tanto, precedente de la iglesia mayor, pues era el único templo de la localidad hasta que, por su insuficiencia para atender a la creciente población, se hizo necesario emprender la edificación de la mole de la colegiata.

Es la iglesia mayor de Santa María o ex-colegiata la que auna en su secuencia constructiva toda una serie de factores y elementos de primera categoría. Sus primeras intervenciones, a principios del siglo XVI, se adecúan a la actuación del maestro toledano Enrique Egas, a quien se le atribuyen unas trazas hacia 1510 aproximadamente ³, y a la del artífice italiano Jacobo Florentín, a los que se le atribuye la parte gótica, fundamentalmente la preciosa portada isabelina de la Sacristía Vieja; mientras que al interior de dicha sacristía, con interesante bóveda plateresca, también se le ha querido ver una filiación con Florentín o con un joven Andrés de Vandelvira. Igualmente habría que añadir la posibilidad de que otro conocido arquitecto, Juan de Marquina, tomara parte en las obras, pues aparece documentado en la comarca por los años 20 de esta centuria ⁴. De este momento hay que destacar asimismo la bóveda gótica oculta por la cabecera siloesca, resto del primitivo plan gótico. Estos tres personajes tienen en su evolución biográfica y constructiva numerosas colaboraciones y proyectos comunes ⁵.

En la iglesia parroquial de Santa María de Puebla de don Fadrique se realiza una primera etapa gótica muy posiblemente con la intervención más o menos directa de Juan de Marquina, configurando un templo de una sola nave con capillas a ambos lados que, unidas entre sí, hacían la función de naves laterales a menor altura con coro elevado a los pies cuyas estructuras pueden constituir hoy la capilla bautismal. La menor

elevación de estas capillas o naves laterales determina la altura de la primera obra que aún hoy se aprecia en el exterior del edificio. No obstante, este primer proyecto, de condiciones más modestas, se deja pronto de construir esperando la ampliación y dignificación del espacio.

Las intervenciones definitivas tanto en Huéscar como en Puebla de don Fadrique se producen hacia la mitad de la centuria con lo que queda establecido de forma concluyente el carácter de estos edificios. Asistimos a una interesante simbiosis de lo castellano y andaluz en un proceso caracterizado por la superación de las formas góticas anteriores y la omnipotencia ya de los valores renacentistas. Sin embargo, se constata algún episodio singular que demuestra la tremenda problemática en la asunción del nuevo lenguaje, destacando el episodio de la construcción de la capilla mayor de la iglesia de Puebla de don Fadrique.

La iglesia de Santa María de Huéscar se convierte en un edificio de omnipotente presencia visual debido a sus dimensiones catedralicias aun cuando se recortan las proporciones de su idea original renacentista. Se produce en ella una interesantísima convivencia de elementos de procedencia toledana y de su maestro mayor, Alonso de Covarrubias -sobre todo en la decoración exterior de su cabecera- y andaluz, como su interior corintio de tres naves a la misma altura, de clara tendencia siloesco-vandelviriiana. Esta evidente y magistral mezcla de influencias y la magnitud de la obra lleva a pensar en la planificación directa de los grandes maestros de las distintas escuelas arquitectónicas del Renacimiento, como han señalado González Barberán y Dengra Uclés. Quedando, pues, claro el papel ideológico de este edificio como manifestación del poderío de la Sede Primada en unas tierras lejanas a su metrópoli y ganadas para sí después de un largo proceso jurisdiccional. Todo ello perfectamente exaltado en el precioso «escaparate» que constituía el camino real Granada-Valencia, tal y como actualmente aún se percibe de una forma concluyente después del aumento de población y el engrandecimiento urbano de la Huéscar de hoy. El interior presenta naves y cabecera atribuidas tradicionalmente a Andrés de Vandelvira pero con un diseño previo de Siloé. Asimismo se constata la presencia de Rodrigo de Gibaja. El templo se completa en la etapa escorialense, ya en la segunda mitad del siglo, con la portada principal supervisada en su construcción por Juan de Herrera, donde ya queda patente la conocida austeridad del momento ⁶.

La iglesia parroquial de Puebla de don Fadrique sufre aún dos etapas constructivas, ambas con planeación renacentista, aunque el resultado final de la primera -entre 1536 y 1542- sea el ámbito gótico de su capilla mayor, de ella hablaremos más detenidamente a continuación. La fase clasicista se realiza entre 1545 y 1557 y en ella se levantan las naves y cubiertas, y se realizan las dos portadas. Queda, por tanto, como un edificio de tres naves a la misma altura sobre pilares dóricos y arcos de medio punto coronado por bóvedas vaídas con decoración geométrica de tipo renacentista y ábside separado por arco apuntado y cubierto con bóveda de crucería.

Se constituye como un templo de dimensiones espectaculares en relación a la importancia de la localidad en el momento de su erección. En este diáfano espacio se acentúan las connotaciones castellanas que ya se advertían en Huéscar, cambiándose el orden corintio oscense por el dórico y estilizándose considerablemente los pilares. Obra que, ejecutada por Gibaja, es fácilmente atribuible a Alonso de Covarrubias. Su parte renacentista ha sido considerada por Chueca Goitia ⁷ como inmediato antecedente de la disposición formal de la catedral de Méjico. Igualmente renacentistas y asignables a Covarrubias son sus dos «castellanas» portadas; la del norte con grandes concomitan-

cias con la de la iglesia de San Clemente de Toledo, mientras que la meridional se basa en los modelos toledanos del Alcázar y de la Nueva Puerta de Visagra, realizaciones todas del maestro de Torrijos.

La construcción de su capilla mayor es un ejemplo interesante de la compleja interrelación entre los modelos gótico y renacentista de la primera mitad del Quinientos, ya que, aunque en un principio se proyecta en estilo plateresco por Rodrigo de Gibaja en 1538, la necesidad de una ampliación inmediata hace que los canteros de la obra tengan que realizarla, y entonces lo hagan dentro del sistema que conocían: el gótico.

Rodrigo de Gibaja, maestro mayor de la colegiata de Baza y posteriormente también de la de Huéscar, da las trazas de esta capilla mayor y sacristía el 29 de abril de 1538, comenzándose en mayo de 1539 la construcción que se prolongará hasta noviembre de 1542, siendo los ejecutores los canteros oscenses de origen vizcaíno Juan de Chavarria y Domingo de Goicoechea. Las condiciones eran de hacerla ochavada con una altura de 55 pies hasta la clave mayor, con el arco toral de medio punto descansando sobre pilares labrados en redondo con basas y capiteles llanos, sin talla. En la bóveda estrellada los combados se realizarían a cola de milán siendo su casco de ladrillo enlucido con yeso. Asimismo se haría una ventana de tres pies de vara de medir de ancho en piedra toba. Los estribos deberían de sobresalir por el exterior cinco pies y medio, subiendo hasta uno y medio más bajo que el entablamiento, el cual correría por las paredes exteriores midiendo pie y medio de alto e igual longitud de vuelo, con molduras llanas «a lo romano». Igualmente se planean las respensiones de la cabecera de las naves de prolongación del templo.

El mismo Gibaja pujaría para adjudicarse los trabajos, abajando en un primer momento cada tapia un «cuartillo» y mil maravedís sobre las condiciones establecidas, para en un segundo intento hacerlo en cincuenta mil maravedís y en un tercero dos mil más. No obstante, no consigue dicho trabajo que se le otorga a Juan de Chavarria que dejó la obra a seis reales cada tapia de manpostería y 130.000 maravedís, pagándole éste las trazas a Gibaja. Ahora bien, cuando se empieza a edificar se aprecia que va a ser pequeña para las necesidades de la creciente población de Puebla de don Fadrique (localidad que sufría una progresiva y acelerada repoblación), haciéndose cargo de la ampliación los maestros Chavarria y Goicoechea, los cuales llevarán a cabo una serie de mejoras: se ensancha diez pies, se eleva tres más y se alarga otros ocho sobre los planes de Gibaja, se realizan molduras en los pilares cuando deberían ser llanos, el arco se ensancha y se apunta, haciendo respensiones de cruceros en las jarjas que no estaban en las condiciones, cubrieron toda la bóveda de piedra toba cuando deberían haberla hecho de ladrillo, realizaron diferencia de tracería alargándola, también adornaron la puerta de la sacristía con basas y capiteles, mejorando asimismo su ventana y la de la capilla mayor (haciendo ésta con piedra franca, basas, capiteles y molduras, mientras en las trazas aparecía con toba y llana), ejecutaron entablamiento de más todo lo que creció el ábside y, por último, las paredes y estribos que deberían ser de manpostería, los labraron a pico y boca de escoda. Ante todas estas licencias se llama en 1542 para que tasasen las mejoras a Rodrigo de Gibaja y Juan Lezcano (este último maestro cantero, vecino de Vélez-Blanco).

La construcción de la capilla mayor de la iglesia de Puebla de don Fadrique nos ofrece una situación interesante que refleja perfectamente el momento que vivía la arquitectura del siglo XVI en su tránsito del gótico al renacimiento. Observamos cómo se piensa edificarla en un estilo más o menos renacentista o plateresco (arco de medio punto, molduras y entablamiento «a lo romano», etc.), excepción hecha de la nervadura

de la bóveda (elemento que no desaparecerá de las construcciones hispanas del quinientos hasta una etapa muy avanzada). Sin embargo, las circunstancias que operan provocan que los canteros vizcainos ideen la ampliación del espacio, recurriendo entonces a su experiencia, es decir, a su formación eminentemente «a lo moderno», apuntando el arco toral, eliminando todo elemento «a lo romano» y transformando la primitiva traza ochavada en una cabecera cuadrada con el lado frontal recto, según se venía haciendo en el último gótico a partir de la catedral de Sevilla, como nos señala Torres Balbás, apreciándose, así, el carácter tradicional de los maestros de cantería españoles en relación a la introducción del nuevo estilo que no cuajará más que en encargos muy concretos o por medio de los grandes arquitectos que viajan a Italia (Siloé, Machuca) o que, debido a su nivel intelectual, están al día de las nuevas corrientes estéticas (Covarrubias, Vandelvira) quedando el resto de la pléyade de artífices considerados menores totalmente inmersos en la manera de trabajar gótica, incapaces de concebir «a lo romano» según el nuevo concepto de arquitecto que ahora se crea, permaneciendo atados al sistema del trabajo gremial, fuertemente condicionados por las labores medievales manuales o prácticas. Labores que también quedan de manifiesto en este caso al presentárseles el cambio del ochavo al cuadrado, lo que les hará modificar la bóveda y su dibujo.

Basándose en las condiciones de Gibaja tendrán que dotar de mayor amplitud la capilla mayor, recordando esa idea poligonal que en un principio tuvo por medio de los elementos colgantes y el entramado de la nervadura. De esta manera, la decoración estrellada de la plementería no es simétrica en su mitad anterior y posterior, arrancando los nervios en la parte más cercana al arco toral de los dos pilares, conformando un área rectangular, mientras que en la sección posterior nacen de las pilastras colgantes, creando el dibujo un aspecto imaginario de ábside poligonal. Todo esto produce el efecto óptico que nos lleva a ver la parte posterior a la misma elevación que la anterior, cuando realmente aquella lo está más, demostrándose, así, la gran maestría técnica del cantero y su perfecto dominio de la perspectiva al enfrentarse con el problema de una bóveda concebida primeramente para un espacio ochavado pero que tendrán que adaptar a un ambiente cuadrado.

Hay que advertir, igualmente, que de haberse ejecutado según las trazas originales respondería al modelo creado a partir de la Capilla del Sagrario de la iglesia mayor de Baza, diseñada por Siloé y ejecutada por Gibaja, mezclado con la forma de ocho lados de la girola bastetana ideada por Alonso de Covarrubias y realizada también por Gibaja, lo que nos sirve como botón de muestra de la fusión de lo castellano y andaluz en esta comarca, fundamentalmente a través de la actividad de Rodrigo de Gibaja.

NOTAS

1 NIETO ALCAIDE, V. y CHECA CREMADES, F. *El Renacimiento. Formación y Crisis del modelo clásico*, Madrid, Istmo, 1983, págs. 182 y 184.

2 En el campo eclesiástico se va a producir un acontecimiento que va a marcar la vida religiosa de la comarca hasta la reciente fecha de 1954. Se trata de la donación de la antigua diócesis paleocristiana de Baza (a la que pertenecían estas tierras) al arzobispado de Toledo. Este hecho se remonta a la merced que del poder laico y religioso de las tierras de esta mitra bastetana realiza Fernando III al arzobispo toledano Rodrigo Ximénez de Rada una vez que fueran arrebatadas a los musulmanes. No obstante, estas tierras no pasan a dominio cristiano hasta fines del siglo XV

con la definitiva victoria sobre las fuerzas islámicas, siendo en 1492 cuando el cardenal Mendoza quiere controlar desde la capital toledana la antigua sede de Baza, iniciándose un pleito que durará hasta 1544 y cuyos resultados serán de suma importancia para la comarca.

El cardenal Mendoza lleva a cabo una inteligente labor de cara a evitar la reimplantación de la sede bastetana que queda dentro de la órbita religiosa del prelado castellano, controlada interinamente desde Toledo. Tras la muerte de Mendoza la reina Isabel confía a su confesor, el arzobispo de Granada, fray Hernando de Talavera, la administración de las iglesias del reino de Granada que no estuviesen asignadas de manera concreta a ninguna diócesis. No obstante, Talavera encarga al primer prelado accitano tras la reimplantación del obispado de Guadix, fray García Quijada, el gobierno de los territorios bastetanos. La situación continúa relativamente en calma hasta 1504 en que el cabildo de Baza se «rebela» contra la autoridad de su vecina diócesis -no en vano, las características y orígenes del obispado suprimido de Baza eran semejantes al del que ahora lo administraba-, dando comienzo aquí el dilatado pleito al apelar los bastetanos al cardenal Cisneros, quien gustosamente accede a escuchar sus quejas. Tendrán que intervenir organismos judiciales (principalmente la Chancillería de Granada), apelando numerosas veces a la Santa Sede y al Emperador Carlos V, para llegar, después de muchos vaivenes y oscilaciones, a la concordia de 1544 por la que se dividía la antigua cátedra bastetana en dos partes, quedando integrada la iglesia de Baza en la diócesis accitana, mientras la vicaría de Huéscar, con las parroquiales de Puebla de don Fadrique y Castelléjar, se le otorgaba a la Sede Primada, si bien Toledo guardaba unos mínimos derechos sobre la colegiata bastetana y la metrópoli accitana los tenía sobre las tierras del arciprestazgo oscense.

3 En Huéscar la intervención de Egas en la obra gótica la demuestran DENGRA UCLES, J. *Historia de los Monumentos de Huéscar*. Huéscar, 1967, inédito, y GONZALEZ BARBERAN, V. *Memoria histórico-técnica para la declaración de monumento nacional de Santa María de Huéscar*. Huéscar, 1973, inédito.

Así, la atribución de la iglesia de Santa María a Enrique Egas la realiza Barberán a partir de la presencia en Huéscar por estos años al mando de las obras de un Juan de Herrera, que también aparece en Sevilla a las órdenes del mismo maestro: “Indudablemente el Herrera de la iglesia de Huéscar es el aparejador que Egas tenía destacado allí... y que luego se lleva a Sevilla” (pag. 13).

4 Durante los años de 1522 a 1528 aproximadamente se le documenta en Puebla de don Fadrique como arrendador de las sierras de la zona limítrofe entre las actuales provincias de Granada, Murcia y Albacete, encargado de proporcionar al arzobispo de Granada la madera necesaria para la construcción de las iglesias de su archidiócesis. Estos parajes están muy cercanos a la localidad de Moratalla, lo que le permitiría el estar en contacto con la obra de la capilla mayor de su iglesia en la que participaba según las trazas de Francisco Florentín (GUTIERREZ-CORTINES CORRAL, C. *Renacimiento y Arquitectura Religiosa en la Antigua Diócesis de Cartagena (Reyno de Murcia, Gobernación de Orihuela y Sierra del Segura)*. Murcia, 1987, pag. 328).

¿Qué relación tenía Juan de Marquina con la localidad de Puebla de don Fadrique, en un momento en el que se está construyendo su primera iglesia gótica, o con Huéscar, de donde dependía civil y espiritualmente y donde también se levantaban ahora importantes edificios del mismo estilo; es decir, en un terreno que se estaba ordenando arquitectónicamente hablando?. La estancia de un hombre así en estos núcleos donde también se advierte la presencia de Egas, y muy posiblemente la de los Florentín, respondería a una actividad laboral que le ocupase en ellos.

5 Marquina y Egas se documentan en Santiago de Compostela en las obras del Hospital de los Reyes Católicos entre 1509 y 1510; se les supone juntos también en las obras que Egas dirige en Granada (Hospital y Capilla Real) y también en esta zona granadina del ducado de Alba.

Marquina interviene en la Catedral de Murcia en la ejecución de los planes de la torre, relacionándose con Francisco y Jacobo Florentín, estando, incluso avecindado en Murcia en 1523. Estos datos de la vecindad de Marquina en Murcia y de la relación con Jacobo Florentín (compra una esclava en Murcia el mismo día que el italiano) los da GUTIERREZ-CORTINES, C.

Renacimiento..., pags. 61 y 95 (Archivo Histórico de Murcia, Ginés Guirao, 1523-1525, leg. 284, fol. 9).

6 DENGRA UCLES, J. *Historia de los Monumentos...* y GONZALEZ BARBERAN, V. *Memoria histórico-técnica...*

7 CHUECA GOITIA, F. *La Catedral de Valladolid. Una página del siglo de oro de la arquitectura española*. Madrid, C.S.I.C. 1947.



Lámina 1. Interior de la iglesia mayor de Santa María de Huéscar.



Lámina 2. Exterior de la cabecera de la iglesia de Santa María de Huéscar.



Lámina 3. Detalle del interior de la iglesia de Santa María, Huéscar.

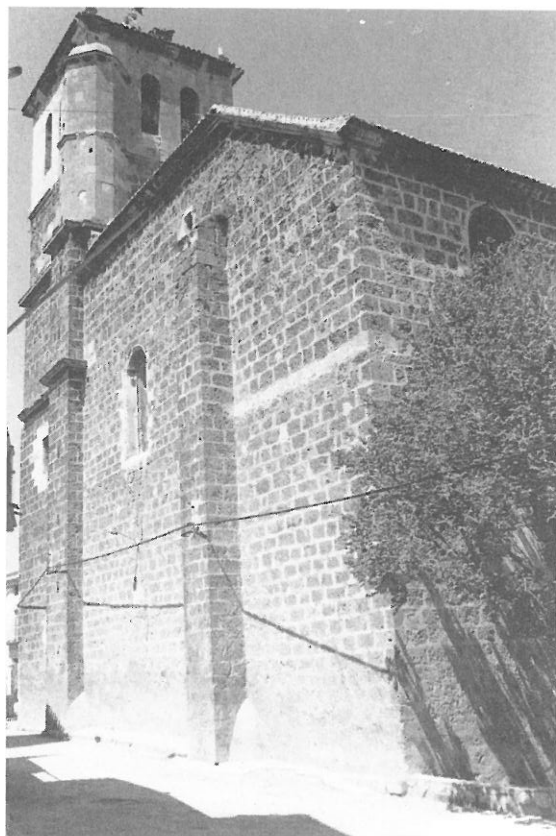


Lámina 4. Exterior de la iglesia parroquial de Puebla de don Fadrique.



Lámina 5. Interior de la iglesia de Puebla de don Fadrique.



Lámina 6. Capilla mayor de la iglesia de Puebla de don Fadrique.

ALGUNOS EJEMPLOS DE LAS TRANSFORMACIONES EXPERIMENTADAS POR LA ARQUITECTURA MILITAR ESPAÑOLA EN LA TRANSICION DEL GOTICO AL RENACIMIENTO

AMADOR RUIBAL

La arquitectura militar sufre profundas transformaciones en la segunda mitad del siglo XV y en los primeros años del siglo XVI, motivadas por el desarrollo de la poliorcética para haber frente al desafío que, en el arte del sitio y la defensa, suponen las armas de fuego. Pero también influyen las nuevas condiciones de vida, que corresponden a una sociedad económicamente mucho más desarrollada y con mayores horizontes culturales.

Todo ello supone grandes cambios, en el modo de concebir las fortalezas, orientados en un doble sentido:

Por una parte, en lo militar, para hacer frente a ejércitos cada vez más numerosos y mejor armados, acentuándose cada vez más la diferencia entre fortalezas que es necesario defender y fortalezas que protegen a sus defensores.

Por otra parte, en la habitabilidad, para hacer frente a exigencias de calidad de vida cada vez más sofisticadas, que llevan a un gran desarrollo de las fortalezas-palacio.

Evidentemente estas transformaciones afectan también a la arquitectura militar española y en este estudio se van a recoger algunos ejemplos, que pueden considerarse representativos, de los cambios que está sufriendo el arte de construir fortalezas en la transición del siglo XV al XVI. Se trata de los castillos de La Puebla de Alcocer, Belalcázar, Herrera del Duque y el Castillejo de Saelices.

Para entender el entorno en el cual se está produciendo esta transformación, conviene recordar que mientras en la segunda mitad del siglo XV se realizan en Castilla 408 nuevas obras de fortificación y se destruyen 264, especialmente en Galicia, a partir de la prohibición general de edificar castillos, dada para todo el reino en el año 1500, en el primer cuarto del siglo XVI se emprenden 120 obras de fortificación y tan solo se derriban 19 de estas construcciones.

Por otro lado hay que tener presente que este tipo de obras decaerá rápidamente, hasta el punto de que en todo el resto del siglo XVI tan solo se levantaron 14 fortalezas, procediéndose, por el contrario, a lo largo de este siglo, al abandono de muchos de los castillos españoles por considerarlos o bien militarmente inadecuados o inhabitables, ya por su emplazamiento, por su mal estado de conservación o, en otros muchos casos,

porque sus características arquitectónicas los invalidaban para las nuevas necesidades de la vida cotidiana.

Estos datos nos hablan de la distinta realidad social, que los nuevos tiempos traen consigo, y del contraste entre una época turbulenta, sin una autoridad central fuerte, y un periodo en el cual se va enraizando una monarquía autoritaria, poco dispuesta a ceder parcelas de poder o de control del orden en otras manos que no sean las suyas.

Cooper, quien probablemente es el autor que más ha estudiado la fortificación de la España de estos tiempos, en su conjunto, en su obra “Castillos Señoriales de Castilla”, considera que son construidos 47 castillos y solo son 9 los derribados, en tiempos de Juan II, 1406-1454, 143 construidos por 180 derribados en época de Enrique IV, 1454-1474, mientras que hay 265 erigidos por 84 derribados en tiempos de los Reyes Católicos, 1474-1504, y 102 por 19 derribados entre 1504 y 1521, y 14 construidos en el resto del siglo XVI¹.

En cuanto a la cronología de los ejemplos propuestos indicaré que dos de las fortalezas citadas datan del reinado de Juan II, Puebla de Alcocer y Herrera del Duque, de mediados del siglo XV, pudiéndose establecer su fecha de construcción entre 1445 y 1465, pues en este último año se hacen reformas. De los tiempos de Enrique IV data Belalcázar, construido en la década de los sesenta, 1460-70, y reformado hacia 1547, mientras que las referencias hechas al “Castillejo” de Saelices nos llevan a un castillo de la segunda mitad del XVI.

En la Castilla de esa época se dan dos tendencias, en principios contrapuestas, en la arquitectura militar:

A.—Por una parte tenemos la tendencia a la supresión de un elemento tan característico en castelología como es la torre del homenaje. La justificación de este hecho viene dada por resultar probado que es más fácil defender un castillo en su conjunto que por partes. Esto se manifiesta en dos de las cuatro fortalezas aquí citadas: Herrera del Duque y El Castillejo, además de resultar fácilmente abatibles, estas torres, con el fuego de la artillería.

Herrera del Duque es un castillo en cuyo diseño podemos observar que sus constructores han optado por la defensa global, sin concentrar los elementos defensivos en ningún punto y cuya torre del homenaje, pues en realidad existe, está disimulada y no se destaca de las demás defensas, no siendo apreciable desde el exterior su existencia, confiando la defensa a los altos, gruesos y uniformes muros.

Es esta una característica del siglo XV, se confía en la altura para dificultar el asalto, pudiendo defenderse así pues la fortaleza con pocos hombres. A la vez este tipo de construcción nos demuestra la escasa importancia, que para los constructores de esta fortaleza tenía la artillería de sitio, lo cual parece ser corriente en la Castilla de mediados de siglo XV, aunque también ayuda a ello el emplazamiento natural del castillo, casi inaccesible a una artillería pesada, y el considerable grosor de sus muros, que en Herrera alcanzan los cuatro metros.

El segundo ejemplo de fortaleza sin torre del homenaje es El Castillejo. Se trata de un castillo de diseño mucho más avanzado, pues sus muros están preparados para soportar el fuego artillero, más por el hecho de sobresalir poco del suelo y contar con muchas troneras preparadas para el tiro de flanqueo y un profundo foso, en el que está metida la planta inferior de la fortaleza, que por el grosor de sus murallas.

En definitiva, se trata de un recinto de estructura mucho más avanzada, donde se ha tenido presente en su construcción el ejemplo del castillo de Salsas y la importancia de

la artillería, además de tener en cuenta el emplazamiento, siendo una fortaleza alomborada donde están presentes las técnicas de la poliorcética renacentista.

B.—La segunda tendencia que se da, en muchas fortalezas castellanas, es exactamente la contraria: El mantenimiento, o más bien la exageración en la construcción, de una enorme torre del homenaje. Esto lo podemos apreciar en los otros dos ejemplos propuestos: Puebla de Alcocer y Belalcázar.

Puebla de Alcocer es un castillo que, en una primera fase, mantenía la disposición de Herrera del Duque, con unos muros de considerable y uniforme altura, originando un recinto alargado que se adapta a la forma del cerro en el que se emplaza, pero, en una reforma posterior, recibió un enorme donjón circular, situado en su interior y aislado de las restantes edificaciones, cuya construcción hubo de modificar algunas de las defensas y estructuras anteriores, que se levanta dominando por completo las defensas, convirtiéndose así en modelo de fortaleza con torre del homenaje. Sin embargo, este castillo, podría ser considerado una fortaleza híbrida, en virtud de sus dos etapas constructivas.

Caso diferente es Belalcázar, pues fue concebido ya desde el principio con la gran torre del homenaje que le caracteriza, cuando se decidió sustituir la antigua fortaleza, de origen islámico aunque con modificaciones cristianas, por un castillo “moderno”.

¿Cuál es el motivo de continuar edificando castillos de concepción tan arcaica? Téngase en cuenta que se trata de fortalezas de los años 1465-70, cuando ya en Italia existe una artillería de sitio poderosa, como bien conocen los españoles y cuando la tendencia arquitectónica está cambiando en función de este hecho. Al fin y al cabo 20 años separan las edificaciones de Herrera y Puebla, 1.ª fase, de las obras de Belalcázar y la 2.ª fase de Puebla, pudiéndose considerar más “modernas”, desde el punto de vista de la poliorcética, las construidas antes en el tiempo.

Sin embargo también debemos tener en cuenta que en las torres del homenaje de Belalcázar y Puebla de Alcocer encontramos los últimos adelantos de la poliorcética, como la disposición, corriente en el siglo XV, de plantas de madera intermedias entre zonas abovedadas, que permiten, mediante su supresión, dejar incomunicados los diferentes niveles de estas torres, pues las escaleras alcanzan las plantas circulando dentro del grosor de los muros por lados opuestos, de tal manera que es necesario atravesar al menos uno de los pisos para continuar la subida o la bajada, por lo que la supresión del suelo hace imposible la circulación. Además la entrada a estas torres se realiza por una única puerta desde las adarves y están coronadas por matacanes continuos que facilitan la defensa.

Sin embargo nada de lo indicado es válido ante un ataque artillero, por lo que se debe concluir que se despreció esa posibilidad. Pero ¿es posible una visión tan pobre del futuro?, ¿o más bien esos castillos responden a otras necesidades que las puramente militares?

Debe tenerse también presente que en ambas fortalezas había artillería, como sabemos documentalmente, y que ya se ha conocido la importancia de un emplazamiento lo suficientemente aislado como para no poder ser atacado por fuego artillero desde un padrastro vecino, pues este sistema de ataque fue usado por Pedro de Baeza en el sitio de Montánchez en 1469.

Sin embargo este sistema ya había sido usado anteriormente, pues era conocido desde remotos tiempos, cuando aun no había armas de fuego y el padrastro servía para protección de los atacantes, más que para destrucción de la fortaleza atacada, como es

el caso de San Polo y Montiel, en el siglo XIII, o el más inmediato de Montizón en 1465 ².

En este sentido debe tenerse presente que tanto Herrera del Duque como Puebla de Alcocer eran inatacables por el sistema de los castillos padrastrós, no así Belalcázar lo que puede explicar su posterior transformación, acentuando sus características palaciegas, a mediados del siglo XVI, a costa de olvidar las defensivas.

Tal vez ese “magnífico” emplazamiento, desde el punto de vista militar de mediados del XV, sea lo que explique la decadencia de Herrera, en el siglo XVI, al resultar inoperante pese a las modificaciones que se observan en sus construcciones contemporáneas de otras análogas realizadas en el castillo de Puebla de Alcocer, como son las plataformas de ladrillo que se acondicionaron en los quiebrós de la murallas, a nivel de los adarves, para instalar piezas de artillería. Se trata por lo tanto de una fortaleza que muestran una extraña mezcla de gran sagacidad en su concepción defensiva con una curiosa falta de visión de futuro.

Tampoco podemos olvidar que nos encontramos en “el otoño de la edad media” como nos dice Johan Huizinga, por lo que tendremos presente la importancia de la función heráldica y de prestigio de estas grandes torres, edificadas en un momento en que la artillería las hacía cada vez más inútiles. Su función es, por lo tanto, claramente señorial ya que eran, ante todo, un símbolo del poder y de los derechos señoriales de sus propietarios y así pretendían demostrarlo.

Además debemos tener en cuenta la especial situación de este señorío, pues los dominios de los Condes de Belalcázar se estaban enfrentando a reclamaciones sobre los mismos de los concejos de Córdoba y Toledo, que alentaban la insumisión de los vecinos. Por ello tanto en Puebla de Alcocer como Belalcázar se alzaban sus torres del homenaje, desafiantes, con sus grandes escudos, mirando precisamente a la población, mientras que en el caso de Herrera todo el castillo en su conjunto, situado en un elevado monte que domina la puebla, cumplía esa función ³.

De todo lo hasta ahora expuesto no se deriva nada que nos induzca a pensar que esta época de la historia española se produzca una gran transformación en la fortificación por la influencia renacentista, sino que todo lo indicado responde esencialmente a actitudes tardoseñoriales más propias del otoño del medioevo que del primer renacimiento.

Los aspectos más modernos en este sentido se refieren a las transformaciones que se van a producir en los aspectos más ornamentales o puramente decorativos y en la habitabilidad de los recintos de tres de estas fortalezas, mientras que solo en El Castillejo, muy tardío, encontraríamos influencias renacentistas que repercuten directamente en el capítulo defensivo.

Así vemos como las chimeneas son cada vez más abundantes y como se separa, cada vez más claramente, la zona defensiva de la zona de habitación en los castillos de Herrera y Puebla de Alcocer, donde se usa la piedra, en forma de mampostería, sillarejo o sillería, en las zonas militares y abunda el ladrillo en las zonas residenciales.

También observamos que las entradas de estas fortalezas se hacen progresivamente ostentosas no por ello dejan de ser fácilmente defendibles, más por la acumulación de defensas, como buhederas, rastrillos, posibilidad de tiro de flanqueo, cuerpo de guardia incorporado o doble puerta, que por la complicación de su estructura pues el codo o el doble codo no existe.

Sin embargo, del arcaísmo de estas defensas da fe su tipo de saeteras, pues solo en El Castillejo aparecen los modelos de llave y cruz, que posibilitan tanto el disparo de ballestas, como el de arcabuces u otras pequeñas armas de fuego móviles.

Belalcázar constituye un ejemplo peculiar pues el Duque Francisco, en el siglo XVI, emprendió la construcción de una ala, antepuesta a las defensas, apoyándose en las murallas, que acentúa enormemente el carácter palaciego del castillo y lo hace prácticamente indefendible, desde el punto de vista militar. Por todo ello esta fortaleza constituye un ejemplo de las transformaciones sufridas en la época renacentista, con una magnífica decoración de los ventanales, que incluye medallones y bustos al gusto italiano.

Recapitulando lo hasta aquí indicado podríamos hacer la siguiente clasificación:

ELEMENTOS MILITARES

FOSO: Lo encontramos en Belalcázar y en El Castillejo, siendo en este último doble pues es fortaleza alamborada, es decir situada en el interior del foso artificial, emplazado a su vez tras una pendiente natural, que cumple esa misma función. No hay foso en Puebla de Alcocer por innecesario, salvo ante los frentes estrechos, donde están las entrada, pues pueden apreciarse sus vestigios. En los frentes largos servía de foso la fuerte pendiente rocosa. En Herrera del Duque sólo se parecían indicios de foso en el ángulo de la torre del homenaje, en otras zonas era innecesario por la pendiente rocosa.

TALUD: Solo existe en el Castillejo.

MATACANES: Se conservan en las torres del homenaje de Belalcázar y Puebla de Alcocer, mientras que hay balcón amacatanado en Herrera y no se aprecian estas defensas en El Castillejo.

BARRERA: Sólo parece que la hubo en Belalcázar.

FLANQUEO: Troneras que prevén este tipo de tiro existen sistemáticamente en El Castillejo. En los otros castillos la torres podrán cumplir esa función en Belalcázar, mientras que sólo junto a la entrada se disponen en Herrera y Puebla.

TORRE DE HOMENAJE: Son muy ostentosas las de Belalcázar y Puebla, mientras que existe disimulada en Herrera. No hay en el Castillejo.

ARTILLERIA: documentalmente sabemos que había en Belalcázar y Puebla. Hay plataformas para su disposición en Herrera y todo el castillo está dispuesto para ella en El Castillejo.

TRONERAS DE LLAVE Y CRUZ: Sólo hay en El Castillejo, lo que sorprende por ser conocidas desde 1437.

TRONERAS DE BUZON: Este elemento, típico de la existencia de artillería fija, solo se da en El Castillejo.

SAETERAS VERTICALES: Hay en los demás.

CASAMATAS ABOVEDADAS: Este sistema característico de la artillería sólo se da en El Castillejo.

BREVE REFERENCIA HISTORICO-ARQUEOLOGICA DE ESTAS FORTALEZAS

Puebla de Alcocer

Este castillo fue construido por Don Gutierre de Sotomayor al recibir el señorío y reformado después por su hijo. Es la obra más antigua y más fuerte desde el punto de vista militar de todo el señorío, tanto por emplazamientos como por sus características arquitectónicas. Cooper opina que el castillo se construyó en dos fases separadas entre sí por no más de 15 años, correspondiendo la primera al maestro, quien construiría el recinto defensivo externo y las zonas del este palaciegas, mientras que en la siguiente fase se levantarían las torres, cilíndricas, hacia 1462, y la estructura palaciega de la entrada, que corresponderían a su hijo Alfonso I de Sotomayor y que continuaría su viuda Doña Elvira. Probablemente se puedan establecer tres fases en la construcción. La 1.^a pertenecería al maestro, el cual levantaría todo el recinto externo y la zona de habitación del este. La 2.^a sería de su hijo, quien construiría la gran torre del homenaje y la torre cilíndrica que defiende la entrada principal y en una 3.^a fase su mujer continuaría la obra de la entrada, reformando la puerta y levantaría el palacio situado en este lado.

Herrera del Duque

Fortaleza de planta poligonal de 8 lados con 183 metros de perímetro. Sus muros tienen una altura media de 12 metros por 3-4 de grosor, con una única puerta en la cara este. Mantiene el camino de ronda, aunque no tiene parapeto ni almenas. Sus edificaciones internas están muy dañadas, hay cámaras adosadas a la cara este, que sólo han perdido sus cubiertas, y las hubo al sur y al oeste, quedando los cimientos. Hay un aljibe, tras su cortina nordeste, y restos de escaleras de subida a los adarves.

Externamente aparece solo una torre, en el ángulo nordeste, de escaso saliente, 2,40 m., pero en realidad es tan sólo un quiebro saliente de la cortina, con una bóveda triangular de ladrillo situada internamente a nivel de los adarves para emplazar la artillería.

El recinto fortificado se hace en mampostería por hiladas, bloques medianos, en el interior y en el exterior del castillo. En los ángulos externos usan grandes bloques labrados toscamente, sillarejo, que combinan con la mampostería. Utilizan también ladrillo, de 28/14/5 cm., en ventanas, puertas, matacán, jambas y arcos y la madera se utilizó en suelos y cubiertas, conservándose los mechinales de las cámaras palaciegas y la cara interna de las cortinas. También se usó bóveda de ladrillo en el aljibe, en la entrada y a nivel de los adarves.

El castillo sufrió alguna reforma pues existen vanos cegados. Se conservan pocos elementos decorativos. En la ventana sobre la puerta, entrada, y en alguna portada interna, hay una muestra de preocupación estética en la disposición del ladrillo que está muy cuidada.

La fortaleza palacio se levanta sobre la roca natural, que le sirve de cimentación e incluso de foso en su lado norte, formado por dos cortinas de casi 30 m. cada una, unidas en ángulo muy abierto, con altura máxima de 15 metros. En el frente oeste hay dos lienzos, de 16,5 y 36 m., con dos ventanas-saeteras, en el último. En el frente sur

hay, asimismo, dos lienzos con 27.7 y 29 m. de longitud, éste con dos ventanas-saeteras, situadas a más de tres metros del suelo externo.

El frente este es el más peculiar pues sus dos lienzos forman el único entrante del octógono, donde está la puerta y la, aparentemente, única torre del castillo. Esta, situada, en el ángulo nordeste, no tiene vanos y forma el punto más saliente, pero no se aprecia desde el lado norte al estar integrada en la cortina. Por el sur sobresale 2,40 metros y sirve para defender la entrada, que está situada a 14 metros de distancia. Se asienta en roca, siendo todo su frente a base de piedras de mayor tamaño que las empleadas en el resto de la fortaleza, entre las que abunda el sillarejo y algunos sillares.

De ella arranca una cortina de 12 m. que lleva hasta la entrada y tuvo una ventana, hoy cegada, situada a gran altura, el dintel y jambas son de sillarejo. El segundo lienzo presenta hiladas de ladrillo, por restauraciones u obras posteriores, junto al ángulo sudeste, en la torre del homenaje. Hay vestigios de una larga saetera, cegada posteriormente, hecha de ladrillo, y algún bloque de piedra proveniente de construcciones anteriores, pues presenta un frente labrado, aunque se usa como simple sillar.

La portada está en la unión de los dos lienzos, casi en el centro del frente norte. La remata un alto arco de ladrillo, situado a más de 8 m. del suelo. Tiene 3 de anchura y oculta una larga buhedera. Descansa en paredes laterales de sillarejo, mampostería, ladrillo y algún sillar, de 1,20 m., de ancho, tras las cuales se abre la entrada propiamente dicha, que está retranqueada con respecto a la cortina. La entrada es de ladrillo con arco de 1/2 punto de 3 m. de anchura, cuya rosca tiene 60 cm.

Sobre este arco se alza un muro de mampuesto con una ¿ventana? de ladrillo en lo alto, muy cuidada, que queda bajo el arco de la buhedera, con tres encuadres sucesivos de ladrillo cada uno de los cuales es un poco más saliente que el anterior, dándole aspecto abocinado. Está deteriorada y se cubre con arcos de ladrillo muy rebajados.

Tras el arco de entrada hay un espacio de 2 x 3 m., que alberga las dos hojas de la puerta. Se cubre con bóveda de cañón rebajada de ladrillo. Tras la entrada hay otra cámara que sirve de distribuidor pues da acceso a la torre del homenaje y al patio del castillo.

La cuadrada torre del homenaje no se aprecia desde el exterior. Está adosada a las cortinas en el ángulo sudeste y tiene cuatro plantas, cuyos techos fueron de madera. Ocupa una superficie de 120 m.², de los que son útiles 25 m.² por planta, con 4 m. de altura cada una y sin comunicación entre sí. Sus muros tienen de 2 a 4 m. de grosor.

Los principales restos de la zona palaciega, tras la cortina este, son dos grandes cámaras, con 60 m.² de superficie cada una. han perdido su cubierta y tenían un pórtico delantero y una gran escalera, de 5,5 m. de ancho, junto a la cortina norte. Pudieron ser salones. Junto a ellas estaba la cámara tras la entrada de más de 20 m.² de superficie útil por planta, comunicaba a nivel superior con los salones, la habitación de la buhedera y la torre del homenaje. Sus vanos, con jambas y arcos de ladrillo, están muy cuidados.

Había otras dos grandes cámaras superpuestas tras la cortina sur, de 20 por 4 m. La inferior comunicaba con el patio y la alta con la torre del homenaje. Techos y suelos eran de madera como en la cámara restante, situada a continuación, con 230 m.², que pudo ser la caballeriza. Hay aljibe semisubterráneo de 11,4 x 6 m. y de 6,5 de alto, con bóveda de cañón de ladrillo enfoscado y puerta de 80 cm. de ancho por 130 de alto.

Belalcázar

La más célebre de las obras de la familia Sotomayor fue el castillo-palacio de Belalcázar, levantado sobre una antigua alcazaba musulmana, la de Gafiq, de la cual nos hablan constantemente las crónicas medievales. Este castillo musulmán fue posesión de Don Gutierre, el fundador del señorío, quien no realizó transformaciones en él.

La construcción de la nueva fortaleza debió ser emprendida por el hijo del maestre y continuada por su mujer, Doña Elvira de Zúñiga, pues un símbolo de esta familia, la cadena adorna la base del cuerpo superior de la torre del homenaje.

Los documentos del archivo de Osuna nos indican que en el año 1464, muerto ya Alfonso I, llega madera para estas obras del nuevo castillo de Gahete, nombre cristiano con el que se conocía el lugar, derivado claramente del originario musulmán, hoy muy arruinado, formado por una fuerte muralla con más de 20 torres algunas albarranas, en cuyo centro estaba el castillo.

La fortaleza fue modificada de nuevo por D. Francisco, quien le añadió el ala palaciega que le da el aspecto de castillo palacio renacentista que aún conserva. Los ventanales de aspecto clásico, los adornos de florones y candelabros, típicamente renacentistas, los medallones con bustos, uno de los cuales representa según la tradición a Doña Teresa de Zúñiga y Guzmán, modifican el aspecto original de la fortaleza señorial del siglo XV, convirtiéndola en palacio, transformación habitual en las obras del siglo XVI.

El Castillejo

Esta fortaleza está emplazada muy cerca de Saelices, ignorándose su fecha de construcción y sus autores. Sin embargo sus características arquitectónicas la hacen con mucho la más moderna de las cuatro. Su zona de habitación se disponía en forma rectangular, en torno a un patio, adosándose a la cara interna de los muros. Parece que tuvo dos niveles de habitación, conservándose algunos elementos decorativos muy curiosos en el friso ornamental que separaba las dos plantas.

NOTAS

1 COOPER, Edwar. Castillos señoriales de Castilla en los siglos XV-XVI.

2 RUIBAL, Amador. "Los castillos de Montiel, San Polo y Torres" en Anuario de Estudios Medievales.

3 CABRERA MUÑOZ, Emilio. El condado de Belalcázar. Continúa siendo la obras más documentada sobre los Sotomayor.



Lámina 1. Entrada al castillo de Puebla de Alcocer.

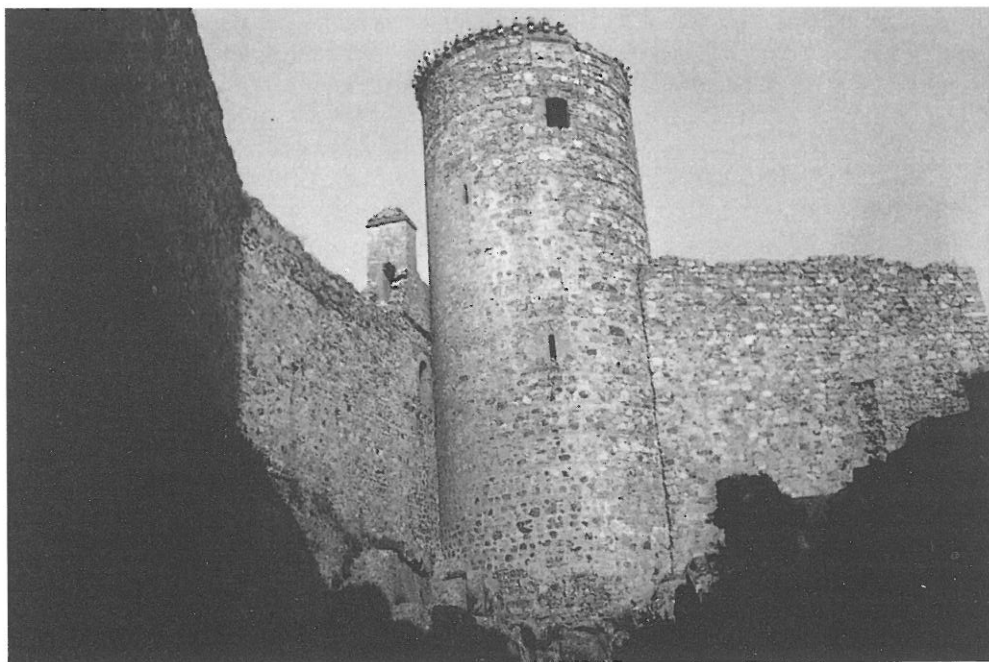


Lámina 2. La gran Torre del Homenaje de Puebla de Alcocer.

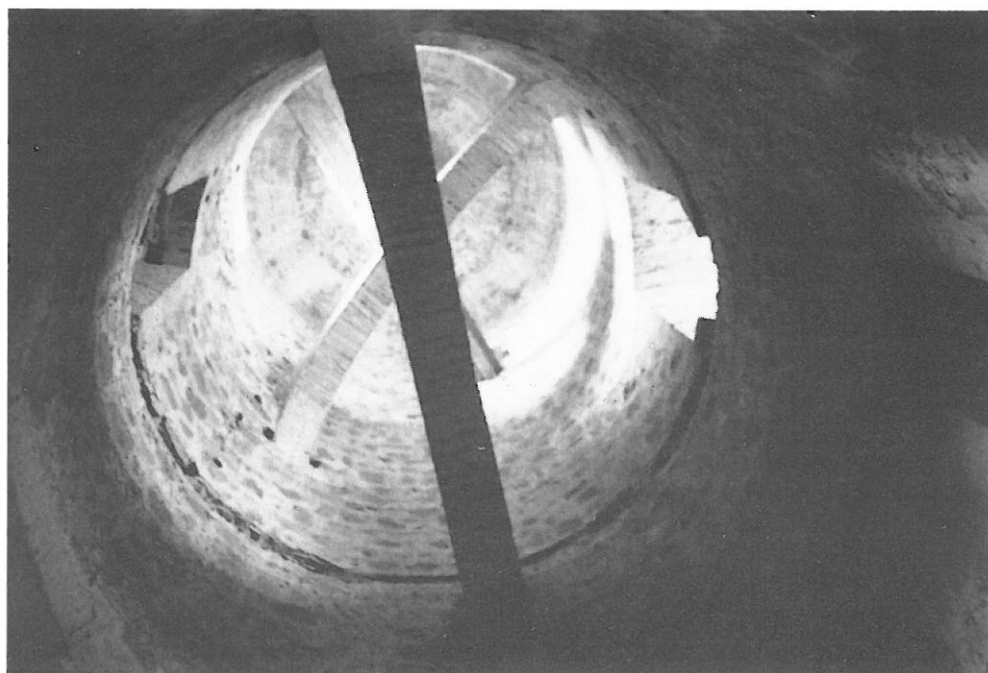


Lámina 3. Interior de la torre del Homenaje. Se observan los arcos que sostenían los suelos desmontables de madera y las puertas que obligaban a cruzar las plantas para subir o bajar.



Lámina 4. Chimenea en las ruinas de la zona palaciega de Puebla de Alcozer.



Lámina 5. Castillo de Belalcázar.



Lámina 6. Detalle del ala palaciega de Belalcázar.

EL OBISPO CONCHILLOS Y LOS TAPICES DE LA SERIE MITOLOGICA DE LA SEO DE LLEIDA: UN EJEMPLO DE ARTE DE TRANSICION

C. BERLABE Y F. FITE

El Museo Capitular de Lleida posee una magnífica y hasta ahora poco conocida colección de tapices ¹ digna muestra del arte “brabanzon” del siglo XVI introducido en la península, a través de los tapices, hoy integrados en el tesoro de numerosas catedrales españolas ², por el alto clero y la nobleza cortesana.

Es bien sabida la importancia que los objetos suntuarios –tapices, libros ilustrados y piezas de orfebrería– tuvieron entre las clases privilegiadas. Un claro ejemplo en tierras leridanas lo encontramos en el testimonio que nos dejó Antonio Lalaing sobre el que fuera palacio de los duques de Cardona, en Arbeca, con motivo de la visita efectuada el año 1501 por Felipe el Hermoso ³. En la Crónica se describen las lujosas estancias, el salón todo adornado con tapices, un dosel de paño de oro y un aparador con vajillas de plata y oro. A través de estas crónicas se ve claramente cómo el sentido de lujo iba unido a los objetos preciosos, como joyas y tapices, elementos esenciales del entorno vital cortesano a finales del siglo XV.

Cabe señalar, además, que para la decoración de los palacios de forma de arte pictórico más estimada era la del tapiz. Se valoraba la labor minuciosa y precisa de las obras y la suntuosidad de los materiales ⁴.

Respecto al mundo eclesiástico, merecen especial consideración los obispos, en su mayor parte de extracción social cortesana y, por ello, con una formación intelectual poco común ⁵, enriquecida frecuentemente merced a las encomiendas regias de carácter diplomático o de otra índole. Muchos de estos personajes, como coadyuvantes de la realeza, tienen la oportunidad de entrar en contacto con ambientes artísticos de países como Italia o Los Países Bajos, a la sazón centros de arte y cultura ⁶; tal fue el caso del arzobispo de la diócesis de Tarragona, Gonzalo Fernández de Heredia ⁷ (1490-1511), embajador en Roma y Nápoles y del que fuera obispo de Lleida y Tortosa y también arzobispo de Tarragona, Fernando de Loaces ⁸ (1543-1567) y el de Jaime Conchillos, obispo de Lleida, cuya figura perfilaremos más adelante.

El primero donó a la Seo de Tarragona el tapiz de “la Buena Vida” en el que aparece la heráldica del donante ⁹ y el segundo donó a la Seo de Lleida una serie de tapices de la “Historia de David” ¹⁰, conformada por seis piezas de las que se conservan cinco en la actualidad.

La colección de tapices del Museo Capitular de Lleida, que sabemos, a raíz de nuestro reciente estudio ¹¹, que perteneció a la *Seu Vella*, está integrada, además de la serie de la “Historia de David”, a la que nos acabamos de referir, por otras tres series más: la “Historia de Abraham”, compuesta por cinco piezas, un tapiz –dividido en dos mitades– en el que se representa el regreso del hijo pródigo, perteneciente a la serie “Vicios y Virtudes”, y una última serie de figuración mitológica, integrada por cuatro piezas, dos de las cuales conforman la “Historia de Mestra”, mientras en las otras dos se narran episodios de los mitos de “Jasón y Medea” y “Egeo y Teseo”, respectivamente. Esta última serie está basada en una de las versiones medievales de la “Metamorfosis” de Ovidio.

Debemos manifestar que la colección, en un principio, estaba integrada por veinte piezas, según el “Libro de Visitas” y el inventario que se elaboró en tiempos del obispo Villatorriell, en el año 1588, donde aparecen, formando parte de los bienes de la *Seu* de Lleida, seis tapices con la “Historia de David”, otro con la “Historia de Mestra”, que estaba ubicado en el altar mayor junto a éstos, y trece más guardados en la sacristía ¹².

Hasta ahora, la única serie que teníamos documentada era la de la “Historia de David” ¹³, que deducimos llegaría a Lleida en torno al año 1549 ¹⁴. En cuanto a la serie de la “Historia de Abraham”, fue estudiada y documentada por el especialista belga Guy Delmarcel ¹⁵, que planteó, que éstos podían proceder del “saqueo de Anvers”, llevado a cabo por los tercios españoles en el año 1576 ¹⁶. Sin descartar totalmente la hipótesis de Delmarcel, consideramos más plausible que fueran legados también por algún obispo o quizás por un canónigo, entre el año 1575, fecha probable de su manufactura, y el 1588, año en el que efectuó su visita pastoral el obispo Villatorriell.

El grupo más interesante y también el más antiguo de la colección, lo conforman los tapices de la “serie mitológica”, que –y ésta es una de las aportaciones a este Congreso– podemos asegurar casi con toda certeza, forman parte de los que fueron donados por el obispo Jaime de Conchillos, que estuvo rigiendo la diócesis leridana entre 1513 y 1542 ¹⁷, y que es objeto de atención en esta comunicación.

Cabe considerar a este obispo, como ha señalado el historiador leridano Josep Lladonosa ¹⁸, introductor, en muchos aspectos, del humanismo en Lleida y, en cierta forma, de lo “plateresco” ¹⁹. Si damos un repaso a lo poco que sabemos actualmente de su vida, vemos que, nacido en Tarazona, cursó sus estudios en Huesca, donde se ordenó, fue capellán mayor del rey en Sicilia y en 1505 el papa Julio II le confirmó los obispados de Girace y Oppido, hasta 1508 en que obtuvo el de Catania (Sicilia). El 1 de octubre de 1512 fue nombrado obispo de Lleida ²⁰. Lo reseñamos porque Jaime Conchillos se nos presenta como un claro exponente de los prelados de esta época, imbuidos de ideas humanistas y con clara vocación reformista.

En el año 1513, regaló a la Seo leridana un libro de canto para el coro, imprimido en Zaragoza por Jorge Coci, con dedicatoria del propio obispo; en 1524 encargó un misal, también imprimido por Coci, del que se conserva un ejemplar en pergamino fino y otro en papel ²¹; en 1532, y dentro del espíritu reformista que le caracterizó, encargó también un ejemplar del Ritual Ilerdense, que, por desgracia, no se conserva, editado por Dionis d’Harsy, stampista de Lyon ²². En el año 1518, con motivo de la próxima venida del Emperador Carlos I, mandó promulgar unas ordenaciones al Consejo General de la Pahaería para poner coto a los desórdenes que, a menudo, se suscitaban en la ciudad por estudiantes y malhechores, según acta de 12 de marzo donde se dispone el uso de iluminación para deambular de noche por la ciudad ²³. Respecto al tema de la luz dispuso también unas nuevas ordenaciones sobre la iluminación en la Seo de Lleida, recogidas

en un manuscrito que aporta interesantes datos sobre el ceremonial y liturgia de la “*Seu Vella*” de Lleida ²⁴.

En 1525 fundó una cátedra de Sagrada Escritura en el Estudi General ²⁵ y en 1536 la de Teología ²⁶. En el año 1535, creó un censo anual de quinientos sueldos para constituir dotes para doncellas pobres de la ciudad ²⁷.

Jaime Conchillos verdaderamente se nos perfila no sólo como un prelado imbuido de los nuevos valores humanistas sino también como un destacado mecenas en el campo de las artes; impulsó, en este sentido, la continuación de las obras del Hospital de Santa María, hoy sede del “*Institut d’Estudis Ilerdencs*”, en cuya Aula Magna campea su escudo ²⁸; dispuso la remodelación del Palacio Episcopal donde se alojaron, cuando residía allí el obispo, personalidades eclesiásticas de gran relieve ²⁹. Asimismo, hizo encargos de pintura y escultura y, como consumidor de objetos de lujo, se rodeó de piezas importantes, como los tapices que a continuación vamos a comentar; para la iglesia de la Magdalena de Tarazona, su ciudad natal, tenemos documentado el encargo de un retablo de Damià Forment el año 1525 ³⁰. Fue también un gran benefactor de la basílica del Pilar de Zaragoza, en esa época de auge del santuario ya que mandó construir allí, una capilla, dotándola para el culto y dispuso igualmente la construcción de su sepultura en este templo ³¹.

En los libros de Actas del Archivo Capitular de Lleida existe un acuerdo capitular de 27 de mayo de 1537 donde consta la donación a los canónigos de Lleida por parte del obispo Conchillos, entonces residente en Zaragoza, de varios ornamentos para su iglesia, entre los que se hace mención de “cinc peçes grans de tapeceria fina de figuras de lana y seda. Item un dossier de vellut verd, l’atre de vellut morat per al altar maior ...”. En el documento se explicita además, que dicha donación se formalizó ante el notario Jerónimo Sora, en la ciudad de Zaragoza ³².

Llevada a cabo la pertinente búsqueda y localización del protocolo en el Archivo Histórico de Protocolos del Colegio de Notarios de Zaragoza, confirmamos la citada donación, efectuada el año anterior, figurando “cinco panyos de raz ...” que se situaban además ubicados en la propia mansión del obispo, pues se añade “... de las cuales cinco pieças, quatro suelgo tener en mi quadra de mi casa y otra pieça mas pequenya suelgo tener en mi camara ...” ³³.

No cabe duda que parte, o la totalidad de los cuatro tapices que conforman la serie citada proceden de la donación del obispo Conchillos. El problema lo plantea la sucinta descripción del protocolo de donación aludido, pues el hecho de referirse a cuatro piezas grandes y otra más pequeña dificulta su identificación, ya que de los cuatro tapices que integran la serie mencionada, dos pueden considerarse de grandes dimensiones –los dos de la “Historia de Mestra”– y los dos restantes –“Jasón y Medea” y “Egeo y Teseo”– son de tamaño visiblemente más reducido.

Tenemos, además, testimonio gráfico de parte de otro tapiz ³⁴ que hubiera podido corresponder a esta “serie mitológica”, tanto por estilo como por temática –parece que nos hallamos ante una escena mitológica-cortesana–. Desgraciadamente, éste desapareció del Tesoro de la Catedral con anterioridad al año 1928 ³⁵.

Por otra parte, y fruto de la expurgación de las Actas Capitulares del Arxiu Capitular de Lleida, podemos añadir a los sabido recientemente la donación, en el año 1514, del tapiz de la “Historia del Hijo Pródigo” por parte del decano Francisco Soler ³⁶, donación que hasta el momento desconocíamos.

Resuelto el problema de los donantes, pasamos ya a la descripción de los tapices que hemos seleccionado por ser claros exponentes de esta frágil frontera que separa el estilo gótico de las formas renacentes que, procedentes de Italia, a lo largo del siglo XVI se van incorporando gradualmente al arte europeo. Como hemos avanzado, la “serie mitológica”, está integrada por cuatro piezas, dos de las cuales narran la historia de Mestra, inspirada –tal y como se ha apuntado al principio– en el Libro Octavo de las *Metamorfosis* de Ovidio, aunque con substanciales variaciones respecto al texto clásico, por lo que no descartamos que dichos tapices puedan estar inspirados en el *Ovide Moralise* ³⁷ que tuvo una difusión formidable desde época medieval. Su título: “La suplicación de Mestra” y “El matrimonio de Mestra”. En ellos se recoge, en el primero, el momento en que la hija de Erisicton, Mestra, es vendida como esclava por su padre, para que éste pueda aplacar su insaciable apetito, castigo impuesto por la diosa Démeter ³⁸. La muchacha, de rodillas en el centro de la composición, requiere la ayuda de su primer amante, el dios Neptuno, y éste, compadecido, le concede el don de la tramudanza.

Multitud de personajes se agrupan en torno a la escena central, la mayoría como meros figurantes, aunque entre ellos podemos distinguir al dios Mercurio con su característico casco conoidal ³⁹.

La tribuna la ocupan también personajes, tal vez dioses del Olimpo, que contemplan, expectantes, el evento. La inscripción HERIESITON NEPTUNI MESTRA, corona la composición e identifica inequívocamente a los personajes principales.

En el segundo tapiz se narra el matrimonio de Mestra con Autólico, hijo de Mercurio y Quione ⁴⁰. La pareja ocupa el espacio central del campo, rodeándola un cortejo de personajes, de entre los que la especialista belga Anne van Ypersele ⁴¹ distingue, entre los músicos, al rey Midas que identifica con el bufón de largar orejas, como alusión a las orejas de asno que Apolo le impuso por haber preferido la lira de Pan a su flauta ⁴². El dios Neptuno aparece en tres escenas consecutivas del registro superior del tapiz: en primer lugar, a la izquierda donde alude a la escena central del tapiz anterior como salvador de la infortunada Mestra; en el centro mientras contempla desde la tribuna la escena de boda y a la derecha protagonizando con Mestra un episodio que hace clara alusión a los amores de ambos. El mismo tipo de inscripción corona el pieza, esta vez con el texto DEANA NEPTUNUS MESTRAM.

Esta serie de tapices que conforma la historia de Mestra tiene una réplica en *Museés Royaux des Beaux Arts* (Bruselas) y también en el *l'Hermitage* (San Petersburgo), donde se conserva el tapiz “El matrimonio de Mestra”, con importantes variaciones, incluso en la inscripción, substancialmente diferente por el hecho de que tanto en el tapiz de Lleida como en el de Bruselas ésta aparece como reducción, con la consiguiente alteración de significado, del que sería, con seguridad, el texto originario y que figura en la pieza de San Petersburgo: IN DIE DEDICATIONIS DI[A]NE NEPTUNUS MESTRAM RECIPUIT, DEINDE EAM DEFLORUIT ⁴³.

Esta constatación es a todas luces importante pues demuestra el criterio que primaba en la ejecución de las piezas de tapicería ya que se supeditaba el elemento significativo, en este caso el “tituli”, al criterio estilístico y a las necesidades espaciales, con la consiguiente descontextualización y pérdida de sentido. Esta misma circunstancia se da también en los cinco tapices de la serie “Historia de Abraham”, que presentan en sus orlas elementos decorativos romanos relacionados con los “Emblemata” que, por su colocación aleatoria, adoptan en la composición una función meramente decorativa ⁴⁴.

Otra de las variaciones que se aprecian en el tapiz de *l'Hermitage* es que éste corresponde a poco más de la mitad de los de Lleida y Bruselas ⁴⁵, incorporando algún elemento distinto, como una mujer sentada en la parte inferior derecha que no aparece en las obras de Lleida y Bruselas. Esto nos demuestra el uso que se hacía de los cartones, y como éstos, con pequeñas variaciones, se seguían usando una y otra vez.

El estilo de estas piezas está aún profundamente enraizado en la tradición del gótico nórdico. Las escenas se representan tal si se tratará de reuniones cortesanas, vistiendo los personajes suntuosas indumentarias, con los peculiares pliegues tubulares y angulosos tan característicos de la pintura flamenca y resueltos con acanaladuras blancas sobretejidas. La riqueza de las telas, es acorde con el refinado gusto cortesano de la época, como el que inspiró la corte de la reina Margarita de Austria. Es importante destacar este tipo de composición por el hecho de que en esta etapa inicial del siglo XVI se usará indistintamente tanto para los temas de vulgarización de la mitología clásica, con rasgos cristianos y formas contemporáneas, como para los temas bíblicos.

Ambos tapices, manufacturados por tapicero desconocido entre los años 1515-1528, sobre cartones atribuidos a Jan van Roome ⁴⁶, proceden de la ciudad de Bruselas ⁴⁷.

El tapiz titulado “Jasón y Medea”, de la misma época, procedencia y cartonista que los dos anteriores, presenta una iconografía que, en un principio, se interpretó como representación del rey Ausero y la reina Ester ⁴⁸ (Est. 5-7). Sin embargo, un análisis más atento nos ha llevado a la convicción de que se trata de una escena mitológica y no bíblica, concretamente, de un episodio del mito de Jasón y Medea ⁴⁹.

Jasón que, según las fuentes mitológicas, iba vestido con una piel de leopardo y calzado con una sola sandalia, aparece en el primer plano de la composición, erguido, con el pie izquierdo desnudo; le rodean sus compañeros los argonautas que le felicitan después de vencer a los toros de Efesto ⁵⁰. El mismo héroe está representado en el extremo superior izquierdo, en actitud suplicante ante Medea, quien, con sus sortilegios y encantamientos, le propicio la victoria sobre los toros. Medea, a su vez, aparece representada junto a su padre Eetes, rey de la Colquida, entronizada y escuchando a Jasón, que pide al rey Eetes el más famoso tesoro de su país: el vellocino de oro.

Finalmente, el cuarto tapiz de la serie mitológica, “Egeo y Teseo”, dedicado al mito de Teseo, coincide con los tres anteriores en cuanto a factura, cronología y procedencia, y narra el reconocimiento de Teseo por parte de su padre Egeo, rey de Atenas, mediante la espada que entregó al héroe su madre Etra, quien, a su vez, la había recibido de Egeo cuando Teseo era un niño.

Identificamos a Teseo en la parte superior del tapiz, a caballo y portando el cuerno de caza ⁵¹, también sobre la escena principal conversando con dos damas y junto al trono de Egeo, mostrando la espada del padre. Sentada en un suntuoso sillal, junto al trono real, aparece Medea, entonces esposa de Egeo, con el hijo de ambos, Medo. Llamam la atención en la composición dos personajes situados en la parte izquierda del tapiz. Uno, que sujeta las riendas del caballo, y otro, en el ángulo inferior, lujosamente vestido, que quizás pueda identificarse con Neptuno ⁵². Del primer personaje cabe advertir la presencia de las iniciales A S en la hebilla de su cinturón, que tal vez podrían hacer referencia a las iniciales del maestro tapicero ⁵³.

Por el estilo cabe relacionarlo estrechamente con las obras anteriores, lo cual permite otorgarle la misma datación y la autoría al mismo taller siendo también Bruselas la ciudad de ejecución que cabe relacionar, sino atribuir, a Jan van Roome.

Una vez más debemos señalar el carácter cortesano y amable tanto en la representación del episodio de este tapiz como del anterior, que ya hemos apuntado como una de las características de la tapicería del siglo XVI.

Dada la brevedad de la comunicación no nos hemos podido extender acerca de la importancia que cobran los temas mitológicos en las representaciones de la tapicería, sintonizando con los nuevos gustos que el humanismo fue imponiendo, aun dentro de los ambientes eclesiásticos, en los cuales se intenta conciliar la religión con los nuevos presupuestos culturales⁵⁴.

NOTAS

1 Sobre dicha colección se ha efectuado una exposición en cuyo catálogo se ofrece una primera introducción. *Els tapissos de la Seu Vella*. Fundació "La Caixa". Barcelona, 1992.

2 J. JUNQUERA ("Le gout espagnol pour la tapisserie" en *Tapisserie de Tournai en Espagne. La tapisserie bruxelloise en Espagne au XV^e siècle* Europalia, 85, pp. 16-53) menciona las grandes colecciones de la Iglesia –algunas de las cuales se formaron en el siglo XV– tales como las de Zaragoza, Toledo, Zamora, Tarragona, Burgos, Palencia (p. 34).

3 F. CHECA: "Poder y Piedad: Patronos y Mecenas en la introducción del Renacimiento en España" en el catálogo *Reyes y Mecenas: los Reyes Católicos Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España*, Toledo, Museo de la Santa Cruz, 12 de marzo - 31 de mayo 1992, Ministerio de Cultura. Madrid, 1992, pp. 21-54. También respecto al viaje de Felipe el Hermoso, ver J. J. JUNQUERA, *op. cit.*, que recoge, a través de A. LALAING, El viaje de Felipe el Hermoso, al que acompañaba también el tapicero Pierre d'Enghien, y ver V. VAZQUEZ DE PRADA, "Les relations commerciales hispano-flamandes et l'importation de tapisseries en Espagne" en *Tapisserie de Tournai, op. cit.*, p. 72. Para la crónica de A. LALAING ver "Primer y segundo viajes de Felipe el Hermoso a España" pp. 428-599, en J. GARCIA MERCADAL: *Viajeros extranjeros por España y Portugal*, Aguilar, S.A. de Ediciones, Madrid, 1952, especialmente p. 499.

4 F. CHECA, *op. cit.*, pp. 27-44; J. BROWN: "España en la era de las exploraciones, una encrucijada de Culturas Artísticas" en *Reyes y Mecenas ..., op. cit.*, p. 119-120 y J. YARZA: "Isabel la Católica, promotora de las artes" en *Reales Sitios XXVIII*, n.º 110, Madrid, 1991, pp. 63-64.

5 J. YARZA: "Gusto y Promotor en la época de los Reyes Católicos". *Lecturas de Historia del Arte*. Ephialte, Instituto Municipal de Estudios iconográficos, Vitoria-Gasteiz, 1992. pp. 63-64.

6 Según L. CRISTIANI: *Historia de la Iglesia*, Trento, vol. XIX (dirigida por A. FLICHE - V. MARTIN), Edicep. Manises, 1976, p. 490, el movimiento humanista de España tuvo sus orígenes en los contactos del reino aragonés con la Italia.

7 Ver D. CABRE: "D. Gonzalo Fernández de Heredia, Arzobispo Tarraconense" a *IX Congresso di Storia del la Corona d'Aragonia, Napoli, 11-15 aprile 1973, sul tema La Corona d'Aragonia e il Mediterraneo: Aspetti e problemi comuni da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico (1416-1516)* vol. terzo, Accademia di Scienze. Lettere e Arti, Palermo, 1984, pp. 34-61, y F. FITE: "Llorenç Peris: un abat humanista y mecedes d'art a la Col.legiata de Sanct Pere d'Ager" a *Miscel.lania del segle XVI, Institut d'Estudis llerdencs*. Lleida (en prensa).

8 Ver J. LOPEZ MAIMON: *Biografía de D. Fernando de Loaces*. Murcia, 1992.

9 Es discutible si el escudo fue tejido al ser fabricado el tapiz o si fue añadido con posterioridad. Ver P. BATLLE HUGUET: *Los tapices de la Catedral Primada de Tarragona*. Publicaciones del Sindicato Iniciativa de Tarragona, Tarragona, 1946, pp. 17-18, aunque nos inclinamos a pensar que esta entretejido. Otro ejemplo de tapiz con heráldica lo encontramos en el frontal de tapi-

cería, procedente de Bruselas y datado hacia la primera mitad del siglo XVI, que donó el que fuera canónigo de Lleida, prior de Roda y de Trento y obispo de Huesca Pedro Agustín, que accedió al canonicato en época del obispo Conchillos. Ver R. DEL ARCO: *Catálogo Monumental de España. Huesca* (texto). Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1942, p. 250 y C. RABANOS: *Los tapices en Aragón*, Librería General, Zaragoza, 1978, p. 32. C. RABANOS atribuye la donación al hermano de éste el gran humanista Antonio Agustín, que fue obispo de Lleida, hipótesis que no creemos tan fundada, dado que Pedro Agustín, como apuntamos ocupó la dignidad principal de Roda. También ostentan la heráldica del donante los tapices flamencos que el obispo Rodríguez de Fonseca regaló a la Seo de Palencia. La colección está dividida en dos series, la “Historia eclesiástica” y la “Salve” y presenta en la primera, las armas del obispo superpuestas en las piezas, a modo de añadido: en la segunda, no obstante, presenta la heráldica –con divisa– entretejida, lo que demuestra que la colección fue manufacturada “ex profeso” para el prelado. Ver J. YARZA: “Dos mentalidades, dos actitudes ante las formas artísticas: Diego de Deza y Juan Rodríguez de Fonseca”. *Universidad de Verano “Casado del Alisal”* Diputación Provincial de Palencia, 1989, pp. 131-132.

10 C. BERLABE y F. FITE: “La col.leccio de tapices de la Seu Vella de Lleida” a *Tapisos de la Seu Vella. Op. cit.*, completado por “Els tapissos de la Seu Vella. Noves dades i aportacions” de los mismos autores en *El Bisbe Colom; La llum; els tapissos i les portades plateresque de la Seu Vella*, Amics de la Seu Vella, Lleida, 1992.

11 C. BERLABE y F. FITE: *Op. cit.*

12 *Arxiu Capitular de Lleida*. Sección Visitas Obispo Villatorriell, 1588, p. 11 y Sección Inventarios, Cajón 47, Documento 538, sin paginar. Tanto el Libro de Visitas como el Inventario ubican las piezas que no aparecen expuestas –trece en total– en un arcón de la sacristía.

13 LL. BORRAS: *Efemérides de la Diócesis de Lérida*, Lleida, 1911, p. 16, y C. BERLABE y F. FITE, *op. cit.*

14 *Arxiu Capitular de Lleida*. Estantería 5, Sección Ornamentos, Volumen 6 1541-1562, sin paginar (1549).

15 G. DEL MARCEL: *Tapisseries anciennes d’Enghien*. Mons. Federation de Tourisme de la Province de Hainaut, 1980.

16 Stadsarchief Antwerpen. En este inventario constan cinco piezas “de figuras de Abraham” pertenecientes a Philippe Van der Cammen. La serie de Lleida no ofrece duda alguna respecto a la autoría de las piezas, ya que en el extremo inferior de la orla, además del logotipo de la villa de Enghien aparece el monograma P.V.C., marca de Philippe Van der Cammen.

17 Ver, como reseña bibliográfica, P. SAINZ DE BARANDA *España Sagrada*, tomo XLVII, Tratado LXXXV, *de la Santa Iglesia de Lleida en su Estado Moderno*, Imprenta de la Real Academia de la Historia, Madrid, 1850, pp. 89-91 y J: VILLANUEVA: *Viaje literario a las Iglesias de España*, tomo XVII, *Viaje a Lleida y Barcelona*, Imprenta de la Real Academia de la Historia, Madrid, 1851, pp. 49-52.

18 J. LLADONOSA: *Historia de Lleida* (1974), Vol. III, Dilagro, Lleida, 1991 (2.ª), pp. 172-176.

19 *Ibid.* nota anterior.

20 J. LLADONOSA, *op. cit.*, pp. 143-144: LL. BORRAS: *Efemérides de la Diócesis de Lleida*, Lleida, 1991, p. 150 y X. COMPANYY “Notes sobre l’humanisme del Bisbe Jaume Conchillos” a *Miscel.lània del segle XVI. Institut d’Estudis Ilerdencs*, Lleida, 1992 (en prensa), estudio donde se recoge bibliografía específica.

21 J. LLADONOSA, *op. cit.*, p. 316: para el misal ver E. BALASCH. “El missal del bisbe Jaime Conchillos” a *Miscel.lània del segle XVI Institut d’Estudis Ilerdencs*, Lleida, 1992 (en prensa), y

en este mismo volumen, la comunicación de la misma autora “El misal del Obispo Jaime Conchillos”.

22 J. PLEYAN DE PORTA: *Apuntes de Historia de Lleida*, Imprenta de Carruez, Lleida, 1873, p. 307, y J. LLADONOSA, *op. cit.*, p. 316.

23 J. PLEYAN DE PORTA, *op. cit.*, pp. 238-240; J. LLADONOSA, *op. cit.*, p. 125.

24 Ver F. FITE: “Ordenacions sobre la al·luminació de la Seu de l’epoca del Bisbe Conchillos” a *Miscel·lània Homenatge Josep Lladonosa*, Institut d’Estudis Ilerdencs, Lleida, 1992, pp. 439-464.

25 G. ALONSO GARCIA: *Los maestros de la “Seu Vella de Lleida” y sus colaboradores*, Instituto de Estudios Ilerdenses, Gráficas Larrosa, Lleida, 1976, p. 224.

26 LL. BORRAS, *op. cit.*, pp. 86-87.

27 Libro de Consejos de Paheria de 1935, 20 de abril: noticia recogida por J. PLEYAN DE PORTA, *op. cit.*, pp. 344 y 558.

28 M. D. MILA: *Algunas noticias sobre el antiguo Hospital de Santa María*, Instituto de Estudios Ilerdenses, Lleida, 1984, p. 24 y J. LLADONOSA: *La Ciutat de Lleida*, vol. III, Editorial Barcino, Barcelona, 1959, p. 192.

29 J. LLADONOSA: *Historia de Lleida*, *op. cit.*, pp. 128, 230.

30 J. LLADONOSA: *Historia de Lleida*, *op. cit.*, pp. 172-173.

31 J. SAEZ DE BARANDA, *op. cit.*, p. 91. Noticia acerca de esta capilla la encontramos en el Archivo Histórico de Protocolos. Colegio de Notarios de Zaragoza, Vol. Protocolos Jerónimo Sora, 1536. Estante 27, Legajo 9, Fol. 135-137.

32 *Arxiu Capitular de Lleida*, Estantería 4. Actas Capitulares, Vol. 26, 1536-44, Fol. XX v.

33 Archivo Histórico de Protocolos. Colegio de Notarios de Zaragoza, Vol. Protocolos Jerónimo Sora, 1536, Estante 27, Legajo 9, Fol. 132-135.

34 Suponemos que se trata de uno de los cuatro tapices de entre los veinte que existían en 1588 que están todavía sin documentar. Uno de los desaparecidos –que no incluimos entre los cuatro– sabemos, como ya se ha mencionado, que formaba parte del ciclo de la “Historia de David”.

35 Sabemos con certeza que fue con anterioridad a esta fecha puesto que J. BERGOS en su obra *La Catedral Vella de Lleida*. Barcino, Barcelona, 1928, p. 29, relaciona 16 tapices (uno en dos mitades) los mismos que existen en la actualidad. Debemos hacer justicia a la memoria de J. BERGOS ya que intuyó, sin constancia documental, lo que nosotros demostraríamos: la procedencia de estos tapices de la Seu Vella de Lleida. C. BERLABE, F. FITE, *op. cit.*

36 *Arxiu Capitular de Lleida*. Estantería 4, Actas Capitulares, Vol. 23 1513-1517, Fol. 94 v. Debemos agradecer a Dr. FRANCISCO CASTILLON, Archivero en funciones del *Arxiu Capitular de Lleida* la inestimable ayuda prestada en la localización de referencias documentales, colaboración que ha hecho avanzar considerablemente nuestra investigación, cuyos últimos resultados se ofrecen en esta comunicación.

37 E. PANOFSKY: *El significado en las artes visuales* (1955). Alianza Forma, Madrid, 1979, p. 74, nota 14, cita la publicación de C. de Boer “Ovide Moralisé” *Verhandelingen der Kon. Akademik Van Wetenschappen*. Afd. Letterkunde, n. s. XV, 1915: XXI, 1920: XXX, 1931-1932. También J. SEZNEC: *Los dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento* (1940), Taurus, Madrid, 1983, especialmente pp. 82-83.

38 Ericstitón, hombre duro y obstinado, ordenó la tala de un bosque consagrado a la diosa. Esta, a través de las ninfas intentó en vano impedir la sacríflega empresa. La diosa, airada, condenó Ericstitón a padecer hambre a perpetuidad (Ov., *Met.* VIII).

39 La presencia de Mercurio en la composición se podría justificar por el hecho de que fue el padre de Autólico, que sería el esposo de Mestra (Ov., *Met.* XI). Un “putti” con el mismo casco conoidal aparece en la construcción del sector derecho del tapiz, y podría también aludir, señalando la estirpe de Autólico, a los amores de ambos jóvenes, tal como ha remarcado A. Van YPERSELE “Deus tapisseries bruxelloises de l’histoire de Mestra” separata del Bulletin de l’Institut royal du patrimoine artistique, III. Bruselas, 1960, p. 108.

40 Ver nota anterior.

41 *Op. cit.*, p. 110.

42 Ov. *Met.* XI, 174-175 “Aures humanam estolidas patitur retinere figuram”

43 Para el tapiz de L’Hermitage, ver el Catálogo de T. Hoving *Masterpieces of Tapestry from the fourteenth to the sixteenth century*, N. York 1973 (edición francesa, París 1973), págs. 196-198. Pensamos que el texto correcto, en lo referente al sentido de la frase, sería IN DIE DEDICATIONIS DIANE NEPTUNUS MESTRAM RECIPUIT, DIENDE EAM DEFLOUIT, cuya simplificación, con la reducción inevitable del sentido –que tan sólo los conocedores de la mitología podrían restituir–, aparece en las piezas de Lleida y Bruselas DEANA NEPTUNUS MESTRAM. Pensamos que el término DIANA se ha convertido en DEANA invirtiendo una conocida tendencia hipercorrectora –el cierre hiático del grupo vocálico “ea” a “ia”, propio del latín vulgar–, es decir, confirmando que el grupo “ia” es aquí el etimológico y que, por tanto, no hay duda de que se refiere a la diosa Diana. Al no hallar otra contextualización posible para el personaje de “Diana”, el Dr. Paul Class proponía, mediante carta de 16 de enero de 1986 dirigida al Cabildo de Lleida, que “Deana” es una transcripción incorrecta de la forma verbal *deamat*, interpelación que recogimos (aunque sin compartirla) en nuestro primer estudio. ¿No deberíamos, más bien, considerar *Deana*, “sujeto en ablativo” de una estructura absoluta del estilo *Deana adiuuante?*, en cuanto a la ausencia de verbo en un enunciado como *Neptunus Mestram*, debemos aclarar que, habiendo nominativo y acusativo, la frase ya tiene sentido completo (el verbo o los verbos, los sobrentenderá el lector culto). Por tanto, *Deana Cadiuuante?*] *Neptunus Mestram Crecipuit, deinde sam defloruit*] = “Con la ayuda de Diana, Neptuno se casó con Mestra, y acto seguido, la desfloró”.

Respeto al enunciado del otro tapiz que integra la serie, queremos hacer notar que el vocablo Neptuno no aparece en nominativo como en los otros dos *tituli*, sino en genitivo, siendo Mestra –junto con Erisicton, también en nominativo el nombre propio por excelencia del tapiz. El genitivo posesivo Neptuni, teniendo en cuenta el contexto del mito, informaría simplemente del hecho de que Mestra es la mujer de Neptuno (o, si se prefiere, que Neptuno es, por razón de matrimonio, quien posee a Mestra). Agradecemos al Dr. Matías López, profesor de Filología Clásica de la Universidad de Lleida, está puntualización y la redacción de la nota.

44 Ver ALCIATO *Emblemas*, ed. a cargo de SANTIAGO SEBASTIAN, A Kal, y Estética, 2, Madrid, 1985.

45 Las dimensiones de las piezas de Lleida son 333 x 513 cm. para la “Suplicación de Mestra” y 343 x 518 cm. para el “Matrimonio de Mestra”; las dimensiones de las de Bruselas son, para el primero 359 x 562 cm. y para el segundo 359 x 562 cm., facilitadas por A. VAN YPERSELE. *Op. cit.* Las dimensiones del tapiz de L’Hermitage son 345 x 395 cm., facilitadas P. HOVING. *Op. cit.*, p. 198.

46 T. HOVING. *Op. cit.*, p. 198 y A. VAN YPERSELE. *Op. cit.*, p. 103, coinciden, para el tapiz de L’Hermitage y los de Bruselas, respectivamente, en la atribución de la autoría de los cartones Jan van Roome. A. van YPERSELE adjudica, a su vez, la ejecución de las tapicerías de Bruselas al maestro Michel de Moer. Diferimos, no obstante, en cuanto a la cronología, ya que A. van YPERSELE la sitúa en torno a 1500 y T. HOVING hacia 1510.

Pensamos que ésta no puede ser anterior a 1513, año en que se concluyó el tapiz titulado “Comunión de Herkenbald”, cuyo diseño realizó Jan van Roome y fue trasladado a cartón por

León Smet (C. RABANOS. *Op. Cit.*, p.58). Dicho tapiz aparece con un estilo menos evolucionado, si comparamos, por ejemplo, la forma de realizar los pliegues e incluso el canon de las figuras, más estilizado y proporcionado en las de Lleida. Para la figura para la figura de JAN VAN ROOME ver E. DHANERS: “Jan van Roome” en *Gentse Bijdragen tot de Kunstgechiedenis*, 1945-1948, pp. 41-146, obra no consultada, cuya referencia recogemos de J. YARZA: “Dos mentalidades ...” *op. cit.*, p. 130, nota 73.

47 Identificación deducida por el tipo de orla, característica de Bruselas, y única posible ya que antes de 1528 no solían aparecer marcas de taller ni de la ciudad de origen. Un edicto municipal de Bruselas del 15 de mayo de 1528 impuso a los tapiceros y mercaderes la obligación de incorporar al monograma distintivo de la ciudad –“B. B.”, Bruselas en Brabante– un monograma o marca personal.

48 F. LARA PEINADO: *Las catedrales de Lleida*. Everest, León, 1982, p. 83 y F. MIRALLES: “Tapis de la serie Assuer y Ester”, a *Thesaurus. Estudis*. Fundació Caixa de Pensions. Barcelona, 1986, p. 258.

49 La representación de Jasón y Medea aparece a menudo en la decoración de tapicería y mobiliario de esta época, en especial los “cassoni” y las arquetas manufacturadas en los talleres de los Embriachi, en los cuales se representan escenas del ciclo de Jasón y Medea, inspirados en obras de la literatura medieval concretamente “Le Roman de Troie” de BENOIT de SAINT-MAURE (c. 1165) y su traducción latina de GUIDO delle COLONNE (1287). Sobre el tema de la “Argonáutica” pueden consultarse F. A. DOMINGUEZ: “*The Medieval Agonautica*”, José Porrúa Tarunzen, S.A. Nort. American Division. Potomac, Meryland, 1979; K. M. PARKER: *Historia Troyana*, C.S.I.C. Instituto P. Sarmiento de Estudios Gallegos. Santiago de Compostela, 1975; R. LORENZO: *Crónica Troyana*. Fundación Pedro Barrié de la Maza. Conde de Fenosa “Col. documentos históricos”. Real Academia Gallega. Coruña, 1985. Para los “cassoni” véase M. WARNER. R. TOLEDANO: “Bodas de Madera” a *F.M.R. (Franco Maria Ricci)*, 6. Barcelona, 1990, pp. 34-64. El estudio fundamental para el conocimiento de las arquetas de hueso de los talleres Embriachi es de J. von SCHLOSSER. “*Die Werkstatt der Embriachi in Venedig*”, *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen de allerhöthen keiserhauses*. 20 Band 1900 (reed. Akademische Druck-u. Verlang-Sangstalt. Grat/Austria, 1966): ver también M. L. GENARO: “*La Bottega degli Embriachi a proposito di opere ignote o poco note*” a *Arte Lombarda*, año V. n.º 2. Ed. La Rete, Milán: M. ESTELLA: *La escultura del marfil en España*. Col. “Artes del tiempo y del Espacio”. Editora Nacional. Madrid, 1984. Uno de los ejemplos más destacados lo tenemos en la arqueta de San Sever de la Catedral de Barcelona: véase F. FITE: “Arqueta de Sant Sever” en catálogo *Catalunya Medieval*, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura. Barcelona, 1992, pp. 254-255.

50 Ov., *Met.* VIII: Ap. Rod., *Arg.* III.

51 La condición de cazador de Teseo es sugerida también en la escena principal por la presencia de los perros. Ov., *Met.* Libro VIII.

52 La presencia de Neptuno en la iconografía de Teseo quedaría justificada por el hecho de que Etra, la madre de Teseo, mantuvo relaciones con Neptuno el día anterior a la llegada de Egeo a Trecén –el reino del padre de Etra–; por esta razón se habla de un origen divino del héroe Teseo (Plut., *Thes.*).

53 En el tapiz de la colección de Dario Boccara, titulado “Escena de Cortes” aparece, en la hebilla del cinturón de uno de los personajes que se representa por dos veces en la composición, la inicia “A”. Ver D. BOCCARA: *Les belles heures de la tapisserie*. Les clefs du temps. Grafico Matarelli, Milán, 1971, il. 24. Respecto a este tapiz que todavía no hemos estudiado en profundidad debemos añadir que, en nuestra opinión, hace referencia una escena mitológica, que bien podría corresponder al ciclo de Jasón y Medea, representando la llegada de los Argonautas y Medea a Corfú, cuyos reyes, Alcínoo y Eatas, les acogieron (Ap. Rod., *Arg.* VI). No descartaríamos, en este caso, la posibilidad de que la presencia de la inicial se debiera a un intento por

parte del cartonista de utilizar un recurso emblemático para reforzar la identificación del personaje que podría representar a Jasón, Capitán de la nave “Argos”, cuya significación narrativa se simplificaría con la presencia de la inicial “A”. Otra interpretación posible de la iconografía de este tapiz sería la representación de una escena de la guerra de Troya –tema muy habitual en tapicería–, concretamente la llegada de Paris y Helena a Troya y la favorable acogida que dispensaron a Helena los reyes Priamo y Hécuba (Hom., *II*. III). Por otra parte, no deja de llamarnos la atención la presencia, en este mismo tapiz, de un escudo o distintivo en forma de aspa en el interior de un círculo, que aparece en el tocado de un personaje masculino, situado en la parte inferior central de la composición, distintivo que hemos identificado también en los tapices de la “Historia de Mestra”, de Lleida, el “Tapiz Histórico” de la Facultad de Derecho de Zaragoza, el de “Pentecostés” de la Colección Real Española y al del “Matrimonio de Edipo”, también de la colección Dario Boccara, cuyos cartones se han atribuido a Jan van Roome (C. BERLABE y F. FITE, p. 16 y notas 28, 29, 30 y 31). Sin embargo el tapiz que nos ocupa muestra una ejecución totalmente distinta –y podríamos afirmar que inferior– al resto de los tapices arriba mencionados, por lo que si atribuimos la autoría de los cartones a Jan van Roome, con la consiguiente adjudicación de su marca, la presencia de iniciales obedecería tal vez, como ya hemos apuntado, a una licencia del maestro tapicero sin descartar la posibilidad de un intento de identificación de los personajes representados.

54 F. MARIAS: *El largo siglo XVI*. Conceptos Fundamentales en la historia del arte español, 5. Taurus. Madrid, 1989, pp. 23-25.



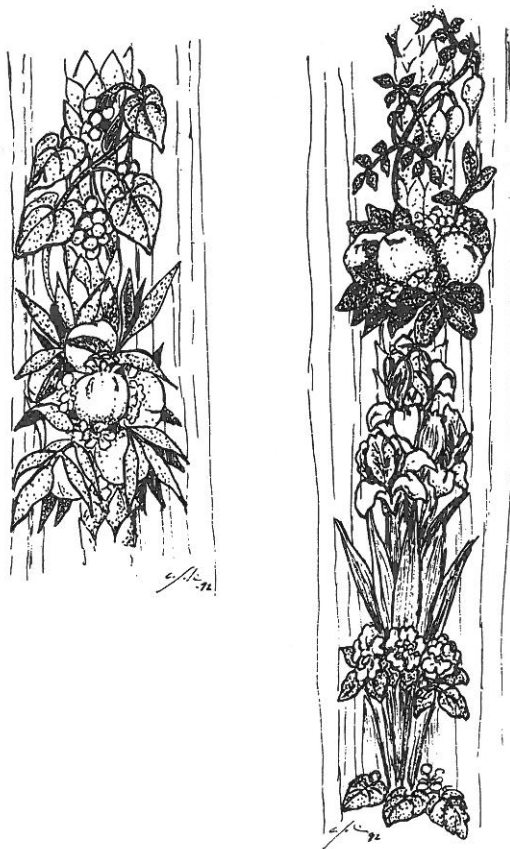
1. Detalle del tapiz “Matrimonio de Mestra”. (Foto Mas).



2. Detalle del tapiz “La suplicación de Mestra”. (Foto Pep Espluga).



3. Tapiz “Muerte del hijo de David y Betsabé”, de la serie *Historias de David*. (Foto Mas).



4. Detalle de la orla: serie "Historia de David"
(Dibujo Carmina Solá).

EL MISAL DEL OBISPO JAIME CONCHILLOS

MARIA ESTHER BALASCH PIJOAN
Universidad de Lleida

INTRODUCCION

Las diversas transformaciones sociales de los siglos XV y XVI que dieron paso a la época moderna, modificaron profundamente el carácter de las artes plásticas, las cuales recibieron su inspiración de la antigüedad, de acuerdo con las diversas versiones e interpretaciones del Humanismo. Grabado e imprenta hacen su aparición de forma casi simultánea, formándose un tándem de múltiples aplicaciones. Los libros litúrgicos consiguen una divulgación que no habían conseguido hasta entonces los ejemplares manuscritos, favoreciendo también una gran difusión de la literatura y de la cultura visual que hasta entonces no había estado soñada. Al libro litúrgico lo podemos considerar como un elemento con un valor autóctono y avalado por su belleza.

En sus inicios, las artes gráficas se localizaban en entornos culturales prósperos, donde el arte y el comercio crecían; veremos que los impresores eligen este contexto, fundamentalmente urbano para instalarse.

Durante el siglo XV, Zaragoza es una de las grandes capitales eclesiásticas de la corona de Aragón. En esta ciudad, las artes gráficas ven sus inicios en manos de artesanos alemanes que trabajan en sociedad. Elaboran probablemente los más bellos incunables de dicha centuria, resaltando especialmente los salidos del taller de los hermanos Hurus. Pablo Hurus se instaló en 1476 y en 1497 cesó su actividad, traspasando el taller a Jorge Coci, Leonardo de Hutz y Wolf Appenteger, que ya en el 1500 firman una obra. A partir de este momento no encontramos documentación referente a Appenteger; Hutz se traslada a Valencia¹. Cinco años más tarde, Coci regenta el taller en solitario, marcando un hito singular en la tipografía del siglo XVI. Hay que destacar, de todas formas, que la tipología siguió según los cánones que en un principio había implantado Hurus.

La producción de Coci puede ser calificada de extensa, los gravados de sus libros denotan de forma patente un estilo germánico, siguiendo la línea iniciada por su predecesor. Los libros impresos por Coci no pueden considerarse incunables por cuestiones cronológicas (dado que son posteriores al 1500), aunque desde el punto de vista compositivo podría hacerse una excepción, ya que pervive todavía la tipología de la letra gótica y algunas de las ilustraciones antiguas, especialmente significativa es el gran "Calvario" del Thesoro de la Passion, de Andrés de Li (1494)², que Coci incluirá en el Misal de Lérida.

Con anterioridad a la realización de los Misales Ilerdenses, el taller de Coci había producido otras obras litúrgicas, ejemplo de ello son: El misal de Huesca y Jaca de 1504, dos misales en el año 1510 y 1511 para la Orden de San Jerónimo, otro para los franciscanos en 1519, El Misal Zaragozano de 1522 el cual ya le seguirán los de Lérida, en 1524, el uno en papel y el otro elaborado en pergamino. Con posterioridad publicará en 1528 los misales de Sijena y Valencia, el de Tarazona en 1529, y las ediciones del Zaragozano y del romano entre 1531 y 1548 ³.

LOS DOS MISALES DEL ARCHIVO CAPITULAR

Dos son los misales que se conservan hoy en Lérida ⁴, surgidos de la imprenta de Jorge Coci, presentando ambos el mismo texto e ilustraciones. El primero, de calidad inferior e incompleto, viene confeccionado en papel, faltan las 8 hojas preliminares (que contendrían la portada y el calendario), además de otros 48 folios de la segunda parte y las seis hojas de guarda al principio y final de la obra.

En este trabajo, presentamos, concretamente, el estudio del Misal de uso personal del obispo Conchillos; fechado en el 1524 y actualmente conservado en el archivo Capitular de Lérida. Esta obra amplía la información referente al obispo Conchillos ⁵. Cabe resaltar que Conchillos fue protector de la Seu de Vella de Lleida, siendo además el primer obispo que realiza visitas pastorales a las iglesias que componen su diócesis, al menos a partir de 1535 ⁶.

Tres son las fuentes documentales utilizadas para la elaboración del presente trabajo. La primera es el Misal ⁷, obra de gran riqueza en su contenido, tanto artístico como histórico y litúrgico. La segunda la encontramos en el "llibre d'Ornaments" con una fecha clave muy significativa –1524– para los dos misales del archivo ⁸. La tercera y última nos la proporciona el propio obispo Jaime Conchillos ⁹.

I.–DESCRIPCION

La obra estudiada salió del taller en el año 1524, fecha que observamos en el colofón ¹⁰. Sus medidas son: 370 x 250 mm. (encuadernación), 257 x 180 mm. (texto), 35 líneas por hoja sumando un total 360 folios. Está impreso en pergamino y encuadernado con cuero grabado sobre alma de madera. Presenta texto en latín –a dos columnas– impreso a dos tintas –negra y roja–, y con letra gótica de cuatro formatos y con iniciales, bien impresas en rojo o xilografiadas y estampadas en negro a dos formatos. Asimismo encontramos notaciones musicales presentadas en tetragrama –no en pentagrama–, siendo las notas musicales cuadradas ¹¹ (el canto es Gregoriano y a una sola voz). Cuando el tetragrama se dispone a hoja completa, se organiza en siete columnas musicales continuas, aunque también las encontramos pero, con notaciones musicales a dos columnas. Incluye asimismo el Misal seis folios de guarda, tanto al principio de la obra como al final, folios que no son en pergamino sino en papel. Los folios se distribuyen de la siguiente manera: A los seis folios de guarda le siguen 26 folios sin paginar, 274 paginados y 48 folios que inician una nueva paginación (folios en pergamino) ¹².

I.I.–Composición interna del misal

Dos son las partes que componen la obra.

Una primera parte compuesta por 26 folios sin paginar numéricamente; aunque presentan signos de cruces ¹³.

a) El primer folio lo preside la portada del obispo Conchillos, en el reverso una carta dedicada por Jorge Coci.

b) Sigue el *CALENDARIO* iniciado por Enero.

2 - Januari habet dies XXXI, días vero. VIII.

A la parte inferior del folio aparece el signo - + ii -

2v. - Febrauri habet XXVIII. luna XXIX. i
sen i anno bisixti habet XXIX e luna XXX.
non habet horas XI. días vero XIII. 14

3 - martius habet días XXXI. luna XXX.
non habet horas XII. días vero. XII - + iii-

3v. - aprilis habet días XXX. luna XXIX.
non habet horas XI. días vero. XIII.

4 - madius habet días XXXI. luna XXX.
non habet horas IX, días vero XV. - + iiii

4v. - junius habet días XXX. luna vero. XXIX.
non habet horas VIII. días vero. XVI.

5 - julius habet días XXXI. luna XXX.
non habet horas IX, días vero. XV
octava sancti ioannis. - + v -

5v. - augustus habet días XXXI. luna V. XXIX.

6 - september habet días XXX. luna V. vo. XXIX.

6v. - october habet días XXXI. luna XXIX.
non habet horas XIII. días vero. XI.

7 - november habet días XXX. luna XXIX.
non habet horas. XV. días vero. IX.

7v. - december habet horas XXI. luna XXX.
non habet horas XVI. días vero. VIII.

8 - Calendario, común a todos los misales y con la misma tipología. Dos círculos inscritos en dos cuadrados centran la página (fig. I).

8v. - Declaratio sequentis tabule ad inveniendum festa mobila.
tabula ad invenien dum festa mobila quo.

c) La *TABULA*, está envuelta por dos fajas ilustradas con la iconografía del árbol de Jessé, y las figuras de los antiguos profetas Amon, Isaías y David.

d) 9-10 - Tras los primeros ocho folios preliminares tendríamos que encontrar ya el inicio de la composición del Misal. No es así, y que se incluyen dos hojas manuscritas, que nos detallan el santoral e indican la página correspondiente, tanto de la primera

parte del misal como de la segunda. Destaca la inclusión de referencias al culto del Santoral aragonés, como Santa Engracia y San Valero, patronos de Zaragoza. En misales impresos no es corriente encontrar hojas manuscritas. La letra, muy regular, presenta un pautado trazado con lápiz de plomo, el tamaño de la misma es de 4 mm. y el espacio de separación es de igual medida. Es el verso, tanto la letra como su separación miden 3 mm. En el folio 10 tanto la letra manuscrita como el espacio de separación son de 2 mm. Suponemos que los dos folios manuscritos fueron añadidos a la obra una vez terminada (aunque no encuadrada), bien por encargo del comitente, bien por incitativa del impresor. No obstante suponemos que la inclusión se hizo a instancias del comitente, dado que la liturgia del misal en cuestión, sigue el rito de la iglesia ildense.

- e) 11 - ORDINARIUM MISSE.
 SACERDOS MISSAS CELEBRATURUS IN PRIMIS
 (AD MISSAS MATUTINAS ET PRIMA). HORAS
 CANONICAS DICAT DEVOTE ...

Sigue hasta la página que corresponde a la 22.

- f) 23 - Exorcismus salis et agua.
 g) 24 - Inaspersione aque benedicta.
 h) 25 - Canones.
 Canon de kyrieleyson.
 Canon excelsis.
 Canon de oratione.
 Canon de epistola.
 25v. - Canones generales.
 Canon de tractu.
 Canon de evangelio.
 Canon de credo.
 Canon de prefationes.
 Canon de ite missa est.
 i) 26 - Regula de adventu.
 Regula pro quatuor Temporibus.

En la segunda parte del folio y en letra comprimida se nos detallan los requisitos para la interpretación de la misa. Cada requisito viene impreso con tinta roja.

INTERPRETATIO IN MISSA REQUISITORUM

Calciato. Amictus. Alba. Zona. Manipul. Stola. Tabula. Introitus. Kyrieleyson. Chisteeleyson. Gloria in excelsis deo. Corationes.

26v. - Espistola, Graduale. Alleluya. Evangelium. Symbola. Offertorium. Silentium. Prefatio. Sanctus. Elevatio. Remissio. Nobis quo. Pater nostre. Altare. Calic. Patena. Agnus dei. Agnus dei (sic). Postcomunio. Itē missa est. Deo gratias.

A partir de ahora se inicia la paginación numérica y alfabética. A primera vista se nos presenta algo complicada, pero obedece a la liturgia y es común a la mayoría de los misales: en la parte superior derecha con números romanos y en la parte inferior izquierda con enumeración de todo el alfabeto en mayúscula; se excluyen la J, la Ñ y la V. De letra a letra van ocho páginas, llevando las cuatro primeras una segunda numera-

ción (A, Aii, Aiii, Aiii, hasta la Z), las otras restantes no presentan ningún signo alfabético. Una vez agotado el abecedario en mayúsculas, se utilizan las letras en minúscula, pero en este caso dobles e iguales (aa, bb, cc, ... hasta la oo); esta última corresponde a la paginación 273 de la parte superior del folio. Observamos en ella también la presencia de los signos de la cruz. La primera parte del Misal termina en el mes de diciembre.

La segunda parte del Misal, presenta 48 folios numerados en la parte superior con números romanos y a la parte inferior con letras minúsculas (de la “a” hasta la “h”), en este caso las letras distan entre sí seis folios.

En esta segunda encontramos las misas votivas, apareciendo en el primer folio COMUNE APOSTOLORUM; a continuación en punto y aparte: INCIPIT COMUNEN SANCTOR, con la iconografía de San Pedro y San Pablo, grabado utilizado también en la primera parte. (fig. II).

Las misas votivas que aparecen en el misal son las propias del tiempo, presentando las mismas características que en otros misales. Seguidamente detallaremos algunas de ellas:

- Fol - IX. (biii). Missa de angelis feria il dicenda.
- X. missa de corpore XPI que decitur feria V.
- XI. missa de cruce feria VI dicenda.
- XIII. (cii). missa beate marie e trinitare ad adventum.
- XV. (ciii). orationes pro missis votivis.
- XX. (dii). missa pro sponso et sponsa.
- XXV. (eii). missa pro difunctis.
- XXIX. ordo ad ponendum ucem illis qua vadit contra sarracenos.
- XXX. (revers), missae santarum apolonie et quiterie.
- XXXI. (f). missa de sancto panthaleone.
- XXXII. (fii). missa corone domini.
- XXXIII. (fiii). missa quin plagarum domini nostri iesu Cristi. XXXIII-V, missa beati raphaelis archangel.
- XXXVIII. (gii). missa de inquisitione iesu.
- XXXIX. (giii). missa pro gratiarum actione.
- XLIII. (hii). ordo comendationis anime.
- XLVIII. benedictione.

I.II.—Análisis iconográfico

Resulta casi imposible incluir en el presente estudio un análisis exhaustivo de cada una de las composiciones figuradas que aparecen a lo largo de toda la obra. No obstante detallaremos algunos de los grabados que por su contenido iconográfico y estilístico son de interés.

Digna es de mención la portada con el escudo de armas del obispo Jaime Conchillos (fig. III). En el frontal observamos el escudo formado por tres conchas, configurando estas un triángulo invertido. Por encima destaca la mitra bisbal contorneada por ambos extremos y por la parte central. La decoración simula pedrería. Del interior de la mitra y en diagonal, sobresale el báculo episcopal con la cabeza profusamente decorada. A ambos lados del escudo destacan las ínfulas volantes. Un texto en latín y una orla ondulada de sencilla decoración, circundan el escudo.

El grabador ha plasmado la búsqueda de un ambiente perspectivo, donde el objetivo de la imagen grabada es un cierto modo paralelo a las propuestas que sigue la arquitectura. La estructura arquitectónica que rodea el escudo del obispo, es claramente de estilo plateresco¹⁵, evidenciando una marcada desproporción; las columnas y los capiteles se identifican como relativos al estilo manierista, compuesto por un amplio repertorio ornamental a base de hojas de acanto y de vid. En el flanco derecho de la columna se desenvuelve una decoración suspendida de una argolla que sostiene diez racimos cada uno de tres frutos.

En la faja superior del folio destaca una amplia guirnalda formada por dos cuernos de la abundancia, enlazados por la base con una argolla y con decoración vegetal. Por encima del arco de medio punto, asoma una decoración vegetal que se convierte, en lo que podría ser posiblemente, dos dragones o dos leones que sostienen el escudo del impresor Coci. Dos monogramas flanquean ambos extremos, alojando los símbolos evangelistas de San Juan y San Mateo, el águila y la figuración humana. El mismo tipo de frontispicio lo utilizará Jacobo Cronberger en las portadas de 1528-35¹⁶.

El repertorio decorativo de la faja inferior se muestra más proporcionado y articulado, una armoniosa y reposada decoración vegetal enmarcada por ángeles que sostienen a modo de escudo al propio Coci¹⁷. En los extremos aparecen los símbolos de San Lucas y de San Marcos. Finalmente, el texto se apodera del espacio que podría acabar de definir la articulación de la portada. En la parte superior encontramos: CHRISTUS EST NOSTRA SALUS. En la parte inferior, también en latín: MISSALE SECUNDUM RITUM ET CONSUECUDINEM ALME ECCLESIE ILLERDENSIS.

Digna de estudio, es también, la portada de la pág. 1, a partir de la cual da inicio la liturgia. Es menester compararla con la también magnífica portada de Pedro de Vega. *Flors sanctorum*, Zaragoza, 1521, impresa por Jorge Coci¹⁸. (fig. IV).

La parte izquierda y la superior están enmarcadas por fajas bien articuladas dando muestra de buena organización con una muy variada decoración vegetal alternada con ángeles y dos capelos cardenalicios de una sola borla en cada extremo.

Por debajo de los capelos vemos un simio, sobresale igualmente la figura de un dragón alado.

El repertorio compositivo de los otros extremos, consta de pequeños recuadros donde se insertan diversas escenas combinando iconografías del Antiguo y del Nuevo Testamento. La perspectiva en que son representados los personajes obedece todavía a

una rigidez frontal, a pesar de estar presente un cierto conocimiento de la perspectiva lineal.

ENCUENTRO DE ABRAHAM Y DE MELQUISEDET, DE 4 X 5 MM.

Escena del Antiguo Testamento que representa el pasaje bíblico que hace referencia al encuentro de Abraham con Melquisedet (Gen, 14, 18-20). El segundo aparece representado como un rey y supremo sacerdote de Salem, en el momento de ofrecer a Abraham el pan y el vino. Esta escena supone una prefiguración de la Eucaristía, esta enmarcada por una teoría de columnas y un arco de medio punto. Sigue igualmente un modelo compositivo de larga tradición. En la aparte inferior aparece la leyenda que explica la escena.

ESCENA DEL MANA, DE 4 X 5 MM.

Escena que se desenvuelve al aire libre, representando el maná del que comieron los israelitas durante los cuarenta años del exilio (Ex. 16-35). Suspendido en una nube, la figura de Dios Padre está observando como los israelitas recogen aquello que él les ha enviado. Igualmente, en la parte inferior, aparece el texto que narra la escena.

TEMPLO DE DAVID Y DE SALOMON, DE 4 X 5 MM.

La escena está flanqueada por un frontón circular y dos columnas susceptibles de interpretarse en un estilo de libre interpretación de orden corintio. El personaje que se apoya en la columna izquierda es el Rey David, nombre que observamos en el fuste de la misma. Al otro extremo, Salomón se apoya a la columna portadora de la inscripción de su nombre. Ambos personajes están separados por dos grandes carteles que se enrollan por los extremos. Esta escena prefigura la consagración de la Iglesia.

LA SANTA CENA, DE 4 X 5 MM.

La escena se desarrolla en el interior de un templo. Cristo con nimbo crucífero, centra la composición. Este pasaje evangélico capta el momento de la institución de la Eucaristía, completando la escena los doce Apóstoles alrededor de una mesa circular.

La faja de la parte inferior consta de tres escenas, representadas todas ellas en el interior de un templo.

En el primer recuadro, podemos apreciar dos monjes preparando el altar para officiar la Misa. En la escena siguiente, el Papa San Gregorio, sostiene un infolio en la mano izquierda, simultáneamente, con la otra bendice. San Jerónimo con capelo cardenalicio, sostiene también un libro con la mano derecha. En el tercer recuadro, San Ambrosio y San Agustín, de tres cuartos llevan mitra y báculo, separados por una columna.

Tanto en las imágenes de los Apóstoles, como en las de los padres de la iglesia, iconográficamente nos encontramos delante de un género de gran fortuna y muy expresivo del interés de la iglesia en hacer asequible las imágenes tanto del Antiguo como del Nuevo Testamento. La imagen y la palabra que acompaña cada escena se ponen al servicio de la liturgia.

Litúrgicamente, el misal se inicia en tiempos del Adviento, tal como podemos observar:

IN NOMINE SANCTISSIME SECUNDUM TRINITATES / AC INDIVIDUE
UNITATIS. ORDO MISSALIS / SECUNDUM CONSUETUDINEM ALME
ECCLESIE ILERDENSIS: INCIPIT FELICITER DOMINICA PRIMA
DE ADVENTU: AD MISSAM
INTROITUS.

El grabado del interior de la portada debe ser calificado como inicial devota o historiada.

Las medidas del grabado son de 7,9 x 9 mm., representa un personaje en genuflexión orando. Los atributos que podemos ver en el suelo –corona de Rey, cetro y un fragmento de arpa–, observamos que, iconográficamente, se atribuyen al Rey David.

De gran importancia son las ilustraciones que dan paso al TE IGITUR. La página que en todos los misales le viene asignada, se presenta siempre muy ordenada, bien con la T muy ornamentada, bien con la escena del Calvario, en la cual la cruz de Cristo nos remite a la liturgia.

En la página 174 encontramos una representación del Calvario que nos aporta una enorme placidez, más que dramatismo, es una composición muy sencilla que nos muestra a Cristo crucificado. A la izquierda la Virgen María, y a la derecha San Juan, con el libro del Evangelio. El rostro de Cristo presenta una realización más detallada que el resto de los personajes, que ninguno de ellos da muestras de dolor o rasgos patéticos, contrastando el rostro pensante de la Virgen con el de San Juan, que aparenta además de distracción. Resalta en la composición el perizoni volteante de Cristo sobre un fondo espacial vacío. A los pies de la cruz, la calavera y la tibia de Adam. Apreciamos en este grabado un claro estilo nórdico en las figuras.

La inscripción I.N.R.I. de la cruz está dispuesta al revés, error del grabador, debido a que cuando se prepara una plancha, hay que disponer las representaciones invertidas, para que al ser impresas se correspondan con la realidad. (fig. V).

La ilustración de la siguiente página se rige por los mismos parámetros compositivos que la portada de la página 1, con dos fajas decoradas con “putti” rodeadas con decoración vegetal, un dragón alado y el capelo cardenalicio.

En el repertorio ornamental de los otros dos flancos, se suceden de forma alterna, pequeños recuadros con iconografía relativa al Antiguo y al Nuevo Testamento, varia no obstante la escena del interior de la portada, que representa la Misa de San Gregorio, desarrollada en el interior de una iglesia. Preside la escena San Gregorio, representado casi en tres cuartos, viste alba y capa pluvial, colgando del cuello la tiara papal. Dos diáconos asisten al santo, uno de los cuales sostiene un cirio encendido. Sobre el altar, podemos ver el sepulcro en el que Cristo permanece sentado, con los brazos dispuestos en cruz. Están representados todos los atributos de la pasión “*armae christi*”. Tanto los instrumentos como la columna de la flagelación o el gallo de San Pedro. En el extremo derecho del altar encontramos la tiara papal. Una fantástica ornamentación enmarca la composición, enlazando las hojas de acanto y mascarones entre otros elementos. Una de las mejores xilografías utilizadas por Coci, es sin duda el Gran Calvario de Andrés de Li, correspondiente a la pág. 181. Para Juan Ainaud de Lasarte, se trata de una auténtica adaptación de las estampas de Martín Schongauer¹⁹.

Nos encontramos de nuevo ante una portada arquitectónica estructurada a base de cuatro fajas (Coci utiliza de nuevo las mismas fajas que en otras portadas de la misma obra). En la faja superior, podemos apreciar el protagonismo del impresor en el escudo que localizamos en el tímpano y en la inferior en el escudo parlante. Este marco de fajas incluye una de las mejores escenas del misal el “Gran Calvario” de Andrés de Li. La matriz ya había sido utilizada por Pablo Hurus en 1494. Anteriormente habíamos hecho referencia a la particularidad de no poder considerar como incunable el misal del obispo Conchillos por cuestiones cronológicas, pero sí podíamos hacerlo por cuestiones estilísticas.

Iconográficamente estamos frente a un gran número de personajes situados alrededor del Calvario. Apreciamos una perspectiva de claro estilo filogótico. El elevado número de personajes que toman parte en la escena se distribuye en grupos bien articulados. Preside la composición Cristo crucificado, en el lado izquierdo localizamos el sector eclesiástico; de rango superior identificamos la figura de un Papa, supuestamente San Gregorio Magno, vemos también San Jerónimo llevando capelo cardenalicio y los obispos San Agustín y San Ambrosio. El lado opuesto está ocupado por el estamento civil, presidido por la representación de un emperador germánico, con la mano izquierda blanda en lo alto una espada, y en la derecha sostiene una bola con la cruz, representando los poderes terrenales. Dos figuras flanquean al emperador, figuras que nos remiten a los Reyes Católicos, poniendo de manifiesto las buenas relaciones, tanto políticas como comerciales de España con Alemania. En el mismo plano vemos un personaje ataviado con indumentaria burguesa, en el brazo del cual descansa un halcón, se hace relación a la caza, concretamente a la cetrería. En la parte inferior del grabado, encontramos la iconografía relativa al limbo y a los conversos (musulmanes, judíos, sarracenos, etc.). Del grupo situado en la derecha destaca un personaje representado casi en tres cuartos, armado con el alfange. Centra la atención un monje arrodillado al pie de la cruz, la figura del cual toma gran protagonismo, hecho que nos da a entender que pudiera tratarse de un fraile de la orden de los medicantes, y por tanto representando a este estamento (fig. VI).

INICIALES

Encontramos hasta 253 iniciales xilográficas. Alterna la tipología de letra gótica y la decoración de elementos vegetales de gran fantasía. Son pocas las iniciales de pequeño formato que incluyen figuración, una de ellas es digna de mención, en el interior de dicha letra nos encontramos con la presentación de Jesús en el templo.

Las iniciales historiadas que hacen alusión al contenido del texto que encabezan son en total dieciséis. También se trata de iniciales figuradas devotas, de distintos formatos ²⁰.

La heráldica proporciona también un motivo ornamental o emblemático. La marca del impresor Coci puede describirse como geométrica –por el formato–, pero también como una composición de tipo heráldico con dos leones, a ambos lados observamos dos de dimensiones más reducidas, el de la izquierda posee dos bandas de color encarnado y una blanca, el de la derecha está decorado con una cruz encarnada sobre un fondo blanco. Un texto en latín circunda el escudo (fig. VII).

MULTI PACIFI SINT
TIBI ET CONSILIARIUS SIT
TIBI UNUS DE MILLE
(ECLESIASTICI CA. SEXTO).

NOTAS

1 Blanca GARCIA VEGA. *El grabado del Libro español, siglos XV, XVI, XVII*. Institución Cultural Simancas. Diputación Provincial de Valladolid, 1984, tomo II pág. 147.

2 Juan de CONTRERAS. *Historia del Arte Hispánico*. Vol III, Salvat. Barcelona, 1940, pág. 363, fig. 361.

Juan AINAUD DE LASARTE. "Ars Hispaniae". Tomo XVIII. Plus Ultra. Madrid, 1958, pág. 525, il. 347.

3 Catálogo exp. Zaragoza.

El espejo de nuestra historia. Las Diócesis de Zaragoza a través de los siglos. Zaragoza, 1991, pág. 205.

4 El Misal de uso personal del obispo Jaime Conchillos de 1524, fue trasladado en el año 1938, a la iglesia del Carmen de Zaragoza y, consta en un mecanografiado que se elaboró en esas fechas: Enrique MESA, Manuel TRUJILLANO, Carlos DE LA FUENTE. *Lérida*, inventario al traslado del depósito instalado en el Museo de Morera de Lérida al de la iglesia del Carmen de Zaragoza, septiembre de 1938, en la caja n.º 4. En el año 1940, el misal retornó a Lleida, siendo éste depositado en el Archivo Capitular, donde se encuentra actualmente. Referente al otro misal impreso igualmente en Zaragoza, éste procede de la parroquia de Aulet (Lleida), siendo ingresado en el Museo Diocesano de Lleida en 1926. REVISTA ESPERANZA, 196. Actualmente se encuentra en el Archivo Capitular.

5 Sobre el mecenazgo artístico del obispo Conchillos, se están llevando a cabo investigaciones, recientemente Carmen BERLABE y Francesc FITE han encontrado nueva documentación al respecto. Ver comunicación en el mismo congreso. De los mismos autores *Catálogo de Tapices de la Seu Vella de Lleida*. Santiago de Compostela, 1993.

6 Las visitas a la Seu Vella de Lleida, se registraban en el manuscrito "Visitari".

7 Missale secundum ritum et consuetudinem alme ecclesie ilderdensis. anno 1524. (Archivo de Lleida, estantería 1, sección: varios.

El Misal en sí, ha sido la primera fuente de información, siendo la bibliografía consultada para la realización del presente estudio insuficiente y con información puntual. Jaime VILLANUEVA. *Viaje literario a las iglesias de España*, tomo XVII, Imp. De la Real Academia de la Historia. Madrid, 1851, págs. 49-50. El autor hace referencia del Misal de Lleida, de la portada y del año de edición. Juan M. SANCHEZ. *Bibliografía Aragonesa del siglo XVI*. Tomo I. Imprenta clásica española. Madrid, 1913, págs. 175-176. Sánchez presenta un breve estudio sobre el misal propiedad de Salvador Babra, bibliófilo barcelonés. La obra en cuestión objeto de su estudio, es una segunda impresión del Misal de Lérida, de menor volumen y sin especificar si estaba confeccionada en papel o en pergamino. José LLADONOSA PUJOL. *La Diócesis de Lérida y el ministerio de la gloriosa Asunción de la Santísima Virgen*. Academia Mariana. Lérida, 1952, apéndice II. El autor aborda principalmente el tema litúrgico, MISSA BEATE MARIE VIRGINIS IN FESTO ASSUMPTIONIS. La obra no es más que la transcripción del: Introitus Oratio, Epistola, Gradual, Evangelium, Credo, Ofertorium, Sacra, Prefatio, Comunión y Post comunión. Sin analizar ningún otro aspecto del Misal.

8 Tenemos constancia documental del misal de pergamino y de papel.

A.C.LL.: Estantería III.

SECCION.: Libro de Ornamentos

Vol. XIII. Llibre d'ornaments 1503-1524.

1524:

270

Item fas data de 11 ducats pagui a mosen Vega los hauja ja pagat al mestre impressor per lo empremtar del missal de pergami o del comu de paper en lo mateix albara esta lo de la pensio de 50 sous que reb com abeneficiat de la expectacio XXXXIII sous.

Esta referencia documental ha sido cedida por el Dr. Francesc FITE LLEVOT, profesor de la Universidad de Lleida, a quien hago constar mi agradecimiento.

9 De la visita pastoral que se realiza el 1535, en el manuscrito "Visitari" evidencia la existencia de diversos y variados objetos de preciado valor. Aún siendo muchos los misales documentados como misal de pergamino viejo (justo los que se utilizaban en estas fechas), en más de una capilla de la Seu Vella de Lleida se ordena la adquisición de un misal recién impreso, este hecho pone de evidencia un progresivo avance del libro litúrgico impreso. Véase como ejemplo, la visita pastoral realizada en la capilla de "Resquesens" donde se detalla:

A.C.LL.: Estantería IV.

SECCION.: Libro de visitas "Visitatio 1535".

FOLIOS.: v. 25, 26, v 26 y 27.

Te dit benefici un calze d'argent amb la seva patena i dues canadelles d'argent, una casulla de brocat amb tots els corresponents ornaments, una altra casulla de brocat vella, una cortina, un devant altar de brocat, quatre tovalles i dos draps per eixugar les mans i un missal de pergami (tres són los misales viejos de pergamino documentados en la capilla) [...] Ordena comprar per dits beneficiats i racioners un missal recent imprès [...]. Te aquest presbiterat un calze d'argent amb la seva patena, els vestits ordinaris amb tot el necessari i un missal de format major imprès novament... De esta visita pastoral podemos deducir la importancia que se atribuía al misal impreso. El subrayado es nuestro.

Sobre el tema tratado, es de interés la consulta del trabajo realizado por Francisco ABAD LARROY.: "El culto divino en la Seo Antigua de Lérida". Ilerda, n. XL, 1979, págs. 17 a 56.

10 En el folio 48 de la segunda parte, al nivel superior, en el colofón podemos leer:

Cesarauguste cura atque vigi/lantia Georgii Coci teuto/nici: anno (natomessia) 1524 / felici sidere impressum est.

Bajo el escudo del impresor, circundado por un texto en latín:

Multi dacifici sint/ tibi et consiliarius sit/ tibi unus e mille/ ecclesiastici cap. sexto.

11 En los libros litúrgicos, la forma de la anotación musical suele ser cuadrada en lugar de redonda, cuando se trata de canto gregoriano, tipología que ha perdurado hasta nuestros días.

12 Observamos un error de paginación en el folio 252, donde consta de forma errónea 242.

13 la numeración señalada en el flanco izquierdo, indica el número de folio que le corresponde. Hay que mencionar no obstante, el hecho de que estos folios no están paginados.

14 Curiosamente ese año era bisiesto.

15 En el texto se hace referencia a una nomenclatura "en clave plateresca", a pesar de que algunos autores no pueden considerarla apropiada, somos en todo momento conscientes de la polémica de esta definición y de sus posibles aceptaciones. Si bien Fernando MARIAS: *El largo siglo XVI*. Taurus, Madrid, 1989, pág. 203.

16 Las fajas superiores de las figuras 48 y 49 de la página 67, presentan el mismo repertorio compositivo que la faja superior del "Gran Calvario" del misal de Lleida, mirar: *SUMMA ARTIS*, "El grabado en España". Tomo XXI. Espasa Calpe. Madrid, 1988.

17 Sugerencia hecha por el Rvdo. don Francisco CASTILLON, archivero del Cabildo catedralicio, a quien doy las gracias.

18 SUMMA ARTIS. op. cit., vol. XXXI. pág. 59, fig. 41.

Tres de las cuatro fajas son iguales, varía el texto que acompaña a la de la parte inferior. La composición así como la articulación de las cuatro fajas se repiten nuevamente en la figura 174, esta portada se estructura combinando distintos grabados de pequeño formato, reaprovechándose en el misal de Lleida, como la representación de San Esteban protomártir, (fol. CLXXX).

19 ARS HISPANIAE, Tomo XVIII. Plus Ultra. Madrid, 1958, pág. 252.

20 Tipología de iniciales muy corriente en el siglo XVI, entendiéndose también que esta producción es heredera del siglo precedente.

Ver, Jesusa VEGA. "Estampas en la imprenta de Toledo. Portadas e iniciales del Renacimiento". Goya, 174, 1983, pág. 350. De la misma autora: "Impresores y libros en el origen del Renacimiento en España". *Reyes y Mecenas*. Los Reyes Católicos Maximiliano I y los inicios de la casa de Austria en España. Toledo, Museo de Santa Cruz, 12 de marzo - 31 de mayo, 1992.

* * * *

Quiero hacer constar mi primer agradecimiento a Mosén Francisco Castellón, Archivero de la Catedral de Lleida, por haberme facilitado la labor investigadora. A Ximo Company por las precisiones. A Francesc Fité, por la inestimable ayuda y por facilitarme un documento importante referente al presente trabajo. A Mosén Jesús Tarragona, conservador del Patrimonio Artístico del Obispado por las precisiones ortográficas del latín. Para finalizar a Pep Espluga por los detalles fotográficos.



Figura 1. Calendario del Misal, folio 8.

In die apostolorum petri et pauli



Mibi aut nimis bo Introit

Figura 2. Inicial devota, f. 20.



Figura 3. Portada del Obispo Conchillos.



Figura 4. Portada orlada.



Figura 5. Teigitur, f. 174.

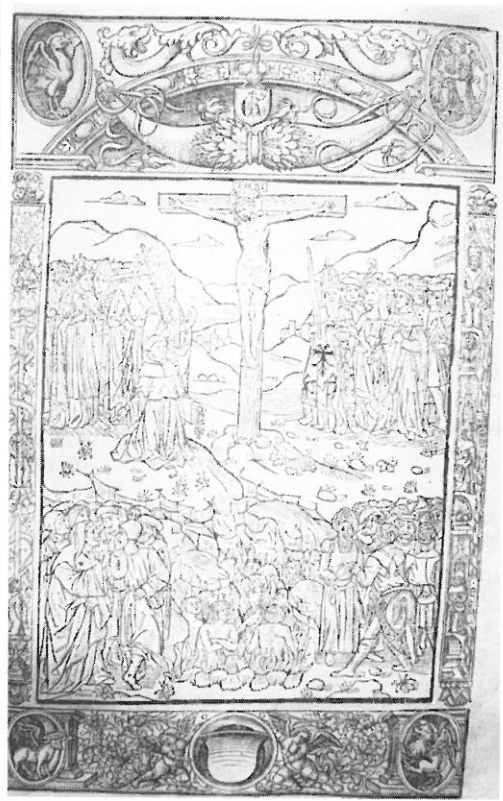


Figura 6. Gar Calvario de
Andrés de Li.

LOS DELLI Y LA DECORACION DEL ALTAR MAYOR DE LA CATEDRAL VIEJA DE SALAMANCA. LA PRIMERA MANIFESTACION DEL RENACIMIENTO FLORENTINO EN CASTILLA

FRANCISCO JAVIER PANERA CUEVAS

Gracias a la documentación aportada a finales de los años 60 por la investigadora italiana A. Condorelli ¹, se ha conseguido separar adecuadamente la identidad de cada uno de los hermanos Delli (Dello, Sansón y Nicolás). Pero la falta de obras en unos casos y de documentación que las acredite en otros, ha hecho que aún sean ignorados algunos aspectos importantes de la vida de estos artistas cuya presencia supone el primer reflejo del Renacimiento florentino en Castilla.

Especialmente significativa resulta la figura de Dello Delli que, gracias a algunas noticias documentales se revela como una de las personalidades más importantes del panorama artístico castellano de la primera mitad del siglo XV.

Sabemos que Dello llegó a España en 1433, aunque no vino atraído por ningún mecenas como algunos han supuesto, sino huyendo de la justicia y perseguido por sus acreedores ². Sin embargo, en poco tiempo, pasó a convertirse en uno de los artistas predilectos de los monarcas peninsulares.

Está probado documentalmente que Dello fue durante años Maestro de Obras (Maior Fabrice Magister) del Rey Juan II de Castilla, que llegó a ser nombrado caballero por el propio monarca y que poco tiempo después, este título nobiliario le fue convalidado por la Signoria de Florencia. Este nombramiento constituye un hecho sin precedentes en la Historia del Arte español e incluso en la del italiano, donde únicamente conocemos el caso de Simone Martini; y es también la mejor prueba de la estima que alcanzó este artista en el ámbito castellano; pero su fama no se circunscribió únicamente al ámbito cortesano de Juan II. Existe una carta, fechada en junio de 1446, que se conserva en el Archivo de la Corona de Aragón ³ en la cual el Rey Alfonso de Aragón solicita a su primo Juan II permiso para retener a "*nuestro amado e devoto mossen Daniel Florentino*" en la corte de Nápoles a fin de ocuparlo en las obras del CastelNuovo. No sabemos si Dello logró ver cumplido su deseo de trabajar en la corte alfonsina de Nápoles, de ser así, no es inverosímil que nuestro artista llegase a colaborar con Guillermo de Segrera en las obras del citado CastelNuovo. De hecho, algunos críticos italianos como Bologna coinciden en la actualidad en atribuir a Dello Delli un dibujo conservado en el Museo Boymans de Rotherdam que muestra un interesante proyecto para el famoso Arco Triunfal de Alfonso de Aragón, obra dirigida por el citado Guillermo de Segrera ⁴.

Todos estos datos, aparte de ser una prueba del status que consiguió alcanzar Dello como artista, nos revelan otra faceta de este artista prácticamente ignorada hasta ahora como es la de Arquitecto. Tenemos incluso, otra prueba más de la excelencia de Dello en esta disciplina.

Filarete en su Tratado de Arquitectura, redactado en 1466, cita a Dello junto a Ghiberti y Fray Angélico, como uno de los arquitectos que él había deseado emplear en la construcción de la Sforziada ⁵.

Lamentablemente, aunque las obras de Dello debieron ser muchas, apenas tenemos pruebas que permitan atribuirle algo con seguridad, y únicamente podemos suponer que llegó a trabajar en la decoración del Altar Mayor de la Catedral de Salamanca donde, al menos, está documentada la presencia de su hermano Nicolás, como autor de los frescos ⁶.

Podemos suponer que Dello llegó a Salamanca atraído por el arzobispo Diego de Anaya que sabemos, fue durante algún tiempo, consejero personal del rey Juan II ⁷. Pero, de todas maneras, la intervención de Dello en el retablo debe ser considerada como mínimo dudosa y en cualquier caso bastante limitada, fundamentalmente porque se trata de una obra de taller en la que pueden distinguirse hasta siete manos diferentes, aunque esto, tampoco debe extrañarnos en una obra de tales dimensiones y podemos suponer que Dello tal vez hiciera el diseño general de la obra y que sea autor de los 12 ó 15 primeros paneles del retablo, que son los que muestran un mayor índice de italianismo, y unas características estilísticas que concuerdan con lo que según Vasari era la principal virtud del estilo de Dello: "*La pintura de Cassoni*".

En estos primeros paneles vemos una perfecta simbiosis entre elementos tomados de las últimas tendencias del Estilo Internacional italiano (G. de Fabriano, Pisanello, Sassetta) y sutilezas en composición, perspectivas y bastidores arquitectónicos que demuestran que el artista conocía las tendencias más vanguardistas del Primer Renacimiento florentino (Brunelleschi, Masaccio, Della Quercia).

Este hibridismo estilístico, constante en toda la obra, hace que el retablo de la Catedral de Salamanca se perfile como prototipo de obra de transición en la que se funden lo antiguo y lo moderno, lo tradicional y lo experimental. De hecho a lo largo de los 53 paneles que componen el retablo, asistimos a un extenso recorrido por las múltiples tendencias que jalonan la pintura italiana de los siglos XIV y XV.

Así, vamos a encontrarnos con reminiscencias estilísticas e iconográficas tomadas de los primeros maestros del Trecento, (*Giotto, Duccio, San Martini*) por ejemplo: (*La Entrada en Jerusalén, La Deposición en el sepulcro*); de la segunda generación de maestros trecentistas, (*Tadeo Gaddi, Andrea de Florencia, Altichiero*) por ejemplo (*Los desposorios, Camino del Calvario*), pasando, como hemos dicho, por los más notables representantes del Estilo Internacional, (*Fabriano, Pisanello, Sassetta*) por ejemplo: (*La Natividad de la Virgen, La Adoración de los Magos*). El paso del Gótico al Renacimiento queda reflejado en los cinco últimos paneles del retablo, los únicos que pueden atribuirse a *Nicolás Florentino*, el autor de los frescos, el cual, al llegar a España diez años más tarde que Dello, tuvo tiempo de despojarse de los amaneramientos goticistas de su hermano y asimilar con mayor perfección el estilo de *Masaccio, Ucello o Ghiberti*, que en los primeros paneles del retablo sólo se insinúa. Ello es un anticipo de lo que vamos a encontrar en los frescos de la bóveda.

De la misma manera que en el retablo se aprecia el paso del Gótico al Renacimiento en unos casos, o la convivencia de ambos estilos en otros; en el gigantesco fresco del

Juicio Final que decora el casquete de la bóveda nos enfrentamos ante una obra que, pese a ciertos amaneramientos compositivos, debe ser considerada renacentista del mismo modo que se engloban dentro del Renacimiento las obras de un *Masaccio* o un *Ucello*, artistas que, si bien resultan gigantescos y vanguardistas, en los frescos del *Carminé* y de *Santa María la Novella*, optan por soluciones más simples y tradicionales en algunas de sus pinturas sobre tabla.

Obviamente, en el aspecto estilístico, Nicolás Florentino no resulta tan innovador como pudieron serlo estos dos pintores, sin embargo sabe adaptar sus múltiples influencias hasta conseguir un lenguaje pictórico de cierta personalidad. Ello queda reflejado en la grandeza compositiva del fresco salmantino y sobre todo en el tratamiento de las anatomías humanas. Así, las figuras desnudas del grupo de los *condenados* nos recuerdan con precisión la *Expulsión del Paraíso* de *Masaccio* en la *Capilla Brancacci*, y el grupo de desnudos de la *Resurrección de los muertos* ofrece claras connotaciones con algunas escenas pintadas por *Ucello* en el *Claustro Verde de Santa María la Novella*, donde, no lo olvidemos, también trabajó su hermano *Dello Delli* en estrecha colaboración con el propio *Ucello*.

En cualquier caso, y a pesar de estas reconocibles influencias, en algunos aspectos iconográficos que paso a analizar a continuación, y desde luego, dentro del contexto de la pintura castellana de mediados del siglo XV el fresco del Juicio Final de Nicolás Florentino resulta una obra francamente innovadora e incluso me atrevería a decir que revolucionaria, a pesar de que su influencia, a posteriori, fuese relativamente pequeña.

A primera vista, la iconografía general del conjunto parece ajustarse al modelo tradicional de Juicio Final basado en las descripciones del *Apocalipsis de San Juan* y del *Evangelio de San Mateo*, aunque aquí todo quede aún más simplificado y la historia se reduzca a dos escenas fácilmente indetectables.

En el registro superior: el tema de la “*Deisis*”. Cristo en el centro rodeado por ángeles con los símbolos de la pasión y flanqueado a derecha e izquierda por la “*Theotokos*” y el “*Prodrome*” (María y Juan intercediendo de rodillas por el perdón de los condenados).

En el registro inferior: *La Resurrección de los muertos* y la *Separación de los elegidos y los condenados*. Se prescinde de escenas complementarias como el “*Peso de las Almas*” o el “*Tribunal celeste*”.

Lógicamente, aún perviven elementos de la tradición medieval, como la representación del infierno por medio de las fauces abiertas del dragón, o la distribución en registros paralelos, si bien este último factor está considerablemente mitigado por el grupo de ángeles que rodea a Cristo, que forman un vertiginoso remolino que sirve de transición entre los dos registros y confiere un gran dinamismo a la escena, rompiendo con el estatismo de las representaciones medievales.

A diferencia del retablo, se prescinde del gusto por el detalle y por lo accesorio, en favor de la grandiosidad, la claridad y la unidad compositiva, sin que ello sea obstáculo para que cada figura posea entidad propia y resalte por su monumentalidad como queda reflejado en las figuras de *San Juan* o del *Ángel que sostiene la cruz*.

Pero si por algo llama la atención y resulta innovador el fresco salmantino, es por la impresionante figura de *Cristo Juez* que destaca casi desnuda en el centro de la composición.

De esta figura se ha dicho en muchas ocasiones que se anticipa casi en un siglo al Cristo del Juicio Final que pintó *Miguel Ángel* en la *Capilla Sixtina*, hacia 1540. Aun-

que la comparación estilística entre estas dos obras pueda parecer gratuita e inverosímil, fundamentalmente por razones geográficas y cronológicas, lo cierto es que, tanto en un caso como en el otro, la probable fuente de inspiración puede ser buscada en lugares comunes: modelos toscanos del Trecento y el Quattrocento e indudablemente, en la escultura clásica.

Hasta la realización del Juicio Final salmantino nunca se había visto (o al menos no lo conocemos) un “*Cristo Juez*” de semejantes características. Las dos fórmulas más comúnmente representadas eran la del “*Cristo Apocalíptico*” y la del “*Cristo Redentor*”.

La primera, basada en las *Visiones del Apocalipsis de San Juan* se desarrolla principalmente en el arte románico y en líneas generales consiste en un Cristo que muestra su veredicto por medio de la posición de sus brazos, de manera que bendice con la mano derecha a los elegidos y aparta hacia un lado con la izquierda, que apunta hacia abajo, a los condenados.

A partir del siglo XII y tomando como fuente literaria el *Evangelio de San Mateo* se va a sustituir el *Cristo Justiciero del Apocalipsis* por la imagen, más humana, del “*Cristo Redentor*” del Evangelio cuya característica fundamental es la “*ostensión de las llagas de la crucifixión*” de manera que deja al descubierto parte del pecho para que pueda verse la herida del costado y eleva las dos manos mostrando las huellas de los clavos.

Bajo uno y otro aspecto, Cristo siempre es presentado vestido con túnica o manto y sentado de forma majestuosa, dirigiéndose tanto a los bienaventurados como a los condenados.

Pero en el fresco de la Catedral Vieja de Salamanca, Nicolás Florentino rompe bruscamente con la tradición medieval procediendo, a una arriesgada renovación iconográfica del tema.

La actitud del Cristo es radicalmente diferente, ya que ahora, no sólo esta “*de pie*” sino que abandona la posición estática y solemne de las representaciones medievales y se nos muestra en movimiento, de manera que adelanta su pierna izquierda en un difícil escorzo para dar la sensación de que viene hacia nosotros.

La posición de los brazos también resulta novedosa, aunque existen algunos precedentes aislados. Con la mano izquierda, Cristo se abre la llaga del costado (como si quisiera recriminar a los condenados, responsabilizándolos de ella), mientras que la mano derecha se eleva de forma amenazadora como si se tratara de un *Júpiter* dispuesto a lanzar un rayo.

Ya no se trata de un *Dios Justiciero o Redentor*, sino más bien de un *Dios Vengativo*, que olvida dar su bendición a los elegidos y se dirige únicamente contra los condenados volviéndose hacia ellos con el semblante enojado y el gesto amenazador.

En el arte toscano, de la segunda mitad del siglo XIV se pueden encontrar algunos ejemplos aislados de Juicios Finales en los que Cristo se muestra igualmente con rostro enojado y actitud amenazadora. La primera y probablemente, la más interesante la encontramos en el fresco del *Juicio Final del Campo Santo de Pisa*, obra que en un principio fue atribuida a *Orcagna*, posteriormente a *Jacopo Traini*, y que en la actualidad se atribuye a *Buffamalco* ⁸. El modelo pisano presenta bastantes puntos en común con el salmantino. La actitud del Cristo Juez se dirige únicamente contra los condenados, levantando igualmente el brazo derecho con gesto contrariado, y aunque con la mano derecha no llega a tocarse la llaga del costado como en el modelo salmantino, se separa la tela de su túnica para que pueda verse la herida.

En cualquier caso, la acción de abrirse a sí mismo la llaga del costado que tanto llama la atención en el modelo salmantino no es muy común en este tipo de representaciones, siendo una actitud reservada más bien a otros temas como el “*Ecce Homo*” el “*Cristo Doliente*” o algunas representaciones de la *Duda de Santo Tomás* ⁹.

Otros ejemplos, aunque menos representativos de “*Cristo colérico*”, que podemos encontrar en el arte italiano son: una miniatura de un *Laudario de la Biblioteca Nacional de Florencia*, probablemente pintada en torno a 1355, una tabla de *Niccolo di Tomaso* de la “*Colección Larderel*” de Livorno e incluso en el *Juicio Final de Nardo de Cione*, para la *Capilla Strozzi de Santa María la Novella*, si bien en este último ejemplo, el Cristo se permite también un gesto benigno de bendición.

También pueden encontrarse algunos ejemplos interesantes en pintores toscanos del Quattrocento. Así, una tabla del Juicio Final pintada por *Fray Angélico* hacia 1450 que forma parte de un tríptico conservado en la *Galleria Nazionale de Roma* y una pequeña predella con el mismo tema conservada en el *Museo San Marcos de Florencia* y también otra predella atribuida a *Giovanni de Paolo* en la *Galería de Siena*.

En cualquier caso, en todos estos Juicios Finales, Cristo aparece siempre sentado y completamente vestido, además, con la excepción del fresco del *Campo Santo de Pisa*, en ningún caso llega a tocarse la herida del costado. Las implicaciones del acto de condena de Cristo están, por otra parte, mucho más extensamente desarrolladas en Salamanca, que en cualquiera de los ejemplos anteriores.

Pero el rasgo más importante y el que probablemente más impresionó, e incluso escandalizó a los coetáneos de Nicolás Florentino es que el Cristo salmantino no lleva túnica ni manto sino que esta prácticamente desnudo, cubriéndose únicamente con un paño de pureza similar al que porta en la crucifixión ¹⁰.

El Cristo así concebido, ya no es el Cristo del Evangelio. Nos encontramos ante un cuerpo desnudo y atlético que recuerda con precisión a las divinidades mitológicas, *Júpiter lanzando su rayo* o *Apolo lanzando flechas contra las Nióbides*, y si afinamos aún más se podrían encontrar incluso connotaciones con el *Apolo de Belvedere*; y al entrar en este tipo de comparaciones ya parecen más razonables los puntos en común con el *Cristo Juez de la Capilla Sixtina*.

Lo que pretendo con estos ejemplos, no es hacer un juego de comparaciones iconográficas, más o menos ingeniosas, sino demostrar que, tanto en el modelo de *Nicolás Florentino* como en el de *Miguel Angel*, por encima de la preocupación por adaptar la narración pictórica a una fuente literaria tradicional, prevalece el interés por mostrar las posibilidades expresivas de la anatomía humana, buscando nuevas y difíciles posturas para los cuerpos, algo que fue preocupación constante de los maestros florentinos del primer Renacimiento.

En este sentido, y volviendo de nuevo al juego de comparaciones, se pueden encontrar curiosas similitudes anatómicas entre el Cristo Juez salmantino y un dibujo que se atribuye a *Ghiberti* o su taller, conservado en la “*Albertina*” de Viena, en el que se representa una figura preparatoria, para uno de los esbirros de la *Flagelación de la Puerta Norte del Baptisterio de Florencia*. La postura de brazos y piernas en ambas figuras es muy parecida, si bien la figura de Ghiberti está vestida y evidentemente responde a una acción diferente. En cualquier caso, es una prueba más de que Nicolás Florentino tenía las mismas preocupaciones estéticas y técnicas que sus coetáneos italianos más vanguardistas.

La segunda parte de esta comunicación contempla la posibilidad de atribuir una nueva obra a Nicolás Florentino y la sospecha fundada de que existen otras muchas, ocultas bajo la capa de cal que cubre los muros de la Capilla Mayor de la Catedral Vieja de Salamanca.

La fascinación que provocan el retablo y el Juicio Final de la catedral salmantina, hace que pasen desapercibidos unos restos bastante deteriorados de pinturas que han ido apareciendo en el muro norte del presbiterio, por encima del sepulcro de *Arias Maldonado, Arcediano de Toro asesinado en Burgos en 1360 por Pedro I el Cruel*.

Descubierta una porción mínima del revoco de cal que cubre este muro, se puede apreciar un plano medio de guerreros en movimiento, agrupados en varias filas, algunos portan lanzas en actitud ofensiva, y en otros aún pueden verse los rostros de su armadura. La mayoría de los rostros están prácticamente perdidos, sin embargo, en el primer plano de esta composición se aprecia perfectamente en soldado vestido con un sayo oscuro ceñido en la cintura y tocado con un amplio turbante moruno sobre su cabeza, por el fondo se adivinan las patas y parte de la cabeza de un caballo; todo parece indicar que se trata de la representación de una batalla, tal vez entre moros y cristianos¹¹. En el aspecto estilístico es muy difícil hacer un juicio de valor sobre estas pinturas, dado su precario estado de conservación, pero lo poco que se aprecia de las indumentarias y de los rasgos anatómicos incita a pensar que nos encontramos ante una prolongación de los frescos de la bóveda y que estamos por lo tanto ante una nueva obra de Nicolás Florentino, o tal vez, de su hermano *Dello*.

Pero la sospecha de que muchos metros cuadrados de pintura están tapados por la cal se extiende a la totalidad de los muros y de la bóveda de la capilla mayor. Contamos, de hecho, con algunos testimonios de principios de siglo que son bastante reveladores.

Así, *Gómez Moreno*, que ya intuyó algo de lo que aquí decimos, en su *Catálogo Monumental de la provincia de Salamanca*, redactado en 1905, describía la existencia de doraduras e incluso de figuras enteras en el cañón de la bóveda y sobre todo en el arco toral donde, al parecer, podían verse tres escudos dentro de laureas y una fila de ángeles con la alas desplegadas (desgraciadamente, estos restos fueron eliminados en la restauración de 1950).

Pero lo más importante, es que probablemente contamos con base documental para demostrar que, efectivamente, Nicolás Florentino llegó a decorar la totalidad de los muros y bóveda del presbiterio.

Esto puede deducirse de una minuciosa lectura del contrato que firmó Nicolás Florentino en 1445 con el cabildo catedralicio.

Allí se indica que el cabildo se compromete a pagar 75.000 maravedíes —... *por razón que vos Nicolao, pintor pintedes el cuerpo de la bóveda del altar mayor desde encima hasta abajo sobre el retablo que ahora nuevamente está puesto ... segund las nuestras e historias que vos mostrasteis dibujadas en pergamino*—.

Hasta aquí, el contrato ofrece dudas sobre cual ha de ser la superficie pintada, hasta ahora pensábamos que el contrato únicamente se refería al Juicio Final del casquete del ábside, y efectivamente en el contrato en principio se habla únicamente de “*pintar el cuerpo de la bóveda*” sin embargo, a continuación se añade “*desde arriba hasta abajo*” y posteriormente se habla de pintar “*historias*” en plural.

Nuestras dudas se despejan un poco si seguimos leyendo el contrato, ya que, tras dar un plazo de año y medio al artista para que termine la obra, a continuación se especifican con bastante claridad las partes de que consta el trabajo:

–*“Treinta mil maravedís por hacer y pintar a acabar “lo alto” del cuerpo de dicha bóveda ... e los otros maravedís fincables diez mil maravedís por cada costado de la dicha bóveda ...*

Vemos pues como se especifican separadamente “lo alto” y “los costados” por lo cual ¿Cabe entender “lo alto” como el casquete del ábside y “los costados” como los muros laterales? Por otra parte, si el precio del trabajo se ajustó en 75.000 maravedís y se le pagan 30.000 por lo alto y 10.000 por cada costado ¿a que fueron destinados los otros 25.000 que sobran?

En la parte final del contrato, se despejan aún más nuestras dudas, al ser el propio pintor quien toma la palabra:

–*“Y yo el dicho Nicolao Florentino otorgo y conozco por esta dicha carta que recibo de vos Dean e Cabildo, a hacer e pintar la obra de la dicha capilla del altar mayor de la dicha iglesia desde lo alto hasta abajo, de las muestras e historias que hube mostrado en pagamino ...”.*

Vemos pues, como el propio artista habla de decorar la *capilla del altar mayor* y no únicamente el casquete de la bóveda. Además, vuelve a hablarse de “historias” en plural, por lo que no puede referirse solamente al Juicio Final.

Cada día que pasa van apareciendo más indicios de ello, la humedad, en lucha con la cal, le va ganando la partida y saca a la luz nuevos restos; a principios de este mismo año se desprendió otro pequeño trozo de cal justo por debajo de uno de los focos que iluminan el retablo, apareciendo una nueva porción de muro pintada en la que se aprecian restos de decoración vegetal, aunque curiosamente, la textura y el tono de los colores hace pensar que se trata de otras pinturas más antiguas que las anteriormente descritas, tal vez en conexión con los frescos trecentistas de la *Capilla de San Martín*, a los pies de la Catedral ¹².

Si algún día se lleva a cabo una restauración adecuada y se consigue recuperar al menos una parte de los muchos metros cuadrados de pintura que debe haber ocultos bajo la cal, podremos disfrutar del más impresionante conjunto de pintura cuatrocentista florentina que se conserva fuera de Italia, con una características particulares que lo ponen en parangón con otros grandes conjuntos pictóricos florentinos casi coetáneos como la *Capilla Brancacci* o los frescos del *Claustro Verde en Santa María la Novella*.

Podemos imaginar que los frescos de Nicolás Florentino debieron causar una fuerte impresión en el ámbito artístico castellano y que sin duda gozaron de una gran fama, en los años posteriores a su realización. La prueba más fehaciente de esto que decimos la encontramos precisamente en la *Catedral de León*.

Existe un documento que prueba que en 1452, el Cabildo ordenó al pintor *Nicolás Francés*, activo en la catedral, que fuera a Salamanca “... *para ver las pinturas de la storia del Juicio, para la pintar aquí en la iglesia*”. Sabemos que Nicolás Francés llegó a ejecutar ese Juicio Final, en el paramento mayor de la fachada de la Catedral de León, y que estaría terminado hacia 1459, fecha en la que recibe el último pago a cuenta de esta obra ¹³. Desgraciadamente, esta obra fue destruida unos años más tarde, según parece, a causa del excesivo naturalismo de los desnudos, esto demuestra quizá, que la mayor repercusión de la obra de Nicolás Florentino sobre los artistas españoles fue precisamente la representación del cuerpo humano desnudo.

En cualquier caso, el suceso leonés es una prueba de que el estilo de Nicolás Florentino, a pesar de la calidad objetiva de sus manifestaciones, no logró calar hondo en la mentalidad artística castellana que prefirió evolucionar estéticamente por otros cauces.

En primer lugar, porque los artistas castellanos, todavía apegados a las formas de expresión medievales, debieron experimentar un auténtico complejo de inferioridad ante el impresionante despliegue técnico del conjunto salmantino; y en segundo lugar, porque el desarrollo y auge del *Estilo Hispanoflamenco* en Castilla, con artistas de la talla de *Fernando Gallego* y *Jorge Inglés* (en algunos momentos activos al mismo tiempo que Nicolás Florentino) se adaptó mejor a los gustos artísticos de la época, abortando temporalmente el primer intento de entrada del Renacimiento Florentino en España.

NOTAS

1 CONDORELLI, A. "Precisazioni su Dello Delli e su Nicolá Fiorentino" en *Comentari* n.º XIX, 1968, págs. 197-211.

2 GRONAU, G. "Il primo soggiorno di Dello Delli in Spagna" en *Rivista d'Arte*, XIV, 1932, págs. 385-386. Publica un documento con fecha de octubre de 1433 en el que un pintor llamado Ambrosio Salarii comparece ante un notario florentino, para nombrar procurador suyo en Barcelona al pintor Bernardo Martorell para que encarcele a Dello a causa de una deuda de 14 florines de oro que había contraído con él desde hace un año. De este documento deducimos que Dello pasó una temporada en el reino de Aragón antes de recalar en Castilla.

3 RUBIO, J. "Alfonso el Magnanim Rei de Napols i Daniel Florentino" en *Miscellania Puig i Cadafalch*, Vol I. Barcelona, 1951, págs. 29-30.

4 BOLOGNA, F. *Napoli e le rotte mediterranne della pittura d'Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Católico*. Nápoles, 1977, págs. 89-90.

5 FILARETE *Tratatto d'Archittetura*, Libro VI, folio 44.v, Edición facsimil, El Polifolio. Milán, 1972.

6 En este sentido, conviene aclarar de forma definitiva que el contrato que en 1445 firmó Nicolás Florentino con el cabildo de la catedral de Salamanca, afecta únicamente a los frescos del Altar Mayor y no al retablo, del cual se dice en el mismo documento que acaba de ser puesto. Inexplicablemente este documento fue expuesto en la exposición documental de Las Edades del Hombre en Burgos, como contrato del retablo.

7 YARZA, J. *La Capilla funeraria hispana en torno a 1400*. Universidad de Barcelona, 1987, págs. 68-91. Coincide en cuanto al posible mecenazgo de Diego de Anaya e incluso manifiesta la sospecha de que alguno de los Delli trabajara en la decoración de la Capilla funeraria de Diego de Anaya en el claustro de la catedral.

8 BELLOSI, L. *Buffamalco e il trionfo della Morte a Pisa*. Turín, 1974, págs. 38 y ss. La atribución de la obra a Buffamalco es significativa en cuanto que atrasaría la realización de la misma a 1336, con lo cual echaría por tierra la atractiva teoría de M. MEISS que explica la actitud del Cristo Juez pisano así como la iconografía de todo el ciclo de frescos del Camposanto como una consecuencia de la peste negra de 1448. MEISS, M. *Pintura en Florencia y Siena después de la peste negra*, Alianza Forma. Madrid, 1988, págs. 99-100. L. Bellosi, en cambio explica la actitud del Cristo Juez pisano como un fenómeno de disidencia giottesca (oponiendo este Juicio Final al de Giotto en Padua) que se manifestó por una corriente expresionista y gótica que tuvo su centro de irradiación en el área toscana en los primeros decenios del siglo XIV, y de la cual Buffamalco fue su más característico exponente.

9 En el Museo Victoria y Alberto de Londres se conserva una escultura en terracota, atribuida a Dello Delli que representa la impresionante figura de un Cristo que se abre con las dos manos la herida del costado de la cual mana sangre, tal vez este modelo pudo también influir en el salmantino. MIDDELDORF, U. "Dello Delli and the man of sorrows in the Victoria and Albert Museum" en *Burlington Magazine*, LXXVIII. Londres, 1941, págs. 71-78.

10 Sin embargo, en el *Elucidarium de Honorius d'Autum* Cap. XII se indica que Cristo aparecerá el día del Juicio, tal y como fue muerto en la cruz.

11 En relación con este hecho puede resultar interesante la noticia aportada por algunos historiadores de principios del siglo XIX como Cean Bernúdez o el francés Quilliet a propósito de un gran lienzo de 150 pies de largo, que se encontró en una torre del Alcázar de Segovia, el cual representaba la Batalla de La Higuera, ganada por Juan II a los moros. Según el testimonio de estos historiadores, en la parte inferior había un letrero que decía "DELLO EQUES FLORENTINUS". Esta escena fue traspasada un siglo después, por Los Bergamascos a la Sala de las Batallas del Escorial. CEAN BERMUDEZ, J. A. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes*. Madrid, 1800, Tomo I. pág. 276, Tomo II, pág. 11. QUILLIET, F. *Les Arts italiens en Espagne*. Roma, 1825, pág. 2.

12 Este hecho no debe parecernos inverosímil pues lo verdaderamente extraño es que una Catedral como la de Salamanca que inició su culto en la primera mitad del siglo XIII, estuviera sin decoración en el ábside durante casi doscientos años. Es por tanto probable que bajo el revoco de cal del altar mayor se escondan los restos de dos generaciones de frescos, unos del siglo XV y otros del siglo XIII ó XIV en relación con los frescos de la Capilla de San Martín, situados a los pies de la iglesia.

13 SANCHEZ CANTON, F. J. *Maestre Nicolás Francés*. Instituto Diego Velázquez. Madrid, 1964, pág. 25. DE LOS RIOS, D. *La catedral de León*, II. León, 1895, pág. 216.

RASGOS GOTICISTAS EN LA PINTURA ITALIANIZANTE DEL SIGLO XVI: EL CASO DE MALLORCA

TINA SABATER REBASSA
Universitat de les Illes Balears

Los estudiosos del Renacimiento en España han destacado desde siempre la fuerza que detentaba aquí la tradición medieval aún a finales del siglo XV, una tradición que ya había determinado la lectura de los modelos nórdicos y que, obviamente, también condicionaría la adopción de fórmulas que implicaban una nueva visión del mundo y, en correspondencia, una nueva actitud ante el arte. Como sabemos, sólo a partir de la segunda década del siglo XVI podemos encontrar el uso sistemático de una iconografía no estrictamente religiosa y, además, se trata de un cambio que afectó únicamente a los círculos cortesanos: en la etapa más propiamente clasicista, el panorama general del arte plástico, en España siguió estando determinado por una valoración pedagógica, devocional de la imagen, al igual que lo había estado durante las décadas de introducción del nuevo lenguaje y tal como sucedería también en época contrarreformista ¹.

Si la incorporación de nuevos modos formales a la imagen religiosa tradicional caracteriza el fenómeno de recepción del lenguaje renacentista en nuestro país –cuando menos en su primera fase–, en el caso de Mallorca podemos afirmar que esta peculiaridad se convierte aquí en el raso definitorio de toda la producción datable en el siglo XVI. La confluencia de diversos factores o, con mayor precisión, la falta de una serie de ingredientes fundamentales para cambiar una tradición larga y brillante, dan como resultado un enlace de nuestra producción gótica con la barroca ², tanto a nivel conceptual como en el terreno de la promoción artística. Del mismo modo, en la iconografía de las obras y en su tratamiento formal podemos advertir como el estilo renacentista se recibe simplemente como una moda que se adopta eclécticamente y en base a imitación de modelos dados, unos modelos que únicamente transforman el arte religioso medieval envolviéndolo en la belleza de lo terreno y que, por esta vía, sirven para reforzar, para hacer más efectiva, la funcionalidad devocional de la imagen.

El estudio de la primera onda expansiva de la cultura renacentista, desde Florencia a las diversas regiones italianas, revela ya cuales fueron los factores que condicionaron el ritmo y la capacidad de asimilación y desarrollo de las nuevas propuestas ³. Las divergencias vinieron dadas, y ello es extensible a la difusión europea de los nuevos modos, por el fenómeno de irradiación en sí: fenómeno que implica tanto las intenciones comunicativas del emisor del mensaje –que pueden presentar, a su vez, diferencias en inten-

sidad— como las condiciones de recepción —características específicas a nivel político, económico y social de cada uno de los receptores—.

Así, nos encontramos con que el estilo renacentista tendió a expandirse en los núcleos vinculados al centro inicial de producción por factores predominantemente mercantilistas y/o políticos, desarrollándose con mayor intensidad cuando estaban en correspondencia con comunidades abiertas a la modernidad económica y socialmente y, por tanto, sin problemas para adoptar modos y modelos con los cuales debían identificarse fácilmente. Dado que el Renacimiento fue un fenómeno cultural vinculado a quienes quisieron retornar a las disciplinas de la Antigüedad, y con ello a los estudios que ponen al hombre en el centro de sus objetivos, otro dato decisivo a considerar sería la actividad de los círculos humanistas, una actividad generalizada en toda la península italiana aunque los diversos focos tuvieran orientaciones distintas en su manera de acercarse al pasado clásico y en lo que respecta al gusto artístico⁴. A estos factores contextuales deberemos añadir también otros relativos a la misma dinámica de la actividad pictórica: la movilidad de los cabezas de taller, de las figuras menores vinculadas a los grandes maestros, el proseletismo artístico ejercido por las cortes y, por último, la función desempeñada por la pintura flamenca como eventual estímulo o freno para la desvinculación de la tradición medieval.

Analicemos, en consecuencia, como actuó este conjunto de elementos —si no casuales, si propiciatorios— en el caso de Mallorca.

Podemos afirmar, en primer lugar, que la isla ocupaba durante el siglo XVI una posición totalmente periférica respecto a los centros que marcaban las pautas culturales y artísticas de la época. Aunque justamente se insista⁵ en que los contactos comerciales entre la isla e Italia —de donde se importa grano en las etapas de escasez productiva no llegan a interrumpirse totalmente, lo cierto es que se ralentizan y que, en algunos periodos de especial inestabilidad interna —1521 a 1545—, llegan a la paralización. Los datos históricos indican que a partir de la segunda mitad del siglo XV el tránsito portuario mallorquín se lleva a cabo especialmente con Valencia, un centro, recordemos, donde se había gestado una importante corriente pictórica dentro del llamado estilo internacional, que también había ofrecido líneas propias tras la absorción de influjos flamencos, pero que sólo a partir de la obra de Vicente Masip se desarrollará autónomamente dentro de los nuevos cánones de expresión marcados por el Renacimiento.

Por otra parte, tratamos con un tipo de sociedad aún estamental, estática, que sigue el ritmo marcado por la época medieval. Es más, el declive del comercio y la consecuente tendencia a una economía de base agropecuaria marcaría en última instancia una fase en la historia de la isla de alta introversión social, tras unos siglos —los propiamente góticos— de total apertura hacia el exterior. Nos encontramos, al tiempo, con un estamento nobiliario que no da muestras de haber propiciado, al estilo de lo que ocurría en Castilla o en Valencia, otras formas culturales y otro sentido de la promoción artística distinta a la medieval⁶. Cabe destacar también en este aspecto el papel forzosamente conservador —en cuanto a una eventual laicización de la cultura— que ejercía la Iglesia, la cual, como muy justamente señalan G. Llompart, J. Ma. Palou y J. Ma. Pardo *detenta bona parte de les possessions i dels tributs, de manera que les seves institucions s'han de considerar com a part de la noblesa, tant per la força econòmica, com per la influència social i política*⁷.

A pesar de esta situación, si parece haber repercutido en la isla, de uno o otro modo, el interés por el mundo clásico que desde principios del siglo XVI afectaba ya a toda Europa. G. Llompart ofrece datos sumamente interesantes acerca de esta cuestión:

Ja els professors de l'Estudi General de Ciutat, fundat l'any 1480, s'havien adonat, com a bons humanistes, del nom clàssic de la ciutat medieval del Mallorca. Un poc més envant, els professors de les escoles de llatinat aconsellaven sobre els motius de la decoració dels arcs de triomf que s'aixecaren per rebre l'Emperador En Carles V, l'any 1547 ...

... Devora l'Estudi General o Universitat Lul·liana, que tenia mestres tan desperts com el canonge Antoni Bellver, proseguidor de una biblioteca de més de mil llibres, per la qual s'interessa el propi Rei Felip II, existeix un grapat d'escoles, que en diriem mitjanes, que ensenyaven llatí i estaven ubicades als puigs d'Inca, Randa i Porreres. També els ordes religiosos tenien escoles, així els frares de Sant Francesc i els de Sant Domingo. Quan arribaren, els jesuïtes obriren també un col·legi amb tres càtedres de llatí, una de retòrica i uns curs cíclic d'arts, que durava tres anys.

... Les biblioteques particulars ens mostren les dèries dels seus propietaris, a part de la professió de què viuen. A les dels mercaders trobam ja a l'any 1506, mapes on figurava Amèrica ... A les dels clergat veiem, com a decoració, també mapamundis. I a les dels nobles, quadres de Sant Jordi patró dels humanistes ...

Com és lògic –en un temps que la llengua oficial de la cultura és la llatina– els llibres d'especialitat (medicina, filosofia, farmàcia, dret) estan en llatí. Els notaris, que són els grans intel·lectuals de l'època, són també els grans llatínistes, els qui fan versos en llatí i en català i els qui coneixen a fons els clàssics romans⁸.

¿Cuál fue entonces la causa de que aquí se acogiera el Renacimiento en forma tan totalmente epidérmica? Posiblemente porque estos indicios de cambio se veían contrarrestados negativamente por la situación general y, en última instancia, porque el Humanismo había surgido y se había desarrollado en un tipo de sociedad llamémosle “moderna” y, por tanto, se había revelado como un fenómeno incompatible por esencia con estructuras ancladas en tiempos pasados. En palabras de R. Romano y A. Tenenti:

El humanismo italiano en el siglo XV aparece esencialmente ligado a la ideología de una burguesía mercantil, ciudadana y pre-capitalista. El humanismo pretende sustituir el sistema mental jerárquico de la sociedad medieval con una perspectiva que, si bien es individualista, tiende a una unión fraterna y sin desigualdades sustanciales entre todos los hombres. Su reivindicación de la dignidad del individuo se refiere y corresponde, en efecto, a la afirmación del valor universal de la humanidad y de la naturaleza en que está asentado. El humanismo es una cultura abierta, libre y dinámica, es decir, una cultura consciente de que es puramente humana y de que, como tal, no puede imponer al hombre opresiones o alienaciones fundamentales⁹.

Como sabemos, la más importante vía de difusión de técnicas, temas, cánones formales y, en definitiva, de conceptos, es la labor de los propios pintores. No olvidemos que durante toda la época gótica Mallorca vivió un periodo de esplendor en las artes, en gran medida gracias a la movilidad de los artífices locales y a la venida de figuras importantes desde los centros que marcaban las líneas a seguir. En cambio, el nuevo estilo en pintura se recibe a través de maestros menores, de formación muy ecléctica, y a través de un modelo intermediario, Valencia¹⁰: nos encontramos, por tanto, con una versión del Renacimiento que ya ha pasado por sucesivos filtros y, en definitiva, ya inevitablemente descontextualizada y vulgarizada.

Únicamente Manuel Ferrando, aceptando el nombre como identificativo de una personalidad importante en el panorama de la pintura española, se salva de esta valoración

general. Ahora bien, sabemos que la labor del pintor no fue más que un fenómeno aislado en el contexto local ¹¹.

Para finalizar con este análisis de los factores que determinaron la recepción del estilo que estamos considerando, tenemos que referirnos a la pintura flamenca. Si en centros italianos como Ferrara, Venecia o Urbino, lo flamenco se convirtió en un cúmulo de sugerencias estimulantes que actuaron en lo que sería concepción de la pintura, en técnica y en resultados formales, y ese cúmulo de sugerencias sirvió como modelo válido para el “despegue” de las respectivas escuelas locales, al mismo nivel que las pautas provenientes directa o indirectamente de Florencia. Si en Castilla y en Valencia de Jacomart –aunque manteniéndonos aquí en pintura retratística, con lo que esto supone de avance cara a la desvinculación de la tradición medieval, ... en el caso de Mallorca, como también había ocurrido en Nápoles, la pintura flamenca actuó como foco de resistencia contra las novedades italianas.

Esto es así porque, en el panorama de la isla, lo nórdico se instala sobre un trasfondo muy importante de pintura internacional. Sobre esta base, la nueva corriente sirve para dar una mayor monumentalidad a la figuración y para insertarla en un ambiente más realista; no obstante, no cambia el sentido idealizado del motivo humano ni tampoco, en consecuencia, nos da una tipología de retrato “moderno”, dado que seguimos sin verdaderas caracterizaciones fisonómicas.

Por otra parte, y según el estado actual de la cuestión, nos encontramos con que la pintura de inspiración flamenca se sigue realizando en Mallorca durante la segunda década del siglo XVI, fechas muy tardías sobre todo si tenemos en cuenta que los cánones a los que responde se relacionan con mayor o menor fidelidad, a tenor del artista, con aquellos creados por la gran escuela flamenca de principios del siglo XV, cuando estamos en un periodo en que la pintura nórdica ya ha acogido de buen grado las aportaciones italianas.

En definitiva, en Mallorca confluyen toda una serie de circunstancias negativas en cuanto a posibilidad de conectar de modo eficaz con la que podríamos llamar “vanguardia” del momento. Desde décadas anteriores a los inicios del siglo XVI todo se adopta tarde aquí, como lo demuestra el hecho de que debamos esperar los años que discurren en torno a 1470 para encontrar las primeras obras realizadas por artistas locales de acuerdo a los cánones de la llamada pintura hispano-flamenca. Por otra parte, y salvando la labor de avanzadilla de Manuel Ferrando ¹², nos encontramos con que la pintura italianizante proveniente de Valencia no llegará aquí hasta después de 1530; se trata, además, de una producción en que lo nuevo se mezcla siempre con lo viejo, a pesar de los sucesivos modelos que se van brindando a lo largo del siglo.

La perduración de los modos góticos en la producción italianizante ¹³ que se conserva en la isla se advierte, en primer lugar, en el propio formato utilizado. El soporte de las obras es la madera ¹⁴, en forma casi generalizada de retablo. Si bien en la época inicial de adopción del estilo predominan los ejemplos sencillos, de un solo cuerpo vertical, –lo que supone una ruptura respecto a la herencia del siglo anterior–, desde mediados de siglo dominan en cambio los grandes polípticos policromados. La vuelta al gran retablo, junto con la abundante decoración con que se les dota en base a motivos romanistas –guirnaldas, grutescos ...– revela, aunque se corresponda con lo que ocurre en contexto hispánico, un retroceso hacia aquel intenso sentido ornamental que había tenido aquí la pieza desde las últimas décadas del siglo XIV, y, al tiempo, corrobora un hecho ya notado en el campo de la arquitectura: atrae lo más fácil, todo aquello que es exterior y que no compromete las estructuras.

En el terreno conceptual –base, en definitiva, de lo puramente estilístico– podemos observar también una continuidad de planteamientos respecto a la imagen gótica tal como se había dado aquí. Si en los centros donde el estilo renacentista consiguió incorporarse con efectividad a la tradición artística local, notamos como se recurre a los elementos tradicionales del propio lenguaje figurativo para la elaboración de propuestas nuevas dentro del modelo, en Mallorca el proceso es diverso: no se trata de una verdadera transformación sino de una modificación de tipo formal, acompañada por una cierta modernización de la iconografía, que sirve para renovar lo ya existente.

Un examen de la trayectoria seguida, por la pintura mallorquina desde sus inicios, revela una clara orientación en cuanto a requisitos expresivos. Sea tomando como referencia directa los modelos de Duccio, más tarde aquellos correspondientes a Simone Martini en la versión de Destorrents y de los hermanos Serra –Jaume pero, sobre todo Pere– y, desde 1400 en adelante, acogiendo el estilo internacional tal como se estaba dando en Valencia –Llorenç Saragossa¹⁵, y aquella simbiosis entre la base italo-gótica y las aportaciones provenientes del alemán Marsal de Sax y del florentino Starnina que definen a Guerau Gener, Pere Nicolau, Miquel d’Alcanyís i Antoni Peris–, la pintura gótica mallorquina muestra un desarrollo en base a dos vías: predomina, por una parte, un tipo de expresión, con los recursos formales consiguientes, encaminada a lograr efectos devocionales y emotivos a partir de la suavidad en fisonomía, actitudes y gestos, de la contención en el movimiento, y del énfasis en la ornamentación, lo que nos da un tipo de figuración altamente lírica, muy elegante, pero convencional aunque se busque un cierto realismo –siempre creciente– en el tratamiento de los particulares. Paralelamente, incide también una veta más dramática, más expresiva, que, desde la larga etapa que discurre entre la labor de Destorrents y la de Miquel d’Alcanyís, nos da, aunque más esporádicamente, obras que buscan igualmente provocar sentimientos emocionales a partir de un mayor movimiento, de una mayor dureza en las formas y de un trabajo muy expresionista en fisonomías.

Estas dos vías se prolongan en las obras que se integran en la corriente hispano-flamenca y, cuando se adopte –en mayor o menor grado– el nuevo estilo renacentista, condicionará y definirá la producción en cuestión.

Así, nos encontramos con un Mateo López (Maestro de Calvía), como máximo representante de la primera tendencia, la más generalizada. Del mismo modo, y en correspondencia con la temática elegida –Pasión– una pieza relacionada con Mateo Gallard, como obra más significativa, muestra un claro continuismo con la veta expresionista de la pintura medieval, un rasgo por lo demás anticlásico, y por lo tanto incongruente, teniendo en cuenta que se trata de una obra ejecutada en su conjunto de acuerdo a criterios predominantemente de tipo rafaelista.

Continuidad en los requisitos que se exigen a la imagen y, por tanto, búsqueda de modelos que encajen dentro de un panorama eminentemente conservador.

A Mateo López (Maestro de Calvía) podemos situarlo en la órbita de aquellos maestros valencianos –círculo del Maestro de Perea y, especialmente, Maestros de Borbotó¹⁶, de Martínez Vallejo y de Cabanyes– que, aún en la segunda década del siglo XVI, unieron a su herencia medieval toda una serie de elementos italianizantes de origen septentrional –Paolo de San Leocadio– pero siempre evitando cualquier elemento de tensión para optar por una pintura “amable” y eminentemente devocional, aún, en definitiva, muy “gótica”. Los titubeos observables a nivel formal (Fig. 1) siguen remitiéndonos a siglos anteriores: tendencia a insistir en el descriptivismo anecdótico, frecuente mantenimiento de los oros o, en su defecto, uso de una gama cromática muy

rica y ornamentilizante, recurso constante a los suelos enladrillados y excesivamente decorados para marcar las líneas prospettivas, situación de un típico muro bajo detrás de los personajes –tal como había hecho ya Llorens Saragossa– para marcar el fondo de las composiciones, y un énfasis generalizado en el sentido simbólico de la representación, lo que acarrea frecuentes transgresiones de las leyes ópticas. Hacia 1574, Mateo López (Maestro de Calvía) demuestra conocer la evolución de la pintura valenciana y, así, acoge el modelo suministrado por Joan de Joanes para la Inmaculada Concepción, ahora bien, se trata de una simple “puesta al día” con pocas repercusiones a nivel de modo de expresión.

Mateo Gallard, que acoge el lenguaje rafaelesco a través de la elaboración efectuada por Vicente Masip, utiliza en la predela que se le atribuye (Fig. 2) todos los recursos expresivos que le brinda el modelo para plasmar con mayor dramatismo las escenas de la Pasión de Cristo: sabemos, en el estado actual de la cuestión, la importancia que siguió detentando Paolo de San Leocadio en el lenguaje maduro de Masip, y sabemos también que la obra del maestro italiano se explica en atención a las pautas marcadas en base a la conjunción de elementos paduanos con el filón flamenco¹⁷. Así, y aunque en otras obras Gallard privilegia la expresión suave y blanda en su figuración en la “Predela de la Pasión” y, especialmente, en la escena donde se representa el “Camino del Calvario”, notamos como parece remontarse al modelo dado por Paolo de San Leocadio en el retablo de Gandía, una pieza donde se han advertido repetidamente sugerencias flamencas. Por esta vía, la pieza mallorquina enlaza con el patetismo típico de la pintura nórdica, visible en otras piezas semejantes –Reixac, Fernando Gallego– que, al margen de diferencias más o menos remarcables en el terreno formal, presentan el mismo momento del episodio y, con él, ofrecen una idea totalmente medieval, totalmente exagerada, del dolor.

Por lo demás cabe destacar, como otro rasgo de anclaje con la tradición, que la pintura italianizante del siglo XVI no revela en Mallorca ningún interés por la retratística¹⁸, tal como ya había ocurrido con la producción hispano-flamenca. La producción local, se efectúe con modelos más o menos avanzados, tiende a presentar un tipo de belleza ideal, lo que repercute en detrimento de la caracterización fisionómica.

Vemos, pues, como la negativa conjunción de los factores considerados, y el continuismo que revela la producción local más moderna del siglo XVI con respecto al pasado, imposibilitan cualquier intento de valorar los resultados obtenidos como una real alternativa a los modelos tradicionales. La pintura de Mallorca, hasta finales de la centuria, siguió siendo, en esencia, fundamentalmente medieval.

NOTAS

1 “El sistema de patrocinio ... encuentra su mejor expresión en las donaciones y financiación de obras de arte que nobles, burgueses y prelados realizaron a iglesias, catedrales y capillas privadas. Al no desarrollarse en España una sociedad cortesana al estilo de la borgoñona, ni una clase comercial o intelectual como la florentina, el arte continuó siendo en gran medida predominantemente religioso, como la había sido a lo largo de la Edad Media.

F. CHECA, “Poder y piedad: patronos y mecenas en la introducción del renacimiento en España”, Catálogo de la exposición *Reyes y mecenas. Los Reyes Católicos - Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España*, Toledo, marzo-mayo 1992, Electa, pág. 33.

En la España del siglo XVI la polémica en torno al problema del uso de la imagen religiosa alcanzó el carácter de una respuesta afirmativa y radical. Las imágenes, junto con la palabra de los oradores, fueron el instrumento más utilizado por la Iglesia española para la difusión y exégesis de las ideas religiosas. Los tímidos síntomas de un debate en torno a su conveniencia planteados por los erasmistas quedaron como testimonios aislados y al margen de la realidad ...

Puede decirse que el uso y la función de la imagen en esta época consolida un fenómeno que tendrá amplio desarrollo en el siglo siguiente. Sin embargo, en la España del siglo XVI la imagen religiosa se concibe fundamentalmente referida a lo trascendente. Los resortes que desarrolla se orientan a conmover sin para ello recurrir, como ocurrirá en el siglo siguiente, a una identificación entre los misterios de la Fe y lo real.

La imagen religiosa se entiende como instrumento de persuasión orientado a conmover y convencer al fiel y servir de exégesis de los misterios de la Fe. En la crisis espiritual que planteó la confrontación Catolicismo-Protestantismo la imagen religiosa se ofrecía, por sí misma como una profesión de Fe.

... en el arte español del siglo XVI se observa un proceso de inflación de imágenes religiosas.

V. NIETO ALCAIDE, F. CHECHA CREMADES, *El Renacimiento. Formación y crisis del modelo clásico*, Madrid, Istmo, 1980, págs. 337-338.

2 Este fenómeno no fue exclusivo de las artes plásticas sino que se dio también en el campo arquitectónico, si cabe con mayor nitidez. Ver a este respecto: S. SEBASTIAN, A. ALONSO, *Arquitectura mallorquina moderna y contemporánea*, Palma, Gráficas Miramar, 1976, y C. CANTARELLAS, *La arquitectura mallorquina desde la ilustración a la Restauración*, Palma, Instituto de Estudios Baleáricos, 1981.

3 Entre la prácticamente inabarcable bibliografía existente sobre el Renacimiento italiano, destacaría para este aspecto del tema a CHASTEL, *Italia 1460-1500. El gran Taller*, Madrid, Aguilar, 1966 y a M. TAFURI, *La arquitectura del Humanismo*, Madrid, Xarait, 1978. Datos complementarios se obtienen también en F. BOLOGNA, *Napoli e le rotte mediterranee della pittura (da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Catolico)*, Napoli, Società napoletana di storia patria, 1977 y P. JONES, *Economia e società nell'Italia rinascimentale*, Firenze, Sansoni, 1978.

4 Recordemos, a título de ejemplo significativo, que el mecenazgo artístico de la corte napolitana en tiempos de Alfonso el Magnánimo se apoyaba en el importante núcleo de humanistas que rodeaban al rey. No obstante, el ambiente intelectual local no tuvo en arte una orientación decididamente italianizante sino que asimiló al tiempo el gusto por la pintura flamenca, tan divulgada en toda el área mediterránea, la cual era considerada como otro exponente "de la modernidad". Recordemos también que, en el caso español se ha hablado de un "humanismo cristiano" como tendencia conciliadora entre las exigencias de una religión convertida en puntal del Estado y las nuevas corrientes intelectuales que fluyen al país desde Italia y los Países Bajos.

5 Véase A. SANTAMARIA, "La peste negra en Mallorca", *VIII Congreso de Historia de la Corona de Aragón*, Valencia, 1969, y "La época de Fernando el Católico y la Germanía", en *Historia de Mallorca*, coordinada por J. Mascaró Pasarius, Palma, V. Colom Rosselló, 1970, vol. VI; en la misma colección, F. SEVILLANO, "Mercaderes y navegantes mallorquines (siglos XIII-XV)"; J. JUAN VIDAL, "Las crisis agrarias y la sociedad en Mallorca durante la Edad Moderna", *Mayurqa*, n.º 16, Palma, 1976. Véase también, aunque se trata de un estudio histórico-artístico de tipo monográfico, G. LLOMPART, J. MA. PALOU, J. MA. PARDO, *Els López dins la pintura del segle XVI a Mallorca*, Palma, Caixa de Balears, 1988.

6 Según la documentación aportada por G. LLOMPART, en *La pintura medieval mallorquina*, 4 vols., Palma, Luis Ripoll Editor, 1978, la nobleza, al igual que los mercaderes, importaba pintura exclusivamente de tipo religioso. La documentación relativa a la producción indica también que los encargos hechos a artistas valencianos o mallorquines se destinaban, en su inmensa mayoría, a iglesias y conventos.

7 Op. cit. pág. 11.

8 Op. cit. pág. 12.

9 “Los fundamentos del mundo moderno” en *Historia Universal*, vol 12, Madrid, Siglo XXI, 1980 (1967).

10 T. SABATER, “La introducción del lenguaje pictórico renacentista en Mallorca”, en *Estudis Baleàrics*, n.º 29-30, Palma, 1988 (1989); “El gótico y el renacimiento en la pintura de Mallorca. Apuntes para la historia de una relación”, actas del *Primer Congreso de Historia del Arte valenciano*, Valencia, mayo, 1992.

11 El estado actual de la cuestión sobre la figura del pintor se presenta en T. SABATER, “Manuel Ferrando. Aproximación a su obra”, *Laboratorio de Arte*, Universidad de Sevilla, 1992 (en prensa).

12 Datable, según todos los indicios, en la segunda década del siglo XVI.

13 Para la acotación y análisis de esta producción remito al lector a: CH. R. POST, *A story of spanish painting*, vols. X y XII, Cambridge-Massachussets, Harward University Press, 1930-1966; J. JUAN TOUS, “La pintura mallorquina (siglos XVI al XVIII)”, en *Historia de Mallorca*, op.cit. vol. IX; S. SEBASTIAN, “Arte”, en *Baleares Tierras de España*, Madrid, Fundación Juan March-Noguer, 1974; G. LLOMPART, J. MA. PALOU, J. MA. PARDO, op. cit.; y T. SABATER, op. cit. 1988 (1989), 1992, 1992.

14 Como únicas excepciones conocidas hasta la fecha, una de las obras atribuidas a Manuel Ferrando (sarga al temple), dos piezas claramente importadas y una tercera datable muy a fines de siglo, realizadas al óleo sobre tela.

15 Admito que Llorens Saragossa tiene una personalidad artística ligada, fundamentalmente, con la línea italo-gótica y muy conectada con Pere Serra. Ahora bien, el mayor ritmo que imprime a la línea y, sobre todo, el sentido descriptivo que imprime a sus composiciones, anuncian rasgos que serán típicos del estilo internacional tal como se cultivará en Valencia. Véase A. J. PITARCH, Catálogo de la exposición *La pintura gótica en la Corona de Aragón*, Zaragoza, 1980, y “*L'escultura i la pintura gòtiques*” en *Historia de l'Art al País Valencià*, vol. I, València, Eliseu Climent, 1988; M. HERIARD DUBREUIL, *Valencia y el gótico internacional*, València, Alfons el Magnànim, 1987.

16 Admito, en este caso, la fundamentada sugerencia efectuada por X. COMPANY en *La pintura hispanoflamenca*, València, Alfons el Magnànim, 1990.

17 Recordemos que la escuela pictórica ferraresa evoluciona desde el gótico internacional hasta el Renacimiento en base a la actuación conjunta de toda una serie de estímulos de origen diverso: de Padua –el squarcionismo, conocido por Tura directamente y a través de Mantegna–, de Toscana con Piero della Francesca y de la pintura flamenca con Roger van der Weyden, cuya estancia en la ciudad está datada entre 1449 y 1450. El contacto de Paolo de San Leocadio con la pintura flamenca durante su estancia en Valencia, no hizo sino reforzar un conocimiento ya adquirido previamente, tal como sugiere F. BOLOGNA, op. cit.

18 De nuevo nos encontramos, en este aspecto, con una importante excepción: La sarga donde se representa la “Fundación de la Cartuja de Valldemossa”, obra atribuida a Miguel Ferrando, nos ofrece una verdadera galería de retratos de personajes de la época.



Figura 1. Retablo de Santa Catalina, cuerpo central.
Santa Catalina y San Francisco.

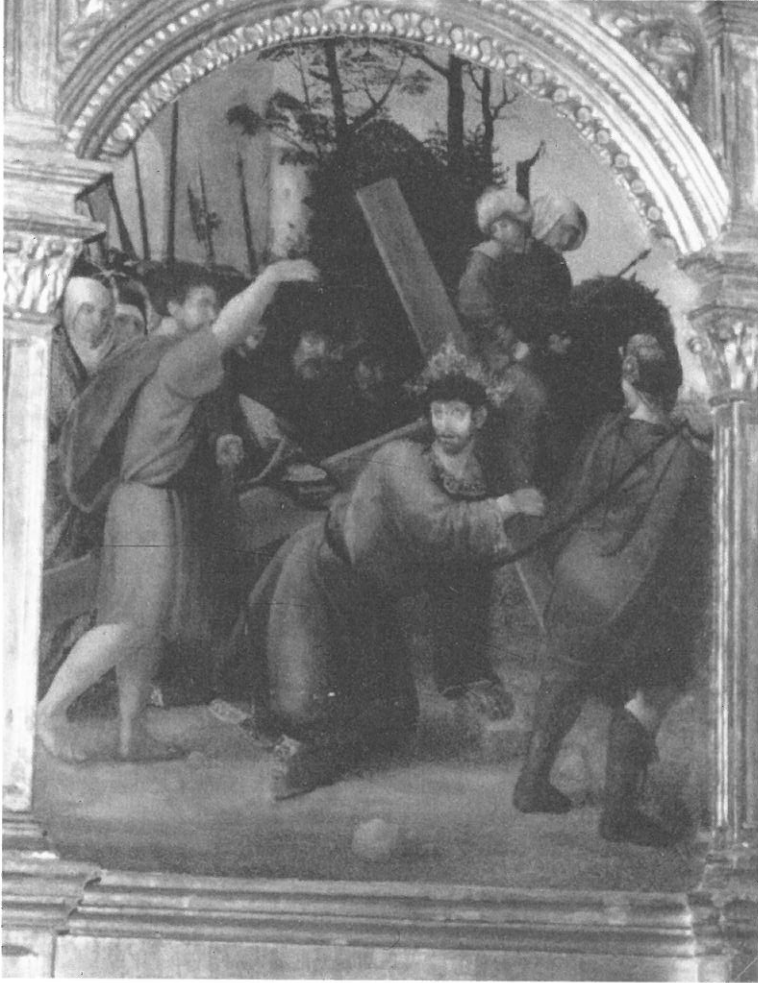


Figura 2. “Camino del Calvario”, compartimiento “Predela de la Pasión”. Catedral de Mallorca.

PERSISTENCIA DEL GOTICO Y SU COEXISTENCIA CON FORMAS RENACENTISTAS EN LA ARQUITECTURA VALLISOLETANA DEL SIGLO XVI

JAVIER CASTAN LANASPA
Universidad de Valladolid

La aceptación de las formas renacentistas en arquitectura se produjo de modo muy desigual a lo largo de la geografía española. Dado su carácter de estilo importado, la respuesta que los intentos renovadores tuvieron fue muy variada y estuvo fuertemente condicionada por factores diversos, unos históricos y otros estrictamente artísticos que determinaron, acelerando o retrasando el proceso, la difusión del renacimiento y el fin de una arquitectura gótica que se resistía a desaparecer.

En la provincia de Valladolid la lucha entre ambas corrientes se prolongó hasta los primeros años del siglo XVII, lo que es prueba de la aceptación que habían llegado a adquirir los templos cubiertos con crucería.

El fuerte arraigo popular de la arquitectura gótica vallisoletana está en relación con lo tardío de su desarrollo cronológico. La existencia de un románico de inercia –que se desarrolló fundamentalmente en el siglo XII y los primeros años del siguiente¹– y los agudos efectos sobre la población de la crisis del siglo XIV motivaron que la máxima actividad constructiva tuviera lugar en la segunda mitad del siglo XV y todo el siglo XVI².

Lo más característico de esta arquitectura es que, independientemente del fenómeno hispanoflamenco –de carácter cortesano y por tanto limitado–, desarrolla formas sólidas, simples, funcionales y desornamentadas, de acusado aspecto arcaizante, que arraigarán profundamente en una clientela de carácter popular, que es la que en estos dos siglos acomete la renovación de sus templos parroquiales.

Existen también, y desde muy temprano, intentos innovadores. Es suficientemente conocido el caso del Palacio de Santa Cruz, en Valladolid, cuyo modo de entender la arquitectura va a marcar las pautas de lo que se ha venido en llamar el protorenacimiento arquitectónico: la utilización de formas estructurales góticas con una ornamentación nueva, renaciente o plateresca.

Lo iniciado en este importantísimo edificio vallisoletano tuvo un limitado eco puesto que tanto entre los miembros de las grandes familias como en el ámbito puramente eclesiástico –monasterios, arquitectura parroquial–, se siguieron manejando las viejas y eficaces fórmulas anteriores. Así lo hará entre 1490 y 1510 el rico mercader

don Luis de la Serna al reedificar a su costa la iglesia de Santiago Apóstol, en Valladolid, una de las más destacadas de la villa tanto por su ubicación como por la calidad de su feligresía. Pero nos parece más significativo el que los monjes de San Benito de Valladolid alzaran de un modo francamente arcaizante su templo conventual —comenzado en diciembre de 1499 y finalizado en 1516—, cuando pocos años después harían gala de un sentido mucho más innovador al encargar al entonces polémico Alonso Berruguete y su taller la ejecución del espléndido retablo mayor de la misma iglesia.

Esta situación seguirá vigente hasta la década de los sesenta del siglo en que se difunde y acepta mayoritariamente una nueva corriente arquitectónica plenamente renacentista, derivada de El Escorial y cultivada por una serie de maestros relacionados con las obras de tan trascendental edificio ³. Ello no obsta sin embargo para que se sigan alzando cubiertas de crucería hasta los primeros años del siglo XVII, como luego veremos.

Es preciso plantearse por consiguiente cuales fueron las circunstancias que hicieron posible que en este ámbito geográfico permanecieran hasta fechas tan avanzadas modos de construir que en otros lugares estaban ya definitivamente periclitados.

Ya hemos indicado que es por un lado la existencia de un arraigado gusto popular el que, reflejado fundamentalmente en parroquianos y mayordomos de fábrica, determina el modo en que se construyen la mayor parte de los templos en este momento.

Pero creemos que no sería de menor trascendencia la actitud ambigua que adoptaron ante el problema algunos artistas cuyo juicio sería determinante dado el importante papel que jugaron en el desenvolvimiento de la arquitectura durante este siglo. Bien fuera por adaptarse a los gustos de su clientela, bien por plasmar físicamente un ideal estético que no les repugnaba, estos maestros desarrollaron a lo largo del siglo XVI e incluso en los primeros años del siguiente un lenguaje formal gótico.

Es digno de ser destacado por su singularidad el caso del arquitecto madrileño Rodrigo Gil de Hontañón. Formado con su padre Juan Gil, cultivó al principio una arquitectura gótica con ornamentación renaciente e incluso llegó a ensayar formas puramente renacentes, para retrotraerse de nuevo al goticismo al final de su vida ⁴.

Para el antiguo obispado de Palencia, al que pertenecía entonces gran parte de la actual diócesis vallisoletana, la transcendencia de Rodrigo Gil se vio intensificada por su cargo de veedor de obras del obispado, puesto desde el que se trazaban y controlaban las obras de gran número de iglesias parroquiales cuya modestia impedía a mayordomos y feligreses encargar trazas y condiciones a otros maestros.

Este mismo cargo detentó otro maestro cuya importancia en la arquitectura del obispado palentino fue, por el mismo motivo, muy relevante: Juan Sanz de Escalante. Conocido habitualmente por sus proyectos renacentistas, hizo gala en realidad de la misma ambigüedad que Rodrigo Gil ⁵. No solo trazó edificios que pueden considerarse plenamente góticos, sino que además en algún caso defendió la necesidad de no variar estos proyectos en caso de que la obras se prolongaran durante largo tiempo. Creemos que en este sentido puede ser muy ilustrativo el proceso constructivo de la iglesia parroquial dedicada a Santa María Magdalena en Castrillo Tejeriego (Valladolid) ⁶.

Se trata de un edificio gótico comenzado en los primeros años del siglo XVI. En la primera fase de las obras, finalizada, en el año 1543, se levantaron la capilla mayor y los dos primeros tramos de las naves.

Las posibilidades de la parroquia no debían de ser muy crecidas porque hasta el año de 1566 no se planteó la necesidad de finalizar las obras. Por orden del Visitador que acudió a la parroquia ese año se decidió finalizar el templo, completando las tres naves con el tramo que les faltaba y acometiendo la construcción de la torre. Las trazas, como era habitual en parroquias de escasos medios, se encomendaron a Juan Sanz de Escalante como veedor de obras del obispado de Palencia que era en ese momento. El proyecto, firmado en Valladolid el 4 de enero de 1567 ⁷, nacía ya con las alas recortadas puesto que se preveía que la edificación pudiera realizarse por fases, en función de los fondos de que dispusiera la Fábrica. Se trataba de completar el último tramo de las tres naves, cubriéndolo con bóvedas de crucería de nervios pétreos y plementería de ladrillo. Como único rasgo renaciente se especificaba que los pilares habían de tener “... los capiteles labrados de sus molduras del romano ...”. A nuestro juicio lo más significativo no es tanto el carácter estilísticamente desfasado del proyecto –que pudo estar determinado por la idea de dar al edificio una apariencia homogénea–, sino el deseo claramente expresado de que la iglesia se finalizara con él.

La obra se remató el 24 de febrero de 1567 en los maestros trasmeranos Juan Pérez de Pontecillas y Pedro de la Calle quienes durante cuatro años llevaron a cabo paramentos, pilares y torre.

Las cubiertas se emprendieron en una tercera fase, entre noviembre de 1602 y febrero de 1604, en lo que constituye hasta ahora la última obra gótica documentada en la provincia. En la primera de las fechas citadas Pedro de Buega Zorlado, maestro de cantería natural de la Trasmiera, se obligaba “... de hazer e que hare los tres cascós de las capillas del cuerpo de la dha yglesia desta villa de Castrillo, parrochial della, de la labor e piedra que estan hechas las capillas primeras, e proseguire segun la traza que tiene la dha yglesia ...”.

Sin embargo y probablemente por su impericia en la realización de bóvedas de crucería ⁸ el maestro cambió los planes lo que motivó que el ocho de enero de 1603 se requiriera ante notario “... a Pedro de Buega Zorlado maestro de canteria a cuyo cargo esta de zerrar los tres cascós de las capillas de la dha yglesia, (para) que no prosiga en la obra e traza que tiene comenzada a labrar e labra, e aga la obra e labor conforme esta obligado por el contrato que tiene hecho ante mi el presente escrivano e ante la forma e labor de las capillas mayor e colaterales que estan echas en la dha yglesia ...”. No debió de surtir efecto tal requerimiento, porque los comitentes tuvieron que acudir finalmente a la autoridad episcopal palentina, que el día seis de febrero del mismo año dictaminaba que “... la obra y casco de las tres capillas del cuerpo de la yglesia del dho lugar de Castrillo que se an de hazer e fabricar conforme a las capitulaciones y conçierto fecho entre ambas las dhas partes expresado en la dha escriptura ... y que la prosiga el dho maestro segun y de la manera que en la dha escriptura ... se contiene ...”, lo que finalmente se cumplió ⁹.

Pero no siempre las diferencias entre los comitentes y los maestros a cuenta de los proyectos que se habían de seguir se solventaban de modo tan rápido. En ocasiones las posturas se radicalizaban y habían de resolverse ante la Justicia Civil, como ocurrió en la iglesia de los Santos Juanes de la Nava del Rey, en Valladolid, en lo que constituye el modo más insólito de resolver la polémica entre dos estilos artísticos diferentes ¹⁰.

Iniciada seguramente a fines del siglo XV, fue replanteada a mediados del siguiente por Rodrigo Gil de Hontañón, que transformó el plan primitivo en el de una iglesia sala de tres naves con dos más de capillas entre contrafuertes. Las cubiertas eran de crucería con terceletes y combados muy complejas, los arcos de medio punto y los pilares de

separación entre naves de sección circular. Para reforzar su apariencia gótica los muros se jalonarían exteriormente por contrafuertes rematados en pináculos que ascenderían por encima del tejazoz.

Sin embargo y por problemas surgidos en la adjudicación de las obras la intervención de Rodrigo no comenzó hasta 1560 y se prolongó hasta el momento de su muerte, ocurrida en 1577. Durante este tiempo, y debido al gran número de obras que había de dirigir, los trabajos de Nava del Rey avanzaron lentamente, de tal modo que tras su fallecimiento la iglesia estaba sin acabar. De nuevo hubo problemas para su continuación, que no se reemprendería hasta 1582. En ese momento, y dado que restaban por hacer apoyos, cubiertas y portadas, los comitentes se plantearon la posibilidad de cambiar las trazas para, seguramente, reconvertirlas a la estética clasicista. Pero el peso de lo gótico y el prestigio de que todavía gozaba la obra de Rodrigo Gil motivaron la convocatoria de una reunión de arquitectos con la finalidad de decidir si se seguían las trazas del arquitecto de Rascafría o si se llevaba a cabo alguna de las encomendadas a otros arquitectos. Sabemos que entre los convocados se encontraban Juan de Celaya, Juan de Mazarredonda, Diego Vélez, Juan Martínez del Barrio, Juan de Nates y Rodrigo del Solar. Todos con mayor o menor entusiasmo se inclinaron por las trazas de Gil de Hontañón ¹¹.

En noviembre de 1589 se sacaron las obras a pregón rematándose en Felipe de la Cajiga, maestro arquitecto vecino de Valladolid ¹². Aceptó las condiciones, pero en cuanto comenzó a trabajar cambió totalmente lo previsto por Rodrigo Gil, sin que ni el clero ni los mayordomos de la iglesia mostraran su disconformidad.

A estos cambios, que afectaban al cuerpo de la iglesia, se sumó la reconstrucción de la capilla mayor, hundida fortuitamente junto con las cubiertas del primer tramo de las naves a comienzos de 1592. El 29 de agosto de ese año se firmaba entre los patronos de la iglesia y el arquitecto la escritura para la reedificación de la capilla mayor y colaterales con arreglo a condiciones y traza presentadas por Felipe de la Cajiga. Con esta escritura el Concejo, como patrono de la iglesia que era, reconocía explícitamente el giro clasicista que habían sufrido las obras. Sin embargo tal reconocimiento no fue mayoritario, lo que motivaría el pleito posterior.

Las obras siguieron su curso. En 1595 el edificio había por fin cubierto aguas y el año siguiente se hacían los abovedamientos.

Fue entonces cuando se renovó el cargo de mayordomo. El nuevo, llamado Francisco Gil, encabezó un pleito contra el arquitecto que, aunque enmascarado por diversos incumplimientos de plazos y libramientos impropios, realmente planteaba la legitimidad del cambio de planes; en definitiva solicitaba en 1596 y ante la Real Chancillería de Valladolid la realización de una iglesia gótica en lugar de la clasicista que se encontraba ya en esos momentos prácticamente terminada ¹³.

Es muy interesante el contenido de la defensa que presentó el procurador del maestro, un alegato en favor de la arquitectura reciente: a su representado le había sido preciso mudar la traza por ser ésta a lo moderno, y por tanto “falsa e ymperfecta y no conforme a la arte”. La obra hecha a lo romano era en cambio “perfecta, permanente ...”.

El tribunal solicitó entre otras pruebas las escrituras de concierto y una peritación o “vista de ojos” realizada por dos maestros en arquitectura. La acusación por su parte aportó dos probanzas realizadas en diciembre de 1596 y en marzo de 1597, con declaraciones de testigos y testimonios de arquitectos.

Aunque ambas probanzas se realizaron en fechas distintas lo fueron con arreglo a un único interrogatorio. En la primera se solicitó el parecer, entre otros testigos, del arquitecto Diego de Praves, que había competido con Felipe de la Cajiga por la adjudicación de las obras de la iglesia. Su testimonio hay que verlo más como el parecer de una persona “perita en arte” que como una toma de posición a favor o en contra de lo se estaba dirimiendo. De hecho sus respuestas fueron meramente técnicas.¹⁴

En la segunda se recogen a cambio las opiniones de maestros relacionados en mayor o menor grado con Rodrigo Gil de Hontañón y todavía en fechas tan avanzadas acérrimos defensores de la estética gótica en arquitectura. Se trataba de Rodrigo del Solar, Martín Ruiz de Chartudi y Diego Gil de Jivaja.

El primero trabajaba como aparejador de la catedral de Segovia y declaró “... que si la dicha obra ... se hiziera a lo moderno ... las dichas obras y la dicha yglesia fueran mas galanas y tuvieran mas lustre y fueran de mas autoridad que lo que al presente se va haziendo a lo rromano porque aunque ... son fuertes tanto como haziendose conforme a las otras trazas y es mui mas varato ... no es tan galan ... porque los mortidos rremates que se avian de hechar por la parte de afuera fueran de mucha autoridad para el dho edificio ...”.

El segundo era maestro de cantería en la iglesia mayor de Segovia y a la muerte de Rodrigo Gil había dirigido por breve tiempo las obras de la parroquial de Nava. En el momento de su testimonio declaró que ésta estaba “... toda ella mudada ... porque lo quel dicho rrodrigo xil hazia ... Era a lo moderno y el dicho felipe de la caxiga lo aze a lo rromano que es mui diferente lo uno de lo otro ...”. A su juicio “... a lo moderno la dicha obra y edificio fuera mas galana e de mas ornato y hermosura que haziendose como se haze a lo rromano ...”.

Por su parte el tercero, que era sobrino de Rodrigo Gil, declaró que a lo moderno la iglesia sería “... mas galana e de mucha mas costa que haziendose como la haze El dicho felipe de la Caxiga ...”.

El tribunal dictó sentencia el 28 de noviembre de 1597, por la que se condenaba al encausado a que “... acave la obra de la dha ygl^a... segun E por la manera e traza q la lleva comenzada con toda perfeçion y fortaleza y conforme al arte p^a lo qual el mayor-domo de la dha ygl^a y el q^o de la villa le acudan ... con los mrs conforme son obligados ...”. Se le ordenaba finalizarla con arreglo a sus trazas clasicistas y no a las góticas de Rodrigo Gil. No pudo sin embargo terminar la iglesia que con tanto empeño había defendido porque el día 25 de noviembre de 1598 murió en la cárcel de Valladolid, en la que se encontraba preso.

NOTAS

1 Felipe HERAS GARCIA, *Arquitectura Románica en la Provincia de Valladolid*. Valladolid, 1966.

2 Javier CASTAN LANASPA, *Arquitectura Gótica Religiosa en Valladolid y su Provincia (siglos XIII-XVI)*. Valladolid, 1991. (Tesis Doctoral inédita).

3 Agustín BUSTAMANTE GARCIA, *La Arquitectura Clasicista del Foco Vallisoletano (1561-1640)*. Valladolid, 1983.

4 No es el momento de referirse aquí a la personalidad y obra de Rodrigo Gil sobre el que, por fortuna, contamos con completos y recientes estudios. Al ya clásico de Manuel PEREDA DE LA REGUERA, *Rodrigo Gil de Hontañón*. Santander, 1951, hay que sumar los de J. D. HOAG, *Rodrigo Gil de Hontañón. Gótico y Renacimiento en la Arquitectura Española del Siglo XVI*. Madrid, 1985, y Antonio CASASECA CASASECA, *Rodrigo Gil de Hontañón (Rascafría 1500-Segovia 1577)*. Salamanca, 1988.

5 Sin embargo, mientras que la mayor parte de la arquitectura de Gil de Hontañón responde a un lenguaje gótico conscientemente asumido, Sanz de Escalante se nos muestra como uno de los primeros introductores de la arquitectura clasicista en la región castellana, a partir de una serie de portadas-retablo conservadas en las provincias de Palencia y Valladolid. Para este maestro trasmerano vid. Miguel Angel ZALAMA RODRIGUEZ, *La Arquitectura del Siglo XVI en la Provincia de Palencia*. Palencia, 1990, págs. 268-270, y “Portadas-retablo renacentistas en Valladolid y Palencia”, en el *BSAA* LIII (1987), págs. 312-316.

6 J. CASTAN LANASPA, *Tesis Doctoral citada*.

7 La documentación relativa a los avatares constructivos de este edificio se conserva en el Archivo General Diocesano de Valladolid, Castrillo Tejeriego, legajo de docs. sin catalogar, doc. s/n.º.

8 A mediados del siglo XVIII se vinieron abajo las cubiertas de crucería realizadas por Pedro de Buega, llevándose consigo parte de la fachada de los pies y de la torre, que hubieron de ser rehechos en 1753.

9 Pedro de Buega seguía trabajando en febrero del año siguiente, en que firma una carta de pago por cierta cantidad recibida a cuenta de las obras de las bóvedas que en ese momento estaba realizando.

10 Este caso ha sido tratado más pormenorizadamente en J. CASTAN LANASPA, “La polémica entre Gótico y Renacimiento en el siglo XVI. La iglesia de los Santos Juanes en Nava del Rey (Valladolid)”, *BSAA* LVI (1990), págs. 384-403, a donde remitimos.

11 Algunos de ellos eran en ese momento destacados miembros de la escuela clasicista vallisoleana. Vid. A. BUSTAMANTE GARCIA, *Op. cit.*

12 Era natural de la Trasmiera, y formaba parte del círculo clasicista de Juan de Nates. *IDEM*, págs. 488-495.

13 La documentación correspondiente a este proceso se encuentra en el Archivo de la Real Chancillería de Valladolid, Pleitos Civiles, Juan Varela Machuca (feneidos), leg. 1.338-2, y ha sido publicada en el artículo citado. Para evitar prolijidades innecesarias, no se especifica la referencia en cada una de las citas que siguen.

14 “... En quanto a la firmeza ... save este testigo que son de mucha mas perpetuidad la vovedas de ladrillo y yeso que las de cruceria de piedra por ser el yesso y ladrillo materiales mas ligeros E que se abraça y condensa E liga uno con otro mucho mas que la otra lo qual save este testigo como maheso de arquytetura ...”.

EL CLAUSTRO DEL MONASTERIO DE SANTA MARIA LA REAL DE NAJERA

M.^a DE LOS ANGELES DE LAS HERAS Y NUÑEZ

En el año 1517 se comenzó el claustro bajo del monasterio de Santa María la Real de Nájera ¹. Aunque Constantino Garrán afirmaba que dicho claustro, llamado de los Caballeros, se concluyó en el pontificado de fray Diego de Valmaseda, que fue doble (1521-1528) ², en 1529 no debía de estar terminado porque los monarcas solicitaron del conde de Nieva que interpusiese su autoridad para que los habitantes de Davalillo y San Asensio, lugares riojanos de donde se venía extrayendo la piedra ³, permitiesen al convento sacarla ⁴.

Constantino Garrán creía que “Con algo más que con *Cartas*” debió de ayudar al monasterio el rey Carlos, “como lo da a entender el bellissimo escudo imperial que se le dedicó en la Puerta Principal de acceso” ⁵.

Sin indicar de modo puntual sus fuentes de información, aunque haciendo referencia de manera genérica a notas manuscritas de don Constantino Garrán, Jerónimo Jiménez dice que con motivo de sus visitas a la ciudad de Nájera en 1520 y 1523, el rey Carlos se hospedó en el monasterio, a cuyo abad hizo valiosos donativos para la conclusión de las obras del Claustro de los Caballeros ⁶, el cual se hallaba “felizmente terminado” en 1542, cuando el rey en compañía del príncipe heredero, visitó por tercera vez Nájera ⁷.

Aunque quisimos comprobar estos hechos mediante la consulta de otras fuentes, no lo logramos. Sin embargo, sí hemos podido establecer el paso de Carlos I por tierras de Nájera en fechas próximas a las citadas por J. Jiménez.

Sospechamos que el donativo regio del año 1520, si lo hubo, sería muy escaso, porque en esa ocasión Carlos iba de paso hacia Santiago de Compostela, ciudad en la que había convocado las Cortes de Castilla para pedirles un nuevo subsidio, con el que poder pagar los elevados gastos de su inminente viaje a Alemania, donde acudía a tomar posesión de su herencia y del Imperio.

Acaso fue más substancioso el del año 1523. Conviene tener presente que en esas fechas era duque de Nájera don Antonio Manrique de Lara, quien se había distinguido en 1521, siendo Virrey de Navarra, por su acción represiva contra el levantamiento comunero ⁸, y cuyo padre estaba enterrado en el testero de la iglesia de Santa María la Real, “in cornu Evangelii”.

Por otra parte, la construcción del claustro bajo se inició cuando el monasterio najerense, tras haberse separado de la abadía de Cluny, pasó a depender del poderoso monasterio de San Benito de Valladolid, al que se habían unido las más principales casas de España ⁹.

Las galerías del Claustro de los Caballeros, adosado al muro Norte de la iglesia de Santa María la Real, se cubren con bóvedas de terceletes y estrelladas, las cuales descargan sobre pilastras reforzadas por estribos, en el lado del patio, y sobre ménsulas, en el opuesto.

Mientras que entre las ménsulas de los muros internos se abren parejas de arcosolios funerarios, entre las pilastras colindantes con el patio se alojan amplios ventanales apuntados.

La ornamentación de las citadas pilastras, a base de ricas hornacinas que cobijan esculturas de bulto redondo, y las afiligranadas tracerías caladas de sus ventanales, que descansan sobre tres esbeltas columnillas corintias, convierten el conjunto claustral en una pieza de singular valor y belleza (lám. 1).

El Claustro de los Caballeros, con su pozo y sus palmeras, constituye “el elemento brillante de Santa María” ¹⁰.

El Claustro, centro neurálgico de la comunidad benedictina, por el que circulaban los monjes durante la jornada para cumplir con los preceptos de su regla, acudiendo a la iglesia o a las distintas dependencias monásticas, era el lugar en el que paseaban y meditaban durante su tiempo libre ¹¹.

Para los monjes medievales el claustro era el símbolo del Paraíso ¹², era la imagen del Jardín del Edén descrito por el Génesis (2, 8-14): “Hizo Yavé Dios brotar en él de la tierra toda clase de árboles hermosos a la vista y sabrosos al paladar y el árbol de la vida, y en el medio del jardín el árbol de la ciencia del bien y del mal. Salía del Edén un río que regaba el jardín y de allí se partía en cuatro brazos. El primero se llamaba Pisón ...; y el segundo se llama Guijón ...; el tercero se llama Tigris ...; el cuarto es el Eufrates”.

El pozo era el *omphalos*, el centro del cosmos, por donde pasaba el eje del mundo y donde se cruzaban las cuatro avenidas del espacio ¹³.

Un predicador medieval anónimo identificó la fuente central con la caridad, de la que derivan las cuatro virtudes. San Ambrosio interpretó los cuatro ríos como las Virtudes Cardinales, así el Ganges lo relaciono con la Prudencia, el Nilo con la Templanza, el Tigris con la Fortaleza y el Eufrates con la Justicia, imagen que aún tuvo resonancia en el siglo XVI ¹⁴.

“Para el monje la visión del claustro como paraíso tuvo un sentido escatológico, y más que volver al jardín del Edén, el religioso trató de entrar en el reino supraterráneo de Cristo, donde se restablecerá el orden destruido por el pecado de Adán” ¹⁵.

Aunque el espacio claustral ya había quedado totalmente definido en época carolingia ¹⁶, nada se sabe sobre si en aquel tiempo las arcadas que cerraban las galerías transmitían un mensaje figurado. En este sentido, los especialistas consideran que fue en periodo románico cuando la escultura monumental adquirió un papel importante ¹⁷, al comunicar a los monjes que meditaban en torno a los pórticos una lección religiosa y moral.

Hay autores que se han esforzado por descifrar el mensaje que encierran algunos claustros románicos. A pesar de que el resultado de tales estudios no siempre ha sido satisfactorio, puede decirse que cada claustro tenía un programa distinto.

Cabe suponer que durante la Edad Media no faltaron los monjes que conocían su significado, el cual, dada su complejidad, difícilmente podía estar al alcance de la gente sencilla ¹⁸.

Hacia 1124 San Bernardo en su polémica contra el lujo escultórico cluniaciense, esgrimía como argumento la dificultad que hasta para los monjes encerraba la lectura de los elementos simbólicos ¹⁹. No obstante, el símbolo fue en la Europa medieval un modo de conocimiento. "El símbolo románico llevaba en sí su coherencia y trascendencia ... Era algo más que un vehículo del conocimiento; pertenecía a la substancia misma de la vida espiritual, conteniendo el aliento vital del pensamiento del Medioevo.

Pero en el siglo XV el simbolismo se debilitó; el racionalismo desgastó, esterilizó y reseco el símbolo, que se convirtió en mero juego de ingenio más o menos fútil ²⁰. El gótico evoluciona hacia el realismo, hacia el amor a la vida, y deja cada vez menos lugar al ensueño profundo. Sin embargo, las formas sobreviven a su sentido histórico y, al final del gótico, los artistas prosiguen expresándose a veces mediante signos o alegorías; pero lo que era un valor trascendental para el artista del siglo XIII, frecuentemente no es luego sino alusión superficial ²¹, fantasía despojada de toda riqueza interior" ²².

Debemos tener presente que, aunque en el siglo XV existen claustros como el de Santa María la Real de Nieva, Segovia ²³, organizado según fórmulas románicas, con arcos apuntados que descargan sobre columnas pareadas cuyos capiteles ofrecen escenas de apariencia románica ²⁴, lo habitual en esa época es que en los claustros se abran amplios ventanales con tracerías caladas en el tercio superior, las cuales descansan en finas columnillas con capiteles ornamentados a base de cardinas.

También en los inicios del siglo XVI se construyeron claustros de características similares; sirva de ejemplo el del monasterio de Oña. Sin embargo, en el tardogótico de Nájera, en vez de tracerías flamígeras, decoradas con arcos conopiales y burbujas, se usaron exquisitos calados renacentes, con follajes y animales organizados al modo de los *grotteschi* ²⁵.

La perfecta unión que en el claustro najerense existe entre lo decorativo y lo ilustrativo ha contribuido a obscurecer el sentido iconográfico de sus grutescos y a que muchos piensen que fueron empleados con una intención exclusivamente decorativa. Mas, después de realizar un profundo análisis de la obra, tarea que no siempre nos resultó sencilla, hoy creemos poder afirmar que los animales y las figuras humanas incorporadas al ornamento vegetal, dispuesto simétricamente entre finos balaustres, responden a un propósito moralizador.

El diseñador de los calados, cuya identidad desconocemos ²⁶, poseía un amplio bagaje teológico y cultural. En su obra se conjuga el apego a los viejos gustos medievales y el interés por las novedades renacentistas. Mientras que la atracción por la incorporadas del Medioevo lo llevó a adoptar un lenguaje simbólico, el empleo de fórmulas decorativas propias del Renacimiento lo condujo a inspirarse, a veces, en modelos vulgarizados por los grabadores de la época.

Muchos de los símbolos usados en los grutescos del claustro de Nájera poseían una antigua y arraigada tradición. Sirvan de ejemplo, la figura del perro, emblema de la Envidia y de la Ambición, que había sido utilizada desde Esopo (siglo VI a. C.) hasta el *Bestiario Toscano* (fines del siglo XV principios del siglo XVI), y la de la zorra (lám.

6), emblema de la Astucia y del Engaño, empleada, cuando menos, desde *El Fisiólogo de San Epifanio* (siglo IV) hasta el *Bestiario Toscano*.

Junto a estos signos de extraordinaria fijeza, inspirados en los bestiarios, se emplearon otros más recientes: unos animalísticos, como el de la grulla, imagen de la Gula utilizada por Alciato hacia 1531, y el del milano, alegoría de la Tristeza recogida por C. Ripa a fines del siglo XVI ²⁷; y otros jeroglíficos, como el de la Fortuna (lám. 2), similar al ideado por Alciato, o el de Vínculo forzado (lám. 3), publicado por Hernando de Soto en 1599.

Aunque el substrato medieval existente en la España del primer tercio del siglo XVI era muy fuerte, pronto se asimiló la emblemática jeroglífica, porque se entendió que sus imágenes, cargadas de contenido moral, eran un legado de la sabiduría de la Antigüedad ²⁸.

El escultor de Nájera a la hora de representar dichos símbolos, llevado por el deseo de impregnar el claustro, cuya estructura era gótica, de un estilo más acorde con el espíritu de la época, se sirvió, en ocasiones, de modelos ornamentales diseñados por artistas renacentes, circunstancia habitual entre sus contemporáneos ²⁹. Hemos querido advertir la influencia que en los calados de este claustro tuvieron algunos grabadores italianos y alemanes del siglo XVI, entre otros Zoan Andrea de Mantua, Alberto Durerero y Nicoletto Rosex de Módena.

Los animales simbolizaban tradicionalmente los primitivos apetitos del género humano ³⁰. Es por ello que, para recordar a los frailes los vicios de los que debían huir y contra los que habían de luchar, si aspiraban a conseguir el Segundo Paraíso, el cual identificó con la puerta que permite el acceso al patio del claustro, el artista se sirvió de sus figuras enroscadas para plasmar, además de los ocho pecados capitales enumerados en el siglo VI por San Gregorio Magno: Lujuria (lám. 4), Envidia, Tristeza, Vanagloria (lám. 5), Gula, Ira, Avaricia y Soberbia, la Acidia o Pereza espiritual y el Vínculo forzado (lám. 3).

El diseñador de las claraboyas no sólo se propuso moralizar a los monjes, recordándoles que debían observar la Ley divina, y estimularlos para que siguieran el camino de la Virtud, sino también desarrollar un amplio programa apocalíptico. Tras establecer la premisa de que exclusivamente a través de la muerte se puede alcanzar la Vida, procuró infundir a los frailes el temor a la justicia divina, sin, por ello, dejar de alentarles a esperar la fidelidad y misericordia de Dios. Les vaticinó que la lucha contra el mal podría ser fiera (lám. 6), pero que la victoria no sería dudosa, a la par que les recomendaba que esperasen la Parusía (lám. 7) o segunda venida de Cristo, a la que seguiría el juicio de Dios, quien daría a cada uno según sus obras.

A pesar de la pérdida de algunos calados originales, el mensaje del claustro najerense resulta bastante nítido y responde a la desazón espiritual que en aquellos momentos embargaba a la “humanidad entera de Europa”, donde la Reforma se convirtió en el episodio más importante ³¹.

Ignoramos si el diseñador de los calados del Claustro de los Caballeros fue autor material de los mismos, pero sabemos que en la talla de este bello ejemplar de transición intervino un pequeño taller, compuesto, cuando menos, por el director de la obra y dos o tres artesanos.

NOTAS

1 Fray Prudencio de BUJANDA: *Noticias de la ciudad de Nájera y pueblos de su abadía*. Logroño, 1987, editado por el Patronato del monasterio de Santa María la Real de Nájera, junto a la *Naxara ilustrada* de Fray Juan de SALAZAR, pág. 327

Beda JIMENEZ: “Apuntes de Fray Prudencio Bujanda, monje de Santa María la Real de Nájera”, Rv. *Berceo*, núm. 28. Logroño, 1953, págs. 427-436, y núm. 29, págs. 585-594.

2 Constantino GARRAN: *Santa María la Real de Nájera, Monumento Histórico-Artístico Nacional*. Soria, 1909, Imprenta de “Tierra Soriana”, pág. 58.

3 *Ibíd.*

4 Archivo Histórico Nacional, Clero, leg. 2.963.

5 Constantino GARRAN, *op. cit.*, pág. 59.

6 Jerónimo JIMENEZ MARTINEZ: “La Rioja bajo los Austrias. Hechos políticos”, *Historia de La Rioja. Vol 3 - Edad Moderna. Edad Contemporánea*. Logroño, 1983, Edi. Caja de Ahorros de La Rioja, págs. 96-107.

7 *Ibíd.*

8 Constantino GARRAN: *Ob. cit.*, pág.46.

Ramón José MALDONADO: “La Rioja en la Guerra de las Comunidades”, Rv. *Berceo*, núm. 8. Logroño, 1948, págs. 383-391.

9 Fray Antonio de YEPES: *Crónica General de la Orden de San Benito*, T. III. Madrid, 1960, Edi. Atlas, págs. 121 a (antigua edición, Valladolid, 1617, vol 6, fols. 124 y ss.).

10 Dionisio RIDRUEJO: *Castilla la Vieja. 3 Logroño*. Barcelona, 1980, Edi Destino, pág. 60.

11 Isidro BANGO: *El monasterio medieval*. Madrid, 1990, Edi. Anaya, pág. 44.

12 Conocida es la frase de San Bernardo: *Vere claustrum est paradisu* (Sermo de diversis, 42, 4).

13 Gérard de CHAMPEAUX y Sébastien STERCKX: *Introducción a los símbolos*. Madrid, 1984, Edi. Encuentro, pág. 183.

14 George KUBLER en su “The Claustral *Fons Vitae* in Spain and Portugal”, (Rv. *Traza y Baza*, núm. 2. Barcelona, 1972, págs. 7-14) hizo una lectura iconográfica del patio escorialense de los Evangelistas (1586-1593), relacionándolo con el Jardín de la Manga, claustro agustino de la Santa Cruz de Coimbra (de hacia 1533-1534).

Santiago SEBASTIAN: “La versión iconográfica del paraíso en el patio de los Evangelistas”, Rv. *Fragmentos*, núm 4-5. Madrid, 1985, págs. 64-73.

15 Santiago SEBASTIAN: *Iconografía medieval*. Donostia, 1988, Edi. Etor, pág. 170.

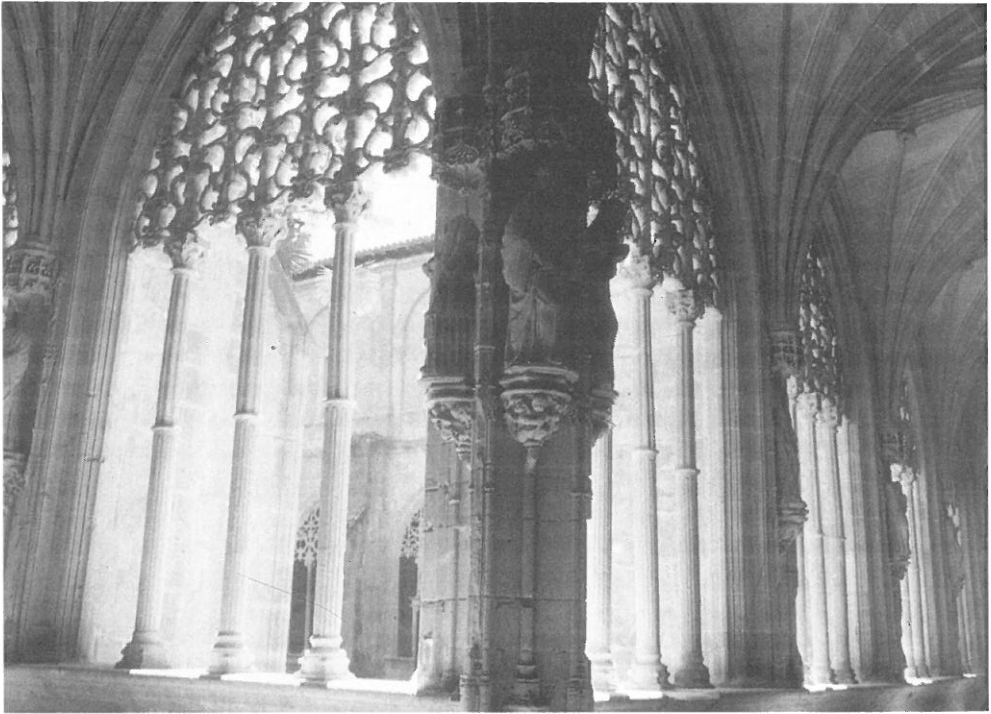
16 En el plano original del monasterio benedictino de San Gallen, obra del siglo IX, el único conservado de la Europa anterior al siglo XIII, ya destaca el claustro, perfectamente definido por las cuatro pandas o galerías de su entorno (I. BANGO: *Op. cit.*, pág. 28.

17 *Ibíd.*

18 Manuel GUERRA: *Simbología románica*. Madrid, 1978, Fundación Universitaria Española, pág. 96.

19 Wolfgang BRAUNFELS en el Apéndice X de su obra *La arquitectura monacal en Occidente*. Barcelona, 1975, Edi. Barral, recoge el documento de la polémica de San Bernardo.

- 20 Según Johan HUIZINGA, el pensamiento simbólico fue consumiéndose paulatina y totalmente ... El símbolo sólo conservó su valor efectivo mientras duró el carácter sagrado de las cosas que hacía sensibles. Tan pronto como descendió de la pura esfera religiosa a la esfera exclusivamente moral, degeneró sin remedio (*El otoño de la Edad Media*. Madrid, 1973, Rv. de Occidente, pág. 325).
- 21 Es Emile MÂLE quien habla de la inestabilidad de los símbolos usados durante los siglos XIV y XV, tan distantes de las sólidas alegorías del siglo XIII (*L'art religieux de la fin du Moyen - Âge en France*. París, 1931, Edi. A. Colin pág. 332, nota núm. 3).
- 22 M. GAUFFRETEAU - SÉVY: *Hieronymus Bosch, "el Bosco"*. Barcelona, 1973, Edi. Labor, pág. 68.
- 23 Construido durante los años 1414-1432 (Pompeyo MARTIN: *Los trabajos y los días en el calendario del claustro de Santa María la Real de Nieva*. Segovia, 1982, Diputación Provincial de Segovia, pág. 11).
- 24 Marciano SANCHEZ: *Vida popular en Castilla y León a través del Arte (Edad media)*. Valladolid, 1982. Edi. Ambito, pág. 80.
- 25 Fernando MARIAS reconoce la capacidad que tenía el estilo tardogótico de fines del siglo XV o comienzos del XVI para integrar el grutesco italiano (*El largo siglo XVI*. Madrid, 1989, Edi. Taurus, págs. 253-254).
- 26 A pesar de que don José CAMON AZNAR dijo que un escultor llamado Gallego había trabajado en el claustro de 1542 a 1546 (*Arquitectura y orfebrería española del siglo XVI*, Vol. 17 de *Summa Artis*. Madrid, 1964, Edi. Espasa Calpe, pág. 281), sospechamos que dicho artista nada tuvo que ver con las tracerías porque según Constantino GARRAN, fuente de todo crédito, el citado maestro trabajó "como escultor por los años 1542 a 1546 en los sepulcros de los Reyes del Panteón de la Iglesia detrás del Coro" (*Santa María la Real de Nájera. Memoria histórico descriptiva*. Logroño, 1892, Establecimiento tipográfico de La Rioja, pág. 76).
- 27 Claude LEVI-STRAUSS recalca, sin embargo, que muchos símbolos son mas perennes de lo que a simple vista parece (*Antropología estructural*. Buenos Aires, 1976, Editorial Universitaria).
- 28 M.^a Teresa FERNANDEZ MADRID: "Grutescos, literatura e iconografía en el Renacimiento español", *Ephialte*, núm. II. Vitoria, 1990, págs. 269-272.
- 29 "La satisfacción de los autores de originales radicaba en su colaboración objetiva a la solución de problemas de la época, y aunque los frutos espirituales iban a enriquecer a otros, los artistas no mostraban por ello enojo alguno; la observancia estricta de la propiedad intelectual, y el afán de defender su originalidad, eran en aquel entonces algo desconocido. La única aspiración era que el círculo de los que utilizaban los modelos fuera lo más amplio posible" (Rudolf BERLINER: *Modelos ornamentales de los siglos XV a XVIII*. Barcelona, s. a., Edi. Labor, pág. 119).
- 30 Walter BOSING: *El Bosco 1450?-1516 entre el Cielo y el Infierno*. Köln, 1989, Edi. Benedikt Taschen, pág. 56.
- 31 Gregorio MARAÑÓN: *Efemérides y comentarios* (capítulo dedicado a Miguel Servet, escrito en 1955), Vol. IX de las *Obras completas* publicadas por Espasa-Calpe. Madrid, 1973, pág. 688.

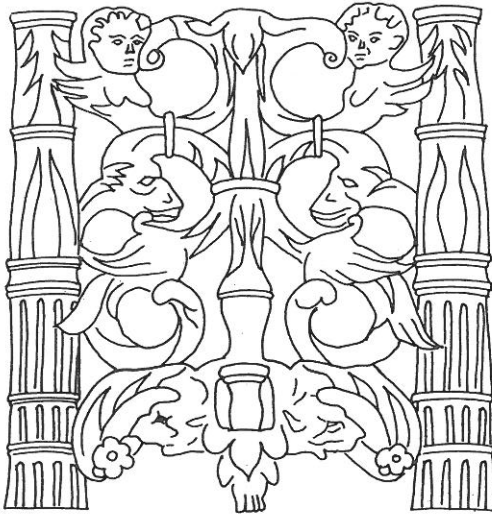


1. Claustro del monasterio de Santa María la Real de Nájera.



2. Calado de *La Fortuna*.
Detalle.

3. Calado de *El vínculo forzado*.
Detalle.



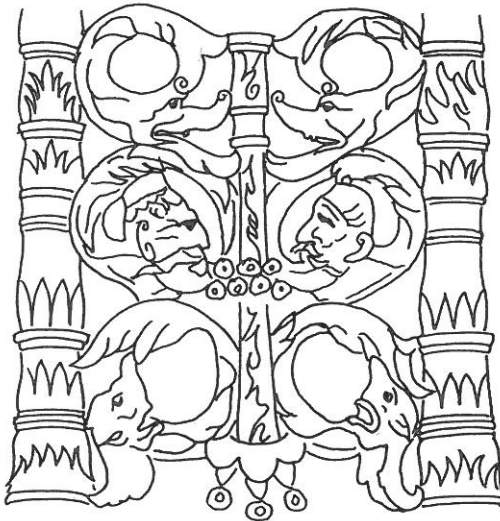
4. Calado de *La lujuria*. Detalle

M^o A. H. N.

5. Calado de *La vanagloria*. Detalle.



M^o A. H. N.



6. Calado de *La hora de la Tentación*. Detalle.

M^o A. H. N.

OBRAS DE LOS REYES CATOLICOS EN EL SACRO CONVENTO DE CALATRAVA LA NUEVA

JESUS ESPINO NUÑO
Universidad Complutense

En el sur de la actual provincia de Ciudad Real, enfrente de la fortaleza de Salvatierra, se levantan los restos del Sacro Convento de Calatrava la Nueva, sede de la Orden Militar del mismo nombre, uno de los conjuntos arquitectónicos más importantes de la Edad Media y, al mismo tiempo, uno de los monumentos menos conocidos de nuestro medievo.

Como es bien sabido, en 1157 unos monjes cistercienses del monasterio de Fitero, encabezados por su abad Raimundo, se comprometieron a defender la ciudad-fortaleza de Calatrava la Vieja, que había sido abandonada por los caballeros templarios ante el avance almohade ¹. De este modo surgió la más antigua de las Ordenes Militares nacionales, que tomó su nombre del enclave en el que se establecieron. Pocos años después, a raíz de la derrota de Alarcos ante los almohades, Calatrava volvió a pasar a manos musulmanas, no siendo reconquistada hasta la campaña de las Navas de Tolosa de 1212, fecha en la que todo el territorio comprendido entre el Tajo y Sierra Morena pasó a estar definitivamente bajo poder cristiano.

Después de 1195 la Orden de Calatrava tuvo que abandonar el lugar donde había surgido, para pasar en 1198, tras una breve estancia en Ciruelos y a raíz de una incursión de sus miembros en territorio musulmán, a ocupar el castillo de Salvatierra ², del que van a tomar el nombre durante un cierto tiempo, pasando a ser denominados en los documentos como freires de Salvatierra; la fortaleza la perdieron en 1210, poco antes de la batalla de las Navas. Tras ésta, el primitivo enclave de Calatrava volvió a su poder, pero el clima insalubre del mismo, junto a la búsqueda de un emplazamiento más acorde con la nueva distribución territorial, movieron a la Orden a establecer su sede central en un nuevo lugar, desde el que gobernar los extensos territorios que conformaban la gran plataforma territorial, base de su señorío ³.

El lugar elegido se encontraba enfrente del castillo de Salvatierra, aún en poder de los musulmanes, y parece que se levantó sobre alguna fortaleza anterior en los años inmediatos a las Navas ⁴. El convento de Calatrava la Nueva mantuvo su importancia como centro de una de las instituciones más poderosas de la Edad Media cristiana. El traslado de la dignidad maestra a Almagro ya en el siglo XIII tampoco causó la decadencia del conventual calatravo ⁵. De hecho, hubo maestros que prefirieron seguir resi-

diendo en el Sacro Convento en vez de hacerlo en el palacio almagreño ⁶, sin olvidar que una gran parte de ellos eligieron su iglesia como lugar de enterramiento ⁷.

A pesar de su importancia, la historia arquitectónica de este edificio sigue siendo en gran parte desconocida ⁸. Es en el siglo XV cuando nos encontramos con una serie de noticias, conservadas fundamentalmente dentro de la documentación de Visitas, en las que se hacen breves descripciones de diversas dependencias así como de obras que se llevan a cabo en la época. De algunas de ellas nos vamos a ocupar a continuación.

En el año 1495 los visitadores correspondientes informan sobre unas obras financiadas por los Reyes Católicos y que afectaban fundamentalmente a dos estancias: el refectorio y una zona de alojamiento a la que se da el nombre de “casa de los pavones”. La intervención real en el Sacro Convento se enmarca dentro de la política de patrocinio llevada a cabo por Isabel y Fernando, que a su vez formaba parte de un plan más amplio dirigido al fortalecimiento de la institución monárquica ⁹. Uno de los puntos más importantes a este respecto era el de la política a seguir en relación con las Ordenes Militares. Estas instituciones religioso-militares habían alcanzado a lo largo de los siglos bajomedievales un gran poder tanto en lo económico como en lo político, que, en el caso de Calatrava, puede verse con claridad en la intervención de la misma en los sucesos que conmocionaron al reino de Castilla en el siglo XV, fundamentalmente durante el reinado de Enrique IV; un ejemplo lo tenemos en la figura de don Pedro Girón, que alcanzó la dignidad maestral en el año 1445 y utilizó la Orden para llevar a cabo sus ambiciones personales ¹⁰.

No es, por tanto, nada extraño que uno de los objetivos que los nuevos reyes se marcaron cuando llegaron al trono fuera el de neutralizar el poder de las Ordenes en su favor, lo que consiguieron con la vinculación del maestrazgo a la corona ¹¹. Este proceso se inició con la Orden de Calatrava, que a la muerte en 1487 de su último maestre independiente, don Garcí López de Padilla, quedó incorporada de forma vitalicia a la monarquía ¹².

Las obras a las que hemos hecho referencia más arriba debieron realizarse poco después de esta fecha y con anterioridad al año 1495 ¹³ y deben entenderse dentro del contexto simbólico que acabamos de esbozar. Los escudos de los reyes en las nuevas estancias del edificio emblemático de uno de los señoríos más importantes del reino de Castilla y en el que había levantado su capilla funeraria don Pedro Girón, que estuvo a punto de acceder al trono castellano por el matrimonio previsto con Isabel, debían recordar con su presencia a los caballeros calatravos quienes eran sus nuevos superiores ¹⁴.

El refectorio se encontraba situado en el ala meridional del claustro. Se trataba de una sala rectangular de más de sesenta pasos de longitud, solada con ladrillo y cubierta con una techumbre de madera, decorada con florones (o “racimos”, como se dice en la visita de 1495), “targetas de pincel” (o “filacterias”) y los escudos de los reyes, además de una maroma que rodeaba la estancia, pintado todo de oro y azul. Los vanos de las ventanas y puerta de entrada estaban guarnecidos con labores de yesería (destacando las de la puerta principal), lo mismo que el púlpito (o “façistor”, como se le llama en la visita) desde donde se hacían las lecturas que acompañaban las comidas. Los muros se encontraban enlucidos y tres grandes escudos de talla con las armas reales presidían la estancia. La completaban las mesas, situadas sobre una grada de azulejos, y una serie de cuartos anexos a ella, como una despensa o la cocina ¹⁵.

La llamada casa de los Pavones era un edificio dedicado al aposentamiento de los huéspedes del convento. Constaba de dos pisos: en el inferior se documentan una serie de dependencias de servicio (establo cubierto con bóveda, despensa, cocina, que se tenía que iniciar –...–), mientras que en la planta alta se encontraban las habitaciones propiamente dichas. Se componían de una serie de cámaras cubiertas con techumbres de madera pintadas y los arcos de sus puertas realizados en yeso, decoradas con las armas de los reyes, que también se encuentran en la puerta de entrada al aposentamiento; los muros estaban enlucidos y el suelo debía ser, como en el refectorio, de ladrillo. Sin embargo, el elemento decorativo más interesante es un friso (“cinta”) situado por debajo de los aliceres y que estaba pintado “de lo romano” y que se repetía igualmente en el corredor de la planta alta, también cubierto con techumbre de madera (el piso inferior también tenía corredor) ¹⁶.

En ambas descripciones se pone de manifiesto la sensación de lujo y magnificencia que caracterizaba a ambas estancias y que es uno de los principales rasgos del arte del último gótico ¹⁷, a lo que se llegaba mediante la combinación en un mismo edificio de diversos vocabularios ornamentales. En el caso que nos ocupa, el elemento predominante, al menos desde el punto de vista de las técnicas, es el mudéjar, tal como lo muestran las techumbres pintadas, el empleo de yeserías para enmarcar vanos o el de azulejos para el suelo. A esto se unen otros elementos decorativos que podríamos considerar más propios del vocabulario ornamental gótico, como son los florones, la maroma o la decoración heráldica, sobre todo los tres grandes escudos tallados, similares a los que se encuentran en otros edificios financiados por los Reyes Católicos (presbiterio de San Juan de los Reyes, sala principal de la Hospedería Real de Guadalupe). En último lugar y sólo en la zona de aposentamiento, una “cinta pintada de lo romano”, probablemente un friso con decoración de grutescos, prueba de la progresiva introducción de las formas ornamentales renacentistas a partir de fines del siglo XV.

Como ya dijimos anteriormente, uno de los aspectos más interesantes de estas obras es la presencia de este último elemento. La introducción del Renacimiento en España tiene lugar, en los primeros momentos, fundamentalmente a través de la asimilación superficial del repertorio decorativo renacentista como una parte más de la prolija ornamentación de la época, sin que interese lo que de normativo y racionalizador tiene este estilo ¹⁸. Sus formas se funden así con las mudéjares y las góticas en un todo en el que se han superado los límites de cada uno de los respectivos credos estéticos para conseguir una nueva combinación estilística de fuerte y acusada personalidad.

Esto es lo que nos encontramos en el aposentamiento de los Pavones de Calatrava la Nueva. El refectorio, en principio, parece estar vinculado a planteamientos más –llamémosles así– tradicionales, mientras que en la zona de huéspedes la presencia de elementos decorativos renacentistas introduce una pequeña novedad, aunque el objetivo en ambos casos sea el mismo: crear unos ambientes lujosos, cargados de decoración, mediante la mezcla de diversos repertorios ornamentales (mudéjar y gótico en un caso, a los que se suma el renacentista en el segundo).

El interés de las obras radica también en la fecha en la que se llevaron a cabo, Ya nos referimos antes a que debieron realizarse entre 1487 (ó 1489) y 1495, fecha ésta en la que se puede decir que estaban acabadas en sus partes principales. Como es conocido, las primeras manifestaciones renacentistas en la corona castellana están relacionadas con el mecenazgo de la familia Mendoza en unas fecha un poco anteriores a las de Calatrava (Colegio de Santa Cruz 1488-1494; palacio de Cogolludo 1479-1492 ó

1492-1495) ¹⁹. La concepción, sin embargo, de estos conjuntos y el refectorio y hospedería calatravos es completamente distinta (más renacentista los edificios de los Mendozas, más tradicionales los de los Reyes Católicos), pero la datación contemporánea de las obras nos muestra cómo en estos primeros momentos la asimilación de las formas renacentistas podía entenderse desde planteamientos muy dispares.

Esta presencia de elementos góticos, mudéjares y renacentistas en un mismo conjunto trae a la memoria algunas de las realizaciones que se incluyeron dentro del llamado “estilo Cisneros” ²⁰. Los conjuntos de Calatrava –sobre todo el aposento de los Pavones–, fuertemente impregnados de mudejarismo, recuerdan en general obras como la Sala Capitular de la Catedral de Toledo, con su friso de grutescos bajo la techumbre, construida unos veinte años después a instancias del cardenal Cisneros. Con esto no queremos establecer ningún tipo de vinculación entre ambos fenómenos, sino más bien señalar, como decía el profesor Castillo Oreja, que las características de las edificaciones emprendidas por el mencionado prelado no eran fruto de un estilo personal, sino que se trataba de un fenómeno más difundido dentro del panorama de la arquitectura castellana del momento ²¹.

Además de lo dicho respecto a la filiación de las obras de Calatrava, se presenta el problema del autor de las mismas. Y si con anterioridad hemos trabajado sobre una mínima constancia documental, ahora vamos a entrar en el campo de la más pura hipótesis, ya que, hasta el momento, no hemos encontrado ningún documento referido a su autoría. Sin embargo, su vinculación regia nos puede ofrecer alguna pista.

La primera cuestión que se plantea es la de la procedencia de sus supuestos autores. Ante la falta de estudios que aborden la cuestión de los centros de producción artística durante el periodo medieval en la zona situada al sur del Tajo, hemos de suponer que toda esta amplia región estaría vinculada con el foco toledano. Elementos como las techumbres de madera y las yeserías, que habían alcanzado una gran calidad en Toledo a lo largo de la Edad Media, se podrían explicar de esta manera, aunque podrían ser obra de maestros locales. Sin embargo, no se puede entender en estos momentos la presencia en la zona de una decoración de carácter renacentista si no es a partir de un centro de envergadura artística como, por ejemplo, el toledano ²². Por otra parte, no sería la primera vez que se llama a un artista activo en Toledo para llevar a cabo obras de importancia en el Sacro Convento, ya que don Pedro Girón encargó su capilla funeraria al maestro de obras de la Catedral toledana, el flamenco Hanequin de Bruselas ²³.

Además, hay que tener en cuenta la financiación de las mismas por los Reyes Católicos. Este hecho hace pensar en la intervención de un arquitecto del entorno real y, en este momento, el más probable era el maestro de las obras reales Juan Guas ²⁴. Por aquellas fechas se ocupaba de la obra de San Juan de los Reyes ²⁵ y de la de la Hospedería Real de Guadalupe ²⁶. Esta última, contemporánea en buena parte de la de Calatrava, presenta algunas similitudes con ella. La reina Isabel envió a su maestro al monasterio jerónimo a supervisar y dirigir las obras, que ya se habían comenzado; Guas llevó consigo a alguno de los maestros que trabajaron en ella. Algo parecido debió ocurrir en el caso del Sacro Convento: el maestro principal –llamémosle Juan Guas– daría las trazas y dirigiría las obras; con él se llevaría de Toledo a de los artífices que se encargarían de la realización de algunas de las partes del conjunto, por ejemplo, las yeserías. Así se explicaría el parecido existente entre lo que dejan vislumbrar las descripciones de la obra calatrava y otros edificios vinculados a los Reyes Católicos (sobre todo en unas piezas como los grandes escudos del refectorio, a los que ya nos hemos referido con anterioridad).

Y en el equipo de colaboradores que le acompañaban debía haber alguno que estaría familiarizado con las formas renacentes, a quien posiblemente se debe el friso pintado “de lo romano” del cuarto de los Pavones.

En cualquier caso, de lo que sí son un claro ejemplo las obras financiadas por los Reyes Católicos en el Sacro Convento de Calatrava es de ese ambiente de indefinición estilística que caracteriza a una parte de la producción artística castellana a fines del siglo XV y principios del siglo XVI, en la que los elementos renacentistas se utilizan junto con los góticos y mudéjares, formando parte del “fenómeno de anormalidad lingüística en el que las mezclas y combinaciones de diferentes repertorios no depende de un planteamiento riguroso previo, sino, en la mayor parte de los casos, de imponderables ocasionales”²⁷ y que caracteriza en buena medida los inicios de la introducción del nuevo lenguaje en la Península.

NOTAS

1 Sobre la fundación de la Orden de Calatrava, cf. RADES Y ANDRADA, Francisco de, “*Chronica de las tres Ordenes de Santiago, Calatrava y Alcántara*”, Barcelona, 1980, fol. 1 r. - 7 r.

2 Sobre estos acontecimientos, cf. RADES Y ANDRADA, Francisco de, op. cit., fol. 20 r. - 21 v.

3 RADES Y ANDRADA, Francisco de, op. cit., fol. 33 r.; O’CALLAGHAN, “Sobre los orígenes de Calatrava la Nueva”, en *Hispania*, XCII (1963), pág. 500.

4 El traslado debió tener lugar entre 1217 y 1221. O’Callaghan opinaba que el nuevo convento de la Orden se levantó sobre la fortaleza de Dueñas (O’CALLAGHAN, J., art. cit., pp 494-504).

5 Si bien no se conoce con exactitud la fecha en que este hecho tuvo lugar, todos los autores coinciden en el siglo XIII. Cf. HERVAS Y BUENDÍA, I., “Diccionario Histórico de la provincia de Ciudad Real”, vol I, Ciudad Real, 1914 (3.^a ed.), pág. 113; SOLANO, Emma, “*La Orden de Calatrava en el siglo XV. Los señoríos castellanos de la Orden al fin de la Edad Media*”, Sevilla, 1978, pág. 195; CORCHADO SORIANO, M., “*Estudio histórico-económico-jurídico del Campo de Calatrava*”, Ciudad Real, 1982-84, vol. III, pág. 63.

6 Del último maestre independiente, don Garci López de Padilla, Rades dice que “en tiempo de paz siempre residio en el Convento de Calatrava: y allí continuava el Choro y guardava en todo la vida reglar como buen religioso” (RADES Y ANDRADA, Francisco de, op. cit., fol 81 v.).

7 Sobre este punto cf. COTTA Y MARQUEZ DE PRADO, Fernando de, “Descripción del Sacro Convento de Calatrava”, en *La Mancha*, I (1961), n.º 1-2, págs. 27 y ss.

8 Además de las referencias que se contienen en historias de tipo general referidas a su iglesia o en repertorios de castillos medievales, la publicación que de un modo más amplio se ocupa del Sacro Convento es la mencionada de Fernando de Cotta y Márquez de Prado, que recoge y anota una descripción del Sacro Convento del siglo XVII que ya había sido publicada por Vicente Castañeda en el *Boletín de la Real Academia de la Historia* del año 1928.

9 CHECA CREMADES, Fernando. “Poder y piedad: patronos y mecenas en la introducción del Renacimiento en España”, en *Reyes y mecenas. Los Reyes Católicos – Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España*, Toledo, 1992, pág. 39 ss.; BROWN JONATHAN, “España en la era de las exploraciones: una encrucijada de culturas artísticas”, en *Reyes y mecenas ...* “, pág. 117.

10 Sobre la participación de la Orden de Calatrava en las guerras civiles del siglo XV, cf. RADES Y ANDRADA, Francisco de, op. cit., fol 64 v. - 83 r.; SOLANO, Emma, “*La Orden de Calatrava en el siglo XV*”, Sevilla, 1978, págs. 63-123. Sobre don Pedro Girón, cf. además, O’CALLAGHAN, J., “Don Pedro Girón Master of the Order of Calatrava (1445-1466)”, en *Hispania*, (1961), 83, págs. 342-390.

11 LADERO QUESADA, Miguel Angel, "El proyecto político de los Reyes Católicos", en *Reyes y mecenas ...* pág. 98.

12 RADES Y ANDRADA, Francisco de, op. cit., fol 82 v. - 83 r.; SOLANO, E., op. cit., págs. 121-123. Esta última autora cree que la fecha de la muerte de don Garci López, a raíz de la información dada por Lorenzo López Galíndez y de una serie de documentos conservados, debió ocurrir dos años más tarde de la fecha admitida tradicionalmente, es decir, en 1489.

13 Azcárate hace referencia a unas obras de los Reyes Católicos en el Sacro Convento, que, aunque no las menciona, deben de ser éstas, y las fecha entre 1490 y 1495, pero sin especificar en qué se basa para ello. AZCARATE, José María de, "La fachada del Infantado y el estilo de Juan Guas", en *Archivo Español de Arte*, (1951), pág. 310.

14 Estas ideas, que acabamos de esbozar, se desarrollan más ampliamente en un trabajo que estamos realizando sobre el tema.

15 COTTA Y MARQUEZ, Fernando de, op. cit., pág. 62; AHN, OOMM, Consejo, leg. 6.109, 29, fol. 171 v. 1495, julio, 25. Faltaban por colocar las puertas del refectorio, así como cubrir la cocina y la despensa; para todo ello había materiales preparados.

16 AHN, OOMM, Consejo, leg. 6.109, 29, fol. 171 r. 1495, julio, 25.

17 CHECA CREMADES, F., art. cit., págs. 21-54; DIEZ DEL CORRAL GARNICA, Rosario, "Arquitectura y magnificencia en la España de los Reyes Católicos", en *Reyes y Mecenas ...* págs. 55-78.

18 Sobre este aspecto se ofrece un panorama muy interesante en NIETO, V., MORALES, A. J., CHECA, F., "Arquitectura del Renacimiento en España, 1488-1599", Madrid, 1989, págs. 13-28 y 57-96.

19 NIETO, V., MORALES, A. J., CHECA, F., op. cit., págs. 29-44.

20 Sobre el llamado "estilo Cisneros" cf. NIETO, V., MORALES, A. J., CHECA, F., op. cit., págs. 71-77; CASTILLO OREJA, Miguel Angel, "La proyección del Arte islámico en la arquitectura del Renacimiento: el estilo Cisneros", en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XII (1985), págs. 55-63.

21 "Por todo esto hemos de concluir afirmando que las obras patrocinadas por Cisneros donde se alternan ambas opciones, están situadas en la misma línea que las financiadas por cualquier mecenas coetáneo en las que se constate el mismo fenómeno. Entre ambas sólo podremos señalar diferencias formales y casi nunca de contenido" (CASTILLO OREJA, M. A., op. cit., pág. 63). Cf. también NIETO, V., MORALES, A. J., CHECA, F. art. cit., págs. 76-77.

22 De todos modos, esta propuesta también presenta problemas, ya que no resulta fácil encontrar en estos momentos en Toledo una decoración "a lo romano" que nos pueda servir de referencia.

23 AZCARATE, José María de, "Hanequín de Bruselas", en *Archivo Español de Arte*, XXI (1948), pág. 183. La obra se debió iniciar en torno al año 1465.

24 Se ha apuntado el viaje del 29 de enero de 1472 para visitar a la princesa Isabel como inicio de su cargo. (AZCARATE, José María de, "La obra toledana de Juan Guas", en *Archivo Español de Arte*, (1951), pág. 10). Azcárate atribuye a Guas unas obras en el Sacro Convento, vinculándolas además a las de la Hospedería Real de Guadalupe, aunque, como ocurría en el caso de la fecha, tampoco especifica los motivos; AZCARATE, J. M.^a de, "La fachada del Infantado ...", pág. 310.

25 El convento de San Juan de los Reyes se edificó a raíz de la victoria de Toro en el año 1476, prolongándose sus obras hasta principios del siglo XVI. AZCARATE, José María de, art. cit., (1951), págs. 11-31.

26 La parte fundamental de la misma se realizó entre 1487 y 1491. Sobre su desarrollo, la intervención de Guas y de otros artífices y el resultado final, sobre todo de la sala principal, cf. PESCADOR DEL HOYO, M.^a C., "La Hospedería Real de Guadalupe", en *Revista de Estudios Extremeños*, XXI, 2 (1965), págs. 327-357.

27 NIETO, V., MORALES, A. J., CHECA, F., op. cit., pág. 76.

ENRIQUE IV, MECENAZGO Y UTOPIA EN EL SIGLO XV CASTELLANO

PALMA MARTINEZ-BURGOS GARCIA
Universidad de Castilla-La Mancha

Con Enrique IV nos encontramos ante una de las figuras más contradictorias y “manipuladas” de la historia de España. Su imagen fue, desde el mismo momento de su muerte, marginada por su propia hermana dados los intereses dinásticos y políticos que se hallaban en juego. De igual modo los cronistas de esa época se caracterizaron por su *imparcialidad*, unos en amontonar vergüenzas, otros en decir verdades. Unos y otros siempre nos dieron un retrato apasionado. Posteriormente, la historia tampoco ha hecho mucho por recuperar a este monarca que ha sido, incluso, diagnosticado con una clara patología bajo la pluma del doctor Marañón constituyendo desde el punto de vista histórico una verdadera “*damnatio memoriae*”.

Sin embargo, pocas figuras como la de este rey necesitan una urgente revisión. En este sentido, la exposición del presente trabajo pretende ser, ante todo, un planteamiento a modo de ensayo previo en donde presentar, siquiera someramente, una serie de aspectos sugestivos e interesantes que se ocultan tras una historiografía excesivamente visceral. Con ello se pretende recuperar a una figura que, al menos en el panorama artístico, se ofrece como uno de los ejemplos más brillantes de mecenazgo arquitectónico y de coleccionismo regio y en cuyo comportamiento se vislumbran ya unos claros atisbos del Renacimiento culto, refinado y humanista creando unas pautas que le alejan del mundo medieval. Aun así, es evidente que el modelo de patronato regio propuesto por Enrique IV posee unas claras contradicciones que se suceden de una época de crisis cual es la de los últimos años del XV. A pesar de ello, su labor supone una renovación en lo referente a la actitud artística, similar a las que habían iniciado algunos de los nobles contemporáneos y coloca a la monarquía, y en concreto a la imagen emblemática del rey, en disposición de iniciar el tránsito hacia la modernidad.

Entregado a las construcciones suntuosas, a las joyas y a los tesoros, el perfil de Enrique IV coincide, a juzgar por algunos de sus cronistas, con el del hombre aficionado a la música, a la lectura y a la buena conversación ¹. Su formación responde a la del monarca atraído por la cultura clásica y por la lectura de los autores italianos contemporáneos que sin duda tuvo ocasión de conocer en la Corte de su padre, Juan II, donde Juan de Mena, Jorge Manrique y el propio Marqués de Santillana contribuyen a que España, participe en cierto modo del debate cultural europeo ².

Aún cuando sus detractores se empeñen en ocultarlo, el interés por la cultura permanece presente a lo largo del patronazgo regio de D. Enrique y así funda en 1466, en la ciudad de Segovia, un Estudio de Gramática al que dota de unas rentas que permitieran instituir y sostener los estudios de gramática, lógica y filosofía ³. El favor real se extiende también sobre Coca y Cuellar, villas a las que concede un privilegio de 33.000 maravedís anuales sobre las alcabalas para la construcción de unas cátedras con las mismas disciplinas. Esta claro que con esta acción el rey se hace eco del ambiente cultural castellano, cada vez más permeable a las ideas humanistas que por medio de la literatura se han ido introduciendo a lo largo de la segunda mitad del siglo XV. Además, es indudable que la atención que Enrique IV presta a la gramática pologa y coincide con el interés que los Reyes Católicos sintieron por esta disciplina entendida como instrumento político y soporte unificador, cristalizando en la publicación de la *Gramática de la Lengua castellana* de Antonio de Nebrija.

Si en el caso del patrocinio cultural el papel de Enrique IV es, cuando menos, de precursor, en el terreno del mecenazgo arquitectónico su figura es una de las más potentes de la Edad Media y se revela con una auténtica vocación de modernidad trascendiendo la frontera medieval.

En Enrique IV la vocación constructora despierta tempranamente. A juzgar por sus cronistas, siendo príncipe, manda comprar terrenos y erigir determinados edificios, tal es el caso de Monasterio del Parral o el del convento de San Antonio el Real, planeado como un cazadero, ambos en Segovia. Sin embargo, no es este afán constructivo y su decidido mecenazgo arquitectónico lo que hace de este monarca una figura de gran modernidad, o al menos no sólo es eso. El rasgo de modernidad radica en cómo y dónde plantea Enrique IV sus construcciones. Diríase que todo el programa elaborado y desarrollado por el rey esta alimentado por una mentalidad renacentista, próxima a la de los príncipes y humanistas italianos, y cuyo último fin es transmitir la idea del poder, idea que queda concretada en la ciudad de Segovia. “Mi Segovia” que así es como él la llamaba queda convertida extraoficialmente en la capital de su reinado. Dato interesante y harto revelador del concepto moderno que tiene Enrique IV de la monarquía, sobre todo si tenemos en cuenta que nos hallamos en una época en la que las cortes reales son itinerantes. En tal sentido, toda la labor de mecenazgo, tanto el arquitectónico como el artístico en general, esta destinada a dotar a la ciudad de aquellos edificios públicos y privados representativos del poder y prestigio real, hasta hacer de ella una ciudad-emblema. Desde que en 1440, a los catorce años, fuera nombrado por su padre Juan II, señor de Segovia, hay en él un deseo creciente de convertirla en una gran plaza mercantil, administrativa y cultural distinguiéndola por encima de otras villas y ciudades de su reino ⁴.

En el terreno concreto de la arquitectura, Enrique IV promueve la construcción de todos aquellos edificios que comportan una carga simbólica y emblemática de la monarquía. Renueva y enriquece el Alcázar, que queda convertido en el símbolo de su poder político. Construye un palacio urbano privado en la parroquia de San Martín. La afición señalada por sus cronistas a los lugares apartados y a la caza explica las reformas que lleva a cabo en el pequeño palacio venatorio de Valsaín y la erección del pabellón de caza que levanta a las afueras de Segovia, en lo que luego quedará convertido en el convento de San Antonio el Real. Como lugar de retiro y descanso eterno concibe el monasterio del Parral. Entre las obras civiles destaca el interés prestado a restaurar las murallas, al tiempo que reorganiza y potencia la Casa de la Moneda, costea

la edificación del claustro de la antigua catedral e inicia los preparativos para la construcción de la nueva en la plaza mayor.

No es este el momento de abordar en detalle cada uno de estos proyectos, pero si de destacar de entre todos ellos dos aspectos que sobrepasan por su singularidad y por ser claramente indicativos del abandono de las formas y actitudes medievales.

El primero de ellos es el que se refiere a las obras llevadas a cabo en el Alcázar. Ciertamente que en todos los edificios planeados, el monarca impone un claro afán de auto-propaganda y prestigio, pero es en el Alcázar donde este afán se ve doblemente subrayado. En la atención que Enrique IV presta al Alcázar se ve un doble objetivo. Se trata, por un lado, de magnificar el edificio que constituye, por encima de cualquier otro, el símbolo de su reinado.

“No vi en España un alcázar más hermoso que este ni que tuviera tantas riquezas de oro, plata y alhajas”

dice el Barón de Rosmihal en su crónica del *Viaje por España* ⁵.

En cuanto al primer aspecto, Enrique IV no hace sino continuar con la tradición iniciada por los Trastámara con quienes el Alcázar se convierte en un palacio de tipo oriental. Siendo aún príncipe, en 1452, encarga la decoración de la sala de las Piñas. La del Solio, la del Cordón y la de los Reyes se decorarán, poco después, entre 1456 y 1458. En todas ellas interviene Xadél Alcalde, ese artífice mudéjar que en opinión del Marqués de Lozoya proviene de Aragón y que con su cuadrilla es el responsable de lo que en la tesis del Marqués se denomina como “mudéjar enriqueño” ⁶.

De este conjunto hay una sala en la que queda plasmada con toda magnificencia la imagen del rey como portadora de todos los valores de poder y prestigio. Es, en efecto, en la sala del Cordón donde se desarrolla la empresa más importante en cuanto a representaciones regias se refiere. Se trata de una serie escultórica con los retratos de los reyes de Castilla, desde Pelayo hasta el propio Enrique. Sabemos que la idea se debe a Alfonso X con quien se inicia, aunque desconocemos hasta donde llega. Tampoco hay datos documentales que expliquen la ampliación o remodelación que emprendió Enrique IV. E. Tormo y F. Collar creyeron que la serie hecha por Alfonso X hubo de ser retirada al completo en tiempos de D. Enrique, rehaciéndose entonces todas las tallas y añadiéndose los retratos que completaban la galería hasta llegar al propio monarca reinante ⁷. Las estatuas que describen las crónicas eran en total treinta y cuatro y aparecen sentadas, con el cetro y el globo en las manos. Realizadas en madera, iban después doradas lo que indujo a pensar que se trataba de figuras de oro macizo ⁸.

En todo caso, y según señala J. Yarza, es indudable que nos hallamos ante una empresa en la que Enrique IV, siguiendo las indicaciones dadas por Alfonso X, desea subrayar “la importancia de la figura del rey y legitimizar la idea de una sucesión que recogía el proyecto neovisigótico de restauración de la monarquía después de la destrucción de España” ⁹.

La misma intención de legitimizar y perpetuar la imagen del rey está presente en otro de los rasgos más “renacentistas” de este monarca: el afán coleccionista que mantuvo a lo largo de su vida y cuyo fruto más espectacular es ese “tesoro” descrito y elogiado por el Barón de Rosmihal. En efecto, Enrique IV, que mantiene a lo largo de su vida el interés por los objetos raros y extraños con una clara predilección hacia las artes textiles y de metalistería, decide que su tesoro sea depositado en el Alcázar con lo que este cumple una función de custodia regia viniendo a ratificar el carácter emblemático

que posee el edificio para el rey castellano e incluso también para su hermanastra Isabel, puesto que es en el Alcázar segoviano donde ella se hace coronar como reina de Castilla, legitimando así su dudosa sucesión.

En 1503 y por deseo expreso de Isabel la Católica, se publica el *Inventario de las cosas que están en el tesoro de los Alcázares de Segovia*. Entre los objetos reseñados prolifera lo precioso, lo exótico y lo raro. La afición del rey por lo suntuoso explica la cantidad y variedad de joyas y utensilios engastados en oro, plata y piedras preciosas, amén de armas, libros, cruces, tapices y paños de devoción que integran el tesoro, todo ello sin olvidar las curiosidades de la naturaleza como los famosos “cuernos de unicornio”. En realidad, y según apuntaron en su momento los especialistas, la colección de Enrique IV es todavía un tesoro medieval con el significado de mera acumulación de riquezas sin un claro sentido orgánico, y sin embargo, el contenido profano y el estricto carácter privado que posee hace que participe de un cierto rasgo moderno al estilo de los estuollos humanistas italianos ¹⁰.

Del tesoro de Enrique IV, sobre el que Isabel la Católica montará su magnífica colección, se infiere cual es el gusto estético del monarca. Mientras que Isabel eligió el mundo flamenco y potenció un arte extrajerizante, apoyando y encargado obras a artistas venidos de fuera, Enrique IV se sintió fascinado por el mundo mudéjar y oriental ¹¹. En él, como en casi todos los reyes y mecenas de su época, lo oriental es sinónimo de lujo, exotismo y magnificencia. De esta forma, en su colección privada lo morisco tiene una presencia reveladora en telas, vestiduras, tapices, joyas y armas. No obstante, al igual que su hermana Isabel, la vivencia espiritual y religiosa se nutre con formas al estilo hispano-flamenco, estatuas de bulto, retablos a la flamenca y pinturas como la “Fuente de la Gracia” de Van Eyck alojada en el Parral.

Si en los planteamientos arquitectónicos y meramente coleccionistas Enrique IV proyecta una imagen propia de un monarca moderno, hay en él otra actitud que viene a redundar en este sentido. Se trata de las propuestas urbanísticas que proyecta en ciudades como Segovia o Madrid. Con ellas, el rey va más allá de la mera preocupación por su morada y traduce un interés inusual por el entorno urbano, haciendo de él algo acorde a la imagen que de sí potencia.

En Segovia la remodelación urbanística planteada por el monarca se centra en torno a la plaza mayor con el objeto de despejar la zona a fin de que se pudiera erigir una nueva catedral. Con esta proposición Enrique IV se hacía eco de las quejas del Cabildo por la vecindad del Alcázar, vecindad poco aconsejable para el retiro y el silencio obligado en los oficios religiosos. Los esfuerzos del rey iban dirigidos a trasladar la catedral a la plaza de San Miguel, en la misma plaza mayor, derribando casas y confiscando el convento de Santa Clara. Sin embargo, sus deseos quedaron sin viabilidad posible al hallarse en 1463 el cuerpo de San Frutos con lo que se refuerza la imagen de la catedral como relicario ¹².

Quizá por ello sea más interesante la propuesta urbanística que da Enrique IV para la plaza mayor de Madrid ya que esta sí que se realizó. Con el fin de agilizar los accesos decide abrir portales a lo largo de toda la plaza. La reforma no llega a hacerse en vida del monarca pero en 1476 Isabel la Católica confirma mediante carta la licencia dada por su hermanastro para tal efecto ¹³.

Finalmente, si bien no entra en el campo estricto del urbanismo, es igualmente significativa la labor llevada a cabo por este rey en todo lo referente a lo que después se conocerá como Sitios Reales, puesto que al igual que los casos antes comentados tra-

duce una preocupación constante por crear y mantener un cierto decoro, en el sentido clásico de conveniencia con su regia persona. A pesar de la contradicción existente entre los cronistas de D. Enrique, todos ellos señalan un rasgo común: la fascinación del rey por los lugares apartados y los bosques umbríos donde poder ejecutar la caza. Es este entusiasmo lo que le inclina a prestar una especial atención a las mejoras —no sólo de los pabellones y pequeños palacios venatorios como los del Pardo, Valsaín o San Antonio— sino de bosques y pinares protegiendo la caza en ellos con unas disposiciones que, sin duda, se hallan presentes en la memoria de Felipe II cuando este crea en 1545 la Junta de Obras y Bosques. Las órdenes de Enrique IV se ceñían al control y vigilancia de la caza furtiva y al cuidado de los propios pabellones y edificios, traduciendo una preocupación tanto por el entorno arquitectónico como por el propiamente vegetal y animal ¹⁴.

En el recuento final de los hechos de este rey sólo cabe señalar, o más bien acentuar, una serie de cualidades que definen de forma global su labor como promotor de las artes. Cabe decir, en primer lugar, que se trata de un mecenazgo en su práctica totalidad de carácter profano y civil, encaminado a reforzar la imagen de la monarquía bajo los postulados de autoexaltación, propaganda y prestigio. Labor cuanto más necesaria si se tiene en cuenta el papel creciente de propaganda que esta tomando una nobleza cada vez más orgullosa de sus blasones y linajes. En este contexto, el patronato regio de Enrique IV supone un corte radical frente al comportamiento tradicional de los Trastámara medievales e inicia el camino que a partir de él seguirán los Reyes Católicos, es decir, la utilización del arte, fundamentalmente de la arquitectura, como un instrumento político y emblemático. En esta trayectoria destacan evidentemente, los esfuerzos por crear un auténtico emblema del poder concretado, como queda dicho, en una ciudad y es aquí donde radica el carácter utópico que encierra el esfuerzo del rey, puesto que al deseo de crear una auténtica capitalidad se le enfrenta la falta de un contenido político reduciendo todo el programa a una mera utopía ideológica. No obstante, la consecuencia inmediata de estos esfuerzos le lleva a esa preocupación urbanística y ambiental ya referida. Si a todo ello le añadimos que nos hemos movido en un ambiente de escasas alusiones religiosas, entendemos la crítica que le hicieron sus detractores al catalogarle como hombre poco religioso aunque, por otra parte, esa aparente carencia de religiosidad acentúa todavía más su papel de nuevo mecenas. Lo cierto es que incluso los retratos que del monarca nos han llegado inciden en esta dirección. En efecto, sus retratos más conocidos proponen la imagen del hombre cazador y festivo, la única excepción sería esa pequeña efigie como orante que incluye la custodia de Calahorra en tono al ostensorio, pieza regalada por el monarca en 1462 a la catedral, siendo obispo, D. Pedro González de Mendoza.

En este comportamiento, que corresponde al del rey que trasciende la frontera de la Edad Media, hay un factor que, en cambio, entra en contradicción. En el discurso de autopropaganda y exaltación falta la ejecución de un programa funerario a la altura de los que se hacía la nobleza. No es que ese programa no existiera en la voluntad del monarca, puesto que el Monasterio del Parral fue pensado como palacio-monasterio-panteón donde encontrar el descanso eterno. Sólo la petición del Marqués de Villena, Juan de Pacheco, su valido, impidió que el proyecto se llevara a cabo, quedando el rey a merced de la caridad de los monjes de Guadalupe en cuya iglesia será finalmente enterrado.

NOTAS

1. Enríquez DEL CASTILLO. *Crónica*, 1953, III y Hernando DEL PULGAR. *Claros varones de Castilla*. Madrid, 1969, pág. 14.

2. Rosario DIEZ DEL CORRAL. "Arquitectura y magnificencia en la España de los Reyes Católicos". Cat-Expo. *Reyes y Mecenas*. Madrid, 1992, págs. 56.

3 También llamado Estudio General. Cfr. Manuel GONZALEZ HERRERO. *Segovia, pueblo, ciudad y tierra*. Segovia, 1971, cap. IX, págs. 198 y V.V.A.A. *Historia de Segovia*. Segovia, 1984, págs. 74.

4. Todos los privilegios y exenciones fiscales que el rey concede a la ciudad están destinadas a proteger y potenciar la industria textil castellana, y en concreto la segoviana, con el fin de limitar el excesivo volumen de la exportación lanera. Ver Manuel GONZALEZ HERRERO, op. cit. cap. IX.

5. El noble bohemio Leon de Rosmithal estuvo en la corte en 1466 acompañado de Gabriel Tetzel, autor del relato de viaje. Ver A. M. FAVIE. *Viaje por España*. Madrid, 1899, O, págs. 66-67.

6. La hipótesis del Marqués de Lozoya fue presentada en el Congreso de Granada de 1975 sobre Arte mudéjar, hoy es casi unánime aceptada como viable. En ella defiende el origen aragonés de Xadel Alcalde a quien rastrea en obras de la Aljafería de Zaragoza y en el Palacio de Cogolludo de Guadalajara además de participar en Segovia en el Alcázar, en el Palacio de San Martín y en San Antonio el Real. Xadel Alcalde es el creador del llamado por el Marqués "el mudéjar enriqueño".

Ver Juan DE CONTRERAS. "El monasterio de San Antonio el Real, en Segovia". *BOL. SOC. ESP. EXC.* tomo XXVI, (1918), págs. 255-264.

7 Elías TORMO. *Las viejas series icónicas de los reyes de España*. Madrid, 1917, cap. I, págs. 17-29, y Fernando COLLAR CACERES. "En torno al Libro de *Retratos de los Reyes* de Hernando de Avila" *Bol. Museo del Prado*, t. IV, (1983), n.º 10, págs. 5-36.

8 En concreto el Barón de Rosmithal así lo cree. Ver A. M. FAVIE. op. cit., pág. 67.

9 Joaquín YARZA LUACES. "La imagen del rey y la imagen del noble en el siglo XV castellano" en *Realidad e Imágenes del Poder en España. España a fines de la Edad Media*. Coord. Adeline RUCQUOI. Valladolid, 1988, págs. 267-291.

10 Miguel MORAN y Fernando CHECA. *El coleccionismo en España*. Madrid, 1985, cap. II, pág. 34. Ver también Fernando CHECA "Poder y piedad. patronos y mecenas en la introducción del Renacimiento en España". Cat-Expo. *Reyes y Mecenas*. Madrid, 1992, pág. 45.

11 Joaquín YARZA LUACES. "Isabel la Católica, promotora de las artes". *REALES SITIOS*, año XXVIII, (1991), n.º 110, págs. 57-64.

12 M.^a Eugenia CONTRERAS JIMENEZ. "Noticias sobre la antigua catedral de Segovia" *ANUARIO DE ESTUDIOS MEDIEVALES*, n.º19, (1989), págs. 516. Ver también Hilario SANZ y SANZ. *Privilegios reales y viejos documentos de Segovia*. Segovia, 1973.

13 Ver Timoteo DOMINGO PALACIO. *Documentos*, tomo III, 1907. Se incluyen otras disposiciones como la fechada en 1463 concediendo a Madrid un día franco de mercado, además de otras ya dadas por Isabel la Católica.

14 La medida esta tomada al ver el uso y abuso que se hace del bosque de Valsaín:

"Llegando el rey D. Enrique al bosque de Segovia, sintió gran dolor en ver sacar del monte, que con gran diligencia él guardaba, grandes cargas de leña y llevarlas a la ciudad ..."

El episodio lo citan todos los cronistas del monarca y queda recogido en el libro de M. MORAN y F. CHECA. *Las Casas del Rey*. Madrid, 1986, cap. I, pág. 22.

ARQUITECTURA Y ESPACIO URBANO: LA ASIMILACION DEL RENACIMIENTO EN CANARIAS

JUAN SEBASTIAN LOPEZ GARCIA
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

INTRODUCCION

La asimilación del Renacimiento en Canarias viene marcada tanto por lo tardío de su difusión en la segunda mitad del siglo XVI como por su permanencia, que prolonga la vigencia de sus formas hasta bien avanzado el siglo XVII.

El arcaísmo ha sido siempre una característica del arte en Canarias. Esta constante ha marcado gran parte de la llegada y desarrollo de los elementos estilísticos y su aceptación en la arquitectura que, además, prolonga su vida más allá de las cronologías convencionales, diluyéndose con el estilo siguiente. Este fenómeno, ya que de todas formas no es una exclusividad de las islas, tampoco se aleja demasiado de lo que ocurre en algunas regiones españolas peninsulares, como Extremadura, donde Sánchez Lomba ha matizado que la adopción del nuevo lenguaje no sólo fue tardía, sino lenta y tímida ¹. Otros ejemplos significativos los tenemos en la misma Italia, siendo destacable el retraso de aceptación del Renacimiento en el Véneto debido, precisamente, al fuerte vigor del gótico ².

En el caso particular del Renacimiento en Canarias, el lenguaje no se asimilará hasta mediados del siglo XVI ³, después de un periodo de convivencia con las formas góticas ⁴, sometido a distintas influencias y relaciones, pero siempre dentro de los márgenes propios de los factores humanos y culturales que tuvieron una mayor incidencia en el proceso de repoblación e integración de las islas en el mundo hispano, destacando la Península Ibérica, tanto la Corona de Castilla como Portugal ⁵.

La fortuna del nuevo estilo va pareja a la formación del sistema urbano de las islas, el crecimiento e importancia de sus ciudades y a la evolución económica y social que este archipiélago va adquiriendo tras su incorporación a la Corona de Castilla. No hay que olvidar que, como lenguaje, el Renacimiento tendrá un marcado carácter urbano y que será en las ciudades canarias de realengo donde se localizarán los ejemplos más importantes. Si bien desde principios del siglo XV una parte importante del archipiélago había quedado incorporado en régimen de administración señorial, no es hasta el último tercio de la centuria cuando se integran las islas de Gran Canaria (1483), San

Miguel de La Palma (1493) y Tenerife (1496). Este último grupo lo harán como islas de realengo, es decir directamente administradas por la Corona, hecho que será determinante para su desarrollo. En este sentido, hay que considerar que sus capitales, “ciudades de realengo” y sedes de los cabildos seculares de cada isla y de las instituciones de alcance regional, serán los núcleos más destacados de Canarias, ampliando las funciones que con anterioridad habían tenido las “villas de señorío” en la escena canaria ⁶.

EL URBANISMO

Para Morris, las ciudades españolas pasan por el renacimiento –y también en el barroco– sin experimentar grandes cambios en sus formas ⁷. Esta afirmación no se puede asumir en las canarias porque es precisamente en el siglo XVI cuando, en gran medida, adquieren forma y se consolidan, tras su fundación en el último tercio del siglo XV y superado ese primer momento en que la precariedad inicial no permitía grandes alardes urbanos ⁸.

Las tres capitales de las islas de realengo poseen ya unos núcleos consolidados a finales del Quinientos, tal como se refleja en la cartografía realizada por el ingeniero italiano Leonardo Torriani ⁹. Las ciudades de Las Palmas de Gran Canaria, San Cristóbal de La Laguna y Santa Cruz de La Palma se habían convertido en las más importantes del archipiélago, con una trama colmatada, destacando las dos primeras con un tejido en retícula, que tanto se ha relacionado con las ciudades americanas y donde Junquera y Mato ve tanto la posibilidad de persistencia de la tradición urbanística medieval como la presencia de teorías modernas o renacentistas ¹⁰.

Como es sabido estos núcleos, como la mayoría de los canarios, son de nueva planta, sin relevantes antecedentes prehispánicos, y prácticamente nacen con vocación de rectores territoriales. En concreto, los citados poseen unos orígenes con marcado acento estratégico, etapa inicial que se caracterizó por la improvisación y precariedad de su asentamiento. Posteriormente, a tenor de la rápida importancia que adquirieron y al perder esa función primera, el escueto e irregular núcleo fundacional, donde se localizaba la plazuela más antigua, cede su primacía a un nuevo centro. En esta nueva trama, de tendencia reticular, la ciudad se organizará de forma más reflexiva, con las aparición de las plazas mayores. Así, las de Santa Ana (Las Palmas), del Adelantado (San Cristóbal de La Laguna) y de España (Santa Cruz de La Palma), con sus trazados geométricos (rectángulo, cuadrado y triángulo, respectivamente) serán exponentes de ese afán regularizador que se experimenta en estas ciudades y que tendrán en estos recintos su escenario más cualificado ¹¹.

La plaza mayor se convirtió, en todos los sentidos, en el indiscutible centro del urbanismo canario, espacio donde van a convivir las distintas instituciones, tipificándose como un auténtico “espacio del poder” ¹². Este escenario urbano, por su carácter polifuncional, acogerá los edificios de las instituciones más importantes, sedes desde las cuales se gestionaba el territorio, ya el estrictamente local e insular –el propio de cada ciudad e isla– o el regional. Así, tomando como ejemplo significativo la Plaza de Santa Ana de Las Palmas, la Catedral de Canarias se enfrentaba al Cabildo de Gran Canaria, en los lados más estrechos del recinto rectangular, mientras en los laterales se construyeron el Palacio Episcopal y la Casa Regental (Presidencia de la Real Audiencia de Canarias). Todo esto, lógicamente, tiene una traducción arquitectónica, con la localización preferente de los lenguajes más eruditos.

LA ARQUITECTURA

La ciudad, concretamente la plaza y sus inmediaciones, acogerá las construcciones más notables, pertenezcan a las distintas administraciones o a la iniciativa privada. Es de destacar la importancia cualitativa que adquiere la iniciativa municipal, fenómeno apreciable en toda España tal como ha señalado Alfredo Morales ¹³.

Casi se podría decir que por imperativos cronológicos el lenguaje renacentista se vio favorecido, ya que fue durante el siglo XVI y particularmente en su segunda mitad, cuando se construyen una parte destacada de los edificios públicos más representativos. Esta circunstancia se prolonga todavía en construcciones más tardías, sin apenas referencias barrocas, en virtud de la tradición arcaizante que mantiene los códigos clasicistas en pleno siglo XVII.

El ambiente constructivo no es unitario en cuanto al reparto territorial en las centurias citadas. En este aspecto se aprecia una mayor homogeneidad durante el siglo XVI, momento al que pertenecen los programas más importantes, con los conjuntos que integran las plazas mayores referidas, muy vinculados al apogeo del comercio del azúcar que beneficia, casi por igual, a Gran Canaria, Tenerife y La Palma, aunque por las prerrogativas regionales que disfrutaba, se traduce en edificaciones más importantes en Las Palmas, cabecera de la primera ¹⁴. Este signo cambia durante el siglo XVII, apreciándose un mayor auge constructivo en la isla de Tenerife. El rendimiento económico de la exportación de vinos impulsa la edificación urbana, construyéndose un apreciable número de viviendas que no sólo se localizan en la capital de la isla, San Cristóbal de La Laguna, sino en otras villas importantes como La Orotava y Garachico.

Desde el punto de vista artístico, el panorama arquitectónico del siglo XVI es heterogéneo, con un predominio de la tradición mudéjar, al que se suman elementos góticos y renacentistas ¹⁵. Las formas renacentistas, como lenguaje erudito, predominarán a partir de mediados del Quinientos, aunque con algunos antecedentes en la primera mitad de la centuria. La Plaza de Santa Ana es un buen ejemplo, porque además de lo que supone el recinto con su urbanismo próximo a esos ideales ¹⁶, también hay que considerar sus elementos arquitectónicos. Tanto el antiguo Cabildo, construido a partir de 1535 por el gobernador Agustín de Zurbarán y donde perviven estilemas góticos; como la puerta principal de la Catedral (trazada hacia 1589 por el ingeniero italiano Próspero Casola), referencia clásica en la austera fachada gótica, y la Casa Regental (finalizada hacia 1640, después de un largo proceso), son exponentes destacados del momento renacentista ¹⁷. De estas construcciones sólo se conserva la Casa Regental (ampliada en el siglo XIX con una planta más). Por su parte el antiguo cabildo se incendió en 1842 y la puerta catedralicia desapareció con las reformas neoclásicas realizadas a partir de finales del siglo XVIII.

De los edificios de los antiguos concejos sólo se conserva el de Santa Cruz de La Palma, la fachada de arquitectura civil del siglo XVI y renacentista más importante de Canarias. Las reformas en la plaza principal palmera se realizaron tras el ataque que sufre la ciudad en 1553 por la armada francesa de François Le Clerc y la intervención consistió en la edificación del citado Cabildo, cuyas obras se realizan entre 1559 y 1563, la construcción de la fuente adosada al fondo de la Plaza (1588) y la reedificación y ampliación de la Iglesia de El Salvador con su singular portada atribuida a Juan de Ezquerro, inmueble en el que se trabajaba ya en 1559 y cuyas obras continuaron posteriormente ¹⁸. La plaza de España, con las edificaciones públicas referidas, se adosó lateralmente a la calle Real (actual O'Daly), eje principal de la ciudad, vía donde destacan

varias viviendas del siglo XVII, entre las que se cuentan por sus elementos clasicistas las casas de Salazar y Arce y Rojas, estudiadas por Martín Rodríguez ¹⁹.

Lo más destacado de lo conservado del momento en la ciudad de San Cristóbal de La Laguna son sus inmuebles de arquitectura doméstica con elementos clasicistas, la mayoría de ellos construidos en el siglo XVII. Sin embargo, La Laguna no fue una excepción entre las ciudades realengas y también poseyó su antiguo cabildo quinientista, hoy desaparecido, de dos plantas, porticado y con fachada principal hacia la plaza del Adelantado, recinto en el que también se levantaban la ermita de San Miguel, patrón del Ayuntamiento, y el monasterio de Santa Catalina de Siena ²⁰. Del conjunto cabildicio sólo se conserva la fachada de la denominada “Casa del Corregidor” recayente hacia la calle de Carrera. Labrada en la primera mitad del Quinientos, en la misma figura el escudo de Jerónimo Álvarez de Sotomayor, quien ocupó el cargo de corregidor entre 1543 y 1546. En el grupo de viviendas con elementos clásicos se cuentan las casas Lercaro, Alvarado-Bracamonte (Capitanes Generales), San Martín, etc., inmuebles a los que hay que sumar otros de carácter religioso, como las portadas de la ermita de San Juan Bautista y la de la iglesia del Hospital de Dolores ²¹.

La nómina de obras tinerfeñas hay que ampliarla a otras poblaciones de menor importancia y desarrollo que La Laguna, lugares donde se aprecia que el lenguaje clasicista tuvo un uso más restrictivo en lo civil que en lo religioso, lógico si se tiene en cuenta que las iglesias, ermitas y conventos respondían a esfuerzos colectivos y las viviendas a privados. En este sentido, destacan las portadas de la iglesias de San Marcos Evangelista (Icod de los Vinos), Nuestra Señora de los Remedios (Buenaventura del Norte), San Pedro Apóstol (Realejo de Arriba), Nuestra Señora de la Concepción (Realejo de Abajo), Santa Ana, Las Concepcionistas, San Francisco y Santo Domingo (Garachico), etc. Por su parte, el mayor número de viviendas con elementos renacentistas se encuentran en la Villa de la Orotava (casas Monteverde, Mesa, Molina) que junto con Garachico (casa de los Marqueses de Adeje) fueron dos localidades que alcanzaron cierto grado urbano ²². En el resto de las islas los ejemplos son menos numerosos, dispersos y en agrupaciones o núcleos de carácter rural, aunque en algún caso poseyeran prerrogativas funcionales propias de lo urbano, como es el caso de la villa de Santa María de Betancuría, antigua capital de Fuerteventura ²³.

CONCLUSION

El lenguaje renacentista se asimila en Canarias paralelamente al proceso de regularización que experimenta la trama de las ciudades de realengo, superada la fase de los precarios y escuetos núcleos fundacionales de finales del siglo XV. Las obras públicas, especialmente a iniciativa de los cabildos (sus propias sedes, fuentes, la Casa Regental, etc), algunos edificios de carácter eclesiástico y las viviendas urbanas más destacadas, presentan los exponentes más interesantes de elementos renacentistas en el archipiélago.

Como norma general, el estilo se manifiesta en las portadas, escaseando las fachadas completas. En la mayoría de las edificaciones sólo se realizaron versiones restringidas que tenían, precisamente, en la portada el elemento más destacado. Con todo esto, en el escenario urbano canario el lenguaje clasicista se manifiesta con la fórmula de un “vocabulario fragmentado” a través de “intenciones y fragmentos renacentistas”, siguiendo las acertadas expresiones de Víctor Nieto y Fernando Marías, respectiva-

mente ²⁴. De todas maneras, al coincidir con el despegue de las ciudades de realengo, los núcleos urbanos más importantes e influyentes de Canarias, el lenguaje renacentista y especialmente sus elementos en la arquitectura, van a adquirir un notable protagonismo como signos de poder y prestigio de las instituciones y las familias más poderosas de la sociedad canaria de los siglos XVI y XVII.

NOTAS

1 Francisco M. SANCHEZ LOMBA (1988): "Arquitectura del Renacimiento en Extremadura", en *Norba-Arte*, Tomo VIII, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Extremadura, Cáceres, pág. 71.

2 Vid. Renato CEVESE (1990): "Dal gotico al primo rinascimento in palazzi di Padova e di Vicenza", en *Annali di Architettura*, n.º 2, Rivista del centri Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, Electa, Milano, pág. 83.

3 Juan Sebastián LOPEZ GARCIA: *La Arquitectura del Renacimiento en el Archipiélago Canario*, Instituto de Estudios Canarios, Cabildo Insular de Gran Canaria, La Laguna, pág. 19.

4 Para el gótico en Canarias, vid. Alfonso TRUJILLO RODRIGUEZ (1976): *Arte gótico en Canarias*, col. Enciclopedia Canaria, número 18, Aula de Cultura de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, y Francisco José GALANTE GOMEZ (1983): *Elementos del gótico en la arquitectura canaria*, Edirca, Las Palmas de Gran Canaria.

5 Francisco José GALANTE GOMEZ (1989): "Influencias y relaciones en la arquitectura canaria del siglo XVI", en el *VI Congreso Español de Historia del Arte. Los caminos y el arte*, Tomo II ("El arte en los caminos"), Universidad de Santiago de Compostela, págs. 320-324.

6 Vid. Juan Sebastián LOPEZ GARCIA (1988): "Canarias: hacia un sistema urbano, siglos XV y XVI", en *Ciudad y Territorio*, número 77-3, Instituto Nacional de Administraciones Públicas, Madrid, págs. 3-8.

7 A.E.J. MORRIS (1984): *Historia de la forma urbana. Desde sus orígenes hasta la revolución industrial*, Col. Arquitectura/Perspectivas, Gustavo Gili, Barcelona, pág. 335.

8 Carmen FRAGA GONZALEZ (1973): *Plazas de Tenerife*, Instituto de Estudios Canarios, La Laguna, p 11.

9 Fernando Gabriel MARTIN RODRIGUEZ (1986): *La primera imagen de Canarias. Los dibujos de Leonardo Torriani*, Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, láminas 24, 32, 44, 59 y 60.

10 Juan José JUNQUERA Y MATO (1980): "Reflexiones sobre el urbanismo canario y sus relaciones con Hispanoamérica", en *Revista de Historia Canaria*, número 172, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de La Laguna, págs. 249-251.

11 Vid. Juan Sebastián LOPEZ GARCIA (en prensa 1993): "Morfología y función de la plaza en Canarias", en *Homenaje al Profesor Bonet Correa*, Departamentos de Historia del Arte, Xunta de Galicia. Madrid.

12 Vid. Juan Sebastián LOPEZ GARCIA, (en prensa): "La Plaza Mayor en Canarias como espacio del poder", en *Documentos de Arquitectura Nacional y Americana (DANA)*, número 31/32, Instituto Argentino de Investigaciones de Historia de la Arquitectura y del Urbanismo, Resistencia, Argentina.

13 Víctor NIETO, Alfredo J. MORALES y Fernando CHECA (1989): *Arquitectura del Renacimiento en España*, Manuales Arte Cátedra, Ediciones Cátedra. Madrid, pág. 218 y ss.

14 LOPEZ GARCIA, 1988, págs. 7-8.

15 Vid. Carmen FRAGA GONZALEZ (1977): *La arquitectura mudéjar en Canarias*, Aula de Cultura de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife.

16 Carmen FRAGA GONZALEZ (1980): "Plazas de Las Palmas", en *III Coloquio de Historia Canario-Americana (1978)*, Tomo II, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, págs. 300-301.

17 LOPEZ GARCIA, 1983, págs. 143-149, 152-155.

18 LOPEZ GARCIA, 1983, págs. 89-104.

19 Fernando Gabriel MARTIN RODRIGUEZ (1978): *La arquitectura doméstica canaria*, Aula de Cultura de Tenerife. Santa Cruz de Tenerife, págs. 244-245. Véase además LOPEZ GARCIA, 1983, págs. 113-114.

20 La plaza mayor lagunera, en su polifuncionalidad, como las demás canarias, introduce la presencia monástica. Vid. Juan Sebastián LOPEZ GARCIA (en prensa 1992): "Los monasterios femeninos en el urbanismo de Canarias", en *Monacato femenino en España, Portugal y América (1492-1992)*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de León.

21 LOPEZ GARCIA, 1983, págs. 35-54.

22 Para el estudio detallado de estos y otros edificios tinerfeños, Vid. LOPEZ GARCIA, 1983, págs. 54-86.

23 Juan Sebastián LOPEZ GARCIA (1987): La villa de Betancuria, centro histórico de Fuerteventura", en *I Jornadas de Historia de Fuerteventura y Lanzarote. Homenaje a Francisco Navarro Artilles*, Tomo II, Cabildo Insular de Fuerteventura, Puerto del Rosario, págs. 385-386.

24 NIETO, MORALES y CHECA, 1989, pág. 58. Fernando MARIAS (1989): *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento Español*, Taurus. Madrid, pág. 52.



Lámina 1. Plano de Las Palmas de Gran Canaria, Leonardo Torriani, finales del siglo XVI.

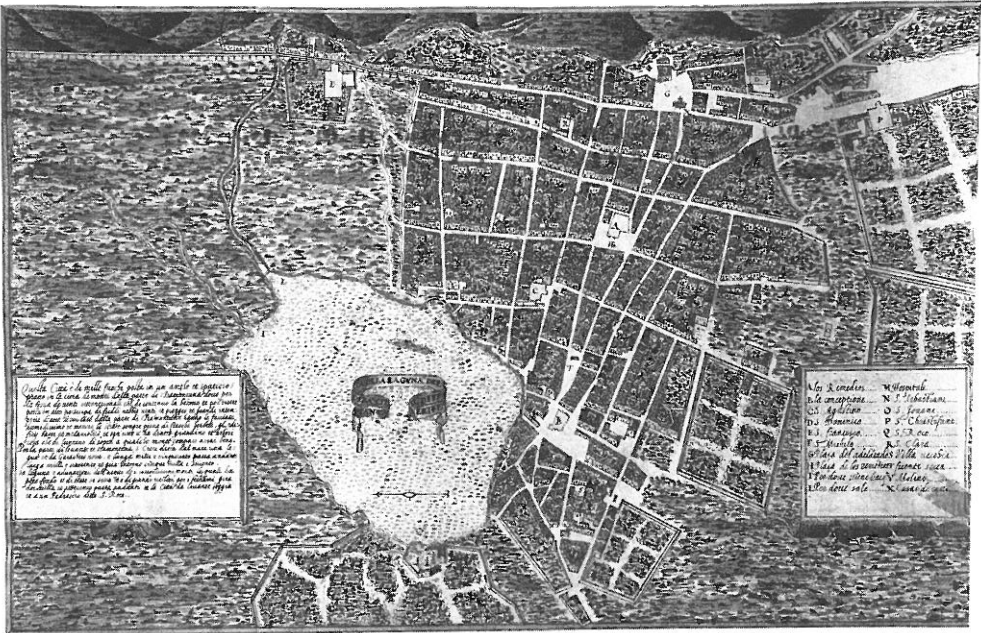


Lámina 2. Plano de San Cristóbal de La Laguna, Leonardo Torriani, finales del siglo XVI.



Lámina 3. Casa del Corregidor,
San Cristóbal de La Laguna.



Lámina 4. Antigo Cabildo de
San Miguel de La Palma, actual
Ayuntamiento de Santa Cruz de
La Palma.

Lámina 5. Portada principal
(lado de la Epístola) de la
Iglesia Arciprestal de El
Salvador, Santa Cruz de La
Palma.



Lámina 6. Casa Regental, Las Palmas de Gran Canaria.

EL PROBLEMA DE LA INTRODUCCION DEL RENACIMIENTO EN LA ESCULTURA ASTURIANA DEL SIGLO XVI. LOS GONZALEZ

RAQUEL ALONSO ALVAREZ
MARIA PILAR GARCIA CUETOS

I.-EL OSCURO PANORAMA DE LA ESCULTURA QUINIENTISTA ASTURIANA

La escultura asturiana del siglo XVI permanece en su mayor parte sin estudiar. Se han publicado algunos estudios sobre obras concretas, caso del mausoleo del Arzobispo don Fernando de Valdés y la Virgen de Nuestra Señora del Valle, de Pravia. También se elaboró recientemente un primer estudio que pretende dar una visión general de la misma ¹.

Por su parte, el profesor Germán Ramallo, en su estudio sobre la escultura barroca asturiana, se ocupó de algunos artífices que ejercen su labor a comienzos del siglo XVII y que hemos podido documentar también actuando en el último tercio del quinientos ².

De la primera mitad de la centuria hemos conservado únicamente el retablo mayor de la Catedral de Oviedo ³ y el de Santa María de Llanes ⁴. El primero supone la pervivencia de los esquemas góticos, unidos a elementos renacentistas, mientras que en el segundo se plasma ya una estética plateresca. Se trata de obras aisladas y que carecen de repercusiones en la región o al menos no se conservan obras que permitan afirmar lo contrario.

Así pues, nos encontramos con un casi absoluto vacío en el periodo que debería de marcar la transición entre la estética del gótico final y la renaciente. Viene a producirse en Asturias un caso similar al de la vecina Cantabria ⁵.

De este modo, en Asturias sólo podemos comenzar a analizar la cuestión de la introducción de estéticas renacentistas, al margen de los citados ejemplos, a partir de una fecha tardía que arranca aproximadamente de mediados de siglo. Como es de esperar, en este momento ya se detecta una marcada influencia del manierismo. Un ejemplo particularmente hermoso es el retablo mayor de la parroquial de Pola de Allande ⁶, que no está documentado, pero en el que Germán Ramallo ha visto la mano de un seguidor de Berruguete. Un caso similar es el del retablo de la Trinidad de Santa María de Llanes. Las dos obras se han fechado en la segunda mitad del siglo.

Según parece, y siempre teniendo en cuenta los datos con los que contamos hasta el momento, en la segunda mitad del quinientos, o incluso a principios del siglo XVII, en

el Principado debieron asentarse escultores procedentes del norte de Europa, concretamente de Borgoña y Flandes –ha podido documentarse la presencia de Antonio de Borgoña, Miguel Mignot, o Roberto de Ruan– y de Castilla tales como Fernando de Ceballos o Juan de Medina Cerón. Aunque tenemos constancia de numerosas obras encargadas a estos imagineros y entalladores, apenas se han conservado algunos fragmentos de las mismas, caso de un relieve del retablo de Santa María de Lugás, encargado a Medina Cerón en 1609 ⁷.

Visto este panorama general, será fácil comprender la importancia que para el estudio de la escultura quinientista asturiana tiene el conjunto mueble de la iglesia del monasterio de Santa María la Real de Valdediós, en Villaviciosa. En este caso, contamos con una obra que ha podido ser documentada, con lo que tenemos una base sólida para efectuar su análisis. En la iglesia se conservan la sillería de coro y dos relieves, localizados en unos retablos barrocos ubicados a los pies de la nave. Además, dispersos por el monasterio, se encontraron varios fragmentos, ahora recogidos en el taller de restauración perteneciente a la Escuela Taller ubicada en el cenobio ⁸.

II.–ANDRES GONZALEZ Y LOS RETABLOS DE SANTA MARIA DE VALDEDIOS

A pesar de ser los restos del retablo de Valdediós la única obra documentada y conservada de Andrés González, los protocolos notariales de Oviedo permiten seguir el rastro del imaginero de manera detallada. Se observa, por una parte, una actividad y volumen de obra considerables en un arco temporal que abarca casi toda la segunda mitad del siglo XVI, y por otra, un aumento progresivo en la envergadura de los encargos que recibe. Así, su primer trabajo documentado son unas armas para la Fortaleza de Oviedo en 1566 ⁹, encargo del que arranca su producción conocida. Sin embargo, para esta época ya debía ser un artífice bien considerado, pues pocos años más tarde, en 1568, firma un contrato de aprendizaje con Alonso de Grado, comprometiéndose a enseñarle su oficio ¹⁰.

Un año más tarde, Iñigo de la Rúa, canónigo de la catedral, le encarga un Niño Jesús de madera estofada, con sus andas, ya que debía sacarse en procesión ¹¹. Esto nos hace pensar que el encargo no respondía a la devoción personal del canónigo sino que debió hacerse para la catedral o la capilla del Hospital de los Remedios, de la que era patrono el de la Rúa. Así pues, ya desde temprana fecha le tenemos trabajando para clientela importante.

Nada sabemos de él hasta 1574, excepto que está casado con María de Hevia en 1570 ¹² y que en 1571 figura como fiador de un depósito ¹³. En 1574 recibe el encargo de una custodia para Posada de Rengos (Cangas de Tineo) ¹⁴ y en 1579 el de otra para la iglesia de Piñeres, junto con el pintor palentino Francisco de Paredes ¹⁵.

En 1581 ¹⁶ inicia una interesantísima serie de escritorios que realizará junto con su yerno Antonio de Borgoña. Es muy importante destacar que dos de los clientes eran vecinos de Medina de Rioseco, y el restante residía en la Corte, así que no nos parece aventurado suponer que los escritorios en cuestión gozaban de una cierta fama. No conocemos el grado de calidad del trabajo, pero lo que sí revela la documentación es un abigarramiento de relieves que debía hacer de estas piezas objetos de lujo: las Siete Virtudes, el Descendimiento, las Angustias, la Visitación y San Francisco en cajones y

puertas, la Anunciación en la tapa y las armas del cliente en los laterales. En todos ellos se repiten estos temas con ligeras variaciones, acompañándose el escritorio en una ocasión con un conjunto de sillas también adornadas con las armas del propietario ¹⁷.

Esta actividad paralela de retablista y mobiliario explican el carácter global del que debió ser el mayor encargo de su vida: el conjunto de retablos, sillerías y mobiliario del monasterio de Valdediós. En 1587 trabaja de nuevo para el Ayuntamiento de Oviedo ¹⁸, pero esta vez se encarga de un retablo con el Calvario y le encontramos ya con su hijo.

A continuación se encarga, junto con su hijo Francisco, de la obra a la que ya nos hemos referido en el monasterio de Valdediós. El primer concierto de los retablos y la sillería se hizo en 1590, adquiriéndose con destino a esta obra 111 tablones de nogal ¹⁹. Se alude en el Libro de Obra a los cuatro retablos y la sillería de coro que se estaban fabricando. De los retablos se encargó Andrés González y de la sillería su hijo Francisco, ayudado por Antón de Verros, un carpintero local que se ocupaba de diversas labores en el monasterio.

González recibiría por su trabajo 50 ducados, más 4 reales por día trabajado.

Al año siguiente, en 1591, se le abonan al escultor dos pagas de 610 y 176 reales respectivamente, y se compraron con destino al retablo mayor 12 tablas, 6 “quartones” y 5 “tueros” de nogal, y 38 tablas y 8 “quartones” de castaño.

Al año siguiente aún continuaba González ocupado ultimando el retablo mayor. Recibió por el remate del mismo 40 ducados y además otros 300 reales por unas “demasías”, unos trabajos que excedían lo contratado en un principio, pero cuyo alcance no se especificaba. Únicamente se alude a que había tallado “el crucifijo del Arco”.

De todo lo fabricado por Andrés González hemos conservado los dos relieves reutilizados en retablos del siglo XVIII y los restos del colocado en la sacristía en la misma centuria. Estos últimos han sido restaurados recientemente con muy poco acierto, por lo que su análisis está muy determinado por su nuevo aspecto, al haber sido seriamente retocada la policromía y estar redorados. Por suerte, se han conservado documentos gráficos de su estado anterior, que nos sirven de adecuada referencia en nuestro estudio.

Los relieves que se conservan en la iglesia permanecen en su estado original, si bien deteriorados por el paso del tiempo ²⁰. En una de las escenas se ha representado a Santiago Matamoros. El santo, a caballo, avanza delante del ejército cristiano, al que se alude sumariamente con dos rostros de guerreros, cubiertos con yelmo y la grupa de uno de los caballos, y se enfrenta a los sarracenos. Algunos han caído ya bajo su montura o son aplastados por sus compañeros, en retirada. El movimiento impreso al caballo encabritado y al santo, con su cabeza dispuesta en tres cuartos es aún un tanto hierático, mientras que los musulmanes se representan en posturas forzadas y escorzos, llenando el flanco izquierdo del relieve y el ángulo inferior del mismo. La composición está marcada por una clara diagonal que se compone mediante el caballo y la cabeza de uno de los musulmanes. Observamos cierta idealización en el rostro del santo, y las anatomías son robustas, de canon un tanto reducido.

En el otro relieve se han representado Santas Mártires. En el centro vemos las figuras de dos de ellas, vestidas con manto que les cubre la cabeza pero deja ver parcialmente sus cabellos, portan palma de martirio y una flecha. Detrás, también de pie pero en un segundo plano, vemos otras tres santas y a los lados las cabezas superpuestas de otras. En sus nimbos hay inscripciones que nos aclaran su identidad. Las situadas de pie están vivas, aunque su mirada perdida las aísla del espectador; las de los

lados tienen la cabeza ligeramente inclinada, los ojos cerrados o semicerrados, con una tonalidad azulada a su alrededor y en el extremo de la nariz pues están muertas, aunque su aspecto sea plácido. En algún caso el instrumento del martirio, cuchillo o sierra, aparece cercenando su cuello. La composición es equilibrada y las figuras son hieráticas. Sus rostros están idealizados y su canon es robusto. En el centro aparecen Santa Ursula y Santa Escolástica, flanqueadas a la izquierda por Santa Fe, Santa Prisca, Santa Sabina y Santa Cristina, y a la derecha por Santa Agata, Santa Petronila y Santa Margarita.

Del retablo de la sacristía se conservan, como ya adelantamos, varios fragmentos:

Relieve de Santos Mártires, que debía de completar al que hemos descrito de las santas. Su composición es similar, en el centro vemos a San Blas, de pie, con indumentaria de obispo y una espada atravesando su cuello, aludiendo a su martirio. Su rostro también está un tanto idealizado y el tratamiento de los pliegues es idéntico al visto en las Santas, la túnica se compone de menudos pliegues algo acanutados y los del manto, más amplios y suavemente quebrados, señalan el movimiento de una de las piernas hacia adelante.

A los lados del santo vemos otros mártires, con inscripciones alusivas a su identidad en el nimbo y espadas, cuchillos y sierras atravesando sus cuellos o incrustados en el cráneo. Algunos están vivos, pero otros, como las santas, tienen la cabeza ligeramente inclinada, los ojos cerrados, aunque la nueva policromía ha eliminado los tonos azulados que les darían el aspecto cadavérico de las santas. A pesar de la violencia que supone la presencia de los instrumentos de martirio, vemos que se les ha idealizado y presentan un aspecto sereno, nada crispado. En el lado izquierdo se representan, de abajo arriba, San Tirso, ¿San Clemente?, San Cosme y San Damián; en el derecho, San Pedro Mártir, uno sin identificar y San Vicente.

En otro relieve de las mismas dimensiones, vemos a San Bernardo con los instrumentos de la Pasión de Cristo. El santo está arrodillado y absorto en la contemplación divina, con los ojos elevados hacia lo alto. Un nimbo rodea su cabeza y su rostro está muy idealizado. Es especialmente notable el tratamiento de los pliegues de su hábito, muy finos y menudos, oscureciendo incluso su anatomía, pero dotando a la figura de empaque. En una filacteria muy plegada se ha incluido una inscripción.

Además hay otro grupo de relieves, más estrechos, en los que se representó a San Fabián, San Sebastián y otro santo que no hemos podido identificar, quizá San Gregorio Magno. Los tres se han dispuesto en una hormacina fingida, bajo una venera y sobre una ménsula. En el caso de los dos primeros, se dispuso bajo ellas una cartela que nos aclara su identidad. San Fabián y el otro obispo visten túnicas y capas pluviales, adelantan una pierna y bendicen, el tratamiento de la indumentaria es similar al ya descrito en los relieves principales. En cuanto al San Sebastián, aunque la restauración no permita apreciarlo adecuadamente, su anatomía es de tradición clasicista, si bien la figura es un tanto desproporcionada, de piernas muy cortas.

Hay otro grupo de relieves que deben de corresponder al banco de los retablos, en ellos vemos a diferentes Padres de la Iglesia y Mártires, con la filacteria que nos revela su identidad y atributos correspondientes. Se trata de San Agustín, San Ambrosio, San Jerónimo, San Esteban, Santo Tomás de Aquino y San Lorenzo. En algún caso los rostros se trataron con cierto realismo, así Santo Tomás o San Jerónimo, pero en el caso de los personajes más jóvenes, se retoma el estereotipo un tanto idealizado al que venimos refiriéndonos.

También se ha conservado la cornisa del retablo. Esta consta de dos relieves laterales en los que se han representado los bustos de los santos Justo y Pastor, ambos con una filacteria con su nombre, con un tratamiento más sumario que el de los anteriores relieves. En el centro vemos dos florones cuadrados y una cabeza de ángel. Se ha conservado también otro fragmento con una composición idéntica, que no conseguimos ubicar.

Hay otras dos composiciones triangulares que debían corresponder al remate del retablo. Su calidad es también inferior a la de los relieves principales. En uno de ellos se ha representado a Dios Padre, con el orbe y el manto arbolado enmarcándolo sobre un fondo de nubes compuestas mediante espirales. En el otro vemos a Cristo triunfante portando la cruz, de tres cuartos y sobre el mismo fondo de nubes.

Otros elementos que debían corresponder a la misma obra son unos medallones con escudos de la Congregación de Castilla de la orden bernarda y varias columnas. Hay cuatro más pequeñas, y otras mayores, todas con capitel corintio, fuste estriado y con éntasis.

Así pues, conservamos en Valdediós un conjunto con variada iconografía y un buen número de relieves. Las figuras se caracterizan por su canon corto, y a veces desproporcionado, pero hermo­seado por un tratamiento anatómico potente u naturalista en el caso de los desnudos. Los ropajes se trabajaban también con la pericia de un buen artesano, y resultan movidos, suaves y naturales. Los rostros van desde un realismo que casi nos parece hispanoflamenco a un idealismo de raigambre clasicista. No pensamos, sin embargo, que esto responda necesariamente a la intervención de más de un imaginero, sino que puede deberse a la formación ecléctica de un autor provinciano que hace su trabajo con corrección, e incluso maestría, pero sin asimilar nunca correctamente las corrientes con las que toma contacto.

Tras la obra de Valdediós, aparece por última vez en la documentación en 1595, “estante en Avilés”²¹, y hacia esos años debe morir, o al menos dejar de trabajar, puesto que en 1601 ya encontramos a su hijo Francisco trabajando en solitario.

A pesar de lo relativamente bien documentada que está la carrera de Andrés González, muchos puntos de interés permanecen en la oscuridad. Desconocemos si su formación se realizó en Asturias o fue producto de un viaje a Castilla, y tampoco podemos hacernos idea de su evolución estilística, si es que la experimentó. Podemos suponer que si realizó algún viaje de aprendizaje, lo hizo antes de su aparición en 1566, ya que después de este año su nombre aparece regularmente en la documentación asturiana²², excepto cortos lapsus en 1567, 1572-73, 75-78, 1580, 1583-86 y 1587-91. Particularmente sospechosa nos parece su desaparición del panorama asturiano entre 1575 y 1578, por ser ésta más prolongada que otras. Cuando reaparezca en 1579, lo hará acompañado de Antonio de Borgoña, que figura durante un tiempo a su lado en los contratos y será su yerno. Quizá un hipotético viaje a Castilla del imaginero explicaría la entrada en el panorama asturiano del borgoñón, y la curiosa colección de escritorios que contratan ambos, siempre con personajes ultramontanos. De todas maneras, aunque estas circunstancias pueden hacernos sospechar, también es posible que se trate de simples coincidencias. Antonio de Borgoña no es el único apellido extranjero que encontramos en la Asturias de la época, y los contactos entre Medina de Rioseco y Oviedo eran frecuentes gracias a la concurrencia regular de sus comerciantes a los mercados asturianos.

La posibilidad de su formación asturiana es imposible de precisar, dada la escasez de obra conservada en estos años en Asturias. Un cierto aire de familia parece advertirse entre algunas figuras de Valdediós y un Dios Padre, lo único conservado del retablo de Lugás que Juan de Medina Cerón contrató en 1598²³. Medina Cerón era natural de Benavente, y cabe dentro de lo posible que de allí trajera a Asturias aires que influyeran en Andrés González, pero sus coincidencias bien pueden ser producto más de un sustrato común que de una influencia del uno sobre el otro. No mejora mucho la situación el desconocimiento del origen de la formación del benaventino y de las actividades que desarrolló antes de 1598. Por otro lado, ciertas relaciones estilísticas pueden también apreciarse con parte de la obra desarrollada en Galicia por Juan de Angés el Mozo, particularmente entre el San Benito del retablo mayor de San Esteban de Ribas del Sil y el del retablo que estudiamos, y los escudos que rematan el retablo de Junquera de Espinaredo. Aunque la obra de Angés presenta, en su conjunto, un influjo del manierismo a la manera de Juni que no aparece en la obra de Valdediós, de menor calidad, pensamos que no debe desestimarse la llegada de las corrientes castellanas a Asturias a través de la vía gallega, que últimamente se ha revelado en nuestra región de mayor influencia que la que se le suponía²⁴.

III—FRANCISCO GONZALEZ Y LAS SILLERIAS DE VALDEDIOS

A partir de 1590, y con la mencionada obra de Valdediós vemos a Andrés González trabajando con sus hijos. Principalmente uno de ellos, Francisco, continuará regularmente la actividad paterna. Si el problema de la formación de Andrés sigue sin resolver, la obra de Francisco sugiere, al menos por lo poco que sabemos de ella, una manifiesta continuidad respecto de la su padre. El dibujo de la Dolorosa que realizó en 1606²⁵, conserva el aire de las Santas Mártires del retablo de Valdediós, con su cuerpo achaparrado situado en contraposto, envuelto en un manto de plegado pesado y suave, y ello sin conseguir la belleza de algunos rostros de su padre ni la soltura que en ocasiones logra conferir éste a los ropajes que cubren a sus santos, a pesar de lo corto de su canon.

Francisco González mantiene la tradición de su padre en lo que respecta al tipo de encargos. Así, para el Marqués de Valdecarzana realiza no sólo los retablos de Muros, sino también “bufetes, sillas, taburetes y otras obras y un escudo de armas para la capilla de Villanueva”²⁶. De la cajonera que proyectó para la sacristía de los dominicos de Oviedo no conservamos ni trazas ni obra, pero sí las condiciones. Estas, aunque no muy explícitas, parecen sugerirnos una obra semejante a la que hizo para la sillería de Valdediós. El fondo de la cajonera de los dominicos se describe como de “dos pies de alto con sus pilastras, basas y capiteles jónicos y su cornisa por remate, que haga: arquitrabe, friso y cornisa”²⁷. Imaginamos que no llevaba más imaginería que el Calvario que se describe en el centro, pues nada dice de ella. Quizá estas obras podría ponerse también en relación con la sillería de coro de San Vicente, hoy en San Pelayo, que debió realizarse hacia estas fechas y que permanece sin autor conocido.

La sillería de Valdediós se contrató en 1590²⁸, con la condición de que los trabajos se efectuaran entre agosto y Navidad de ese año. Al año siguiente se adquirieron cien tablas y para continuar ésta y la del coro bajo (la del crucero de la iglesia), abonándosele a Francisco González 150 reales por el trabajo materializado hasta ese momento. También se compraron 24 tablas de castaño para el trascoro.

Además, se hizo con Francisco otro contrato por otras dos sillas, no incluidas en el primero. Por el trabajo en el coro bajo y el facistol se le abonaron 163 reales.

En 1591 se adquirieron 38 tablones, cuatro docenas de tablas y 4 “quartones” de nogal para acabar la obra del coro bajo. En 1592 se le abonaron a Francisco González y su ayudante, Antón de Berros, 717 reales por la obra del coro bajo y los asientos del altar y la escalera del púlpito, fabricaron dos bufetes (probablemente similares a los encargados a su padre), dos candeleros, dos cajones y las tablas de la “mundicias”.

De toda esta obra, sólo se ha conservado la sillería del coro alto, que ahora se encuentra en un estado bastante delicado y necesita una urgente restauración.

De planta en U, se compone de dos pisos, alto y bajo. En el alto, los respaldos de los sitiales, altos y rectangulares, se dividen mediante pilastras a las que adosan semicolumnas con capitel de tipo jónico y fuste estriado, recubierto de escamas en su tercio inferior. Las sillas se dividen mediante ménsulas a las que se adosan tarjetas vegetales, y tanto en los respaldos altos como en los bajos se tallan motivos geométricos variados. Las sillas del coro bajo son más sencillas y se dividen mediante columnillas exentas, éstas estriadas, con fuerte éntasis y capitel bulboso. Al igual que en el retablo, los laterales rematan con escudos de la orden bernarda. El sitial abacial desapareció, siendo sustituido en el siglo XVIII por una hornacina.

La relación que ya hemos sugerido entre esta sillería y la del monasterio de San Pelayo se centra sobre todo en la organización arquitectónica. La riqueza iconográfica de la segunda, en cuyos respaldos se tallan santos de la orden benedictina –por cierto, relacionados estilísticamente con figuras del retablo de Valdediós– no convenía a la orden bernarda en un momento en el que ésta intenta recuperar su espíritu original con ocasión de su reforma. Un esquema semejante al de Francisco González, hecho a base de rectángulos en los que se tallan rosetas geometrizadas y cadeneta manierista, separados por columnas estriadas con decoración en su tercio inferior, puede encontrarse en la sillería del coro alto del también cisterciense monasterio de Santa María de Huerta, en Soria, de la segunda mitad del siglo XVI²⁹.

Nos queda por último referirnos a la colaboración entre Francisco González, Pedro García y el destacado escultor asturiano Luis Fernández de la Vega, junto a los que se supone que fabricó, ente otros, el retablo mayor de Noreña y el del monasterio de San Vicente de Oviedo³⁰. Ignoramos como estaban de avanzadas sus obras cuando se produjo la ruptura de terceras partes en 1641, ni queda muy clara la relación entre González y Fernández de la Vega. El tondo de Dios Padre, de estuco, que corona el presbiterio de la iglesia de San Vicente, hoy Santa María de la Corte, no parece desde luego salido de manos de un Fernández de la Vega que para estos años ya había producido obra de mucha mayor calidad y una estética plenamente barroca. Cabe pensar en una intervención de González, puesto que aspectos del estuco recuerdan la obra de su padre en Valdediós, o en este Pedro García del que no conocemos ninguna obra que nos permita establecer comparaciones. Sea ello como fuere, nos encontramos ante las últimas manifestaciones de un estilo tardorrenacentista condenado a muerte por la obra de un ya plenamente barroco Luis Fernández de la Vega.

NOTAS

1 BENITO RUANO, Eloy. "El sepulcro del Arzobispo Valdés por Pompeo Leoni en la colegiata de Salas (Asturias)", *Simposio Valdés Salas*. Oviedo, 1968, págs. 277-291; PASTOR CRIADO, M. Isabel. "Aproximaciones al retablo renacentista y sus artífices, *Imafronte*, n.º 3, 4, 5, Universidad de Murcia, 1987-88-89, págs. 17-31; GONZALEZ SANTOS, Javier. "El escultor florentino Juan Bautista Portigiani. Noticias de sus obras en Asturias", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*. Valladolid, 1986.

2 RAMALLO ASENSIO, Germán. *La escultura barroca en Asturias*. Oviedo, 1985; Del mismo autor, *Documentos de escultura barroca*. Oviedo, 1991.

3 GOMEZ MORENO, Manuel. "El retablo de la Catedral de Oviedo". *Archivo español de Arte y Arqueología*. Madrid, 1933.

4 MORALES SARO, María de las Cruces, "El retablo mayor de Santa María de Llanes", *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, 84-85. Oviedo, 1975.

5 POLO SANCHEZ, Julio J. "Los primeros ejemplos renacentistas de escultura policromada en Cantabria", *Jornadas nacionales sobre el renacimiento español*. Príncipe de Viana. Pamplona, 1991, págs. 263-273.

6 RAMALLO ASENSIO, Germán. "El Renacimiento", *Enciclopedia Temática de Asturias. Arte I*, 1981, pág. 340.

7 Compromiso del escultor Juan de Medina Cerón para hacer el retablo de Santa María de Lugás. Oviedo, 7 de julio de 1605, cit. RAMALLO ASENSIO, Germán, *Documentos ...*, doc. 3, pág. 27. Un fragmento de este retablo fue localizado y analizado por I. PASTOR CRIADO, "aproximaciones al retablo ...", págs. 22-23.

8 El monasterio permaneció abandonado varios años, y los fragmentos de retablos acabaron almacenados en una dependencia aneja al coro. Fueron encargados para la iglesia y cuando se sustituyeron por los barrocos se realojaron en la sacristía, componiéndose un único conjunto con varios fragmentos; otros dos fragmentos se encajaron en retablos barrocos. Un primer estudio y documentación de los mismos en: GARCIA CUETOS, María Pilar, *Monografía histórico-artística del monasterio de Santa María la Real de Valdediós*, que acompañó al proyecto de restauración del monasterio. Servicio de Patrimonio, Consejería de Educación, Cultura y Deportes del Principado de Asturias, 1986.

9 El concierto se hizo el 20 de marzo de 1566. Archivo Histórico Provincial de Asturias, sección protocolos, serie Oviedo, esno. Alonso de Heredia, leg. 58, s/f. Unos años más tarde, en 1574, contrató el blanqueo y la pintura de unas armas para la capilla del cabildo de la catedral de Oviedo. A.H.P. de Asturias, sección protocolos, serie Oviedo, esno Nicolás López, leg. 28 (I), s/f.

10 A.H.P. de Asturias, secc. protocolos, serie Oviedo, esno. Pedro Hortiz, leg 10, Oviedo, 25 de abril de 1568, s/f.

11 A.H.P. de Asturias, protocolos de Oviedo, leg. 2, Oviedo, 13 de (¿?) de 1599, fol. ilegible.

12 El 11 de noviembre de 1570 firmó, junto con su esposa, una carta de obligación. A.H.P. de Asturias, protocolos de Oviedo, esno. Nicolás López, leg. 27, s/f.

13 A.H.P. de Asturias, protocolos de Oviedo, esno. Alonso Pérez, leg. 42 (I), Oviedo, 6 de mayo de 1571, s/f.

14 A.H.P. de Asturias, protocolos de Oviedo, esno. Alonso Pérez, leg. 42 (III), Oviedo, 3 de (¿?) de 1574, s/f.

15 A.H.P. de Asturias, protocolos de Oviedo, esno. Alonso Pérez, leg 43, s/f. Cit. PASTOR CRIADO, ob. cit., pág. 28.

16 A.H.P. de Asturias, protocolos de Oviedo, leg. 6, Oviedo 18 de marzo de 1581, s/f; idem., Oviedo 19 de junio de 1581, s/f; idem., leg.7, Oviedo, 1 de marzo de 1582, s/f.

17 Nos parece interesante contrastar la riqueza decorativa de los escritorios realizados por González y Borgoña con el que contrato en 1505 Juan Díez para Juan de Cifuentes. El mueble es nada más que “un caxon de nogal con doze caxones”. Suponemos que esta pieza debía ser mucho más corriente en la época que las de Andrés González. A.H.P. de Asturias, protocolos de Oviedo, esno. Alonso Pérez, leg. 42 (II), Oviedo 13 de marzo de 1585, s/f.

18 A.H.P. de Asturias, protocolos de Oviedo, esno. Alonso Pérez, leg. 45, s/f, Oviedo 9 de julio de 1587, cit. PASTOR CRIADO, I., ob. cit., pág. 28.

19 Archivo Histórico Nacional. Clero, Libro del monasterio de Santa María de Valdediós 1580-1769, sig. 9366, s/f.

20 Su existencia fue reseñada por primera vez por el profesor Germán RAMALLO, en *Escultura barroca ...*, pág. 610.

21 A.H.P. de Asturias, protocolos de Oviedo, esno. Mateo de Granda, leg. 49 (I), Avilés 16 de junio de 1595, s/f. Andrés González da carta de poder a su hijo Francisco para que reclame lo que le adeuda el Consistorio de Oviedo por algunas obras.

22 En 1571 (Oviedo 6 de mayo), aparece como fiador en un depósito. A.H.P. de Asturias, esno. Alonso Pérez, leg. 42 (II) s/f. En 1579 (Oviedo 9 de febrero) toma en arriendo unas casas en la Puerta Nueva junto con Antonio de Borgoña, no sabemos si por aquel entonces ya su yerno. Idem., leg. 43, s/f.

23 Vid. nota 3.

24 Sobre la obra de Angés el Mozo, vid., de Dolores VILA JATO, *Escultura manierista*. Arte galega Sánchez Cantón, Santiago de Compostela, 1983, págs. 53-70. Una excelente reproducción de San Benito de Ribas del Sil puede verse en *Galicia no tempo*. Santiago de Compostela, 1990., pág. 269.

25 Para datos de la biografía y la obra de Andrés González, véase las dos obras, ya citadas, de Germán RAMALLO y el artículo de Isabel PASTOR. El dibujo de la Dolorosa fue publicado por Germán RAMALLO en su estudio sobre la escultura barroca asturiana, fig. 1.

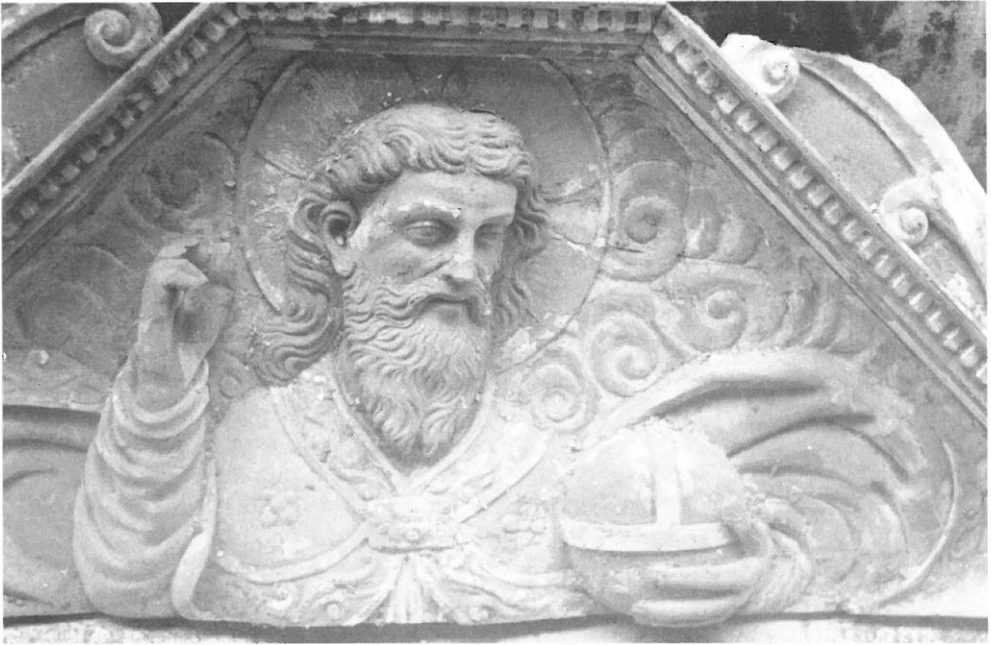
26 Testamento de Francisco González, A.H.P. de Asturias, esno. Lucas de Huergo Valdés, leg. 623, año 1657, fols. 29-30, doc. 5 de *Documentos de escultura barroca*, de Germán RAMALLO, págs. 28-30.

27 RAMALLO recoge en *Documentos ...* las condiciones de la cajonera. Doc. 6, A.H.P. de Asturias, esno, Bernardo Merino, leg. 36, fols. 72 y 76.

28 A.H.N., Clero, Libro de Obra del monasterio de Valdediós 1580-1795, s/f. Todas las referencias aportadas proceden de esta fuente.

29 Vid. NAVASCUES PALACIO, Pedro. *Monasterios de España*. Espasa-Calpe. Madrid, 1985, pág. 157.

30 Vid. las dos obras ya citadas de Germán RAMALLO.



1. Dios Padre. Retablo de Valdediós. Antes de la restauración.



2. Cristo. Retablo de Valdediós. Antes de la restauración.

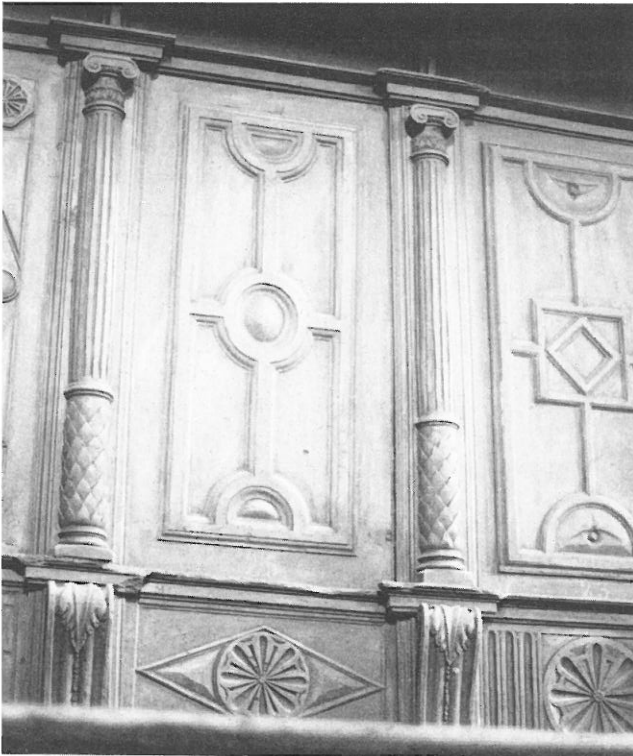
3. Santo Papa y San Sebastián.
Retablo de Valdediós.
Antes de la restauración.



4. San Benito. Retablo de Valdediós.
Antes de la restauración.



5. San Benito. Retablo mayor de San Esteban de Ribas del Sil.



6. Sillería del coro alto. Valdediós.

EL ARQUITECTO MAESTRE MARTÍN

LUIS VASALLO TORANZO

A pesar de la enorme cantidad de edificios construídos durante las décadas que escoltan al 1500¹, y más aún, además de la excelente calidad de muchas de las obras entonces producidas, los estudiosos del arte del reino de Castilla en el tránsito de la Edad Media a la Moderna, deben moverse muchas veces en las turbias y peligrosas aguas de la ignorancia y la atribución estilística. Tal hecho se produce por una cuestión muy simple: el tardío y tantas veces incumplido edicto de los Reyes Católicos que obligaba a los notarios a dejar sus legajos, no a sus herederos naturales como hasta entonces venía ocurriendo, sino a su escribano sucesor, de manera que la escribanía se continuase en el tiempo y se solucionasen así los graves problemas de todo tipo que provocaba la pérdida sistemática de los protocolos notariales². Esa es la causa de que en la mayoría de los Archivos de Protocolos no se conserven registros de escrituras anteriores a 1500, y haya excesivas faltas en las colecciones de las tres e incluso cuatro primeras décadas del siglo XVI.

Este hecho, unido a las innumerables pérdidas en nuestro patrimonio artístico, es un contratiempo grave para el historiador y hace en ocasiones muy arriesgada la clasificación y la mencionada atribución estilística. En los casos más afortunados se conservan noticias documentales en las que se expresa claramente la autoría de una obra a través de un contrato, carta de pago o expresión directa de la intervención de un artista; sin embargo en otros sólo han llegado hasta nuestros días referencias indirectas, en las que determinado operario compra materiales o se encuentra en cierta ciudad por los años en los que se realiza cierta obra, es entonces cuando es necesario ser precavido.

Un ejemplo de todo lo que se viene diciendo se encuentra en los valiosos datos que durante 1953 y 1954 publicó Timoteo García Cuesta sobre la Catedral de Palencia³. Los documentos corresponden a cartas notariales guardadas en el Archivo de Protocolos de Palencia o en el Archivo Catedralicio de la misma ciudad. Entre ellos destacan varios contratos de obras, como los del cuerpo de la Iglesia Mayor por parte de Martín de Solorzano y Juan de Ruesga, o el del claustro y sala capitular por Juan Gil de Hontañón⁴. A la vez aparecieron otras escrituras no tan claras como éstas. En una de ellas Juan de Ruesga compraba en 1508 cierta cantidad de piedra para la obra del coro; en otra se encargaba a Pedro de Guadalupe el traslado en 1517 de las sillas del coro viejo al nuevo. En el primer caso parece claro que el constructor del coro es Juan de Ruesga, en el segundo la fecha del contrato se ha tomado como la del año de conclusión de las obras de dicho nuevo coro hispanoflamenco. Sin embargo de la primera

noticia se ha seguido también la atribución a Juan de Ruesga, o Juan Gutiérrez de Ruesga como se le llama en otras ocasiones, del trascoro. Si a ello unimos lo declarado en uno de los apartados del contrato de la obra de la Catedral, en el que Ruesga se comprometía a arreglar la escalera de bajada a la cripta de San Antolín ⁵, llegamos al falso convencimiento de que tanto el trascoro como la escalera plateresca son obra del mismo maestro.

Sin embargo estas conclusiones se desvanecen cuando topamos con la fundación por parte de don Juan Rodríguez de Fonseca el 3 de noviembre de 1513 de un altar en el trascoro dedicado a la Virgen de la Compasión. En el compromiso adquirido ante el cabildo el obispo se obligaba a asentar *un altar a las espaldas del coro ... [que] aderece y adorne aquella pared a las espaldas del coro, y haga allí un rico altar, y ponga allí un su retablo ... de la manera que a Su Señoría mejor le parecerá*. Pero no fue sólo eso, también el deán y canónigos *se asentaron e concertaron que Su Sennoría aderezase e adornase la cueva de la dicha iglesia llamada soterraño* ⁶. Parece claro pues, considerando los adornos heráldicos de trascoro y escalera -todos pertenecientes a don Juan-, que las dos obras son posteriores a 1513 y pagadas exclusivamente por el prelado. Pero si además el compromiso del obispo para construir el trascoro y adornar la escalera se produce a finales de 1513, parece difícil que Juan de Ruesga pudiera encargarse de ello ya que muere al año siguiente.

Además hay que tener en cuenta el hecho de que la construcción de la catedral se realizaba al tiempo que se destruía el antiguo templo románico, siendo por tanto imprescindible cerrar las bóvedas del cuerpo de la nueva iglesia antes de fabricar el coro y la escalera de la cripta. Así, en 1497 Bartolomé de Solórzano terminaba el crucero y al año siguiente iniciaba el siguiente tramo de la nave, que no se finalizaría hasta la intervención de Martín de Solórzano y Juan de Ruesga ya entrado el siglo XVI. De hecho cuando Juan de Ruesga contrata piedra para el coro en 1508 debía referirse a la parte del coro más cercana al crucero, es decir, la situada bajo el primer tramo de la nave. Entre esta fecha de 1508 y 1514 -año en que muere Juan de Ruesga- se fabricarían los dos siguientes tramos, y de 1514 a 1516 los dos últimos bajo la dirección de maestre Pascual de Jaén. Por tanto parece lógico que sea a partir de 1514 cuando comiencen las obras del trascoro y de la escalera ya que están situados bajo el segundo y tercer tramo de la nave.

Es decir lo que estaba construyendo Juan de Ruesga en 1508 no era otra cosa que los dos tramos más próximos al altar mayor de los muros laterales del coro, o sea aquellas zonas de más puro estilo hispanoflamenco, sin aditamentos renacentistas, propias, como dice Yarza, de un maestro “en la línea del gótico flamígero más imaginativo” ⁷. En consonancia con lo que había aprendido con Juan Guas en plena euforia hispanoflamenca, en obras segovianas tales como los monasterios del Parral, el Paular y Santa Cruz ⁸.

Pero siguiendo a Yarza, el maestro que planeó el trascoro de la catedral tenía que ser por fuerza distinto al que construyó los dos altares a que me he venido refiriendo. Aunque la concepción de la obra es todavía gótica y sigue un esquema similar al de los dos altares hispanoflámencos de los muros laterales, en el trascoro se insertan abundantes motivos renacentes, que nos hablan de un director que “es la imagen misma de la perplejidad estética” ⁹.

Llegados a este punto debemos plantearnos la siguiente pregunta: si Juan de Ruesga no construyó el trascoro, como hasta ahora se venía afirmando, entonces quién lo hizo.

La respuesta no puede ser de momento taxativa, aunque puede apuntarse una posibilidad con probabilidades de acierto.

Para el trascoro el obispo Fonseca destinó un retablo de pintura, dedicado a la Virgen de la Compasión, que había encargado en Bruselas en 1505. A este respecto Yarza comenta que don Juan sabía que era fácil importar un retablo o unos tapices de Flandes, pero era más difícil “contactar a estas alturas con un gran arquitecto que viniera a Palencia”. Sin embargo desde 1506 se conoce la existencia de un criado de don Juan llamado Maestre Martín, clérigo bruselense, que con el tiempo se convertirá en uno de los arquitectos más famosos del reino. Este maestro, que en 1513 construía el palacio de don Juan Rodríguez de Fonseca en Toro, bien pudo ser escogido por el mismo prelado para realizar su altar del trascoro .

La figura de Maestre Martín no ha tenido mucha suerte en la historiografía española. Aunque es conocido desde los primeros estudios artísticos españoles, como el de Cean Bermúdez, que lo documenta en la catedral de Salamanca en 1515, y el de Martí y Monsó que lo identifica inspeccionando la iglesia de Santa María la Mayor de Tordesillas ¹⁰, en el último medio siglo su personalidad ha sido confundida en multitud de ocasiones con otros maestros del momento. La coincidencia de su nombre con el de Martín de Solórzano, maestro mayor de la Catedral de Palencia de 1504 a 1506, y sus frecuentes apariciones en los documentos en compañía de Juan Gil de Hontañón y Juan de Ruesga, también activos en el mismo templo en las dos primeras décadas del siglo, hicieron que se tomara a Maestre Martín como la misma persona que Martín de Solórzano, sin tener en cuenta que éste murió en 1506.

El lugar de procedencia de este maestro es una de las dudas que no ayudan a borrar el halo de misterio que rodea todo lo que se refiere a su persona. La primera vez que aparece su nombre en los documentos conocidos es el 27 de abril de 1506, cuando firma como testigo en el contrato que don Juan Rodríguez de Fonseca y el cabildo catedralicio establecen con Juan de Ruesga en la fortaleza de Villamuriel para terminar la Catedral. En el documento aparece como *criado de Su Señoría*, lo que no dice nada a favor ni en contra de su condición de arquitecto, aunque en aquella época era normal que los grandes señores tuvieran canteros y carpinteros a su servicio ¹¹. Tras este dato es Torres Balbás quien ofrece más noticias sobre su persona, lo identifica con un clérigo llamado Martín de Bruselas que, procedente de la diócesis de Cambrai viene a España como familiar del obispo Fonseca después del viaje de este a Flandes en 1505 ¹².

Hasta aquí nada hace suponer que este maestre Martín sea un arquitecto, sin embargo y tras unos años de oscuridad vuelve a aparecer su nombre relacionado ya con obras arquitectónicas y no precisamente de tono menor. En 1512 realiza un viaje a Andalucía llamado para inspeccionar dos de las obras más representativas del gótico español del momento. En mayo de ese año lo encontramos junto a Juan de Ruesga y Juan Gil de Hontañón visitando la Capilla Real de Granada con el fin de dar su opinión sobre las obras ¹³. Poco más tarde, en diciembre del mismo año y por expreso deseo del rey Fernando el Católico, lo que da idea de su prestigio, acude junto a Juan de Ruesga a ver el hundido cimborrio de la Catedral de Sevilla, que ya había sido visitado anteriormente por Enrique Egas y Pedro López ¹⁴.

Según estas noticias maestre Martín ya no es solamente un clérigo al servicio del obispo de Palencia, sino un arquitecto considerado entre los mejores del reino, con fama suficiente para acudir junto a Juan de Ruesga, Juan Gil de Hontañón y Enrique Egas a supervisar obras de gran envergadura.

Su relación con Ruesga y Hontañón parece clara si tenemos en cuenta que tanto uno como otro trabajaban en la catedral de Palencia al servicio del obispo Fonseca. Al primero lo contrató para terminar el cuerpo de la iglesia y al segundo para levantar el claustro y sala capitular. Queda por tanto dilucidar la labor que maestre Martín desarrollaba en las obras de la iglesia mayor palentina. La respuesta la da él mismo cuando al acudir a inspeccionar las obras de la iglesia de Santa María Mayor de Tordesillas se titula *veedor de las obras de la Iglesia Mayor de Palencia* ¹⁵.

No conocemos las apreciaciones que se hicieron a las obras de la Capilla Real de Granada y al nuevo cimborrio de la catedral de Sevilla; además, aunque así fuera, siempre se podría argumentar que fueron sus compañeros los que formalizaron los consejos técnicos. Sin embargo la visita que realiza a Tordesillas despeja muchas de las dudas que pudieran expresarse sobre sus conocimientos científicos y estilísticos. La iglesia de la villa vallisoletana estaba siendo construída por el cantero Gonzalo de Bueña, cuando el 13 de junio de 1513 recibe la visita de Maestre Martín para inspeccionar la capilla mayor, en compañía de Juan Gil de Hontañón que actuaba como testigo. En las consideraciones descubrimos un auténtico perito que no sólo entiende de proporciones -hace alargar la capilla un pie y manda picar la pared cabecera para incrustar en ella un retablo de forma que *no se acorte la capilla* -, sino también de problemas de sustentación -obliga a levantar un pilar por dentro y por fuera de la construcción-, y de estilo -aconseja la cubrición de la sacristía con bóveda de crucería, bóveda de la que da todas las medidas e incluso impone la piedra. Por tanto no es sólo una persona encargada de atender a la marcha de las obras y solucionar problemas de tipo económico y humano, sino que verdaderamente parece un profesional del oficio de cantería.

A partir de este momento las noticias sobre Martín si no son más abundantes, al menos destacan por referirse a obras llevadas a cabo directamente por él. La primera conocida es la del palacio de su señor don Juan Rodríguez de Fonseca en Toro ¹⁶. Lamentablemente perdida en el siglo pasado, la mansión debía ser digna de su poseedor. Destacada por todos los cronistas que la vieron como “cosa grandiosa” ¹⁷, el historiador de principios del siglo pasado Gómez de Latorre lo realza como uno de los tres principales edificios civiles toresanos, junto con los muy clásicos Ayuntamiento y Torre del Reloj ¹⁹. Parece seguro que se trataba de un edificio gótico, así al menos lo cita Madoz que lo vio en pie; Garnacho no especifica mucho más y sólo cuenta que los escudos del prelado adornaban la fachada ¹⁹. Pero si son pocas las noticias que nos han llegado sobre el estilo y características del edificio, tampoco ayudan mucho los someros datos que sobre la construcción del edificio se conservan. En julio de 1513, es decir al mes siguiente de efectuar la revisión de la iglesia de Santa María de Tordesillas, encarga en Toro piedra para el palacio de don Juan ²⁰. La piedra escogida fue la de mejor calidad de la zona, procedente de las canteras de Peñalba, con la que se habían realizado las más destacadas obras de la arquitectura toresana inmediatamente anterior. Las formas de las piedras solicitadas hablan a las claras del estilo del edificio; además de los consabidos sillares, maestre Martín pedía cuarenta varas *de aljibas, e formas, e terceretes, e entablamentos ... sacada e desbastada; ...con sus contramoldes que vos el dicho maestre Martín nos diéredes.*

Pocos meses más tarde, en agosto del mismo año las obras estaban ya bastante avanzadas, se habían levantado ciertos muros y fabricado los cimientos de todo el edificio. El día 10 de dicho mes el cantero trasmerano Juan Martínez de la Revilla contraía la finalización de toda una pared lateral del edificio y de la mitad de la fachada

principal, construyendo un muro que corriese por la calle Puerta de Morales y actual Glorieta de Dely Tejero ²¹. Lo más llamativo del contrato, aparte de que todo se tenía que hacer *segund fuere pedido por maestre Martín*, es la obligación de dejar sin labrar la imposta que separaba el primer y segundo piso y el cerramiento de las ventanas; sin duda se trataba de que esos lugares fueran labrados por algún escultor contratado para el efecto.

No se vuelven a tener más noticias de Martín hasta dos años más tarde cuando aparece inspeccionando en unión de Francisco de Colonia las obras de la catedral de Salamanca ²². La iglesia mayor salmantina estaba entonces a cargo de Juan Gil de Hontañón, que había construido ya las paredes exteriores del templo con sus capillas hornacina y los pilares del crucero y cuerpo de la iglesia. Las apreciaciones hechas por los dos maestros reflejan, como en el caso de la iglesia de Santa María de Tordesillas, una preocupación por guardar la perfección en el modo de hacer gótico y por respetar la adecuada fortaleza del edificio. Del primer tema destaca el deseo de que los nervios de las bóvedas de las capillas hornacinas se correspondiesen con los nervios de los pilares fasciculados; lo mismo ocurría con los nervios de los pilares del crucero, que se habían construido igual que los del resto del edificio y no podían unirse con perfección a los de la bóveda del crucero, pues eran diferentes a los de la nave central. Respecto a la fortaleza de la construcción denunciaron que los pilares se rellenaban con mampostería y que los fascículos de los mismos eran demasiado estrechos para soportar bien el peso de la cubrición; además señalaron que los estribos que habían de sostener los empujes de las naves resultaban excesivamente pequeños. Chueca Goitia que ha estudiado todo esto y su significado estilístico, señala que Colonia y Martín siguen pautas tradicionales, más en la línea de la arcaizante catedral palentina, que de las novedosas intervenciones en la catedral hispalense, que incorpora pilares adornados por finísimos fascículos ²³.

Tras una breve estancia en Toro en 1517, momento en que Martín sale por fiador del maestro de cantería Juan de Hoznayo, en el contrato de una obra en el monasterio de mercedarios de la ciudad, vuelve a aparecer en Toro en 1520 reuniendo sacadores de piedra que fueran a las canteras de Los Santos (Salamanca) para extraer *losas y pasos* destinados al palacio de los Condes de Benavente ²⁴. Las casas a que se refiere el documento no son otras que las que Don Alonso de Pimentel, V conde de Benavente, construía en la villa de Valladolid desde al menos 1518 ²⁵.

Este nuevo contrato plantea de lleno el principal problema que presenta este maestro: no se conserva ningún documento en el que Martín contrate directamente una obra, todas aquellas en las que interviene lo hace a modo de inspector o veedor, nunca como constructor material. Por ello es obligado preguntarse si las obras en las que participa fueron programadas y proyectadas por él, o era simplemente un buen gerente, perito en la arquitectura, al que acuden los grandes personajes cuando necesitan realizar fuertes intervenciones. Posiblemente se trate de lo primero pues si bien en las primeras actuaciones se limita sólo a inspeccionar construcciones hechas por otros, pronto parece comprometerse más intensamente en ciertos edificios, ocupándose de tareas que lo identifican casi con seguridad con el arquitecto principal de los mismos. Sería por lo tanto un arquitecto en el pleno sentido de la palabra, una persona que proyecta un edificio, y deja para otros maestros la construcción material del mismo. Se desgajaría así de la tradición española de los maestros de cantería, directores de una cuadrilla compuesta por oficiales y aprendices que se encargan directamente de las obras.

Una vez llegados a este punto es forzoso referirse a su modo de hacer. Por las obligaciones impuestas en las visitas que cursa a Tordesillas y Salamanca encontramos a un hombre conocedor de la justa proporción, preocupado por la necesidad de preservar la fortaleza de los edificios y al mismo tiempo observante de las obligaciones que imponen las reglas de la buena arquitectura, donde todo, hasta lo más pequeño, tiene su razón de ser.

La consideración de su estilo es más difícil de precisar ya que sólo se ha conservado una obra segura, el palacio de los condes de Benavente. De todas formas es evidente que las obras en las que interviene, tanto de inspector como de arquitecto, son góticas. Si se asume como suyo el trascoro palentino, hay que ver en él un maestro gótico formado en los usos norteños de fuerte y cuidada decoración flamígera, que se ve en la obligación de adaptarse a los nuevos tiempos y tratar de compaginar el estilo gótico en que se formó con el nuevo renacentista que comenzaba a extenderse en las dos primeras décadas del siglo XVI. El palacio de los condes de Benavente de Valladolid, a pesar de su carácter más austero, sigue en parte esta línea de actuación, ya que en esencia es también una construcción medieval con aditamentos renacentes. La configuración global del edificio y la escasa decoración que lo adorna siguen las pautas goticistas que aún mantenían los edificios civiles levantados entonces en torno a tierra de Campos, es decir entre las localidades de Toro, Palencia y Valladolid. Hubo que esperar unos años más para que el Renacimiento se adoptara plenamente a la hora de construir palacios en esta zona, lo que se producirá cuando se edifiquen dos viviendas emblemáticas, la de don Francisco de los Cobos en Valladolid y la de los Dueñas en Medina del Campo. De todas maneras el palacio de los condes de Benavente parece haber sido encargado más como una fortaleza en la ciudad que como una verdadera mansión quinientista, sus torres estaban desarrolladas en exceso, sus muros son muy gruesos y las columnas del patio son excesivamente robustas. Quizá el promotor tuviese demasiado cercanas las revueltas de la Baja Edad Media, como para confiar plenamente en la nueva época ²⁶. Sin embargo hay ciertos aspectos que anuncian la llegada del Renacimiento, el alfiz se cubre con decoración renaciente de palmetas y rosarios, en el patio las columnas son forzosamente clásicas con capiteles corintios de grandes hojas de acanto que sostienen arcos de medio punto, y el vergel se rodea con galerías de columnas corintias que soportan arcadas.

La condición casi militar de esta edificación tuvo que influir en la forma de proyectarla, por ello no debería hermanarse con el palacio de don Juan Rodríguez de Fonseca en Toro, que era seguramente de un carácter totalmente distinto, mucho más urbano y quizá más parecido a lo que era el trascoro de la catedral palentina.

Ciertamente aún quedan muchos datos que investigar sobre este arquitecto y posiblemente algunas obras nuevas que descubrir. Con esta comunicación se ha querido destacar la figura de este maestro, perdido en la maraña de la historiografía reciente. Se han documentado algunas intervenciones, para otras se ha propuesto su actuación; aún deberá pasar un tiempo hasta que esta figura quede totalmente aclarada, y seguramente con ella algunos edificios que esclarecerán parte de lo que estamos analizando en este congreso, la asimilación del Renacimiento en España.

NOTAS

1 A este respecto es conocida la exultante manifestación del bachiller Villalobos, que en 1539 ensalzaba obras recientemente construidas en Valladolid y otras ciudades, señalando que si “oviese de relatar todos los notables edificios que agora se han hecho en Castilla, pensaría nunca acabar”.

Cristóbal de Villalón: *Ingeniosa Comparación entre lo antiguo y lo presente hecha por el Bachiller Villalobos*, Valladolid, 1539, citado en NIETO ALCAIDE, V., MORALES, A. J. y CHECHA, F. : *Arquitectura del Renacimiento en España. 1488-1599*. Cátedra, Madrid, 1989, pág. 16.

2 Prágmática de Alcalá de Henares de 1503. Ordenanzas de escribanos.

3 “La Catedral de Palencia según los protocolos”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, XIX , Valladolid, 1953, págs. 67-90 y “La Catedral de Palencia según los Protocolos”, BSAA., XX, Valladolid, 1954, págs. 91-142.

4 El contrato del claustro pone al descubierto otra problemática que debe ser tenida en cuenta cuando se trata de analizar obras documentadas y no conservadas. En este caso Juan Gil se obligó a efectuar una serie de esculturas e historias en relieve para las cuatro esquinas de dicho claustro, adornos que no sabemos por qué motivo nunca se realizaron. Si el claustro hubiera desaparecido en años posteriores, ahora estaríamos hablando sin dudar de las esculturas que adornaban el claustro de la catedral de Palencia.

5 Los contratos firmados por Martín de Solorzano y por Juan de Ruesga para terminar la catedral palentina son básicamente idénticos, no en vano ambos tenían constituida una compañía. El segundo, firmado por Ruesga en 1506 dos años después del de Solórzano, sólo añade un tramo más al cuerpo de la iglesia. En ambos al hablar de la escalera de la “cueva” se dice: *que se haga alderredor del soterrano un antepecho con su tablamento labrado de formería*. GARCÍA CUESTA, T.: Op. cit., BSSA, t. XX, págs. 115 y 125.

6 VIELVA RAMOS, Matías: *Monografía acerca de la Catedral de Palencia*, Diputación de Palencia, 1923, págs. 43-44 y 79.

Eloisa García publicó en su día la carta de fundación del altar del trascoro:

Lo que se ha de asentar por virtud del poder que yo os dy para las memorias que yo quiero hazer en las espaldas del coro de my Yglesia de Palencia es lo siguiente:

- *Lo primero es que se ha de hazer un altar en las espaldas del coro nuevo de la dicha nuestra Santa Yglesia, y en él tengo yo de poner un retablo a mi costa de la historia de Nuestra Señora de la Compasión, y éste ha de ser el nombre y vocación del altar.*

...

- *Ansy mismo decimos que por si place a Nuestro Señor que dexemos la posesión de Nuestra Santa Yglesia de Palencia, tenemos voluntad de acabar el trascoro que hacemos la dicha memoria, que está a la entrada de la cueva del glorioso martir Santo Antolín, antes de la escalera que baja a la cueva; sea para sepultura y enterramiento de la persona que nos quisiéremos. E que desde agora los reverendos hermanos deán y cabildo de la dicha Nuestra Santa Yglesia lo hayan por bien.*

“El trascoro de la Catedral de Palencia”, BSSA, t. XI, Valladolid, 1944-5, pág. 183.

MARTÍNEZ, Rafael: *La Catedral de Palencia*, Palencia, 1988, págs. 52-56.

7 “Dos mentalidades, dos actitudes ante las formas artísticas: Diego de Deza y Juan Rodríguez de Fonseca”, en *Jornadas sobre la Catedral de Palencia*, Diputación Provincial de Palencia, Valladolid, 1989, pág.126.

8 AZCÁRTE RISTORI, J.M. de: "Sentido y significación de la arquitectua hispano-flamenca en al corte de Isabel la Católica", en BSSA, 1971, pág. 214. Este autor deja entrever en el artículo citado la importancia de Ruesga en la llegada del Renacimiento a Castilla a partir de su supuesta intevención en las obras del trascoro y de la escalera de la cripta.

9 YARZA LUACES, J.: Op. cit, págs. 126-7.

10 Diferente concepción al trascoro poseen la escalera de bajada a la cripta y el altar del evangelio del segundo tramo del coro -el del lado de la epístola lo pagó el obispo don Pedro Sarmiento y está fechado en 1534. Las dos obras mencionadas son totalmente diferentes al trascoro, en el caso de estas otras dos obras el artífice escoge un plateresco rabioso, que llena todos los espacios disponibles con formas al romano. Por tanto no parece que sean el mismo arquitecto el autor del trascoro y el de la escalera de la cripta.

10 CEAN BERMUDEZ, Juan Agustín:*Noticias de los arquitectos de España desde su Restauración*, Ed. Turner, Madrid, 1977, tomo I, págs. 151 y 156.

MARTÍ Y MONSÓ, J.: *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid*, Valladolid-Madrid, 1901, págs. 439-40.

11 El obispo del Burgo de Osma don Alonso de Fonseca, primo de don Juan, da noticias en su testamento redactado en 1505 de un sirviente suyo llamado Perucho al que denomina carpintero, que lógicamente tuvo que servirle en las obras acometidas en el Burgo y Toro. VASALLO TORANZO, Luis: *Arquitectura en Toro. 1500-1750*, Tesis doctoral inédita, Valladolid 1992, pág. 693.

12 *Arquitectura gótica, Ars Hispaniae VII*, Plus Ultra, Madrid 1952, pág. 359.

13 MARTÍ Y MONSÓ, J.: Op. cit., pág. 78.

14 GESTOSO Y PÉREZ, José: *Sevilla monumental y artística, t. II*, Sevilla, 1890.

15 MARTÍ Y MONSÓ, J. Op. cit., pág. 439-40.

La búsqueda en las Actas Capitulares de la catedral palentina de alguna referencia a la ocupación de este cargo por maestre Martín no ha dado el resultado apetecido; quizá el cabildo nunca lo nombrara oficialmente aunque de hecho lo ejerciera. A pesar de que tanto Juan Gutiérrez de Ruesga como Juan Gil de Hontañón fueron contratados con la anuencia del obispo Fonseca -sin duda porque él contribuía grandemente en la financiación de las obras-, el veedor cobraba al fin y al cabo de la fábrica de la catedral y dependía en todo del cabildo.

16 El estudio de este palacio se hizo ya en VASALLO TORANZO, L.: Op. cit. págs. 579-584. El palacio pertenecía al señorío de Coca y Alaejos y era la mansión principal de la familia, Don Juan la amplió y reconstruyó entera.

17 FERRÁN, V.: "Juan Bautista Muñoz, anotador de arte", en *Archivo Español de Arte, t. XXXI*, Madrid, 1948, págs. 130-1.

18 *Corografía de la Provincia de Toro*, Madrid, 1802, pág. 136. La elección tiene su valor ya que la formación neoclásica del autor le hace escoger junto a él las dieciochescas obras del Ayuntamiento y Torre del Reloj. Sin embargo esa consideración no soluciona muchos interrogantes ya que si bien parece que pudo escoger el palacio por carecer de los excesivos adornos hispanoflamencos y mantenerse dentro de un tono de pureza de líneas, también pudiera suponer todo lo contrario, eligió el palacio a causa de la impresión que producía su asombrosa decoración.

19 MADOZ, P.: *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar*. Zamora, Edt. Ámbito, Valladolid, 1984, pág. 139.

GARNACHO: *Historia de la muy noble y leal ciudad de Toro*, Zamora, 1878.

20 AHPZa, Prot. 3003, 18-VII-1513, f. 579.

21 AHPZa, Prot. 3003, ff. 612-3. Este documento fue citado por NAVARRO TALEGÓN, J.: *Catálogo monumental de Toro y su alfoz*, Caja de Ahorros Provincial de Zamora, Zamora, 1978, pág. 69. Sin embargo este autor identificó a Maestre Martín con un cantero local llamado Pedro Martín.

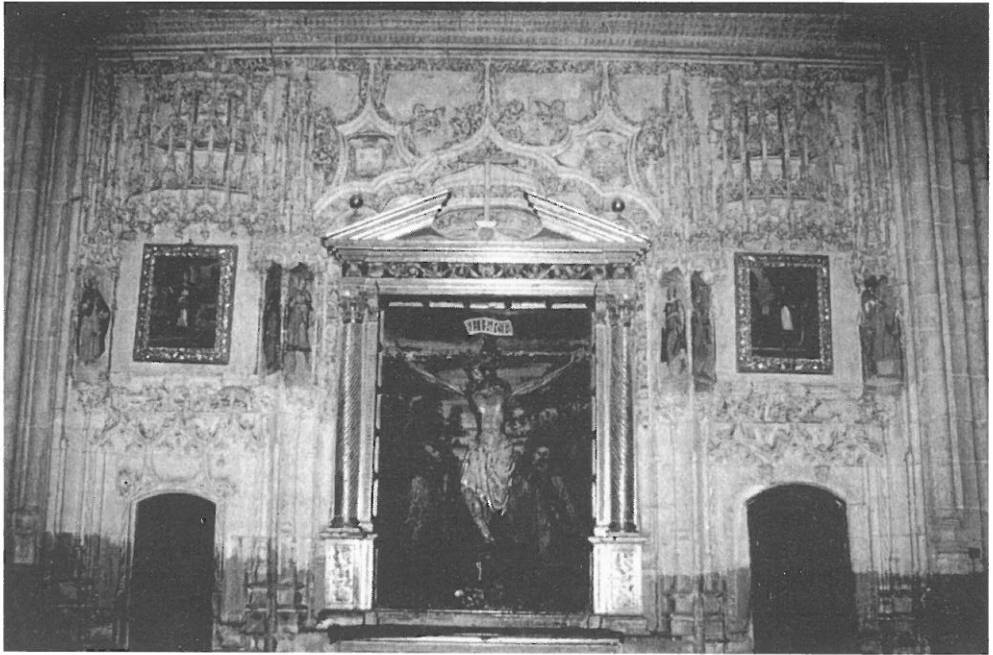
22 CHUECA GOITIA, F.: *La Catedral Nueva de Salamanca*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1951, págs. 35 y ss.

23 La Catedral de Palencia era por fuerza arcaizante en 1515, ya que con ligeros cambios en el diseño de las bóvedas se seguían las pautas impuestas por Bartolomé de Solórzano a finales del siglo XV. GARCÍA CUESTA, T.: Op. cit., BSAA, t. XX, pág. 101.

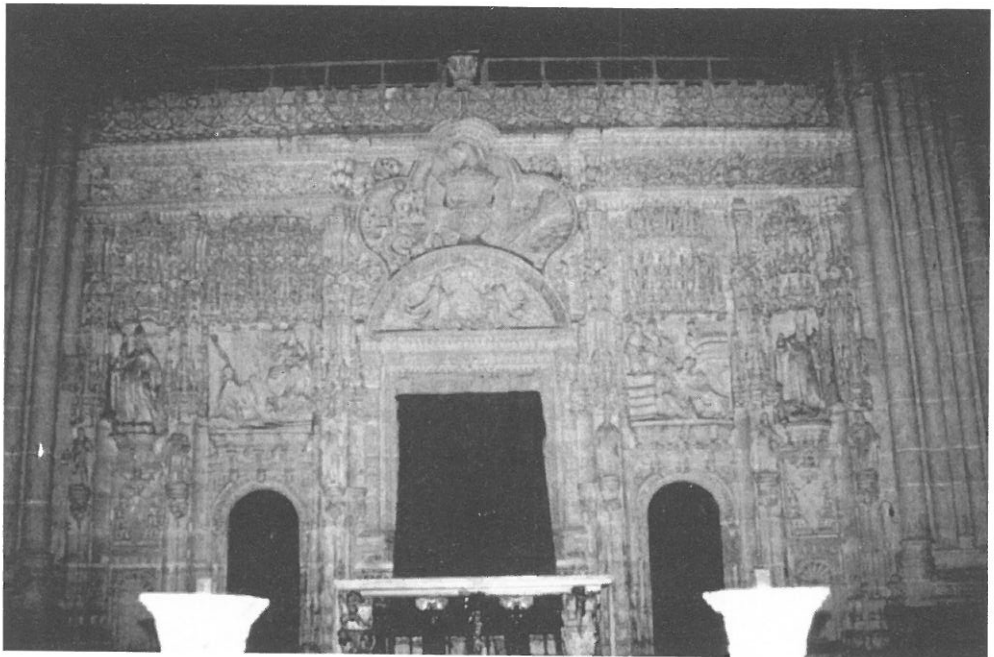
24 AHPZa, Prot.3258, 4 y 8-V-1520, ff. 1038 vº, 1041 vº y 1042 r.

25 MARTÍN GONZÁLEZ, J.J.: “Aportaciones al estudio de la casa-palacio en Valladolid”, BSAA, t. XI, Valladolid, 1944-5, págs 172 y *La arquitectura doméstica del Renacimiento en Valladolid*, Ayuntamiento de Valladolid, Valladolid, 1948, pág. 125.

26 A este respecto hay que recordar que la construcción fue paralizada por el ayuntamiento tras la denuncia del platero Francisco de Saldaña, que se quejaba del carácter de casa fuerte con que se construía la vivienda. Se nombró una comisión que obligó a rebajar la anchura de uno de los torreones. MARTÍN GONZÁLEZ, J.J.: “*Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid*, t. XIII, Monumentos civiles de la ciudad de Valladolid”, I. C. Simancas, Valladolid, 1983.



1. Catedral de Palencia. Lateral del coro.



2. Catedral de Palencia. Fachada del trancoro.



3. Catedral de Palencia.
Antepecho de la escalera
de bajada a la cripta.



4. Portada del Palacio de
los Condes de Benavente
en Valladolid.

EL HOSPITAL DE SANTIAGO DE TOLEDO EN EL SIGLO XVI

OLGA PEREZ MONZON
Universidad Complutense

Pedro de Alcocer, en su *Historia de Toledo* de 1554, subraya la “labra suntuosa y rica” del hospital de Santiago de los Caballeros, comparándolo por su excelente calidad e inmejorable situación con el de Santa Cruz ¹. Estos elogios, retomados años después en las *Relaciones de Felipe II* ² y confirmados en las descripciones artísticas del edificio contenidas en los *Libros de Visitas* santiaguistas ³, sitúan esta construcción en un destacado lugar dentro de la arquitectura hospitalaria toledana del siglo XVI ⁴.

El hospital de Santiago, vinculado a la Orden militar del mismo nombre ⁵, fue fundado en el siglo XII ⁶ como hospital de cautivos o de frontera con la obligación de redimir prisioneros, cuidar a los heridos en frontera y alojar a los miembros de la Orden ⁷. La evolución de la situación política, con el consiguiente alejamiento del peligro musulmán, motivó la transformación del hospital en una “casa de pobres” ⁸, conforme al sentido caritativo dominante en el hospital medieval. Tal situación se mantuvo hasta que en el Capítulo General de la Orden que se celebró en el año de 1500, bajo la presidencia de los Reyes Católicos, se acordó dedicarlo a los enfermos de bubas ⁹, iniciándose poco después la construcción de la nueva casa hospitalaria. La intervención de Gómez Tevar, nombrado administrador por provisión real fechada el 14 de noviembre de 1509, fue decisiva en el proceso edificatorio pues durante su cargo se levantaron las enfermerías, la hospedería y los aposentos destinados a los comendadores y al administrador ¹⁰.

La obra se sufragó con las rentas del hospital derivadas de sus numerosas propiedades y derechos distribuidos en Toledo capital y provincia, Ciudad Real, Badajoz y Avila ¹¹. La cuantía de las mismas, reguladas por el administrador o mayordomo ¹², permitió construir un magno edificio e incluso, con los excedentes, ayudar económicamente a la financiación de otras instituciones ¹³.

El nuevo edificio se construyó en el terreno antes ocupado por el propiamente llamado “circuito de Santiago” formado por varias casas unidas entre sí, de una o dos plantas, empleadas como residencia del capellán, del hospitalero, de cierta servidumbre y otros particulares o como habitáculos económicos; entre ellas destacaba el hospital o “casa grande” por su especial funcionalidad, ya que tipológicamente presentaba una estructura similar al resto de las viviendas cercanas: un piso inferior usado de caballeriza y otro superior con distintas cámaras para el hospedaje de hombres pobres y

mujeres ¹⁴. A su vez, todo este conjunto estaba adosado por el lado este a la iglesia y claustro de Santiago.

La existencia y conservación de este núcleo religioso y la adecuación a un terreno con un fuerte desnivel geológico ¹⁵ fueron dos condicionantes importantes a la hora de planificar el nuevo edificio y adoptar el clásico modelo claustral [figura 1] ¹⁶, alejado de la renovación tipológica que supuso el hospital de Santa Cruz con su planta cruciforme ^{16 bis} o del posterior hospital Tavera, modelo de hospital-panteón ¹⁷. Si bien es cierto que el modelo cruciforme aparece vinculado a los “hospitales generales”, al permitir la fácil compartimentación del edificio en espacios independientes con sus patios respectivos perfectamente adecuados para acoger a sus diferentes “huéspedes” ¹⁸, y el hospital-panteón responde al deseo de gloria y fama de su fundador y mecenas; mientras que el hospital de Santiago, ni es un hospital general, recordemos que está especializado en la cura de “bubas” ¹⁹, ni es un proyecto individual, sino la obra colectiva de la Orden donde la personalidad de sus miembros sólo es advertible en las capillas funerarias que rodean el templo santiaguista. Todas estas razones determinaron la adopción del clásico esquema claustral, aunque con ligeras variantes derivadas sobre todo de la inclusión de elementos propios de la arquitectura civil, tal y como veremos en las siguientes páginas.

Siguiendo el modelo claustral, las dependencias del hospital santiaguista se distribuyen en torno a un patio central ²⁰, aunque necesidades posteriores obligaron al alzado de cuerpos laterales organizados, también, en torno a sendos patios de luces.

La especialización médica del hospital favorece la existencia de espaciosas salas de enfermería ²¹, donde cada convaleciente tiene su buena cama de madera, bien provista de ropa y con un cortinaje de lienzo que la aísla de las restantes ²². Estas estancias fueron construidas en la segunda década del siglo XVI, en tiempos del administrador Tevar ²³: De unos 35 metros de longitud ²⁴, compartían el hastial este del edificio con el aposento destinado a los comendadores; la sala de hombres ocupaba el piso superior y la de mujeres el inferior ²⁵; ambas tenían sus habitáculos para los enfermeros, sus respectivas “secretas” ²⁶ y sus balcones, ventanas y corredores hacia el Tajo donde los enfermos solían tomar el sol en invierno ²⁷. El incremento de la actividad asistencial favoreció la ampliación de estas estancias que, a mediados de la centuria, con sus 50 metros de largura y casi 8 de anchura ocupaban toda la panda oriental ²⁸ y, fechas después, incluso otras estancias laterales como recoge la figura 1 ²⁹. A los hombres se destinaron las dos primitivas salas de enfermería, e incluso otra situada en la fachada principal del edificio ³⁰, mientras que las mujeres quedaron relegadas a la panda sur ³¹. Las últimas visitas, igualmente, mencionan un mayor número de estancias propiamente llamadas “médicas” que al estar ubicadas en distintos entresuelos y desvanes no aparecen mencionadas en la figura 1. Así, el primer soterrado, de la fachada norte es ocupado por una sala de cirugía y otra de examinar enfermos; el de la fachada este, por otras dos dependencias destinadas a las unciones y dar el agua de palo; el de la fachada sur, por una amplia bótica y estancias de mujeres destinadas al cuidado de llagas y sudores. También hubo espacios destinados a la elaboración de medicinas, ungüentos y una botillería emplazada en la azotea del lado occidental ³².

La importancia del componente religioso es patente en la presencia de altares en los testereros de cada enfermería que facilitan la asistencia de los enfermos a los oficios divinos y que suplen la comunicación directa que en otros hospitales existía entre las enfermerías y la iglesia ³³. En la sala de mujeres se celebra en un altar dedicado a Nuestra Señora de la Piedad y en la de hombres ante un retablo con las figuras pintadas

de Santiago, San Lázaro y San Andrés –que reemplaza otro primitivo de la Quinta Angustia y San Sebastián– elevado sobre una tribuna ³⁴.

Otro grupo de dependencias importantes en la configuración final del hospital de Santiago son las que hemos denominado “residenciales”. En ellas se incluyen tanto aquellas que afectan al personal de servicio del centro, como las destinadas a ilustres visitantes; en unas y otras es advertible una fuerte jerarquización social tanto por su emplazamiento como por su fisonomía [figura 1].

El administrador, principal autoridad en el hospital, habita en varias estancias dispuestas en el hastial occidental, que además de las registradas en la figura 1 incluyen unas cámaras superiores y una azotea o mirador ³⁵. La vivienda del capellán –figura indispensable y usual en todo centro hospitalario por la importancia, ya apuntada de la función religiosa–, más modesta en dimensiones, comparte la misma situación preferente, dada la comunicación directa con el claustro de la iglesia ³⁶.

En las últimas visitas observamos el incremento de las estancias destinadas a los encargados de su mantenimiento y conservación. Así, en 1603 se señala un espacio autónomo para el mayordomo, otro para oficiales y numerosas habitaciones destinadas al personal de servicio de la casa como portero, sacristán, despensero, lavanderas, cocineras, acemileros o criados ³⁷.

El hospital desde su primitivo origen sirvió de residencia y morada transitoria de una distinguida clientela formada, habitualmente, por miembros de la Orden. Esto explica la existencia del aposento del comendador ³⁸, posteriormente absorbido por la enfermería de hombres, y de una sala de hospedería situada en la fachada principal del edificio tras sufrir varios cambios en su ubicación ³⁹.

Aunque inicialmente se construyó para hospedería el cuerpo de casa unido al lado norte del claustro; en 1525 esta función era desempeñada por sendas estancias, una sobre otra, situadas en la fachada principal. En la visita de 1550, este núcleo habitacional recuperó su primitiva función hospedera ⁴⁰ por un breve período, pues en 1603 encontramos nuevamente la sala de huéspedes situada en la planta baja de la fachada principal del hospital.

Un tercer núcleo, lo constituyen las dependencias “económicas” que facilitaron la autonomía y libre existencia del hospital. En ellas, incluimos la pieza esencial de la cocina con su despensa, sala para carnes y provisiones y demás cuartos anejos; además del horno, pajar, bastimentos, bodega, carboneras, caballerizas y sendos corrales para árboles y ganado ⁴¹.

Capítulo aparte merecen la iglesia de Santiago con su claustro anejo. De este conjunto religioso, estudiado por Inés Melero ⁴², queremos hacer hincapie en las pequeñas capillas adosadas al cuerpo del templo o al espacio claustral donde distintos personajes relacionados con la Orden decidieron enterrarse, conforme a la habitual costumbre de la nobleza de erigirse sus propias capillas funerarias.

Unida al lado derecho de la capilla mayor, estaba situada la capilla de los Condes de Carrión, también llamada de Nuestra Señora por la advocación de su altar, donde a finales del siglo XV se conservaban sepulcros de distintos miembros de la Orden sin letreros ni otros signos identificativos ⁴³. Cuando a mediados de la siguiente centuria, Juan Fernández de Balboa, administrador del hospital, erigió su capilla funeraria sobre los restos de la capilla de los Carrión mantuvo estos enterramientos, colocando en el centro de la pieza su propio sepulcro ⁴⁴.

Más interés, presenta la capilla de María Orozco, mujer del maestre don Lorenzo Suárez de Figueroa ⁴⁵. Este parentesco explica la mayor riqueza en su factura, apreciable, de igual forma, en su tumba de traza gótica formado, por un cuerpo de madera y una tapa sepulcral con la figura de la finada de alabastro ⁴⁶.

La importancia arquitectónica del hospital de Santiago se evidencia, además, en la “estética” de su construcción inserta en este período de transición caracterizado por la convivencia de elementos góticos, mudéjares y renacentistas.

Este hecho es especialmente advertible en las techumbres de las distintas estancias del edificio. La iglesia y capillas funerarias, parte primitiva del conjunto, alternan la bóveda de crucería de sus cabeceras con la cubierta de madera de sus naves de raigambre mudéjar ⁴⁷, donde encontramos desde sencillos alfarjes pintados –capilla de Carrión ⁴⁸– hasta complejas techumbres de mocárabes –capilla de Orozco ⁴⁹–, pasando por la habitual armadura de par y nudillo que en la nave del templo santiaguista apoya en zapatas con escudos de la Orden ⁵⁰.

Las nuevas dependencias hospitalarias introducen otros elementos decorativos ligados a la tradición renacentista. Así, la recámara del aposento del administrador decora lo alto de sus paredes “de un romano de yeso” ⁵¹; la enfermería de hombres se cubre con molduras y artesones, también a lo romano ⁵²; y la capilla Balboa, con una techumbre de madera realzada por sendos “florones” ⁵³. Este novedoso lenguaje arquitectónico aparece, asimismo, en el patio principal del hospital donde sus clásicas arcadas de ladrillo se apoyan en pilares de piedra adornados con basas, capiteles, sobasas y pilastrones ⁵⁴.

El hospital de Santiago participa de las características formales típicas de la arquitectura palacial toledana del siglo XVI ⁵⁵. Como en éstas, el patio es el elemento organizador del conjunto habitacional, además de un importante foco de luz y ventilación, dada la oscuridad de las estancias ⁵⁶. Se utilizaba también como lugar de “recreo”, al asumir la función del jardín posterior, de ahí la presencia de árboles frutales y otra vegetación ⁵⁷; al tiempo que contribuía al aprovisionamiento del agua de la casa por la presencia del característico pozo ⁵⁸. Paralelamente, el hospital mantiene costumbres mudéjares en el empleo de techumbres, yeserías y en la ubicación de ciertas dependencias como la entrada en recodo del zaguán heredera de la tradición intimista de la casa hispanomusulmana ⁵⁹; y conserva la sobriedad y austeridad exterior sólo rota por el desarrollo de la portada principal del hospital ⁶⁰ y las galerías de la enfermería y hospedería que evitan la monotonía de la fachada con sus juegos de llenos y huecos –luces y sombras– y la alternancia de materiales ⁶¹.

Las galerías externas fueron un elemento usual en la casa toledana del siglo XVI. A su función estética y urbana como ha señalado Díez del Corral permiten mirar sin ser vistos ⁶² en el hospital se añade una finalidad práctica: sirven de “distracción” a los enfermos y les permiten tomar el aire y el sol. En la fachada norte, una escalera de caracol situada dentro de la llamada “sala grande”, permite el acceso a una amplia galería “que está sobre la dicha sala del tamaño de ella y algo más larga y ancha” con ventanas hasta la fachada principal y hacia el patio, que se prolongaba por toda la parte del río. Por el contrario, el corredor de la enfermería de hombres era una terraza construida con arcos de ladrillo apoyados en pilares de piedra y madera en cuyas enjutas destacaban emblemas pintados de la Orden ⁶³.

El elemento heráldico, también presente en la iglesia, patio y otras dependencias hospitalarias ⁶⁴, adquiere una mayor vistosidad en la fachada principal del hospital for-

mada por un arco inferior enmarcado por pilares y molduras, un relieve de Santiago a caballo ⁶⁵ y una ventana superior sobre la que campea un gran escudo de la Orden de Santiago, en clara alusión a la identidad de su dueño y mecenas ⁶⁶.

En suma, el hospital de Santiago de los Caballeros ejemplifica perfectamente el momento de transición artística de la primera mitad del siglo XVI anclado en un pasado cercano pero abierto a una nueva época tanto por el nuevo concepto de edificio hospitalario como por la introducción de la plástica renacentista.

NOTAS

1 Pedro de ALCOCER, *Historia o descripción de la Imperial cibdad de Toledo*, Toledo, 1554, libro 2º, cap. XXXVI, fol. CXIX.

2 Carmelo VIÑAS y Ramón PAZ, *Relaciones histórico-geográficas-estadísticas de los pueblos de España hechas por iniciativa de Felipe II*, Madrid, 1963, Reino de Toledo, III, pág. 556.

3 La demolición definitiva del hospital en el año de 1882, tras un lento proceso de deterioro que había motivado poco tiempo antes el abandono de su inicial funcionalidad y su cesión para el establecimiento del nuevo Colegio General Militar, hace que la información reunida en la documentación citada haya sido el material fundamental usado en la elaboración de este trabajo. Estas *Visitats*, comprendidas entre los años 1478-1603, se encuentran en el Archivo Histórico Nacional (AHN), sección de Ordenes Militares (OO.MM.).

Para una mayor información sobre el proceso de destrucción del edificio vid. Hilario GONZALEZ, *Resumen histórico de la Academia de Infantería*, Toledo, 1925, págs. 32 y ss; Julio PORRES, *La desamortización del siglo XIX en Toledo*, Toledo, 1965, págs. 357-358; *Ibíd.*, *Historia de las calles de Toledo*, I, Toledo, 1971, págs. 308-310; Inés MELERO, "El hospital de Santiago de Toledo a fines del siglo XV", *Anales Toledanos*, IX (1974), págs. 29-31.

4 Conocemos su exacto emplazamiento, cercano al Alcázar, la puerta de Doce Cantos y el "artificio del Agua", gracias a distintos planos, dibujos y pinturas. Por proximidad cronológica a nuestro estudio, hemos elegido un fragmento del cuadro del Greco "Vista y plano de Toledo" donde se señala expresamente el espacio que ocupaba el hospital [lám. 1].

5 Alfonso VIII y el primer maestre de la Orden, Pedro Fernández, fueron los principales promotores de esta institución. El monarca cedió para su construcción un solar, cercano al llamado corral de Pavones, donde había una pequeña iglesia dedicada a Santiago (ALCOCER, *Op. cit.*, libro 2º, cap. XXXVI, fol. CXIX v.). Pedro Fernández fue el auténtico inspirador del proyecto (MELERO, "Art. cit.", 1974, pág. 8), aunque algunos historiadores animados por el deseo de dar un protagonismo concreto al maestre santiaguista, señalan que parte del hospital se edificó sobre casas de su propiedad (Sixto Ramón PARRO, *Toledo en la mano* [1857], II, Madrid, 1978, pág. 382)

6 El edificio hospitalario se levanta en una fecha incierta, aunque anterior a 1180, pues en abril de ese mismo año Alfonso VIII otorgó al hospital la mitad del portazgo de la puerta de Bisagra. Sixto Ramón PARRO (*Op. cit.*, II, pág. 382) da la fecha de 1175 para la constitución de este edificio; al igual que el Vizconde de PALAZUELOS (*Toledo. Guía artístico-práctica*, [1890], Toledo, 1984, pág. 1141) o Manuel CASTAÑOS ("El hospital de Santiago", *Toledo. Revista de Arte*, IX (1923), pág. 613), entre otros. Por otra parte, Pascual MADDOZ (*Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, XIV, Madrid, 1849, pág. 825) señala el año de 1180. Ambas afirmaciones carecen de un testimonio documental que las avale. Para un resumen historiográfico de esta problemática vid. MELERO, "Art. cit.", 1974, págs. 7-8.

7 Este tipo de hospital fue el resultado de una preocupación humanitaria y religiosa, a la vez que el cauce de un comercio muy rentable. La Orden de Santiago tuvo otros hospitales de cautivos en Cuenca, Alarcón y Moya. Vid. José Luis MARTÍN, *Orígenes de la Orden Militar de Santiago*, Barcelona, 1974, pág. 30 y Paulino IRADIEL MURUGARREN, “Bases económicas del Hospital de Santiago en Cuenca: tendencias del desarrollo económico y estructura de la propiedad agraria”, *Actas del Congreso Internacional hispano-portugués. Las Ordenes Militares en la Península durante la Edad Media*, Madrid-Barcelona, 1981, págs. 182-186.

8 A finales del siglo XV, el hospital era una sencilla edificación, donde el comendador tenía obligación de mantener camas bien provistas para los pobres. El incumplimiento de este mandato, y el de los caballeros de Montiel y las Sierras de dejar, tras su fallecimiento, la cama para el hospital y 200 maravedís, condujo a una situación dramática pues, según señalan los visitantes generales, en 1494 el hospital estaba sin camas y alquilado. (AHN, OO. MM., libro 1063 c, fol. 50 v; *Ibíd.*, libro 1064 c, fol. 2; *Ibíd.*, libro 1067 c, fol. 14 v).

9 ALCOCER, *Op. cit.*, libro 2º, cap. XXXVI, fol. CXIX v.

10 Por tanto, la segunda década del siglo XVI, fue el principal período constructivo del hospital que, en 1525, estaba prácticamente concluido. (AHN, OO. MM., libro 1075 c, fols. 11 y ss; *Ibíd.*, 1079 c, fols. 45 v y ss).

11 La dehesa de Yegros, entre Mascaraque y el río Algodor, de 6.500 fanegas, aportaba la mayor cuantía de los ingresos; hasta tal punto que inicialmente el comendador del Hospital recibía el sobrenombre de comendador de Yegros. Un análisis detallado de estas propiedades en PORRES, *Op. cit.*, 1965, págs. 359-361 y MELERO, “Art. cit.”, 1974, págs. 32-47.

12 El Capítulo General de Granada de 1499 acordó que las encomiendas de Hospitales al vacar se dieran a título de administración o mayordomía, no de encomienda. Igualmente, les asignó un generoso sueldo de 40.000 maravedís anuales y la obligación de dar cuentas detalladas de su gestión a los visitantes de la Orden. (Cit. por MELERO, Art. cit.”, 1974, págs. 27-28).

13 Así parece confirmarlo la autorización dada el 17 de agosto de 1599, el administrador del Hospital, con el permiso de la Orden, de entregar camas, ropas y dinero para el nuevo hospital construido extramuros de Toledo contra el mal de las secas. (AHN, OO. MM., Archivo Judicial de Toledo, leg. 61.654).

14 AHN, OO. MM., libro 1063 c, fol. 46 v; *Ibíd.*, libro 1064 c, fol. 2. Una imagen más completa del hospital a finales del siglo XV en MELERO, “Art. cit.”, 1974, págs. 48-58 y de la misma autora, “Descripción del Hospital de Santiago a fines del XV”, *Actas del Congreso Internacional Hispano-Portugués. Las Ordenes Militares en la Península durante la Edad Media*, Madrid-Barcelona, 1981, págs. 462-463.

15 La honda pendiente del terreno obligó a excavar directamente en la roca y que, para nivelar los distintos frentes, la panda oriental tuviera cinco pisos, frente a los tres alturas del resto de los cuartos.

16 Este dibujo está realizado apoyándonos en las descripciones de las visitas santiaguistas, por tanto, más que una exacta planta del hospital, representa un esquema tipológico de las plantas principales del edificio. Los entresuelos, desvanes y cuerpos laterales añadidos posteriormente no aparecen reseñados, aunque las dependencias más destacadas de estas “plantas” seran citados en el desarrollo del texto.

16 Bis El autor del Hospital de Santiago, que por el momento permanece en el anonimato, debía conocer el modelo arquitectónico del hospital de Santa Cruz, iniciado en torno a 1509 y terminado en la década de los treinta con las reformas de Alonso de Covarrubias. Por otra parte, la existencia de un plano del hospital santiaguista realizado por el citado arquitecto, según indicia la visita de 1525 (AHN OO. NN, libro, 1180 c, fol. 86), nos suscita la duda de saber si Covarrubias participó activamente en el proyecto o si su colaboración se limitó exclusivamente al citado trabajo. La relación entre la Orden de Santiago y Alonso Covarrubias no se limitó a este asunto. En

las mismas fechas lo encontramos junto a Antón Eges en la tasación de las obras que debían hacerse en el conjunto santiaguista de Ucles (Vid. Aurora RUIZ MATEOS, Olga PEREZ MONZON, Jesús ESPINO NUÑO, “Arquitectura y poder: Las casas priorales de la Orden de Santiago”, *The Military Orders lighting for the faith and caring for the sick*, Londres, 1992, (en prensa). Hecho que evidencia la relación que la Orden de Santiago mantuvo con uno de los principales arquitectos toledanos del siglo XVI.

17 Sobre la tipología hospitalaria del XVI vid. Fernando CHECA y Rosario DIEZ DEL CORRAL, “Typologie hospitaliere et bienfaisance dans l’Espagne de la Renaissance: Croix grecque, pantheon, chambres des merveilles”, *Gazette des Beaux Arts*, marzo 1986, 118-126 y Rosario DIEZ DEL CORRAL, *Arquitectura y mecenazgo. La imagen de Toledo en el Renacimiento*, Madrid, 1987, págs. 177-185. *Ibíd.*, “Arquitectura y magnificencia en la España de los Reyes Católicos”, *Reyes y Mecenas. Los Reyes Católicos, Maximiliano I y los inicios de la Casa Austria en España*, Toledo, 1992, págs. 75-77.

18 En el siglo XVI, un hospital cumple una función múltiple al servir de asilo, manicomio, escuela y centro médico propiamente dicho; tal como nos describe el humanista Luis Vives en su obra *Del socorro de los pobres* ([1525], I, Madrid, 1974, pág. 1392), fiel reflejo del programa reformador iniciado por los Reyes Católicos y su idea de “limpieza social” materializada en los “hospitales generales” de Toledo, Granada y Santiago de Compostela, por citar los ejemplos más significativos.

Sobre el nuevo concepto de hospital ligado indisolublemente a la aparición del estado Moderno, vid. Concepción FELEZ LUBELZA, *El hospital real de Granada*, Granada, 1979, págs. 10-42; DIEZ DEL CORRAL, *Op. cit.*, págs. 177-179; Victor NIETO, Alfredo MORALES y Fernando CHECA, *Arquitectura del Renacimiento en España 1488-1599*, Madrid, 1989, págs. 24-28, 228-230, 343-345.

19 En Toledo durante el siglo XVI el número de hospitales superaba la veintena. Esta elevada cifra y la frecuente especialización médica-residencial de ellos evidencia que el deseo unificador propugnado por la monarquía nunca se llevó a cabo totalmente. Para acercarnos al panorama hospitalario de la ciudad imperial en esta época vid. Alfonso LOPEZ FANDO y Rafael SANCHO DE SAN ROMAN, “Los antiguos hospitales de la ciudad de Toledo”, *Clinica y laboratorio*, LXXI (1961), 395-400.

19 Bis Esto ha llevado a distintos autores a definir este modelo tipológico, con bastante incidencia en esta centuria como “palacieno” o “casa palacio”. Razones similares llevaron al hospital de Santiago de Cuenca a adoptar un esquema tipológico que, en lo esencial, coincide con el que tuvo el de Santiago de los Caballeros de Toledo (Vid. Olga PEREZ MONZON, “El Hospital de Santiago de Cuenca (1478-1603)”, *Homenaje a don José María de Azcárate*, en prensa.

20 Los dos pisos principales estaban comunicados por una gran escalera de 3 arcos y 3 tramos que los documentos no sitúan precisamente –de ahí la imprecisión ubicativa de la figura 1– y que parece presentar similitudes estructurales con la escalera construida por los años treinta por Covarrubias en el hospital de Santa Cruz de Toledo, modelo que tendrá una gran vigencia en el siglo XVI. Sobre el tema vid. H. E. WETHEY, “Escaleras del primer renacimiento español”, *Archivo Español de Arte*, 198 (1962), págs. 295-305; Fernando Marías, *Arquitectura del Renacimiento en Toledo (1591-1631)*, Madrid, 1981, I, págs. 215-216; Pedro NAVASCUES, “Tipología de la casa toledana en el Renacimiento”, *La maison de ville à la Renaissance*, París, 1983, págs. 80-82.

20 Bis Son las estancias agrupadas en torno a los llamados segundo y tercer patio (fig. 1) que se construyeron cuando el núcleo del edificio santiaguista ya estaba finalizado (AHN OO. NN., libro 1080 c, fol. 76).

21 Encontramos la situación inversa en el hospital que la Orden de Santiago tuvo en Cuenca, donde, al tener que atender distintas enfermedades, los pabellones de hombres y mujeres se subdividen en pequeñas estancias.

22 AHN, OO. MM., libro 1086 c, fol. 91. En el citado hospital de Cuenca, el enfermo además tenía una vestimenta especial para ir a las letrinas y una pequeña arca donde el médico anotaba lo que recetaba a cada paciente. Vid. PEREZ MONZON, “Art. cit.”, en prensa.

23 AHN, OO. MM., libro 1075 c, fol. 15 v y libro 1079 c, fol. 54.

24 La visita de 1515 indica expresamente que la sala mide 126 pies de longitud tras haber concluido la ampliación que hizo el administrador Tevar, quien igualmente la elevó dos tapias en altura. (AHN, OO. MM., libro. 1079 c, fol. 54 r y v).

25 Para la construcción de esta última fue necesario allanar todo su suelo pues era un peñascal: “La sala grande que agora nueva el administrador ha hecho enfermería que lo baxo della, porque es toda peñas, se allane el suelo, se enluzca, axaharre muy bien e unos pilares de ladrillo que van por medio de ella se aderecen, y fecho esto bajo sea la enfermería de las mujeres e allí estén porque para ello es lugar muy bueno e dispuesto e onesto”. (Ibíd., fol. 99). Hasta su uso se empleó como enfermería de mujeres una dependencia unida al claustro de la iglesia.

26 También llamadas “necesarias” o “servidumbres”, equivalen a las letrinas. La documentación nos informa sobre su higiénico funcionamiento: “se han hecho ahora dos servidumbres por el grueso de la pared con su arco e dos pilares en que estan encaixadas y van encañadas hasta el río por debaxo de tierra por donde salen las vescosydades dellas”. (Ibíd., fol. 54 v).

27 O el frescor en verano ya que estas galerías se prolongaron por la fachada norte del hospital. (Ibíd., fol. 55).

28 La enfermería exactamente medía 180 pies de largo y 28 de ancho; la pieza denominada cuadra que aparece en la figura 1 es una acotación posterior de la misma sala de enfermos. Vid. AHN, OO. MM., libro 1086 c, fol. 91.

29 AHN, OO. MM., libro 7 c, fol. 3 r y v.

30 La llamada “sala grande” creemos que cumplía también una función asistencial –aunque los documentos no lo señalan– dadas sus dimensiones y la presencia en su testero de un altar dedicado a la Quinta Angustia. (AHN, OO. MM., libro 1086 c, fol. 90v).

31 Además, las mujeres tuvieron en las dependencias del “tercer patio” una cocina privativa y otra sala de enfermería. (AHN, OO. MM., libro 7 c, fol. 5).

32 AHN, OO. MM., libro 1086 c, fol. 91 y libro 7 c, fol. 3 v.

33 En el hospital santiaguista de Cuenca, el muro norte de su iglesia estaba oradado por unas grandes ventanas con sus respectivas rejas de madera desde donde los enfermos veían el Altar Mayor. Cfr. PEREZ MONZON, “Art. cit.”, en prensa.

34 AHN, OO. MM., libro 1086 c, fol. 91; Ibíd., libro 1081 c, fol. 49 v; Ibíd., libro 1075 c, fol. 15 v; Ibíd., libro 7 c, fol. 3 v.

35 Estas estancias, mencionadas por primera vez en la visita de 1508, deben al administrador Tevar su más precisa morfología. Vid. AHN, OO. MM., libro 1073 c, fol. 83 v; Ibíd., libro 1075 c, fol. 14 v; Ibíd., libro 1079 c, fol. 50.

36 Estas dependencias inicialmente se ubicaron en el frente meridional del hospital. Y como vivienda relativamente independiente del hospital aunque incorporada a él, tenía su propio acceso desde el exterior, una cocina, una cámara y un dormitorio. (AHN, OO. MM., libro 1079 c, fol. 52). Posteriores reformas desembocaron en la situación reflejada en la figura 1.

37 AHN, OO. MM., libro 1086 c, fol. 90 v y ss; Ibíd., libro 7 c, fol. 4. Tanto en el incremento de esas estancias residenciales como en la ubicación preferente de los habitáculos del administrador, con sus miradores que reflejan el moderno sentido urbano del edificio, encontramos nuevas paralelismos entre las construcciones santiaguistas de Toledo y Cuenca.

38 Por mandato del administrador Tevar, esta pieza estaba ya realizada en el año de 1511, según señalan los visitadores santiaguistas que indican expresamente que era “un cuarto muy bueno”; incluía una sala grande, con un amplio ventanal sobre el Tajo, una cámara y una recámara. (AHN, OO. MM., libro 1075 c, fols. 14 v y 15).

39 La hospedería, empleada para la estancia de religiosos, visitadores generales y otros miembros de la Orden, invalidó la existencia independiente del aposento del comendador que deja de mencionarse ya en la visita de 1525. Vid. AHN, OO. MM., libro 1075 c, fol. 14 v; *Ibíd.*, libro 1080 c, fol. 74 v; *Ibíd.*, libro 7 c, fol. 3 v.

40 Es lo que llamamos en la figura 1, edificaciones anejas del segundo patio. Juan López de la Cruzada, maestro de obras, terminó este cuerpo de casa formado por dos alas dispuestas en L, en torno a un patio con corredores con varias salas, cámaras y piezas. (AHN, OO. MM., libro 1086 c, fol. 90 v).

41 AHN, OO. MM., libro 1080 c, fols. 75-76; *Ibíd.*, libro 1086 c, fols. 90 v y ss; *Ibíd.*, libro 7 c, fol. 4 v.

42 Vid., sus citados trabajos de 1975 y 1981, especialmente las págs. 48-53 y 460-463.

43 Sepulcros que debían estar colocados bajo los distintos arcos rehundidos que decoraban sus paredes (AHN, OO. MM., libro 1063 c, fol. 45; *Ibíd.*, 1067 c, fol. 13 v.). A la derecha del presbiterio, y ya inmersa en el espacio claustral, estaba la capilla de Santa Ana, también llamada de Nuestra Señora o de la Quinta Angustia. Desconocemos si alguna vez tuvo un sentido funerario pues los documentos sólo mencionan su empleo como sacristía (AHN, OO. MM., libro 1063 c, fol. 44 v; *Ibíd.*, libro 1073 c, fol.).

44 Este tenía una cartela con una inscripción latina que empezaba “In domine sperabi...”, donde se indicaba la identidad del finado. (AHN, OO. MM., libro 1086 c, fol. 89 v).

45 La visita de 1494 se refiere a ella como capilla de Santiago por la figura de este santo de alabastro que existía en su altar y que en fechas posteriores encontramos en el altar mayor de la iglesia. (AHN, OO. MM., libro 1067 c, fol. 13).

46 Esta sepultura, conocida desde la visita de 1603 con el popular sobrenombre de “la Malograda” (AHN, OO. MM., libro 7 c, fol. 5), fue trasladada en el siglo XIX al convento de San Pedro Mártir donde hoy se conserva. (Vid. PARRO, op. cit., págs. 58). José María QUADRADO recoge la leyenda popular del pintoresco nombre (*Recuerdos y Bellezas de España. Castilla la Nueva*, III, Toledo, 1853, pág. 326). Sobre la filiación estética del sepulcro vid. Teresa PEREZ HIGUERA, “Fernand González y los sepulcros del taller toledano (1385-1410)”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, XLIV (1978), págs. 129-142.

47 El peso de la tradición mudéjar es perceptible, también, en distintas obras de yesería que existían en el conjunto hospitalario. La visita de 1511 alude expresamente a las paredes “labradas de yesería” de la capilla Carrión y la de 1525, al trabajo de “yeso, de obra morisca” de la capilla de Santa Ana (AHN, OO. MM., libro 1075 c, fol. 13 v; *Ibíd.*, libro 10181 c, fol. 46). Igualmente, conocemos la existencia de un buen púlpito de yeso en la iglesia y del empleo de este material en encuadres de ventanas.

48 AHN, OO. MM., libro 1067 c, fol. 13 v.

49 “Esta capilla es de bóveda e de un lazo dorado e de un almizate con sus cubos e racimos de mocárabes”. (AHN, OO. MM., libro 1067 c, fol. 13). Asimismo sabemos que animaba sus paredes con arcos árabes (QUADRADO, *Op. cit.*, págs. 325-6); decoración que confirma el carácter mudéjar de este espacio funerario.

50 Los visitadores hablan de la techumbre de “madera de pino a par y nudillo con sus tirantes de dos en dos sobre sus çapatas en que estan unos escudos con cruces de señor Santiago”. (AHN, OO. MM., libro 1086 c, fol. 89 v). De la misma impronta estética participaban el altar y poyas de azulejos que adornaban la capilla mayor del templo.

51 AHN, OO. MM., libro 1081 c, fol. 48 v.

52 “El maderamiento de ella es desta manera, tiene traviesas sus vigas grandes asentadas sobre sus anales enroscadas sobre soleras de molduras con aliceres retocados e sobre aliceres de sus molduras romanas e ansimismo las madres encima de la que va echada una alfaxia muy bien labrada de madera de pino guarnecida con cinta de saetino a manera de artesones con una moldura romana por todas las cintas e saetinos e encima de este suelo armado su caramachón, a cuatro aguas cubierto todo esto”. (AHN, OO. MM., libro 1079 c, fol. 54 v).

53 AHN, OO. MM., libro 1086 c, fol. 89 v.

54 Y “hábitos de la Orden” en las enjutas (Ibíd., fol. 90 v.). Esta riqueza ornamental contrasta con las arcadas de ladrillo del claustro en la iglesia apoyadas en sobrios pilares de piedra. (Ibíd., fol. 90 r). Los documentos silencian el número de arcos que hubo exactamente en el patio y en el claustro por tanto, los dibujados en la figura 1, son una referencia orientativa.

55 Sobre el tema, vid. especialmente, NAVASCUES, “Art. cit.”, 77-84; DIEZ DEL CORRAL, *Op. cit.*, págs. 154-174; Fernando MARIAS, *Op. cit.*, I, págs. 165-181.

56 La apertura de vanos fue haciéndose más frecuente desde mediados de siglo (NAVASCUES, “Art. cit.”, pág. 77). No obstante, las grandes salas de enfermería y hospedería tuvieron amplias ventanas hacia la plaza delantera del hospital y hacía el río, y sendos balcones armados sobre pilares de piedra. Unas y otros se cerraban con rejas de hierro. (AHN, OO. MM., libro 1086 c, fols. 90-91).

57 La documentación alude, expresamente, al “huerto con ciertos árboles y verdura” que existía en este patio. (Ibíd., fol. 91). Similar vegetación también se mantenía en el patio del claustro. (Ibíd., libro 1063 c, fol. 44 v).

58 El agua recogida por el pozo era almacenada en los aljibes situados en el soterrado del cuerpo occidental. El claustro también tenía su propia fuente y aljibe. (AHN, OO. MM., libro 1086 c, fol. 91). Este elemento recoge la tradición de la casa mediterránea, al igual que la tipología básica de la vivienda, y concretamente del implivium romano. (NAVASCUES, “Art. cit.”, pág. 82; DIEZ DEL CORRAL, *Op. cit.*, pág. 167).

59 DIEZ DEL CORRAL, *Op. cit.*, pág. 166.

60 Una amplia plaza —medía unos 76 pies de ancho por 164 de largo— cercada por paredes de cal y canto y portada con un gran escudo de la Orden en piedra barroqueña aislaba la fachada principal del hospital del entramado urbano circundante (AHN, OO. MM., libro 7 c, fol. 3). La configuración de esta plaza, que otorga una amplia perspectiva al edificio hospitalario, y la decoración de la fachada principal con los corredores y miradores que la adornan refuerzan el sentido urbano con el que se concibió la construcción santiaguista, similar al que observamos en el hospital de Cuenca.

61 Así, por ejemplo, toda la fachada es de cal y canto con rafas de ladrillo menos la portada labrada en piedra barroqueña. (AHN, OO. MM., libro 7 c, fol. 3).

62 DIEZ DEL CORRAL, *Op. cit.*, pág. 163.

63 AHN, OO. MM., libro 1086 c, fol. 91 v.

64 En espacios funerarios destaca la presencia de escudos particulares, como los de la familia Orozco y Figueroa en los muros y sepulcro de su citada capilla, y en imágenes donadas por ellos como la citada figura de Santiago de alabastro cuya peana estaba decorada con los emblemas heráldicos familiares. (AHN, OO. MM., libro 1086 c, fol. 89 v).

65 Tras la demolición del hospital, este relieve fue trasladado al convento de Santa Fe donde aún hoy lo podemos ver.

66 AHN, OO. MM., libro 7 c, fol. 3. Este escudo reemplaza al escudo familiar típico de las casas nobles toledanas cuyas portadas presentan una similar morfología. (DIEZ DEL CORRAL, *Op. cit.*, págs. 154-159).

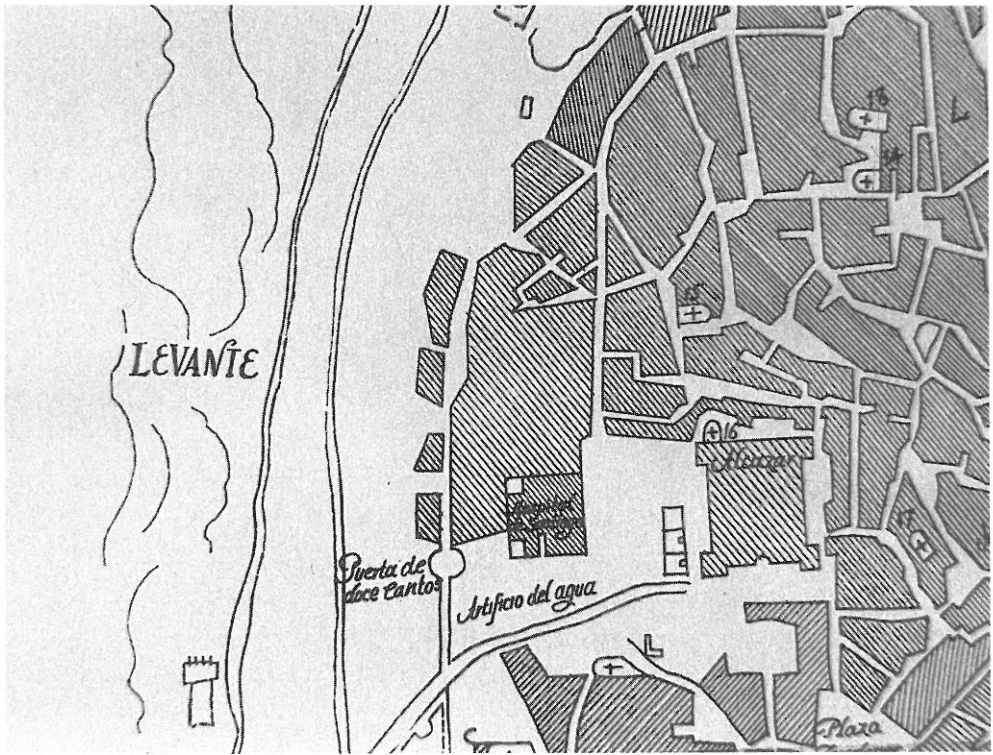


Lámina 1. Hospital de Toledo en “Visión y plano de Toledo”.
El Greco. 1605-1610.

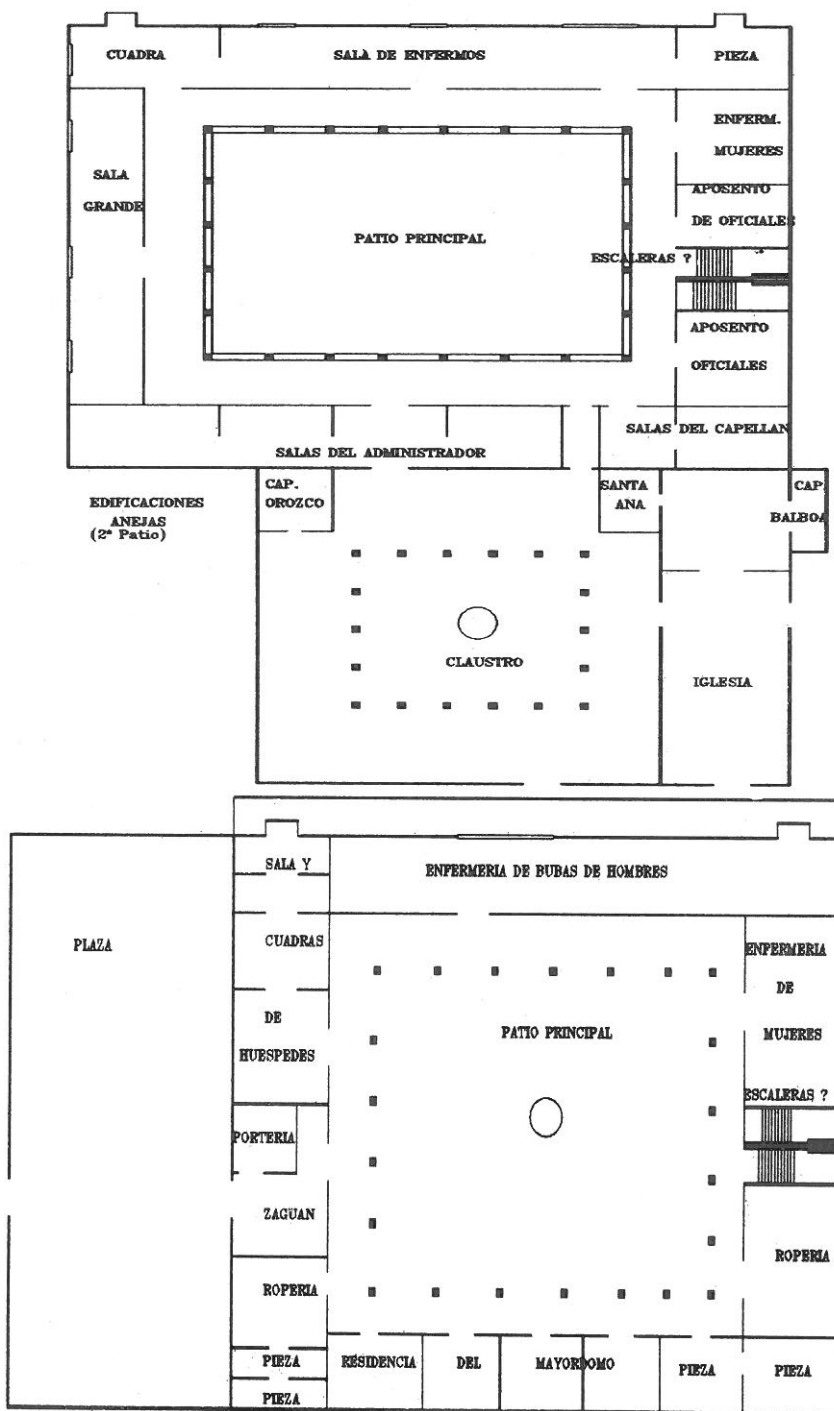


Lámina 2. Hospital de Santiago, plantas alta y baja.

TRADICION Y NUEVOS MODOS EN LA ARQUITECTURA URBANA: LA CASA-PALACIO DEL MARQUÉS DE MALPICA EN TOLEDO

DIEGO SUAREZ QUEVEDO
Universidad Complutense

La casa-palacio del marqués de Malpica que cierra por su lado Norte la toledana plazuela de Santa Clara ¹ es, a pesar de sólo conservar escasas partes del siglo XVI, un edificio de más que notable significación por sí mismo y en el contexto urbano –el inmediato y, en su día, el general– de la Ciudad Imperial, al tiempo que supone un importante ejemplo de convivencia de presupuestos tradicionales y de nuevos modos renacentistas, como trataremos de ir reseñando, en ambos casos, no sólo en relación con repertorios decorativos, sino también respecto a elementos estructurales, de conformación y pauta de soluciones tipológicas e, incluso, en cuanto a la planimetría arquitectónica.

Hoy día sede de la Delegación del M.O.P.U. en Toledo, el inmueble ha sufrido notorias transformaciones, tanto en su exterior como interiormente, tendentes a adecuarlo a sus actuales funciones ², que han alterado muchas de sus dependencias ³. No obstante, lo conservado es suficiente como para considerarle un significativo eslabón en el proceso de una paulatina decantación clasicista que, como en general en el resto de España, recorre la arquitectura civil del siglo XVI en Toledo; proceso al que contribuyen, de manera sustancial, palacios urbanos ⁴ como el que nos ocupa.

Al menos desde fines del siglo XIV, tenemos constancia de la vinculación del palacio de nuestra atención al linaje de los Ribera ⁵ que, en 1462, unirá a su señorío de Malpica el de Valdepusa, pasando a ostentar, tras la creación del correspondiente mayorazgo, el marquesado de ambas villas toledanas. Don Francisco de Ribera, propietario del edificio –sus casas principales de Toledo, se dice– es mencionado, en 1563, como señor de las villas de Valdepusa, Malpica y Parla ⁶.

El esquema planimétrico actual (Lámina I), nos es aún perfectamente válido, pese a todas las alteraciones sufridas, para constatar como las casas de Malpica –nombre que parece el más apropiado, dada su evidente condición de aglomerado de elementos habitacionales– son una serie de estancias y dependencias, en general, juxtapuestas sin una clara coherencia distribuidora y carentes de un criterio ordenador de conjunto. El sector suroccidental, el más cercano al citado convento de Santa Clara ⁷, sí queda estructurado y organizado en torno a un patio cuadrado, que se convierte en el núcleo que, de modo claro, centra y aglutina las dependencias de esta zona del edificio (Lámina I). Este patio

de dos pisos y su correspondiente escalera claustral, de tres tramos, que se sitúa, también, en el ángulo suroccidental del patio, son los elementos del siglo XVI relativamente bien conservados, que serán objeto de nuestra atención.

El resto de dependencias formaban otros dos núcleos, que constituían el gran flanco oriental del palacio, desarrollándose más en profundidad hacia el Norte (Lámina I), y que incluía un cobertizo sobre la vía pública (Lámina I), que como tal estructura también se nos ha conservado y al que luego aludiremos; se trataba, pues, de un pasadizo sobre la calle que unía dependencias del palacio situadas a ambos lados de aquélla. Conocido hoy, y así señalado en el callejero toledano, como Cobertizo de Santa Clara ⁸, nada tuvo que ver con este convento de monjas, siendo realmente, como veremos, una dependencia del palacio, siempre mencionada como Cobertizo del marqués de Malpica. Toda esta zona oriental del palacio, ha sufrido irreversibles alteraciones y muestra una dispersión planimétrica, con un claro sentido de simple agregación en la disposición de sus estancias, que el señalado patio del otro sector, constituido en núcleo organizador del mismo, evitaba.

Por lo que respecta a lo que fuera fachada principal del palacio, sobre la plazuela de Santa Clara, su transformación ha sido total (Lámina II); no obstante, se han mantenido básicamente los volúmenes arquitectónicos primigenios. Así, un cuerpo de edificio estructurado en dos plantas, de disposición apaisada, en cuyo centro se situaba la entrada principal y, a su derecha, una torre-mirador, bastante usual ésta en viviendas toledanas del quinientos ⁹. Ante esta torre-mirador, se ha habilitado hoy día el correspondiente aparcamiento de coches de la citada institución ministerial, utilizando el solar de las antiguas caballerizas del marqués de Malpica, cuyos restos fueron demolidos al efecto ¹⁰.

Evidentemente siempre tras el cúbico volumen del Alcázar y la torre de la Primada, en todos los sentidos dominantes del entramado urbano de Toledo, el palacio del marqués de Malpica era uno de los elementos claves de la imagen de la ciudad en el siglo XVI. De este modo, queda recogido en la vista que de la Ciudad Imperial realizada, en 1563, Anton Van den Wyngaerde, que señala esta casa-palacio con el nombre de don Francisco de Ribera, entonces su propietario, junto al campanario de la iglesia parroquial de San Román (Lámina III); no reseña, sin embargo, lo cual es sintomático del carácter marcadamente señorial que aún mantenía Toledo, el vecino convento de Santa Clara. Esta condición solariego-aristocrática de la urbe, no tardará en cambiar, pasando a convertirse Toledo en una auténtica ciudad-convento ¹¹. Este carácter de la ciudad del Tajo, que podríamos calificar aún de cortesano, es reafirmado por el citado dibujante flamenco al incluir en su Vista, además del que nos ocupa, los desaparecidos palacios toledanos de don Diego de Vargas y de don Hernando de Silva ¹².

Desde la Puerta Nueva de Bisagra, el palacio de don Francisco de Ribera (Lámina III) muestra en la vista de Wyngaerde ¹³, un gran torreón cúbico, hoy día desaparecido, rematado por un cimborrio, que parece cilíndrico pero que muy bien podría ser octogonal y, a su lado e izquierda, la torre-mirador comentada. Asimismo, unos cincuenta años después, El Greco, en su "Vista y plano de Toledo" ¹⁴, recoge, mediante similares elementos arquitectónicos, el palacio que nos ocupa (Lámina IV). El genial cretense, en la parte planimétrica de este cuadro, señala el palacio del marqués de Malpica y la plazuela ante el mismo, así como el aludido callejón sin salida de separación entre ambos edificios toledanos ¹⁵.

El ya señalado patio del palacio, cuya panda occidental ha sido enteramente modificada, conserva, en cambio, las otras tres, habiéndose cerrado hacia el patio todas las

galerías (Lámina V). La intervención de Alonso de Covarrubias (1488-1570) en este patio toledano, en torno a 1534, ha sido suficientemente resaltada, así como lo que esta obra supone en la evolución artística del arquitecto de Torrijos¹⁶ y las similitudes y diferencias con otros patios suyos, más o menos coetáneos, singularmente con el desaparecido del Palacio arzobispal de Alcalá de Henares y lo realizado en el “patinillo de invierno” del edificio homónimo en Toledo¹⁷.

El patio es un cuadrado (aprox. 9.5 x 9.5 mts), de dos pisos arquitecturados y con cuatro columnas que, por panda y piso, conforman tres vanos. El orden utilizado, en todos los casos, es el jónico y los capiteles de cada columna quedan sobremontados por sendas zapatas, como el resto de toda la estructura del siglo XVI, de piedra. Una serie de elementos decorativos, sobre los que volveremos, completan y complementan el conjunto, que guarda un sistema modular en la composición de sus elementos. Sistema en el que quedan integrados tanto los prismáticos pedestales de las columnas de los pisos altos, como las zapatas de cada uno de los soportales. Estas son un recurso para ganar altura, en tanto que aquéllas facilitan la disposición de la correspondiente balaustrada; el alzado original de una de las pandas del patio, pudiera ser el que proponemos (Lámina VI).

Como certeramente ha señalado V. Nieto Alcaide, las zapatas así integradas en el orden correspondiente, contribuyen a cumplir determinados presupuestos constructivos reseñados en las *Medidas del romano* de Sagredo (1.^a ed. Toledo, 1526), que insistía en la necesidad de unos intercolumnios no excesivos; en este sentido, las zapatas cumplirían la misión de acercar los puntos de apoyo de los dinteles en cada uno de los soportes, como recomienda el tratadista¹⁸. Aval importante en el uso de zapatas para una “arquitectura culta”, sería, para el patio toledano que nos ocupa, el del palacio de don Antonio de Mendoza en Guadalajara (c. 1506-1507), que el citado autor estudia con todos sus precedentes y modelos¹⁹, entre los que señala los frescos de Juan de Borgoña en la Sala Capitular de la Catedral de Toledo (c. 1509-1511), válidos para nuestro patio. Aquí el artista desarrolla sus escenas tras una columnata pintada que coloca en primer plano; los soportes de ésta incluyen zapatas, como también señala V. Nieto Alcaide, “como componentes inseparables de un orden, supuestamente interpretado como clásico, articulando una ficción verista de una *loggia* que rodea la estancia y a través de la cual se representan las distintas escenas”²⁰.

Como solución de esquina, el patio del marqués de Malpica, utiliza una sola columna doblando la zapata correspondiente en ángulo diedro recto, lo que es posible dado el escaso empuje de los sencillos enmaderamientos planos, utilizados como cubiertas de la galerías. Cada intercolumnio equivale a la altura de las columnas hasta el arranque del capitel, incluyendo las basas para las inferiores y los pedestales para las del piso alto; la altura del alzado total de cada panda del patio, consigue ser sensiblemente igual a su anchura, precisamente por la incorporación de las comentadas zapatas a modo de cimacios.

Los soportes del piso inferior tienen unos capiteles con volutas muy desarrolladas y caídas, estando el centro de la zapata decorado con unas rosáceas inscritas en tondos²¹ que, en el friso correspondiente alternan con escudos de la familia, asimismo contenidos en sendos tondos (Lámina VII). Contrasta la cuidada ejecución y finura de detalle, así como la calidad y color del material pétreo, de los espléndidos escudos con el resto de las tallas, incluidas las molduras curvilíneas laterales de las zapatas, de ejecución más basta. En el piso superior, las rosáceas son sustituidas por veneras y los escudos por cabezas, como éstos de calidad muy superior al resto de los relieves y de

exquisito modelado; aquí las volutas de los capiteles anudan sus extremos en el centro a modo de lazo (Lámina VIII). La cornisa general del conjunto, queda decorada con ternas de modillones o mensulillas, que enmarcan pequeñas rosáceas. En todos los casos, las molduras de los tondos que se disponen en frisos, se asocian en su trazado con los filetes delimitadores de aquel elemento de los entablamentos.

Covarrubias, respecto a obras anteriores, ha atemperado en este patio el repertorio decorativo que, no obstante, sigue siendo importante. De toda esta decoración, los elementos situados a plomo con los soportes, singularmente los hermosos tondos con escudos y cabezas en sus respectivos frisos (Láminas IX y X), se convierten en referencias visuales que potencian los ejes verticales de toda la estructura.

A través de dos vanos adintelados, arranca en el piso bajo y desemboca en el superior, la aludida escalera claustral del patio, en todo configurada mediante similares elementos constructivos y decorativos que aquél (Láminas XI y XII); es la otra estructura importante que este palacio toledano conserva del siglo XVI, y es un eslabón significativo de la configuración de esta tipología arquitectónica, bien referida al quehacer del propio Covarrubias, bien en el contexto general del Renacimiento hispano²².

Finalmente, el citado cobertizo del marqués de Malpica, hoy de Santa Clara, es el otro elemento conservado del palacio, en lo que es su estructura y disposición (Lámina XIII), al que quisiéramos aludir. Siempre desde la óptica de un urbanismo moderno, dominado por criterios de racionalización y regularidad que, durante la segunda mitad del quinientos, quiere imprimirse al trazado de la red viaria de las ciudades, es este cobertizo un elemento absolutamente negativo que, en la práctica, contradice y subvierte todas las disposiciones y ordenanzas municipales al efecto. Quizá más importante aún en el caso de Toledo, que pretende y no consigue, transformarse en una “urbe moderna” lo que, en un altísimo porcentaje, le “costará” perder, en 1561, su hipotética capitalidad del reino.

El ayuntamiento de Toledo, consentía en 1615, que el ya existente cobertizo bajara su altura respecto a la calle, tras la oportuna petición del entonces marqués de Malpica²³. Los comisarios nombrados al efecto, con los alarifes Juan de Orduña y Pedro Domínguez²⁴, informan favorablemente respecto a la petición²⁵. Se efectúa la obra que, en la revisión pedida por el marqués²⁶, es positivamente sancionada, de nuevo, e incluso es ponderado el beneficio que aquélla supone para la calle²⁷.

NOTAS

1 El vecino convento de Santa Clara la Real (al respecto, ver: PEREZ HIGUERAS, T., “Periodo islámico y mudéjar”, en *Arquitecturas de Toledo*. Toledo, 1991, vol. I, pp. 163-170), contiguo al palacio por su lado occidental, acabó por nominar a la plazuela que en su día, propiedad y servidumbres incluidas, se ascribía y estaba en función de la residencia nobiliaria de nuestra atención (al respecto, Ver: PORRES MARTIN-CLETO, J.: *Historia de las calles de Toledo*. Toledo, 1992, t. III, pp. 1.274-1.277).

2 En 1950, el duque de Bailén —a la sazón su propietario— vendió al Estado el inmueble que, como ya sucedía pero en régimen de alquiler, fue destinado a la Jefatura de Obras Públicas; reformas y acomodaciones importantes son acometidas, hacia 1960, en el edificio y en la plazuela situada ante el mismo.

3 Entre las partes conservadas están los sótanos del edificio, de enormes dimensiones, cuyas imponentes bóvedas hacen manifiesta su envergadura arquitectónica (DIEZ DEL CORRAL GARNICA, R.: “Periodo renacentista”, en *Arquitecturas de Toledo*, op. cit., vol. II, p. 149).

4 Haciendo incapié en el patio como núcleo organizativo de la vivienda, es muy ilustrativo y esclarecedor al respecto, con toda una serie de significativos ejemplos hispanos, el apartado que CASTILLO OREJA, M. A. dedica a los “Nuevos palacios urbanos”, en *Renacimiento y Manierismo en España*. Madrid, 1992, pp. 56-58, a pesar de su intención de síntesis.

5 PORRES MARTIN-CLETO, J.: op. cit., t. III, p. 1.274.

6 Archivo Histórico Nacional, sección: Clero. Pergaminos, C 3128, núm. 16.

7 Un estrecho callejón sin salida, hoy día incluso en las dependencias conventuales, era en su momento el elemento separador entre el palacio y el cenobio religioso (Lámina I).

8 De nuevo, la institución conventual ha “impuesto” su nombre a este elemento arquitectónico-urbanístico. En realidad, el vecino cobertizo que en la actualidad lleva el nombre de Santo Domingo el Real, asimismo por el inmediato convento de dominicas de esa advocación, es el que corresponde al convento de Santa Clara la Real.

9 Por ejemplo, se conservan las correspondientes torres-mirador de las casas núms. 18 y 28, en la toledana calle de Núñez de Arce (DIEZ DEL CORRAL GARNICA, R.: *Arquitectura y mecenazgo. La imagen de Toledo en el Renacimiento*. Madrid, 1987, p. 169, nota 106).

10 Ello ha contribuido a ampliar la plazuela de Santa Clara, permitiendo asimismo ensanchar su acceso viario que, por la estrechez que tuvo en su día y ser el único, hacía que este espacio urbano abierto, fuera realmente entonces una plaza-corrал en función del palacio.

11 Al respecto, ver: SUAREZ QUEVEDO, D.: *Arquitectura barroca en Toledo: siglo XVII*. Toledo, 1990, cap. II: “Toledo en el siglo XVII: arquitectura y urbanismo”, pp. 37-64. *Idem.*: “El periodo barroco”, en *Arquitecturas de Toledo*, op. cit., “Introducción”, pp. 173-187.

12 En relación con estos desaparecidos palacios toledanos, ver: MARIAS, F.: *Arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*, vol. IV. Madrid, 1986, pp. 84-89 y 103-104.

13 Al respecto, ver: MARIAS, F.: “I.4. Toledo” del “Itinerario I. En torno a la Corte”, en *Ciudades del Siglo de Oro. Las vistas españolas de Anton Van den Wyngaerde*. Torrejón de Ardoz (Madrid), 1986, pp. 130-136. PORRES MARTIN-CLETO, J.: *Toledo a través de sus planos*. Toledo, 1989, plano núm. 8.

14 “Vista y plano de Toledo”, c. 1610-1614. Museo Casa de El Greco, Toledo. Al respecto, entre otros, ver: WETHEY, H. E.: *El Greco y su escuela*. Madrid, 1967, vol. I, pp. 78-79 y vol. II, 128, pp. 99-100.

15 Al respecto, ver: PORRES MARTIN-CLETO, J.: *Plano de Toledo por Dominico Theotocópuli “El Greco”*. Toledo, 1967; aquí en la relación de las “Casas Principales” de Toledo, figura con la “H”, la del marqués de Malpica, en tanto que el convento de Santa Clara, es reseñado con el “28”. *Idem.*: *Toledo a través ...*, op. cit., plano núm. 9.

16 Este patio de Malpica, se situaría en los inicios del Covarrubias maduro; su carrera profesional adquirirá un impulso enorme precisamente ese año 1534 (maestría mayor de la Catedral de Toledo), que se incrementará a partir de 1537 (maestría mayor de los Reales Alcázares).

17 MARIAS, F.: *Arquitectura del Renacimiento ...*, op. cit., vol. I. Toledo, 1983, p. 210 y vol. IV. Madrid, 1986, pp. 93-94. DIEZ DEL CORRAL GARNICA, R.: *Arquitectura y mecenazgo ...*, op. cit., pp. 114-116 y 169-170. *Idem.*: “Periodo renacentista”, en *Arquitecturas de Toledo*, op. cit., pp. 148-153.

18 NIETO ALCAIDE, V.: “Renovación e indefinición estilística, 1488-1526”, en *Arquitectura del Renacimiento en España, 1488-1599*. Madrid, 1989, pp. 41-44.

19 *Ibid.*

20 *Ibid.*, p. 43. Respecto al pintor señalado, ver: ANGULO IÑIGUEZ, D.: *Juan de Borgoña*. Madrid, 1954.

21 Rosáceas semejantes, pero de ejecución más fina y elaborada, dispondrá Covarrubias posteriormente en los patios del Hospital Tavera.

22 Al respecto, fundamentalmente, ver: WETHEY, H. E.: “Escaleras del primer Renacimiento español”, *Archivo Español de Arte*, núm. 148 (1964), pp. 295-305. BONET CORREA, A.: “Introducción a las Escaleras Imperiales españolas”, *Cuadernos de Arte* (Universidad de Granada), XII, 24 (1975), pp. 75-111.

23 APENDICE DOCUMENTAL, DOC. I y DOC. II.

24 Del alfarife municipal Pedro Domínguez, ningún dato hemos logrado averiguar. Respecto a Juan de Orduña, ver: SUAREZ QUEVEDO, D.: *Arquitectura barroca en Toledo: siglo XVII*. Ed. Universidad Complutense de Madrid. Colección Tesis Doctorales, núm. 489/88. Madrid, 1988, tomo I, Tercera Parte, pp. 952-957.

25 APENDICE DOCUMENTAL, DOC. III.

26 APENDICE DOCUMENTAL, DOC. IV.

27 APENDICE DOCUMENTAL, DOC. V.

APENDICE DOCUMENTAL

–Archivo Municipal de Toledo, Archivo Secreto: “Cajón 4.º A. S. 371. 1615-Polizia-Legajo 2.º, Núm. 87”: “Autos sobre la licencia que se dio al marques De malpica Para hacer un pasadizo en su cassa a la Parrochia De S. Bizente”, s. f. (Extractos).

–DOC I: Petición de licencia al alcalde mayor de Toledo, por parte del marqués de Malpica, para bajar la altura, respecto a la vía pública, del cobertizo de su casa-palacio. Toledo, marzo de 1615.

“S. bizente/ sobre El cobertizo Del marques de malpica/ el Marques de malpica dize que aviendo començado a acomodar unas bobedas en su cassa pareçio que le conven-dria valerse del ayre del Cobertizço que esta debaxo de la quadra de la misma casa dejando el uso de la calle por debajo de la quadra en la forma que oy esta para que pueda pasar por ella coches y gente de a Cavallo y confiado de la merced que en general y particular a reçibido siempre de V. S. le suplica Se Sirva de tener por bien que el dicho cobertiço se baxe nombrando sus comisarios para que vean y dispongan la manera en que se aya de hazer en lo qual La recibira grandissima de V. S.

El Marques de Malpica” (rubricado).

–DOC. II: Acuerdo del ayuntamiento de Toledo, nombrando loŝ comisarios a efectos de la petición del marqués de Malpica. Toledo, 9 de marzo de 1615.

“en la ciudad de toledo A nueve dias del mes de março de mill E seiscientos e quinze años estando junta la ciudad en la casa de sus Ayuntamientos como lo tiene de costumbre por Ambrosio mexia escrivano mayor de los Ayuntamientos como Lo tiene de costumbre yo Ambrosio mexia escrivano mayor ley la peticion ... y por la ciudad bista cometio A los señores don luis antolines don pedro de ayala rregidores alvaro (?)

fernandez y juan francisco de la palma jurados ... que con los alarifes desta ciudad bean la calle contenida en dicha peticion y lo que cerca de ella se deva hacer y ttraygan su parezer A la ciudad y assi los proveyo e mando”.

–DOC. III: Parecer de los comisarios y alarifes del Ayuntamiento, informando positivamente sobre la obra del cobertizo del marqués de Malpica. Toledo, 11 de marzo de 1615.

“Los comisarios de V. S. con los alarifes que aqui firman dezimos que emos visto lo contenido en la peticion de el marques de malpica y lo que pretende para la comodidad de sus casas es en el cobertizo que oy tiene devajo de la quadra echar un suelo de vigas fuertes dejando desde el empedrado de la calle en la parte mas alta de la esquina treze pies de gueco (sic, hueco) y por la parte baja con la corriente de la calle tendra mas de diez y ocho pies con que quedara suficiente paso ansi para coches como para gente de a cavallo y en Caso que de esta altura falte algo Lo a de ahondar en la peña biva ahondando La calle hasta que tenga Los dichos treze pies de claro con lo qual quedara La calle con mas suave subida que la que oy tiene y guardando estas condiciones nos pareçe Poder V. S. darle La licencia que pide pues La calle queda mejorada esto es Lo que nos parece V. S. provea Lo que fuere servido=

don luis antolines(rubricado) don pedro de ayala(rubricado) alvaro (?) fernandez(rubricado) juan francisco de la palma(rubricado) Juan de orduña(rubricado) Pedro domynguez(rubricado)”.

–El escribano mayor del Ayuntamiento certifica la presentación de este informe, en Toledo a 11 de marzo de 1615.

DOC. IV: Concluida la obra, pide el marqués de Malpica que los comisarios y alarifes del Ayuntamiento den su visto bueno. Toledo, 26 de julio de 1615.

“El Marques de Malpica dize que la calle que pasa por debajo del pasadizo de Su casa esta dispuesta en la forma que V. S. ordeno y le Suplica que los comisarios y alarifes que nombro quando dio liçencia Para que se bajase la vean y digan Si esta con satisfacion porque desea darla en todo y Se sirva V. S. en Toledo 26 de julio

El Marques de Malpica(rubricado)”.

DOC. V: Informe favorable de los comisarios y alarifes sobre la obra efectuada en el cobertizo del marqués de Malpica. Toledo, julio de 1615.

“Los comisarios de V. S. con sus alarifes avemos bisto La obra que el marques de malpica a hecho en sus cassas para cuyo Efecto V. S. Le dio licencia para baxar y aondar El cobertizo de sus cassas y aviendo bisto La Licencia que V. S. Le dio fue conforme al parezer que sobre ello dimos y conforme a El El dicho Sr. marques de malpica a cumplido con lo que tiene obligacion conforme al parezer y a la licencia porque a dexado antes medio pie mas alto De lo que se obligo Del gueco la qual dicha medida an buelto A hacer los dichos alarifes ... esto nos parece V. S. provea lo que fuere servido=

don pedro de Ayala(rubricado) Juan francisco de la palma(rubricado)

alvaro (?) fernandez(rubricado)

Juan de orduña(rubricado) pedro Domynguez(rubricado)”.

–La conformidad y visto bueno del Ayuntamiento a la obra, es dada con fecha: Toledo, 31 de julio de 1615.

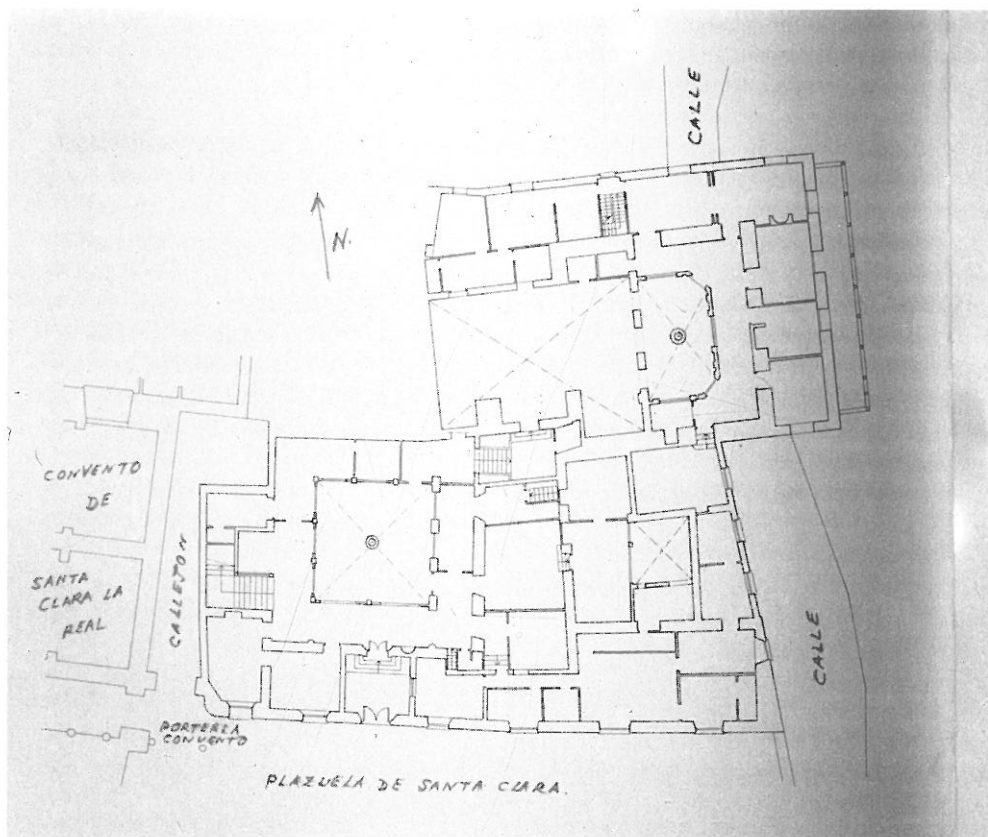


Lámina 1. Esquema planimétrico y situacional.
Casa-palacio del marqués de Malpica (Toledo).

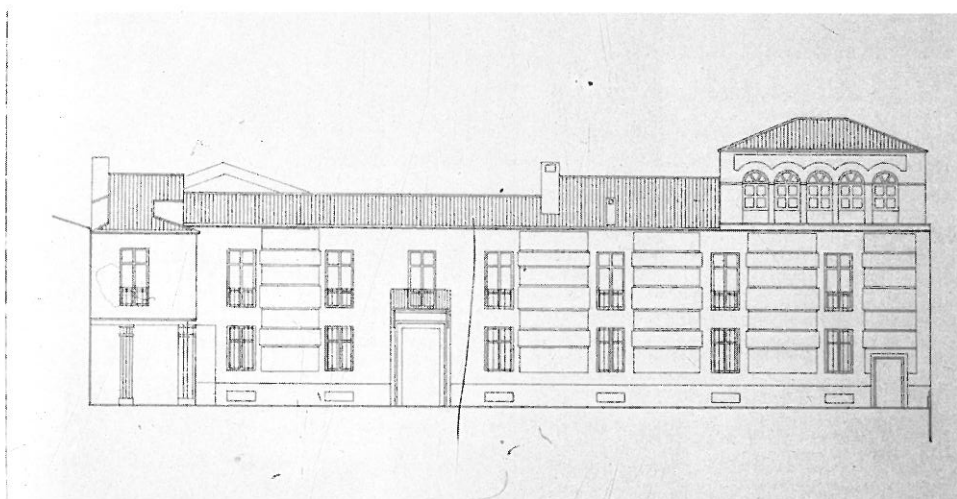


Lámina 2. Alzado fachada principal.

Lámina 3. Hipótesis de alzado de una de las pandas del patio.

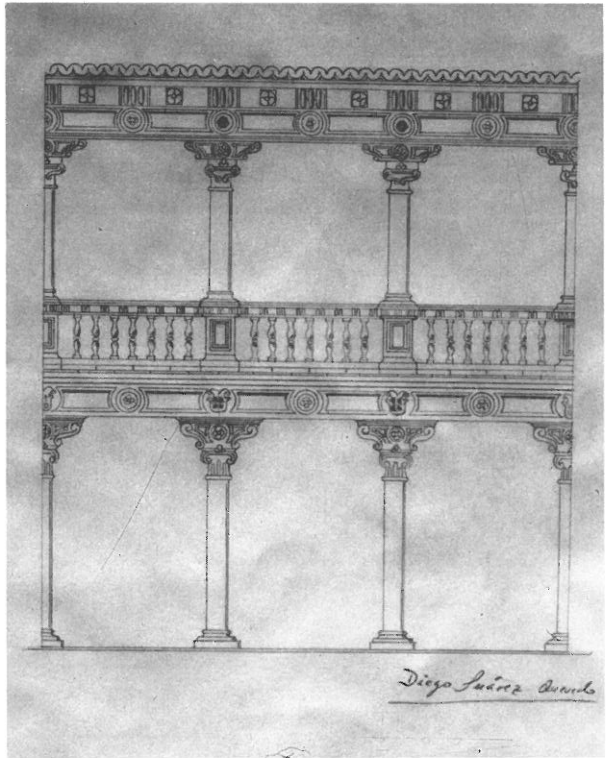


Lámina 4. Patio, piso superior. Detalle.



Lámina 5. Patio,
piso superior. Detalle.



Lámina 6. Escalera, galería
inferior (casa del marqués
de Malpica, Toledo).

LA ICONOGRAFIA MARGINAL EN LA TRANSICION DEL GOTICO AL RENACIMIENTO

M.^a DOLORES TEIJEIRA PABLOS
Universidad de León

EL CONCEPTO DE “MARGINALIA”

El concepto de “marginalia” integra una serie de motivos iconográficos, de carácter normalmente profano, que decoran elementos de importancia secundaria o aquellas partes de una obra que no son ocupadas por los temas principales de su programa.

Estos motivos aparecen en toda clase de artes figurativas no exentas, tanto en escultura –motivos decorativos monumentales, escultura funeraria, talla en madera– como en pintura –orlas miniadas en toda clase de libros–. Tampoco quedan al margen de esta decoración, aunque su utilización es más escasa, los objetos de uso litúrgico directo –orfebrería, tejidos–.

Los temas habitualmente representados son escenas cotidianas, insistiendo en los de carácter lúdico o en aquellos de los que pudiera sacarse una enseñanza moral o una relación con algún tema de carácter religioso. Son también frecuentes los motivos basados en escenas populares ya recogidas en otros medios: grabados, fábulas, proverbios y refranes, bestiarios y otros textos de carácter simbólico. Por último toda una serie de representaciones que reflejan, de una forma crítica, el comportamiento habitual edificante de determinados sectores de la sociedad contemporánea, especialmente del clero.

Es a fines del gótico cuando se generalizan en todo tipo de artes figurativas, apareciendo especialmente en obras de la zona franco-flamenca, en donde se inspiran los modelos desarrollados en las obras españolas. La participación de artistas de primera fila favorece la creación de obras de arte de gran calidad, tanto formal como iconográfica.

Su carácter marginal viene también delimitado por su ámbito de actuación, totalmente ajeno al desarrollo del programa iconográfico elaborado para la obra y diferenciado también de éste por la persona encargada de su realización, tanto material como intelectual¹.

Su finalidad es casi exclusivamente extra-religiosa, con un marcado sentido lúdico y de descanso. Estas “drôleries” quedan al margen de la finalidad didáctica al estar, de algún modo, ocultas ². Su uso frecuente en obras de carácter religioso y dentro del propio espacio sagrado puede asombrar a la mentalidad actual, pero no resultaría extraño para el hombre contemporáneo acostumbrado a observar con frecuencia escenas similares a las talladas y cuya mente no solía separar el mundo religioso del mundo profano. La permisividad del clero con respecto a la presencia, dentro de la iglesia, de estos temas, queda clara al observar el casi nulo grado de mutilación que han sufrido. Al contrario de lo que sucedió en la Centroeuropa protestante, donde se destruyeron gran cantidad de conjuntos completos por el carácter de los motivos en ellos tallados, en España la mutilación de tallas por su carácter contrario a los conceptos religiosos y morales sólo tuvo lugar tardía y raramente. En el caso de la sillería leonesa sólo un relieve lateral de la sillería alta, con un acróbata que muestra sus genitales, ha sido claramente mutilado, a pesar de que en el mismo conjunto se conservan intactas escenas muy parecidas. M. Gómez Moreno recoge también el caso de la puerta de madera de la portada del Abditorio, en la misma catedral leonesa, destruida debido a la cantidad de escenas amorales en ella talladas ³.

A los objetivos ya señalados, hay que añadir la crítica dirigida, justificadamente, contra sectores muy concretos de la sociedad de su tiempo, rasgo que comparte con la literatura contemporánea ⁴. Esta crítica iba dirigida especialmente contra la iglesia, comitente, por otra parte, de estas obras.

La posible inclusión de los “marginalia” dentro del campo de acción del gusto tardogótico por lo exótico y lo fantástico podría completarse con la tendencia del mundo medieval a yuxtaponer y enfrenar elementos antagónicos que presenten un claro contraste ⁵. Los “marginalia” se convertirían así en representaciones curiosas, “drôleries”, cuya principal función era la distracción y el divertimento y que se constituirían en un precedente del coleccionismo futuro de seres y objetos raros y curiosos.

LOS SOPORTES: SILLERIAS DE CORO, SEPULCROS, IMPOSTAS, ENJUTAS Y ORLAS MINIADAS

No hay obras de arte especialmente creadas para ser decoradas con motivos marginales, sino que éstos se representan en zonas exclusivas de las obras habituales, como elementos de carácter irrelevante en el desarrollo del programa iconográfico.

Las sillerías corales suelen presentar un programa iconográfico, de carácter religioso, basado en las representaciones de figuras del Antiguo y del Nuevo Testamento talladas en los respaldos de los estalos. Los temas marginales, mucho más abundantes y variados, se extienden por multitud de elementos de finalidad funcional semiocultos entre el ensamblaje de la sillas: misericordias, apoyamanos, pomos, doseletes, relieves, enjutas, etc.

En los sepulcros el programa desarrollado, relacionado con la idea de la muerte, se basa en la representación del difunto y las escenas del lecho mortuario. Los “marginalia” se desarrollan en las zonas de enmarque o en alguna zona de libre del mismo espacio destinado a los temas principales ⁶.

Las enjutas e impostas presentan como único referente iconográfico otros espacios esculpidos dentro del espacio del templo: capiteles, ménsulas, portadas, etc. Su carácter

ornamental y de dinamización del muro parece superponerse al objetivo de divertimento que, como tema marginal, tienen.

Las orlas miniadas de los libros ilustrados, manuscritos o impresos, forman uno de los conjuntos de iconografía marginal más profundamente recopilados y estudiados como tales y en relación con sus temas principales ⁷. Los “marginalia” unen a su sentido lúdico una finalidad ornamental, al estar integrados en un fondo de motivos vegetales distribuidos por los cuatro lados de la página, enmarcando la escena principal.

Sobre estos diversos soportes se extiende un variadísimo y complejo mundo iconográfico basado en los modelos ya citados y con unas características de representación comunes.

Como ejemplos de la extensión de una misma iconografía basada en modelos similares pueden citarse algunos temas representados, de modo muy parecido, en algunos de los soportes ya mencionados.

El conocido tema de Philis y Aristóteles, representación del sometimiento del hombre a la lujuria y ejemplo del “mundo al revés”, donde la mujer domina al hombre, aparece representado, entre otras, en las sillerías corales de Zamora y Toledo y en el sepulcro del Doctor Grado en la Catedral de Zamora ⁸. Es un tema frecuentemente representado en grabados, posible fuente de inspiración para las obras citadas. Así aparece en estampas de los Maestros B. R. y del “Housebook” ⁹. Ambas representaciones muestran dos variantes iconográficas muy extendidas. En la primera aparece Philis montada a horcajadas sobre Aristóteles blandiendo el látigo en alto en una imagen de gran dinamismo en la que pretende representarse el momento álgido del pasaje. A esta variante pertenecen el grabado del Maestro B. R., la representación de la sillería zamorana y la del sepulcro del Doctor Grado (Lámina 1). La segunda presenta el final de la escena, con Aristóteles cansado por el esfuerzo y Philis bajando de su cabalgadura y cierta expresión de satisfacción en el rostro. A esta última representación pertenecen el grabado del Maestro del “Housebook” y la misericordia del coro de Toledo (Lámina 2).

Otro tema que aparece frecuentemente en todo tipo de representaciones marginales es el de los bufones como encarnación de los vicios humanos. Entre éstos el que simbolizan con mayor frecuencia es la gula, y así aparecen comiendo con avidez de grandes cacharros y con enormes cucharones. De este modo se representan en las sillerías de León y Zamora y en una orla miniada de la Biblia de Herman Droem ¹⁰ (Láminas 3 y 4).

Como último ejemplo el tema del mono encadenado, muy frecuente en todo tipo de soportes de carácter marginal, con un significado muy claro en referencia al sometimiento del pecado. Escenas de este tipo se encuentran en sillerías corales, como la leonesa, y en orlas miniadas, como las de un Libro de coro del Monasterio de Guadalupe o una Biblia holandesa de la primera mitad el siglo XV ¹¹ (Láminas 5 y 6).

EL PROBLEMA DE LOS COMITENTES

Las personas que encargan una obra de arte de carácter religioso ya sean clérigos o laicos, suelen imponer en los contratos los temas a representar, su distribución dentro de la obra, sus medidas y la composición general de las diversas escenas ¹². Sin embargo no suele incluirse en estas disposiciones la multitud de temas que se sitúan al

margen de las escenas principales, aunque sí, a veces, recogen algunos motivos decorativos ¹³. La abundancia de decoración obedecía no sólo a los criterios estéticos e iconográficos imperantes en el momento, sino también a motivos económicos ya que la inclusión de figuras aumentaba el precio de la obra ¹⁴.

En general el comitente de la obra elaboraba el programa iconográfico religioso, dejando al artista libre elección a la hora de tallar los temas de los elementos menos visibles ¹⁵. Estos últimos se basarían, para representar la iconografía marginal, en temas populares de gran difusión que les eran familiares, y que aplicaban habitualmente en todos aquellos espacios que el programa iconográfico planeado previamente dejaba libres.

Por lo que se refiere a la intervención del comitente en el programa iconográfico los contratos de obras con representaciones religiosas solían imponer los temas a tratar y cómo hacerlo o bien nombraban a determinadas personas, de amplios conocimientos teológicos, como encargadas de elaborar el programa iconográfico ¹⁶. Este control del comitente queda patente en el desarrollo de amplios y complicados programas de rebuscado simbolismo religioso y cuya finalidad suele ser la enfatización de determinado dogma y, en caso de comitentes privados, la exaltación de la propia imagen, en una época en la que el concepto de la fama adquiere gran importancia ¹⁷.

La participación del artista en la elaboración del programa es más difícil de confirmar debido a que la documentación artística escasamente se refiere a los elementos y temas marginales. L. Randall cita algunos textos del siglo XIII en los que se atacaba la representación de este tipo de motivos y las libertades excesivas que los artistas se tomaban al tratar estos temas, síntoma de la presunción de aquellos y de la permisividad y el escaso control de estas representaciones por parte de la Iglesia ¹⁸.

El control eclesiástico sobre el programa iconográfico religioso y la libertad de elección y representación del artista con respecto a los "marginalia" se pone de manifiesto en el tratamiento de unos y otros en las obras de arte. A la solemnidad, riqueza de detalles, preocupación por el color y un mayor cuidado en el trabajo de los temas religiosos se contraponía una clara espontaneidad y libertad de trabajo, tanto en la composición como en la introducción de variantes iconográficas, a las que a veces se une una menor calidad formal. A pesar de que, en ocasiones, el artista que trabaja las escenas principales y el de las marginales es una misma persona, lo normal era probablemente que el maestro principal y director de la obra se encargue de los primeros, mientras otros oficiales realizan los segundos. Iconográficamente las variantes introducidas en la concepción de las representaciones principales son muy escasas puesto que cualquier desviación del modelo impuesto por la Iglesia podía conllevar sospechas de heterodoxia. Sin embargo en los motivos marginales de carácter profano la variedad y la introducción de detalles nuevos que alteran o completan el modelo inicial sólo tiene como límite la imaginación del artista.

LA POSIBLE EXISTENCIA DE UN PROGRAMA ICONOGRAFICO

a falta de un criterio de selección previa de los temas a representar en los elementos marginales y la escasa o nula relación entre unos y otros evidencian la falta de un programa iconográfico de carácter profano. L. Randall cree que sí es posible la existencia de una línea maestra que dirigiera la composición de toda una página, en el caso de la

miniatura, y que la carencia de un diseño programático previo no sería propio de la mente medieval. El problema que se plantearía al iconógrafo actual es la pérdida de los códigos interpretativos que pudieran desvelar estos programas ¹⁹.

La regla general es que no exista ninguna relación entre la escena principal y los temas representados en los elementos marginales, ya que éstos últimos se rigen por un principio de yuxtaposición e independencia que anula incluso las relaciones entre ellos ²⁰.

La elección de los temas representados en los elementos marginales no obedece a ningún criterio preestablecido y, por lo que refleja en las obras existentes, es fruto de la casualidad. Puede influir la preferencia del artista por un determinado tema y, sobre todo su preparación y los modelos a los que tuviera acceso, y quizá, en alguna ocasión, el gusto del comitente.

Las relaciones entre los diferentes temas profanos de los elementos marginales de una misma obra son conexiones estilísticas y funcionales.

Las conexiones de estilo obedecen a una simple organización del taller en el que solían darse casos frecuentes de especialización. La existencia de estilos diferentes es visible en la mayor parte de las obras que comparten iconografías religiosa y marginal. Dentro de ésta última es habitual encontrar varias manos ya que el número de escenas a representar era mayor, aunque no se requiriese una técnica tan refinada. A pesar de esto la calidad media se mantiene, y las distintas maneras de trabajar presentan gran número de características formales comunes. Esto refleja una posible relación de dependencia, quizá de aprendizaje común, entre los diferentes oficiales que trabajan en una obra, y realza la figura del maestro a cuya función de artista se le añade la de director y coordinador de la obra.

Las relaciones funcionales entre las representaciones marginales se basan en el viejo principio de adaptación de la figura a la función del elemento que decora, y son muy claras sobre todo en el caso de la escultura, de ahí que iguales elementos presenten normalmente un mismo tipo de temas ²¹.

Las relaciones iconográficas entre tema principal y marginales son sin embargo indudables en el caso de que éstos sean representaciones de escenas religiosas que o bien completan la escena principal, se integran en un mismo ciclo iconográfico o se relacionan por medio de nexos simbólicos.

Este es el caso de uno de los respaldos de la sillería baja de la catedral leonesa, donde aparece la figura de la Sibila Tiburtina. En las enjutas del respaldo aparecen un niño nimbado entre nubes, hacia el cual la sibila se vuelve y señala, como representación de su anuncio sobre la llegada del Mesías, y un ángel, como recuerdo de la Anunciación, tema que la profecía sibilina prefigura. También, acompañando la escena de la Natividad en la capital, se representa, en la orla, el anuncio a los pastores, en el Códice A de la Catedral de Burgo de Osma, un cantoral de Adviento ²².

Este tipo de programas, de carácter profano, sí se desarrollarán en obras renacentistas, dada la mayor importancia de la iconografía no religiosa y la influencia del mundo y los modelos clásicos ²³. Sin embargo aunque la época de transición entre el mundo gótico y el renacentista introduce elementos formales del nuevo estilo, no será tan rápida la adopción de nuevos principios iconográficos.

LAS FUENTES DE LA ICONOGRAFIA MARGINAL Y SUS MEDIOS DE DIFUSION

La observación de obras tardogóticas que introducen temas marginales deja ver una serie de similitudes, tanto iconográficas como formales, que, por una parte, evidencian la asimilación del modelo flamenco y su adecuación a la tradición artística hispana, y, por otra, indican la utilización de unas mismas fuentes y modelos por diversos grupos de artistas.

Las bases esenciales de la formulación iconográfica de los motivos marginales forman parte de la cultura popular, transmitida a través de la tradición escrita u oral. Desde el siglo XII las órdenes medicantes y los cistercienses comenzaron a utilizar los “exempla” en los sermones para explicar de modo sencillo algunos pasajes o dogmas sagrados y, sobre todo, para atraer la atención de los fieles. El “exemplum” era una especie de cuento corto y moralizante, basado en fuentes antiguas, sobre todo fábulas relatos sagrados, textos de los bestiarios o leyendas; algunos eran también inventados por los propios predicadores²⁴. Los “fabliaux”, cuentos narrados por los juglares a un público laico, sirvieron también de fuente a las representaciones marginales. Su carácter moralizador y anticlerical y su actitud general ante la nobleza y la burguesía quedan reflejadas perfectamente en la decoración profana de los elementos secundarios. “Exempla” y “fabliaux” comparten con la iconografía marginal algunas características, como el ser anexos a un tema principal, normalmente religioso y su finalidad lúdica y de captación de interés. Sin embargo los “marginalia” no están generalmente relacionados con la escena principal y su objetivo no es llamar la atención sobre el tema protagonista, sino precisamente lo contrario²⁵.

Otra parte de las representaciones marginales recoge motivos ya antiguos, adaptándolos a las características formales e iconográficas del nuevo estilo. Esta fuente afecta principalmente al mundo de las representaciones naturales y a los seres fantásticos que ya aparecían en las capitales miniadas o en escultura²⁶. Su carácter marginal no es tan claro en el románico donde el simbolismo y la abstracción representativa es mayor.

Estos motivos se difunden por todo tipo de medios, especialmente grabados y fuentes impresas. Sus vías de difusión son las mismas abiertas gracias al aumento de las relaciones de todo tipo entre los distintos puntos de Europa, sobre todo de la corona de Castilla y la zona de los Países Bajos y Alemania. La estrecha relación económica entre ambas zonas propició la importación de obras de arte y la llegada en masa de grandes artistas probablemente mucho mejores que los que continuaron su actividad en su país.

Los artistas medievales utilizaban para su trabajo álbumes de motivos, modelos y trazas, frecuentemente de uso particular y de difusión no siempre local²⁷. Muy pocos se han conservado y poco es, por lo tanto, lo que sabemos sobre su contenido, que debía limitarse al dibujo de temas y elementos que el artista trataba con frecuencia, los de difícil composición o incluso muestras sencilla para los aprendices²⁸. Las trazas se dibujaban como muestra del trabajo futuro para el comitente, un anexo obligatorio al contrato que garantizaba la calidad de la obra²⁹. Por último algunos artistas, sobre todo imagineros, hacían modelos, reglas y moldes que utilizarían otros artistas³⁰.

La creación del grabado y la posterior invención de la imprenta dieron un impulso definitivo a las relaciones artísticas entre los diversos puntos de Europa³¹. La baratura de los modelos y sus posibilidades de movilidad permitieron conexiones rápidas entre distintos ámbitos culturales. Estos propiciaban ya no bosquejos, sino temas totalmente resueltos, incluyendo detalles como el enmarque, los fondos o los motivos subsidiarios.

Además de temas religiosos comenzaron ahora a grabarse otros motivos más sencillos. Puesto que los primeros grabadores eran orfebres, los primeros motivos en ser grabados fueron temas ornamentales que los propios grabadores podían utilizar en sus obras de orfebrería y que también demandaban otros artistas.

La importancia de los grabadores procedentes de los Países Bajos y Alemania a fines del siglo XV, con nombres como Israhel Van Meckenem, Martin Schongauer, Alart du Hameel, o los monogramistas E.S. o F.V.B., y la influencia artística de esta zona de Europa hace que la mayor parte de temas profanos y decorativos que se representan en obras tardogóticas se basen en estos modelos, cuyos temas se repiten sobre todo tipo de soportes.

En España la temprana introducción del grabado y de la imprenta marca un fuerte contraste con la parquedad en el uso de la estampa y del grabado en hojas sueltas. La utilización de esta fuente difunde una iconografía de génesis no española, procedente fundamentalmente de Centroeuropa³². Flamencos, holandeses o alemanes eran también muchos de los principales artistas que trabajaron en España a fines del siglo XV. Difusores del estilo y la iconografía centroeuropeos crearon un estilo nuevo, dentro de la evolución artística tardogótica, que mezclaba elementos locales y foráneos.

NOTAS

1 D. y H. KRAUS, "Les misericordes et leurs maîtres artisans", *Monuments historiques*, n.º 153, Oct. 1987, pp. 70-74. C. J. ARA GIL, *Escultura gótica de Valladolid y su provincia*. Valladolid, 1977, p. 361.

2 F. BOND, *Wood carvings in English churches*, T.I.: *Stalls and tabernacle work*, Oxford, 1910, p. 208. L. MAETERLINCK, *Le genre satirique, fantastique et licencieux dans la sculpture flamand et vallone: les misericordes de stalles*. Paris, 1910, pp. 12-13. L. M. C. RANDALL, *Images in the margins of gothic manuscripts*, Berkeley, 1966, pp. 9-10.

3 M. GOMEZ MORENO, *Catálogo monumental de España. Provincia de León*. Madrid, 1923, pp. 253-254.

4 K. SCHOLBERG, *Sátira e invectiva en la España medieval*. Madrid, 1971. E. RINCON, *Coplas satíricas y dramáticas de la Edad Media española*. Madrid, 1968.

5 K. KATZENELLENBOGEN, *Allegories of the virtues and vices in medieval art*. Londres, 1939, pp. 75 y ss. J. BALTRUSAITIS, *Réveils et Prodiges. Le gothique fantastique*. París, 1960.

6 M. J. REDONDO CANTERA, *El sepulcro en España en el siglo XVI. Tipología e iconografía*. Madrid, 1987, pp. 204-205.

7 L. M. C. RANDALL, *Op. cit.*, pp. 17-18.

8 I. MATEO GOMEZ, "Temas iconográficos interpretados por el Maestro Rodrigo Alemán en la sillería de la Catedral de Toledo", *Goya*, 1971-72, pp. 158-163.

9 M. LEHRS, *Late gothic engravings of Germany and the Netherlands*. Nueva York, 1969, figs. 436 y 520.

10 Biblia de Herman Droem. Biblioteca Casanatense de Roma. Ms. 4212. *The Golden age of Dutch manuscript painting* (Catálogo de la Exposición) Nueva York, 1990, p. 81.

11 Biblia del Maestro de Utrecht. Biblioteca Real de la Haya. Ms. 69 B 10, Fol. 8r. *Ibidem*, p. 144.

- 12 A. LOPEZ-AMO MARIN, "Estudio de los contratos de obra artística de la Catedral de Toledo en el siglo XVI", *Anuario de Historia del Derecho Español*, Vol. 19 (1948-49), pp. 103-217.
- 13 Archivo Histórico Provincial de Zamora. Sección Notariales. Sig. 1. *Protocolos de Alonso de Ayala*. Fols. 163r-165v.
- 14 H. L. ARENA, *Die chorgestühle des Meister Rodrigo Alemán*. Buenos Aires, 1965, Sección de Documentos, 10 de julio de 1498.
- 15 M. D. ANDERSON, Introducción a G. L. REMNAT, *A Catalogue of misericords in Great Britain*. Oxford, 1969, p. 24.
- 16 Archivo de la Catedral de Zamora. Contratos y obras. *Carpeta de obras n.º 1*. S. F. Recogido en G. RAMOS DE CASTRO, *La Catedral de Zamora*. Zamora, 1982, pp. 393-396 y Doc. n.º 9, y M. D. TEIJEIRA PABLOS, *La Sillería de coro de la Catedral de León y su influencia en las sillerías corales góticas españolas*, Tesis doctoral en curso de realización.
- 17 Entre 1456 y 1470 Gijsbrecht Van Brederode, deán de la Catedral de Utrecht, encarga un Libro de Horas. Su folio principal presenta al propio deán, revestido de todos los elementos de su cargo, ante las puertas del cielo acompañado por el propio San Pedro, y el pasaje de Simón el Mago en la orla. Esta es una representación simbólica de la situación del propio deán, elegido obispo de Utrecht en 1455 y nunca consagrado como tal, por motivos de simonía. En *The Golden Age of Dutch manuscript painting*, pp. 210-211.
- 18 L. M. C. RANDALL, *Op. cit.*, pp 4-5.
- 19 *Ibidem.*, pp 12 y 19.
- 20 A. A. ROSENDE VALDES, "Iconografía marginal: las fábulas en las sillerías de coro gallegas", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, n.º XXIV, 1986, pp. 95-114.
- 21 A. COURTENS, "Les stalles sculptées du XIV au XVI siècle", *Gazette des Beaux Arts*, LX, 1962, pp. 317-326.
- 22 Archivo de la Catedral del Burgo de Osma. *Códice 5*. Fol. 88.
- 23 Como ejemplos pueden citarse la bóveda y la escalera de la Universidad de Salamanca. S. SEBASTIAN, "Un programa astrológico en la España del siglo XV", *Traza y Baza*, n.º 1 (1972), pp. 49-61, y *Simbolismo de los programas humanísticos de la Universidad de Salamanca*. Salamanca, 1973.
- 24 C. BREMOND, J. LE GOFF y J. C. SCHMITT, *Typologie des sources du Moyen Age occidental. "L'Exemplum"*. Turhout, 1981. J. E. KELLER, *Motif-Index of medieval Spanish "exempla"*, Knoxville, 1919. J. E. KELLER, *Libro de los ejemplos por A B C*. Madrid, 1961. D. JUAN MANUEL, *El Conde Lucanor*. Madrid, 1985.
- 25 L. M. C. RANDALL, "Exempla" as a source of gothic marginal illumination", *The Art Bulletin*, jun. 1957, pp. 97-107.
- 26 E. FERNANDEZ GONZALEZ y A. VIÑAYO, *Abecedario-bestiario de los códices de Santo Martino*. León, 1985.
- 27 *Grafica per Orafi. Modelli del Cinque e Seicento*. Roma, 1975. Cap. VIII.
- 28 VILLARD D'HONNECOURT, *Cuaderno*. Madrid, 1992.
- 29 J. M. de AZCARATE, "Una traza de Juan de Borgoña", *Archivo Español de Arte*, XXI, 1948, pp. 55-58.
- 30 M. Lehrs incluye diseños para capiteles y pilas realizados por Veit Stoss y Jörg Syrlin, reputados escultores. M. LEHRS, *Op. cit.*, figs. 568 y 569.

31 Para el estudio del grabado en este periodo, M. LEHRS, *Op. cit.*, R. BERLINER, *Modelos ornamentales de los siglos XV a XVIII*. Barcelona, 1928, 3 vol. A. J. J. DELEN, *Histoire de la Gravure dans les Anciens Pays-Bas et dans les provinces belges des origines jusqu'a la fin du XVIII siècle*, París y Bruselas, 1924, Vol. 1. F. W. H. HOLLSTEIN, *Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts ca. 1450-1700*, Amsterdam, 1949, Vol. XII. W. L. S. SCHREIBER, *Hamdbuch der holz und metallschmitte des XV jahrhunderts. Manuel de l'amateur de la gravure sur bois et sur métal au XV siècle*, 1926-27 (Reed. Stuttgart, 1969). A. BARTSCH, *Le peintre graveur*, Nueva York, 1985, Vol. XXIII, F. VINDEL, *El Arte Tipográfico en España durante el siglo XV*. Madrid, 1945-54, varios vol. J. CARRETE, F. CHECA y V. BOZAL, *El grabado en España (Siglos XV-XVIII)*. Madrid, 1987, Vols. XXXI y XXXII de *Summa Artis*.

32 J. CARRETE, F. CHECA y V. BOZAL, *Op. cit.*, Vol XXXI, pp. 21-23.



Lámina 1. Sillería de la catedral de Zamora. Misericordia. Philis y Aristóteles.



Lámina 2. Grabado del Maestro de "Housebook". Philis y Aristóteles.



Lámina 3. Sillería de la catedral de Zamora. Misericordia. Bufones comiendo.

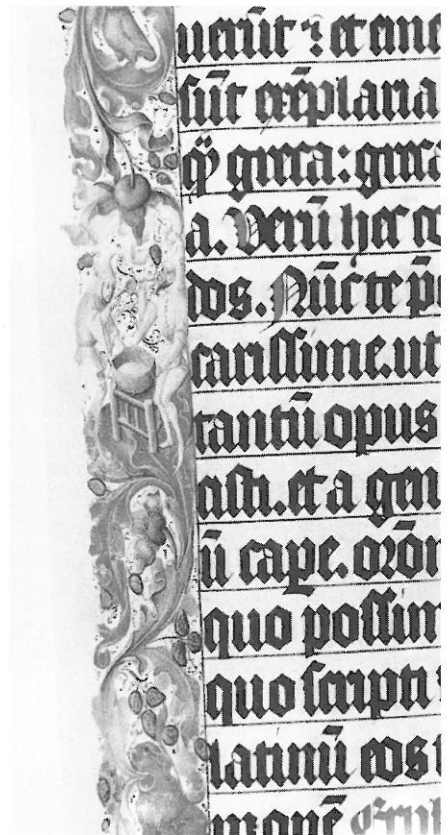


Lámina 4. Biblia de Herman Droem. Bufones comiendo.



Lámina 5. Sillería de la catedral de León. Apoyamanos. Mono encadenado.

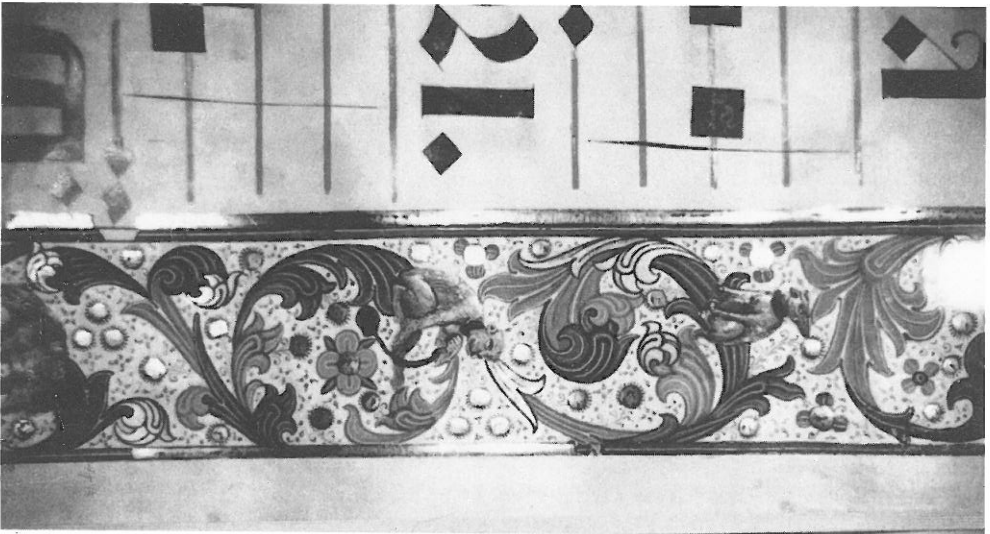


Lámina 6. Libro de coro del Monasterio de Guadalupe. Mono encadenado.

CONTROVERSIAS LINGÜÍSTICAS E HISTORIOGRAFICAS EN TORNO AL TRIPTICO DE ACQUI TERME

XIMO COMPANYY
Universidad de Lleida

INTRODUCCION

El “Tríptico de la Virgen de Montserrat” que se conserva en la catedral de Acqui Terme (Alessandria), obra del cordobés Bartolomé Bermejo y los valencianos Osona (Rodrigo, el padre. y Francisco, el hijo), es una de las obras más importantes de la pintura española del último tercio del siglo XV.

Fue ejecutada en Valencia hacia 1485, y en ella se exhiben dos conceptos pictóricos importantes en cuanto a calidad plástica y artística, si bien sensiblemente diferentes en lo que se refiere a su filiación formal, tipológica y estilística. Ambos conceptos se inscriben en el trasfondo hispanoflamenco que por aquellos años imperaba en la mayor parte de la península, pero a su vez, en las alas del tríptico (especialmente en sus caras abiertas) se observa un obvio conocimiento del repertorio decorativo clásico (o filoclásico al menos) y, en cierto modo, una decidida voluntad de adherirse a las formas y al concepto plástico-espacial del Renacimiento italiano. De todo ello, y de los motivos que pueden justificar dichos planteamientos, trataremos de dar razones en este trabajo.

Otro aspecto importante que circunda el citado tríptico de Acqui Terme hace referencia al extenso e ininterrumpido debate historiográfico que se ha producido en torno suyo. Desde que Pellati diera su primera noticia en 1907 ¹, hasta hoy, las opiniones en torno a su autoría, mecenazgo, cronología y lugar de realización han variado sustancialmente; a menudo han sido divergentes, cuando no marcadamente opuestas y antagónicas. Los nombres de Bermejo y los Osona han sido los más utilizados en la mayor parte de las opiniones escritas, pero no siempre ha existido un criterio unánime –a veces ni siquiera ecuánime– en cuanto a las posibles partes concretas correspondientes a cada pintor, en cuanto a fecha y lugar de realización y en cuanto a su posible comitente, tal vez español, tal vez italiano, tal vez laico, tal vez religioso. De todo ello, por supuesto, también trataremos de dar cumplida respuesta en este pequeño trabajo.

Finalmente hay que hacer referencia a la situación actual del citado “Tríptico de la Virgen Montserrat”, obra que recientemente ha sufrido un largo y pormenorizado proceso de restauración en Italia, paralelo a su estudio y análisis formal, estilístico e iconográfico. Hemos tenido la oportunidad de seguir muy de cerca todo este proceso, y tam-

bién trataremos de darlo a conocer, lo más cumplidamente posible, en el presente trabajo.

Creo, en definitiva, que estamos ante una pieza capital de la pintura española del siglo XV, y que sin duda puede ayudarnos a conocer y precisar mejor cual fue el particular proceso de asimilación y adecuación del Renacimiento pictórico en España.

ORIGEN Y CRONOLOGIA DEL TRIPTICO

Aunque Eric Young llegó a proponer la existencia y permanencia de nuestro tríptico en España hacia 1809 ², un cumplido estudio documental de Gianni Reborá ha certificado que a pesar de realizarse en Valencia hacia 1485, inmediatamente después pasó a la catedral de Acqui Terme, donde existe documentada una capilla de “Santa María de Montesperato” ³. Se desconoce por ahora el contrato y la fecha exacta de su ejecución, pero se sabe, con toda certeza, que la obra fue encargada en Valencia por el comerciante de Acqui, Francesco della Chiesa, quien en repetidas ocasiones aparece vinculado –y documentado– a la capital del Turia, donde sin duda contactó con Bartolomé Bermejo ⁴.

¿Por qué, sin embargo, una cronología en torno a 1485? En principio porque el 7 de octubre de 1486 Bermejo ya aparece documentado en Barcelona. Por tanto debió pintarse antes. Por otro lado sabemos que Bermejo no pudo acabar el tríptico ⁵, y que la intervención de los Osona es inconfundible. A su vez, parece clara la participación de Osona el Joven (Francisco de Osona, Valencia, h. 1465-h. 1514), y ésta difícilmente podríamos justificarla antes de 1482, cuando apenas contaría unos 16 años. Si a ello añadimos que Bermejo estuvo trabajando en Aragón hasta 1481 aproximadamente, es evidente que la ejecución del tríptico de Acqui debió realizarse entre 1481 y 1486. Finalmente, como quiera que Bermejo dejó la obra inacabada por su traslado a Barcelona en 1486, parece bastante lógico pensar que ésta se inició poco antes, quizá entre 1485-1486, fecha en que, por otro lado, se hace muy factible la presencia de Francisco de Osona, junto a la de su padre Rodrigo ⁶.

FICHA TECNICA E ICONOGRAFIA

El tríptico de la catedral de Acqui Terme está dedicado a la Virgen de Montserrat aunque en este caso no se trata de una “moreneta” como en Cataluña, sino de una “madonna” completamente blanca ⁷ que sitúa en un paisaje que también difiere de las peculiares rocas del famoso santuario catalán. Dicha iconografía aparece en la tabla central del tríptico (147 x 91 cm.), con la virgen y el Niño, el donante a los pies (el citado Francesco della Chiesa), una extraña iglesia de formas góticas y un soberbio paisaje con jinetes, figuras de a pie, pequeño poblado a la izquierda, naves con velas de viento, y nubes azuladas que se pierden por el fondo. En un primer término aparece un trozo de papel blanco con un dato importantísimo: la firma de Bermejo: BARTOLOME/MEUS RU/BEUS.

A ambos lados de esta impresionante Virgen de Montserrat aparecen dos alas de 147 x 40 cm. cada una de ellas, con diversas escenas representadas. Con las puertas cerradas se observa una “Anunciación” en grisalla, al óleo, con el Ángel en el ala

izquierda y la Virgen en la derecha. Conforman un sobrio conjunto de clara inspiración flamenca ⁸ y, a mi juicio –aunque después volveré sobre el tema–, se corresponden bastante con los estilemas de Rodrigo de Osona. Con las puertas abiertas aparecen el “Nacimiento de la Virgen” (arriba) y “San Francisco recibiendo los estigmas” (abajo), en el ala de la izquierda, y la “Purificación” (o “Presentación de Jesús en el templo”) (arriba) y “San Sebastián” (abajo), en el ala de la derecha. En todas estas escenas predomina la mano osonesca, aunque la delimitación exacta y concreta de su ejecución es mucho más compleja de lo que hasta ahora se ha venido diciendo. En cualquier caso lo que si resulta bastante evidente es que aquí aparecen algunos elementos de inconfundible filiación renacentista, como ocurre, por ejemplo, en la enorme venera que aparece al fondo de la Purificación.

DEBATE HISTORIOGRAFICO EN TORNO A SU AUTORIA

Conviene apuntar, en primer lugar, que han sido muy pocos los historiadores y críticos del arte que han visto in situ el tríptico de Acqui Terme. Muchos se ha pronunciado a través de fotografías, y no siempre de óptima calidad. Y ello, obviamente, conlleva dificultades.

En torno a la tabla central, presidida por la Virgen de Montserrat, ha habido pocas dudas. Excepto la confusión de Pellati en 1907 sobre si Bartolomeus (sic) era o no Bartolomé Bermejo, el resto de los diversos historiadores del arte que se han ocupado del tríptico han coincidido en la indiscutible atribución de la tabla central al famoso pintor cordobés. Es más, desde Bertaux ⁹ a Berg ¹⁰, pasando por Tormo ¹¹, Post ¹² y Camón ¹³, todo el mundo ha afirmado siempre que la citada tabla central es una de las expresiones más altas de la pintura hispana del siglo XV. Imponente la Virgen, espléndido el retrato del donante, soberbio el paisaje del fondo. Esto se ha puesto de manifiesto, especialmente, tras su cumplida restauración en Aramengo d’Asti, en 1986-1987 ¹⁴. Pienso que el marco de este Congreso de León es muy idóneo para dar a conocer esta incuestionable realidad.

De todas formas, el verdadero debate historiográfico en torno al tríptico de Acqui Terme se produce al opinar sobre la autoría de sus alas, abiertas y cerradas. Se han dicho y propuesto muchas cosas, pero insisto en que muchas de ellas se han pronunciado –a veces de forma vehemente– sin haber visto nunca la obra. Incomprendiblemente, por ejemplo, Tormo, en ninguno de sus dos escritos, ni siquiera apuntó el nombre de los Osona ¹⁵. Sin embargo, antes y después de él hubo varios especialistas que apuntaron con razón, la hoy indiscutible participación de los Osona ¹⁶. Con todo, la polémica continuó siendo ardua y larga, centrada fundamentalmente en dos aspectos: cual es –o hasta donde llega– la intervención de los Osona, y qué Osona de los dos, el padre o el hijo, realizó dicha intervención. Se han barajado muchas hipótesis y, en principio, en todas ellas traslucía la consideración de un mayor italianismo en algunas partes de las abiertas. En efecto, y aunque con ciertas torpezas formales, el tratamiento del espacio interior en las escenas del “Nacimiento de la Virgen” y de la “Purificación”, apunta, indefectiblemente, hacia Italia. La cronología que hemos propuesto refuerza muy bien esta posibilidad, pues es bien sabido que desde 1472 trabaja en Valencia el reggiano Paolo da San Leocadio, y que éste, influyente en la pintura de los Osona, realizó siempre sus obras en clave lumínica, espacial y volumétrica, de neta raíz renacentista, en concreto de filiación paduano-ferraresa.

Sin embargo, y volviendo a las cuestiones anteriores, durante años se mantuvo la siguiente pregunta: el conjunto de las alas ¿es una obra exclusiva y absoluta de los Osona?

Unos, la mayoría, apostaron por el sí ¹⁷; otros por el no, o al menos manifestando sus dudas al respecto ¹⁸. Afortunadamente, la historia de las discusiones y diversas posturas mantenidas sobre este particular se han zanjado prácticamente (al menos en muy buena parte), tras la minuciosa restauración a que fue sometido el tríptico entre 1986 y 1987, restauración que he seguido con sumo interés desde su inicio, gracias a la atenta amabilidad de todos los miembros del Laboratorio di Restauro Nicola, quienes me facilitaron todo tipo de datos y consultas, in situ, en el laboratorio matriz de Aramengo d'Asti. Quiero hacer constar también mi agradecimiento a Giacomo Rovera (uno de los autores del libro citado sobre el tríptico), con quien mantuve más de dos años de ininterrumpida y fecunda literatura epistolar. También la tuve, para mi fortuna, con la máxima especialista actual sobre la pintura de Bermejo, la profesora Judith Berg, de la Universidad de Texas, con quien he aprendido mucho sobre el mundo y la obra bermejiana.

El resumen al que hasta se ha podido llegar, aunque nunca será verificable en términos matemáticos ni absolutos, aboga por lo siguiente: el tríptico lo concibió Bermejo en su totalidad, a juzgar por las reflectografías efectuadas que han permitido ver el dibujo y composición subyacente. Sin embargo, Bermejo sólo acabó en su totalidad, la tabla central. En las laterales pudo intervenir en la figura de San Francisco y sobre todo en la de San Sebastián, aunque éstas y el resto de las escenas, incluidos sus fondos, parecen mayoritariamente acabadas por los Osona ¹⁹. De hecho, tanto el concepto dibujístico, como sobre todo el pictórico de estas alas, difiere de la nitidez caligráfica de la tabla central, e incluso de su meticuloso paisaje. Los Osona son tal vez más pictóricos, de pincelada más blanda, con más sentido de textura. Recortan menos las figuras y usan una policromía más contenida, más severa.

Sin embargo, ¿Cuál de los dos Osona? La respuesta no es fácil, pero tras la exhumación y publicación de los últimos documentos osonescos ²⁰, lo único que se puede asegurar es que ambos Osona, el padre y el hijo, trabajaron juntos. Llegaron incluso a contratar y cobrar cosas juntos, con lo que se nos hace muy difícil diferenciar, con absoluta seguridad, lo que le corresponde al padre (Rodrigo), y lo que le corresponde al hijo (Francisco). Hipótesis se pueden hacer muchas, pero hoy, en el estado actual de la documentación existente y de los análisis formales realizados por quien esto suscribe, parece prudente no hacer aseveraciones absolutas en uno u otro sentido. Me refiero, obviamente, a los juicios sobre obras que pueden soportar una cronología posterior a 1484-1485, como sucede con lo de Acqui, ya que éstas probablemente fueron contratadas –y ejecutadas– por los dos Osona. De todas formas, y por comparación con lo que sí sabemos fue realizado en solitario por Rodrigo de Osona (el retablo de la “Crucifixión” de la iglesia de San Nicolás, Valencia, 1476), podemos aventurar su intervención (al menos de forma mayoritaria) en la Anunciación de las puertas cerradas, en la cabeza de la Virgen de la Purificación y en buena parte de las figuras de San Francisco y San Sebastián, quizá iniciadas, como se ha dicho por Bermejo. El resto, probablemente, parece más acorde con lo suponemos obra mayoritaria, posterior, de Francisco de Osona.

En resumen, Bartolomé Bermejo, junto con Rodrigo y Francisco de Osona, realizaron una pieza fundamental de la pintura española del siglo XV, encargada por un italiano y conservada en la península vecina. Obra clave, de hacia 1485, que certifica el

buen momento de nuestros talleres y el tránsito que en éstos existió desde las formas hispanoflamencas hacia las más modernas del Renacimiento italiano.

NOTAS

1 PELLATI, F.: "Bartolomeus Rubeus e un trittico firmato della Cattedrale di Acqui, *L'Arte*, 1907, págs. 401-408.

2 En la Colección Real de El Escorial. Véase YOUNG, E.: *Bartolomé Bermejo. The Great Hispano-Flemish Master*. Londres, 1975, pág. 128. Cfr. también el error al respecto de SAMPERE Y MIQUEL, S.: "Els Bermejo del Museu de Barcelona", *Il·lustració catalana*, 1974, pág. 313.

3 REBORA, G. (et al.): *Bartolomé Bermejo e il trittico di Acqui*. Acqui Terme, 1987. Véase en concreto el epígrafe dedicado a "La committenza e l'arrivo ad Acqui del trittico de Bartolomé Bermejo, págs. 5-40.

4 *Ibidem*.

5 Desconocemos las razones exactas aunque planteo la hipótesis que parece más verosímil: Bermejo es un pintor nómada por excelencia. Dejó algunas obras inacabadas. Por tanto, al ser llamado desde Barcelona seguramente traspasó el trabajo del tríptico al taller más famoso de Valencia, en esos momentos: el de los Osona.

6 Cfr. los razonamientos que expongo en COMPANY, X.: *La pintura dels Osona: una cruïlla d'hispanismes flamenquismes i italianismes*. Lleida, 1991, vol. I, págs. 85-97.

7 Véase LAPLANA, J.: "La Montserrat de Acqui Terme", *La Vanguardia*, 27 de abril de 1988.

8 Cfr. por ejemplo las relaciones tipológicas y formales con la Anunciación del tríptico del Maestro de la Leyenda de Santa Lucía (The Institut of Arts, Mineapolis, procedente de una colección española); en FRIEDLÄNDER, M. J.: *Early Netherlandish Painting*. Leyden y Bruselas, 1971, vol VI, parte I, pág. 62 y plate 152, fig. 141. Véase también el vol. VI, parte II, págs. 123-124 y plate 260, fig. Add. 278.

9 BERTAUX, E.: en *Histoire de l'Art* (dirigida por A. MICHEL), vol. IV, 2. París, 1911, pág. 910.

10 BERG, J.: *Bartolomé Bermejo*, Tesis Doctoral inédita. Harvard University, 1969, págs. 84 y 258. "Bartolomé Bermejo and Valencia: A reevaluation", en *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte* (Universidad de Granada 1973): Granada, 1976, págs. 304-308. *Behind the Altar Table. The Development of the Painted Retable in Spain, 1350-1500*. Columbia, 1989, pág. 228.

11 TORMO, E.: *Bartolomé Bermejo, el más recio de los primitivos españoles*. Madrid, 1926, pág. 66.

12 POST, CH. R.: *A History of Spanish Painting*, Cambridge (Massachussets), vol V, 1934, págs. 164-168, y vol VI, parte I, 1935, págs. 219-224.

13 CAMON, J.: *La pintura Medieval Española*, "Summa Artis", XXII. Madrid, 1966, págs. 497-498.

14 REBORA, G. ROVERA, G. BOCCHIOTTI, G.: *Bartolomé Bermejo e il Trittico de Acqui*, op. cit., 1987, págs. 137-157, parte que ha sido redactada por el Laboratorio di Restauro Nicola ("Análisi científica del restauro del trittico di Bartolomé Bermejo").

15 TORMO, op. cit., pág. 66; y “Rodrigo de Osona padre e hijo, y su escuela”, *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 1932, págs. 101-147, y 1933, págs. 153-210. He dicho “incomprensiblemente” porque curiosamente en esos años Tormo era el único especialista a la vez en la pintura de Bermejo y en la de los Osona. Sorprende, por tanto, que no se hubiera pronunciado al respecto con más énfasis y precisión.

16 La primera mención al respecto fue de BERTAUX, op. cit., 1911.

17 A todos los títulos hasta ahora citados añadido el de BOLOGNA, F.. *Napoli e le rotte mediterranee della pittura*. Nápoles, 1977, págs. 172-173.

18 YARZA, J.: *La Edad Media*, vol II de *Historia del Arte Hispánico*. Madrid, 1980, pág. 416. Pero sobre todo, las dudas y los matices han sido expuestos por quien ésto suscribe junto con Garín. Véase COMPANY, X. y GARIN LLOMBART, F. V.: “Valencia y la pintura flamenca”, en *Historia del Arte Valenciano*, vol II. Valencia, 1988, págs. 260-261; y de forma individualizada en COMPANY, X.: *La pintura dels Osona ...*, op. cit., págs. 85-97.

19 Sobre el San Sebastián remito, sobre todo, a una comparación con el Cristo o “Santa Faz” de la Capilla Real de Granada, en el reverso de una Epifanía, atribuida al taller (?) de Bermejo (YOUNG, op. cit., págs. 89, 136-137, y fig. 61).

20 Véase COMPANY, X.: *La pintura dels Osona*, op. cit., 1991, págs. 40-65.



INMOVILISMO Y COMPROMISO EN LA ARQUITECTURA MALLORQUINA. DOS OPCIONES ANTE LA VANGUARDIA RENACENTISTA

MERCEDES GAMBUS SAIZ
Universidad de las Islas Baleares

LA DIFÍCIL INTEGRACIÓN DE LAS FORMAS RENACENTISTAS EN LA ARQUITECTURA MALLORQUINA

El comportamiento gramatical de la arquitectura mallorquina en el contexto del arte renacentista español puede ser abordado recurriendo a algunas circunstancias principales, tales como el prolongado predominio de los modos sintácticos locales, y el retraso en el contacto con la novedad italiana, así como al lento y desigual proceso de su consolidación gramatical.

La primera de las observaciones citadas nos remite al carácter conservador de la arquitectura mallorquina, incapaz de renunciar totalmente a un sistema gramatical como el gótico que desde el siglo XIII había impuesto sus formas constructivas.

En cuanto al proceso de recepción y de traducción vernácula de lo italiano, cabe situarnos en la década de 1520, cuando por primera vez Mallorca en coincidencia con el pleno renacimiento peninsular, se convirtió en escenario de experiencias clasicistas, cuyo discurrir vino pautado por una actuación predominantemente decorativa acoplada a las estructuras tradicionales, lo que favoreció una indolente y compleja evolución que no culminaría hasta finales del siglo XVII con el triunfo parcial del espacio barroco y la consiguiente desaparición de las viejas fórmulas, que únicamente pervivieron asociadas a un vocabulario secular.

La acepción decorativa con la que acabamos de definir la actuación renacentista requiere por su protagonismo la argumentación casuística, la cual desborda el marco de la esclerotización goticista, para vehicularse a través de lo propiamente endógeno, es decir de las condiciones de acceso a la vanguardia renacentista por parte de la arquitectura mallorquina, entre las que cabe referir: *la asimilación ideológica del humanismo, la presencia del escultor aragonés Juan de Salas desde el año 1526, el recibimiento al emperador Carlos V en el año 1541, y la difusión de la stampa impressa.*

La incorporación temprana del humanismo al debate ideológico de la sociedad mallorquina generó un largo proceso, cuya incidencia en el discurso estético se tradujo en una progresiva sensibilización hacia la vanguardia artística italiana. Así, los contactos por razones comerciales con Italia y el Levante español a lo largo del siglo XVI, y el impulso que desde fines del siglo XV recibieron las actividades literarias y educativas desde una perspectiva humanista, constituyen argumentos significativos de los medios de homologación insular a la cultura europea, vertebrando la infraestructura óptima para acoger al nuevo lenguaje artístico.

En cuanto a la intervención del aragonés Juan de Salas en Mallorca, queda probada su autoridad entre los artífices locales como responsable de la introducción del sistema clasicista en la decoración arquitectónica. El escultor Juan de Salas, discípulo de Damián Forment, fue contratado en 1526 por el cabildo catedralicio para renovar el coro y obrar dos púlpitos con destino a la catedral de Palma. Su actuación estuvo regida por el uso del clasicismo estableciendo una serie de propuestas de singular trascendencia para el arte mallorquín, entre las que merece destacarse: la arquitectura de órdenes a efectos compositivos, el tratamiento de los repertorios decorativos de filiación clasicista en términos decididamente retóricos y la adopción de una estética naturalista en las construcciones figurativas, con especial preocupación por la graduación volumétrica y por la concepción perspectiva.

La estela dejada por Juan de Salas alcanzó efectos inmediatos, a tenor de las numerosas decoraciones arquitectónicas, que a partir del primer tercio del siglo XVI fueron practicándose en puertas y ventanas de fachadas, zaguanes y patios, ensayándose en ellas diferentes fórmulas compositivas pautadas por la lógica del orden clásico, el cual por medio de procedimientos acumulativos se convirtió en soporte de grutescos y formas híbridas, que paulatinamente y merced a otras vías de influencia, fueron enriqueciéndose con nuevos formatos, cuyo denominador común lo constituyó su mayor compromiso con el pensamiento humanista.

De mecanismo introductor puede reputarse también, la entrada triunfal que la ciudad de Palma organizó al emperador Carlos V con motivo de su venida en el año 1541. En esta fecha Mallorca fue elegida como lugar de concentración de las escuadras destinadas a intervenir en la conquista de Argel; por esta razón el emperador visitó la isla, efectuando su entrada por el puerto de Palma, ciudad en la que permaneció por espacio de cinco días. La llegada del monarca fue festejada con un recorrido urbano jalonado con numerosos arcos triunfales de carácter efímero, que fueron ornados con figuraciones y epígrafes alusivos al emperador ¹.

La incidencia de este hecho histórico en el comportamiento del arte mallorquín merece ser recordado, entre otros a causa de su eficacia como refrendo institucional al sistema renacentista, lo que permitió que a partir de esta fecha se convirtiera en el lenguaje plástico por excelencia de los grupos sociales dirigentes, generando asimismo un mayor interés por el conocimiento del pensamiento humanista.

Igualmente la novedad que supuso el empleo de una gramática aúlica de naturaleza clasicista modulada a partir de la metamorfosis urbana, permitió la multiplicación de gestos miméticos e irreflexivos en el uso de los morfemas decorativos procedentes de la vanguardia renacentista, cuya fijación paradigmática tipificó el quehacer de la arquitectura mallorquina durante más de un siglo. Cuando en el año 1541, Palma hubo de acometer la recepción a Carlos V, ateniéndose a las normas estéticas que en ese momento regían el trato dado a la imagen imperial la actividad artística insular se hallaba en una fase de aproximación al clasicismo renacentista, manteniendo la tradición en los modos

estructurales, de ahí que el evento mencionado provocara el aceleramiento del proceso, obligando a la aceptación epidérmica de lo italiano a causa de su proyección emblemática, del que se extrajeron un buen número de estilemas, sin conciencia de su valor semántico, ni de su ubicación diacrónica en el código clásico.

En este orden de cosas, es preciso destacar el ascendiente del grabado en la difusión de los repertorios decorativos, provocando entre los artífices isleños un enriquecimiento de sus posibilidades creadoras. El canal mediador de estos registros se configuró en torno al contacto peninsular, siendo la estampa veneciana, así como la obra de los italianos Fra Antonio de Monza y Nicoletto Rosex de Módena, las principales fuentes de inspiración ².

CONSTRUCTORES Y ESCULTORES. SU ENTORNO PROFESIONAL

Si como punto de partida, admitimos la relación existente entre el uso de la gramática renacentista y el nuevo concepto de artista, parece lógico suponer que la progresiva aceptación de la dialéctica humanista y sus modos artísticos por parte de la sociedad mallorquina del siglo XVI, comportaran a su vez variaciones cada vez más renovadoras en el ámbito del proceso creador.

Testimonios como el del pintor Jaime de Oleza y Calvó, demuestran hasta que punto se había renovado la idea del artista a fines del siglo XVI. En su testamento otorgado el 14 de febrero de 1596, dispuso que los grabados y dibujos de su propiedad fueran destinados a una academia de pintura, en el caso de que su fallecimiento la hubiera logrado instituir:

“... Y si per cas jo de vida meva havia fundat un Seminari o Academia de pintura per a lo qual affecta he jo juntat de molt temps ansa lo de susdit trhesor para lexarlo en deposit de dita Academia ...” ³.

La clientela por su parte se interesaba cada vez más por las fórmulas artísticas de procedencia italiana, y reclamaba en consecuencia el concurso de aquellos artistas expertos en el referido modelo, incitando a los artífices locales a aprender de los maestros foráneos que trabajaron en la isla ⁴.

Sin embargo debemos evitar el riesgo de caer en tentaciones maximalistas, por cuanto la asimilación del renacimiento en Mallorca, tal como ya hemos anotado, devino un proceso dilatado y desigual; por ello la nueva definición social del trabajo artístico fue perfilándose a través de una lenta progresión, variable en intensidad y efectos, que en última instancia vino mediatizada por la autoridad de las instituciones gremiales.

En el curso del siglo XVI, los diferentes trabajos artísticos se organizaban como el resto de oficios a través de asociaciones de carácter corporativo, las cuales funcionaban en Mallorca desde el privilegio del rey Juan I, otorgado en Portopí el 18 de noviembre de 1395, por el que se concedió a los oficios de menestrales la facultad de constituirse en colegios profesionales ⁵.

En lo tocante a los oficios artísticos, existieron en Mallorca corporaciones que aglutinaban a los albañiles, pintores, bordadores y escultores, siendo los albañiles los primeros que dispusieron de colegio profesional.

Acercas del *oficio de albañiles*, hay noticias de su existencia como corporación desde el año 1364, en el que se le concedió la licencia para que construyera una capilla en la parroquial de Santa Eulalia con destino a sus fines religiosos ⁶.

Los primeros estatutos conocidos del referido gremio datan del año 1405, siendo objeto de sucesivas modificaciones en los años 1487, 1506, 1514 y 1674 ⁷.

El colegio de albañiles, a los que se asociaban también los yeseros y los canteros, tuvo como patronos a la Virgen María y a los Cuatro Santos Coronados, a los que honraban en la mencionada capilla de la iglesia de Santa Eulalia.

Atendiendo a la normativa recogida en los diferentes estatutos de esta corporación, puede observarse desde el siglo XVI un mayor interés por los aspectos profesionales; así en la reglamentación de 1487, para ejercer el oficio bastaba la autorización de los mayordomos, una vez probado el aprendizaje durante cuatro años bajo la tutela de un maestro, sin embargo en las ordenanzas de 1506, se incorporó además el examen para poder alcanzar el grado de maestro. En 1674 se completó esta disposición con el establecimiento de un periodo de formación de cuatro años más en calidad de oficial; asimismo se especificó la obligación de realizar proyectos en el examen para acceder a la maestría ⁸.

Igualmente estos estatutos contemplaban la inquietud del gremio por la falta de reconocimiento social del albañil, imputándolo entre otras causas a la despreocupación formativa de los maestros una vez obtenida la licencia, instandóseles a una constante superación ⁹.

En cuanto al capítulo profesional de los *pintores, bordadores y escultores* cabe recordar que fueron los pintores los primeros en establecerse corporativamente.

En el año 1486 una representación de los maestros pintores solicitó al lugarteniente del Reino, la constitución de su cofradía bajo la advocación de San Lucas y la autorización de sus estatutos, argumentando el incremento del oficio y la costumbre gremial que reglamentaba la vida profesional de la menestralía mallorquina ¹⁰.

La vida de esta asociación no debió ser muy prolongada, de acuerdo con la información facilitada por el «Repertorio de las Actas Capitulares» de la catedral de Palma, según el cual el 18 de septiembre de 1511, el Cabildo autorizó el establecimiento de la cofradía de pintores y bordadores, en la que figuraba como patrona Ntra. Sra. del Claustro o de la Grada, cuya capilla se hallaba en la catedral ¹¹.

El nuevo colegio, que como hemos indicado admitió también a los bordadores, presentó su reglamento el día 30 de abril de 1512, siendo revisado el 27 de agosto de 1518 ¹².

Posteriores vicisitudes condujeron a esta cofradía a una profunda remodelación que conllevó al ingreso de los escultores, de acuerdo con la licencia expedida por el cabildo el 20 de junio de 1578 ¹³. Sin embargo las constantes tensiones internas surgidas entre los tres grupos colegiados motivó la petición de los pintores para segregarse y constituirse en corporación autónoma, la cual fue autorizada en el año 1602 ¹⁴.

El menoscabo social de los bordadores, así como el debilitamiento de su gremio tras la separación de los pintores, provocó la supresión de la cofradía de Ntra. Sra. del Claustro. Igualmente el reducido número de profesionales de la pintura sumió a este colegio en un profundo languidecimiento del que no salió hasta que de nuevo se tomó la decisión de unir sus esfuerzos al de los escultores. A tal efecto el 1 de abril de 1651, fue presentada una solicitud al lugarteniente del Reino para que autorizara los estatutos de una nueva cofradía bajo la advocación de San Lucas ¹⁵.

Cotejando la normativa correspondiente a los años 1486, 1513 y 1651, pueden comprobarse las diferencias existentes entre las dos primeras y la tercera.

Las reglamentaciones de 1486 y 1513 son prácticamente idénticas en el conjunto, acusando aún la tradición tardomedieval; así en lo relativo a la formación profesional, ambas establecen un periodo de aprendizaje bajo la supervisión de un maestro, dejando el arbitrio de éste el tiempo de su duración ¹⁶.

Transcurrida la fase de aprendizaje, el candidato a maestro debía superar un examen que difería según se tratará de obtener la licencia como pintor de retablos, maestro de tapices o bordador de motivos florales ¹⁷.

Por su parte el reglamento del año 1651 desarrolló en lo profesional una regulación más precisa que las anteriores, contemplando los temas relativos a la formación, examen y modalidades profesionales desde una óptica más rigurosa y con mayor conciencia del carácter liberal con que pintores y escultores debían abordar sus creaciones. Al respecto deben considerarse los avances sociales que ambas profesiones habían ido alcanzando en España a lo largo del siglo XVII ¹⁸, lo que sin duda debió influir en la redacción de los mencionados estatutos.

La práctica del oficio fue articulada a partir de un tiempo de aprendizaje bajo la tutela de un maestro, cuya duración quedaba pactada en el correspondiente contrato suscrito por ambos ¹⁹.

A continuación el aprendiz adquiría el grado de oficial, habiendo de pasar seis años con un maestro, lo que le facultaba para acceder al correspondiente examen ²⁰.

Asimismo la corporación entendía que el ejercicio del taller era insuficiente para la formación del futuro maestro, por ello instituyó un Academia donde se impartían cursos prácticos los domingos y días festivos, a los que obligatoriamente debían acudir aprendices y oficiales antes de acceder al examen de maestría ²¹.

El contenido del examen consistía en la realización de una obra a elección de los mayordomos y administradores de la cofradía, que el aspirante debería ejecutar en el taller de un maestro, presentándola al tribunal en el plazo estipulado. De acuerdo con la calidad de la pieza realizada, se le otorgaba el título de maestro a todos los efectos o con ciertas limitaciones ²².

Este sistema de examen sin embargo no constituía una novedad, pues a pesar del desconocimiento que tenemos acerca del anterior colegio, autorizado en 1578, puede afirmarse que la regulación de 1651 parece inspirada mayoritariamente en la precedente, tal como nos lo confirma entre otros, el acta de examen de escultor Jaume Blanquer, fechada en 1603, y en consecuencia conforme a la legislación del año 1578 ²³.

En lo concerniente a las facultades profesionales de pintores y escultores, también el reglamento de 1651 facilita una información bastante exhaustiva, al destacar como función común a los pintores y escultores la de pintar y dorar ²⁴.

Por alusiones pueden deducirse como prerrogativas específicas del escultor, la labor de bulto o relieve, y para el pintor además de trabajos sobre lienzos, tablas, papel, cuero y metal, otros como los de iluminación de manuscritos, diseño de cartas de navegar y de naipes, así como la decoración de paños de altar, cortinas, cofres, arquibancos y escudos ²⁵.

No obstante el perfil profesional que acabamos de observar, lo cierto es que durante los siglos XVI y XVII, periodo coincidente con la introducción y posterior desarrollo del sistema clasicista de acuerdo con los modos renacentistas y del primer barroco, las

profesiones artísticas a través de sus corporaciones acusaron la tradición tardomedieval, de tal modo, que como hemos anotado de acuerdo con los estatutos de 1651 los pintores y escultores no sólo realizaban funciones polivalentes, sino también eran asociados a otros artesanos, como los guarnicioneros, bordadores y grabadores; del mismo modo que los albañiles eran identificados con los yeseros y canteros, reduciéndose sus tareas a los aspectos técnicos y de ejecución.

En consecuencia el influjo de la nueva ideología humanista quedó circunscrita tan solo a la enfatización de los temas profesionales, especialmente entre escultores y pintores, en detrimento del conservadurismo de los albañiles, provocando como lógico corolario, un mayor protagonismo de los primeros en la implantación de la gramática clásica en Mallorca, alcanzándose los mayores logros en la pintura, composiciones retablisticas y decoraciones arquitectónicas, frente a las estructuras edilicias que continuaron fieles a la tradición medieval. De excepcional puede reputarse el caso de algunos escultores, auténticamente comprometidos con las formas sintácticas vanguardistas, que en ocasiones fueron reclamados para diseñar edificios y elementos tectónicos de singular envergadura, desbordando los límites de las funciones asignadas por sus reglamentaciones profesionales ²⁶.

EL APEGO A LA TRADICION EN EL DISEÑO ARQUITECTONICO

Presumiblemente, de todos los medios de los que disponemos para justificar el gesto continuista de la arquitectura mallorquina en la edad moderna, ninguno más directo y expresivo que el que nos ofrece el manual seicentista de Josep Gelabert, titulado «*De l'Art de Picapedrer*».

El texto en cuestión constituye un documento excepcional, fundamentalmente por su singularidad, ya que a falta de desmentido puede ser considerado como el pionero de la tratadística local, al tiempo que representa el único testimonio de literatura artística que conocemos en Mallorca a lo largo del siglo XVII.

De origen mallorquín, Josep Gelabert nació en febrero del año 1622. Se inició en el aprendizaje de la albañilería siguiendo la tradición familiar. En el año 1644 obtuvo la maestría, y en 1651 emprendió la elaboración del presente texto, el cual concluyó en 1653 ²⁷. Falleció en el año 1668 a causa de un accidente laboral ²⁸.

En cuanto al manuscrito «*Del l'Art de Picapedrer*», constituye un tratado de estereotomía organizado en dos partes principales; la primera describe las trazas calificadas como manuales, tales como: arcos, portales, ventanas, bóvedas, escaleras ... etc.; la segunda está dedicada a la exposición de monteas que requieren una mayor maestría, entre las que también se encuentran: arcos, portales, ventanas y escaleras, además de pechinas, cúpulas, plantas de capillas ... etc.

Aún cuando “*Del l'Art de Picapedrer*” es antes que otra cosa un manual práctico destinado al ejercicio de la albañilería, con el doble objetivo de facilitar la tarea a los principiantes y de corregir los criterios dispares y arbitrarios que se observan entre los profesionales en lo tocante a la resolución de las trazas; lo cierto es que además el referido texto constituye para el historiador local una fuente inagotable de información, en especial como crónica arquitectónica de la ciudad de Palma en el siglo XVII.

Igualmente nos revela la opinión de un profesional acerca de su oficio, al establecer ocasionalmente la distinción entre albañilería y la arquitectura. Así en el prólogo al

intentar disculpar el posible deslizamiento de errores, argumenta su posición como albañil, lo que le permite recordar al lector la ausencia en Mallorca de precedentes bibliográficos sobre técnicas constructivas, reconociendo sin embargo la existencia de textos dedicados a otras ciencias y artes entre ellas la arquitectura ²⁹.

Pero es en la segunda parte cuando el tema es abordado de forma más precisa, en efecto al discurrir acerca del diseño de una bóveda apuntada con terceletes para una torre de planta redonda, Gelabert asocia su forma a la de una cúpula como las ubicadas en las iglesias de las Teresas, Olivar y San Jaime, y para confirmar su parecer presenta un perfil de la cúpula de las Teresas, al tiempo que pondera el primor e ingenio de su traza y excusa la ausencia en el dibujo de las cornisas, fajas, vasas y capiteles, por entender que el albañil está incapacitado para ejecutarlos salvo que esté muy instruido en la arquitectura ³⁰.

Con esta afirmación establece Gelabert la diferenciación entre las dos actividades por razones de calidad. Mientras al albañil parece atribuirle un trabajo de naturaleza técnica, al arquitecto le confiere el embellecimiento del edificio mediante la modulación ornamental; solo así puede entenderse el criterio restrictivo en el uso del orden clásico, cuya facultad confiere al arquitecto; al igual que la alusión hecha en el prólogo a aquellos que componen «*a lo modern*» sirviéndose de las fuentes impresas, con lo cual se refería naturalmente a determinados textos de la tratadística europea que desde el siglo XVI veían circulando por Mallorca, los cuales facilitaron la difusión de los repertorios decorativos de la arquitectura renacentista entre los escultores mallorquines ³¹.

Al respecto recordemos su mención al artífice local Joan Antoni Homs al que califica de escultor y arquitecto, término inexacto este último por cuanto Homs era tan solo escultor y en esta época aún no estaba oficialmente reconocida en Mallorca la titulación de arquitecto ³².

Sin embargo esta aparente confusión dispone de una explicación muy sencilla cuya fundamentación enlaza con la reflexión histórica. Si nos atenemos por un lado a la lectura eminentemente decorativa que la arquitectura mallorquina hizo del clasicismo renacentista primero y del barroco después, y por el otro lado recordamos que las tareas de ornato en la arquitectura venían siendo desempeñadas por los escultores, restando los albañiles como simples técnicos, estamos en condiciones de entender porqué a un escultor se le tilda también de arquitecto ³³, y porqué el conservadurismo y la tradición caracterizaban la vida arquitectónica insular desde el siglo XVI.

Esta última idea nos la puede aclarar mucho mejor el propio Gelabert al tratar el tema de la montea que él identifica con el diseño y construcción de capillas. Reconoce este autor la secular calidad del arte de montea en Mallorca, pues a excepción de las trazas correspondientes a las capillas cuadrada y rectangular, el resto presenta en su opinión una admirable corrección, hasta el punto de advertirnos que en la actualidad y gracias a la experiencia, solo es posible perfeccionar las trazas de montea inventadas por los antiguos menestrales, aquéllos que crearon obras tan magníficas como la catedral y la lonja ³⁴.

Este sentimiento de continuidad se reafirma en otros lugares del texto, como en aquél en que refiere la manera de construir escaleras, recomendando la disposición de los escalones directamente sobre la bóveda frente a la costumbre que situaba hiladas de piedra entre los escalones y la bóveda. Para Gelabert el progreso profesional debe asociarse al mantenimiento de la tradición, sólo perfeccionada mediante un criterio de sim-

plificación de las monteas, tal como él practica y del que es buena muestra el elevado número de invenciones con que nos obsequia a lo largo de todo el manual.

En suma Gelabert observó el ejercicio de la arquitectura bajo un formato práctico, acudiendo no obstante al discurso teórico tan solo como medio de perfeccionar la tradición constructiva insular, para ello se sirvió de un criterio simplificador y de una metodología empírica basada en su experiencia personal, lo que permitió regular un amplio número de trazas de monteas, aquéllas más practicadas en la arquitectura mallorquina.

Como a cualquier maestro de obras de su época tampoco a Gelabert le interesó la definición artística de la arquitectura, Le fue ajena porque entendió que era tarea del arquitecto, figura ésta inexistente en Mallorca, cuya responsabilidad en parte se le adjudicó al escultor obligándole a actuar como decorador arquitectónico. La asimilación ornamental de la arquitectura clasicista, así como la metamorfosis de la sintaxis gótica en tradicional fueron las causas principales de esta situación, favoreciendo a lo largo de la edad moderna una clara división de funciones en la arquitectura mallorquina: el maestro de obras conservó y desarrolló las formas y técnicas constructivas vernáculas preservándolas de cualquier ingerencia artística foránea; mientras el escultor maquilló y enmascaró los edificios con ornatos artísticos procedentes de las vanguardias europeas, sin atreverse a modificar espacios ni tipologías, por todo lo cual fue en ocasiones recompensado con el equívoco título de arquitecto.

LA FASCINACION HUMANISTA EN LA DECORACION ARQUITECTONICA

Desde la intervención paradigmática de Juan de Salas en la catedral de Palma, el repertorio decorativo renacentista se convirtió en protagonista indiscutible de la renovación edilicia, de tal modo que desde la década de 1530 fueron numerosos los edificios, fundamentalmente residencias urbanas, que como consecuencia de remodelaciones y reformas, vieron transformarse la icasticidad de sus fachadas mediante un revestimiento decorativo de sabor clasicista. Tal circunstancia puede explicarse, entre otras, por las siguientes razones. Una por el proceso de acercamiento que la nobleza mallorquina había emprendido respecto a la corte castellana desde la instauración dinástica de los Austrias, cuya traducción inmediata fue el interés demostrado hacia la nueva cultura artística patrocinada por la autoridad monárquica, así como su instrumentalización representativa en el ámbito de las viviendas urbanas. Otra, a causa del retroceso en la actividad constructiva religiosa que se observaba a mediados del siglo XVI, no siendo hasta la puesta en marcha de la acción contrarreformista cuando se iniciaría un importante proceso de reactivación. Por ello el análisis de las formas visuales renacentistas propias de la arquitectura insular, ha de circunscribirse fundamentalmente a las residencias señoriales urbanas.

Así, portales y ventanas se convirtieron rápidamente en el soporte más codiciado por los escultores locales, experimentando en ellos toda suerte de registros que eran sometidos paulatinamente a la autoridad compositiva del orden clásico.

La modulación ornamental vino pautada por principios de «horror vacui» y acumulación semántica acoplada a los elementos tectónicos de definición; por ello columnas, pilastras, frisos y coronamientos, pasaron a acoger diferentes modalidades de fustes, capiteles, grutescos, arabescos, guirnaldas, formas humanas, híbridos y medallones.

A efectos de caracterizar la naturaleza del ornato en la arquitectura mallorquina, podemos recurrir a dos fórmulas conceptuales; por un lado la heterodoxia sintáctica, por el otro su definición cognoscitiva. Conscientemente rehuimos el tópico de anticlasicismo para calificar las formas gramaticales usadas por los decoradores insulares por cuanto el vocabulario empleado procedía de los estilemas clasicistas del alto renacimiento, los cuales eran imitados indiscriminadamente y sin intención crítica; no obstante conviene aludir a la diversidad de las fuentes empleadas y al sentido arbitrario con que inicialmente se aplicaron los registros decorativos.

Al respecto recordemos, que si bien los primeros repertorios utilizados anotaban una dependencia mimética respecto a los introducidos por Juan de Salas, a medida que transcurría el siglo, los artífices locales fueron adquiriendo una mayor seguridad en el tratamiento del ornato renacentista, lo que les permitió iniciar un proceso de individualización, cuyo resultado fue la renovación de los modelos iniciales, de acuerdo con los principios de acumulación formal y extensión espacial anteriormente citados.

Al definir la naturaleza del ornato renacentista en la arquitectura mallorquina, hemos aludido también a su proyección semántica y en consecuencia cognoscitiva. Esta afirmación, no solo debe entenderse a partir del compromiso con la nueva idea de naturaleza que suponía la adopción de repertorios renacentistas, sino también a efectos de su modulación como emblema social.

Ahora bien, el uso del orden clásico como vertebrador espacial recurrente a la idea del decoro, o la aplicación del grutesco y de las formas híbridas como expresión de un naturalismo mutante, resultaría en el panorama artístico mallorquín de la segunda mitad del siglo XVI un análisis evidentemente forzado, dada la ausencia de reflexión teórica; no obstante y a pesar de esa actitud esquiva en el plano teórico, la asiduidad en la práctica artística renacentista provocó paulatinamente una cierta sensibilización de los artistas respecto al trasfondo estético que comportaba su empleo, el cual adquirió un perfil algo más consistente con el devenir del manierismo, mientras que en esta segunda mitad de siglo solo alcanzó a manifestarse conscientemente en términos iconográficos, llegando a dotar a un gran número de fachadas con formas parlantes.

En estas circunstancias, el uso de las formas decorativas del renacimiento articuladas en término de discurso social, devino una constante a partir de la década de 1550, siendo la láurea el repertorio más empleado, del que más tarde derivaría el medallón, los cuales sirvieron como enmarque heráldico sobre ventanas y portales. Pero no solo las divisas familiares cumplieron un papel significativo en la ornamentación renacentista, ya que cabe aludir también a algunas recreaciones de programas humanistas, unas veces en forma de citas parciales³⁵, otras con pretensiones narrativas, e incluso configurando ciclos temáticos completos articulados en clave simbólica³⁶.

NOTAS

1 La crónica de esta histórica visita fue recogida por: J. GOMIS, *Llibre de la benaventurada vinguda del Emperador y Rey Don Carlos en la sua ciutat de Mallorques* [Facsimil]. Palma, 1973 (1542).

2 S. SEBASTIAN, *Arquitectura del Protorenacimiento en Palma* "Mayurqa" VI (1971), pág. 10.

3 J. DE OLEZA Y DE ESPAÑA, *Don Jaime de Oleza y Calvó pintor mallorquín del siglo XVI*, «B.S.A.L.» XXII (1929), pág. 226.

4 La presencia en Mallorca de autores peninsulares durante el primer tercio del siglo XVI, como el pintor valenciano Manuel Ferrando, el pintor castellano Fernando de Coca y el escultor aragonés Juan de Salas, resultaron determinantes en el conocimiento del sistema italiano por parte del público insular.

5 B. QUETGLAS, *Los Gremios de Mallorca. Siglos XIII al XIX*. Palma, 1980, págs. 6-7 y 283-284.

6 Idem., pág. 59.

7 B. QUETGLAS, op. cit., pág. 59. A. Pons [transcrip], *Els Gremis, Capitols fabricats per lo bon govern y regimen del Offici de Picapedres (1405)*, «B.S.A.L.» XXI (1927), págs. 101-104. *Els Gremis, Capitols fabricats per lo bon govern y regimen del Offici de Picapedres (1514)* «B.S.A.L.» XXI (1927), págs. 208-210. *Els Gremis, Capitols fabricats per lo bon govern y regimen del Offici de Picapedres (1674)*, «B.S.A.L.» XXI (1927), págs. 315-320.

8 A. PONS, *Els Gremis, Capitols ... (1674)* pág. 316.

9 Idem., pág. 317.

10 G. LLABRÉS [transcrip.]. *Los Gremios de Pintores en Mallorca (Primeres Ordinacions del gremi de Pintors (1486))*, «B.S.A.L.» XXI (1926), págs. 375 y 376.

11 A.C.M. "Repertorium" Sala I, armario LXXVI, tabla I, n.º 12, fol. 88. La capilla de Ntra. Sra. de la Grada o del Claustro, recibe esta denominación desde el año 1407 por ser una capilla claustral, a la que se accedía por medio de un peldaño que salvaba el desnivel del antiguo pavimento del claustro. Véase: B. COLL, *Catedral de Mallorca*. Palma, 1977, pág. 51.

12 G. LLABRÉS [transcrip.]. *Ordenaciones para la Cofradía de Pintores y Bordadores de Palma (Reglamento de Pintores y Bordadores de Palma, 1512)*, «B.S.A.L.» XXII (1928), págs. 33-35. A.C.M. "Repertorium" Sala I, armario LXXVI, tabla I, n.º 12, fol. 88.

13 Idem., fol. 47 v.

14 B. QUETGLAS, op. cit., pp 196 y 197.

15 G. LLABRÉS [transcrip.]. *Colegio de Pintores y Escultores de Palma (Reglamento de 1651)*, «B.S.A.L.» XXII (1929), págs. 271-274.

16 G. LLABRÉS, *Los Gremios de Pintores ... 1486*, pág. 376, n.º 8; *Ordenaciones para la Cofradía ... 1512*, pág. 34, n.º 8.

17 La distinción entre las dos modalidades de bordadores se estableció en función de la actividad a realizar, así el «*mestre de cortines*» podía representar escenas al modo de los pintores mientras que el "cortiner de brots" solo tenía facultad para tejer motivos florales. G. LLABRÉS, *Los Gremios de Pintores ... 1486*, pág. 376, n.º 4; *Ordenaciones para la Cofradía ... 1512*, pág. 34, n.º 4.

18 Cfr. J. GALLEGO, *El pintor de artesano a artista*. Granada, 1976, y J. J. MARTIN GONZALEZ, *El artista en la sociedad española del siglo XVII*. Madrid, 1984.

19 G. LLABRÉS, *Colegio de Pintores y Escultores ... 1651*, pág. 272, n.º 5.

20 Idem., pág. 272, n.º 8.

21 Ibídem., págs. 272 y 273, n.º 18.

22 Ibídem., pág. 272, n.º 16.

23 J. MUNTANER BUJOSA, *Para la Historia de las Bellas Artes en Mallorca*, «B.S.A.L.» XXII (1962), págs. 18 y 19.

24 G. LLABRÉS, *Colegio de Pintores y Escultores ... 1651*, pág. 272, n.º 6.

25 La diversificación de las actividades pictóricas enlaza con la tradición de la Baja Edad Media, en la que la profesión de pintor abarcaba, desde la fabricación de armas y construcción de deter-

minado mobiliario hasta aspectos decorativos destinados a objetos de múltiples usos, los cuales eran realizados sobre todo tipo de materiales. Véase: G. LLOMPART, *La pintura medieval mallorquina*. Palma, 1980, I, págs. 107-158.

26 Al respecto devienen casos paradigmáticos, el del escultor Antoni Verger, artífice de la traza del portal principal de la catedral de Palma, obra realizada entre los años 1592 y 1601; el del escultor Jaume Blanquer, autor de los planos de la iglesia y edificio anexo de Ntra. Sra. de Lluc, así como de la fábrica del portal mayor y campanario de la parroquial de Sta. Eulalia de Palma, ambas obras iniciadas en la década de 1620; y el de los escultores Joan Antoni Homs y Antoni Carbonell, responsables de la modulación volumétrica y decorativa del frontispicio del ayuntamiento de Palma, fábrica llevada a cabo entre 1649 y 1680.

27 (Los indicativos de paginación «*Del l'Art de Picapedrer*» corresponden a la edición facsímil del año 1977). En el encabezamiento «*Del l'Art de Picapedrer*» (pág. 1), su autor nos indica su lugar de nacimiento, edad actual y fecha de finalización del tratado:

“*Vertederas traçes del Art de picapedrer de les quals sa poden aprofitar molt facilment tots los qui desitjen asser mestras aprimorats de dit Art sols sapien llegir y coneixer las cifras compost per mestra Joseph Gelabert picapedrer natural de Mallorca a 31 anys 4 mesos y 11 dies de la sua edat fet als 7 de maig del any 1653*”.

Del mismo modo en la pág. 214 alude a su padre el maestro de obras Josep Gelabert; y finalmente a través del prólogo [pág. 3], nos permite deducir el año de su examen como maestro.

28 ADM I/73-D/15 *Libre dels morts de Sancta Creu any 1659-1684*, fol. 106 v.

29 J. GELABERT, op. cit., págs. 3 y 4.

30 *Ibidem.*, pág. 246.

31 Cfr. S. SEBASTIAN, *Arquitectura del protorrenacimiento en Palma* “Mayurga” VI (1971), pág. 10. M. Gambús, *La evocación del humanismo en los repertorios iconográficos de la arquitectura renacentista mallorquina* “Coloquios de Iconografía” (1989). Madrid, págs. 305-312.

32 El término arquitecto asociado a la idea de proyectar edificios frente a la mera ejecución, no aparece en España hasta la publicación del tratado de Diego de Sagredo *Medidas del Romano*. Oficialmente el título de arquitecto será concedido por primera vez en 1552 a Francisco de Villalpando por el futuro Felipe II. En Mallorca como en la mayoría de ciudades españolas, aunque el vocablo fuera popularizándose, no adquiriría reconocimiento institucional hasta la oficialización de las academias artísticas; de ahí que en el momento que nos ocupa fuera el maestro de obras el encargado de solucionar los aspectos mecánicos e intelectuales del trabajo arquitectónico. Cfr. F. MARIAS, *El problema del arquitecto en la España del siglo XVI* “Boletín de la Real Academia de San Fernando” n.º 48 (1979), pág. 175, y J. J. MARTIN GONZALEZ, *El artista en la sociedad española del siglo XVII*. Madrid, 1984, págs. 52-89.

33 Cfr., M. GAMBUS, *El trabajo artístico en Mallorca durante los siglos XVI y XVII* “BSAL” 43 (1987), págs. 157-172.

34 J. GELABERT, op.cit., págs. 249-250.

35 G. ALOMAR, *Antiguas inscripciones lapidarias en las calles y patios de la ciudad de Palma* “Papeles de Son Armandams” XVII n.º L (1960), pág. 190.

36 S. SEBASTIAN, op. cit., págs. 29 y 30 y M. GAMBUS, *La Evocación del humanismo ...*, págs. 305-310.

EL ARTIFICE NICOLAS DEL RIBERO Y LA ASIMILACION DEL RENACIMIENTO EN ESPAÑA

JOSE MIGUEL MUÑOZ JIMENEZ

I.-INTRODUCCION

La figura del escultor y arquitecto Nicolás del Ribero (a. 1551-1597) es ya suficientemente conocida para los historiadores que se hayan ocupado de las manifestaciones artísticas en los focos de El Escorial-Madrid y Alcalá-Guadalajara, e incluso en el foco de Cantabria, dado el origen del artista.

Dentro de la vasta pléyade de los famosos maestros canteros de Trasmiera, a partir de la formación práctica en el círculo familiar y artesanal, destacaba Nicolás del Ribero por muy diversas razones que le convierten en personaje señero digno de un estudio monográfico: su estrecha relación profesional y cordial con el gran Rodrigo Gil de Hontañón, que va más allá de la simple categoría de aparejador del arquitecto de Rascafría; su parentesco con tres sobrinos excepcionales para la extensión de la arquitectura del Manierismo clasicista como fueron Juan del Ribero Rada, Juan de Ballesteros y Juan de Buega; su larga carrera de constructor en edificios tardogóticos, platerescos, puristas y herrerianos (uno de los más activos canteros de San Lorenzo de El Escorial); sus iglesias columnarias, etc.

En definitiva, Nicolás del Ribero, diferenciado en el presente estudio de entre la gran pléyade de arquitectos y maestros de obras montañeses, se convierte en un significativo paradigma de que la asimilación del Renacimiento en España fue un proceso lento, complejo, no definitivamente terminado hasta prácticamente finales del siglo XVI, y en el que conceptos como Gótico tardío, Plateresco, Serlianismo y Clasicismo se mezclan, conviven, combaten y se influyen sin cesar.

Ya tuvimos ocasión de señalar que Nicolás del Ribero era junto a Juan Sánchez del Pozo el más importante maestro del tercer cuarto del siglo XVI en la provincia de Guadalajara ¹. En otra publicación destacábamos sus actuaciones en solitario o en compañía del citado Juan de Ballesteros en obras platerescas relacionadas con Rodrigo Gil, serlianas del círculo de Alonso de Covarrubias y clasicistas trazadas por Juan de Herrera ².

Más recientemente acaban de ser dadas a conocer sus intervenciones en las iglesias columnarias de Meco, Fuente el Saz y Daganzo ³, obras claves en la arquitectura de la provincia de Madrid, lo que unido a su presencia ya conocida en Madrid, El Paular, Alcalá y El Escorial acaban por convertir a Ribero en el más importante constructor de

esta misma provincia, siempre dejando claro su papel vicario respecto a los grandes responsables de la arquitectura del momento, los citados Covarrubias, Hontañón, Toledo, Herrera, Vega, etc.

Entre los artifices de segunda categoría solamente su sobrino Juan de Ballesteros ⁴ parece superarle en importancia y creatividad, estando Nicolás muy por encima de aquellos maestros que como Juan del Pozo, Acacio de Orejón, Juan de Bocerráiz o Pedro de Medinilla le acompañan en sus actuaciones a lo largo del Valle del Henares.

II.-CIRCUNSTANCIAS FAMILIARES Y RELACIONES CON RODRIGO GIL

Gracias a la investigación de los sevillanos Laguna Paul y López Gutiérrez en el *Archivo de los Duques de Medinaceli* en Sevilla, conocemos la presencia de un grupo numeroso de canteros montañeses en las obras de fortificación de la villa de Cogolludo en unas fechas tan tempranas como 1502-1505 ⁵. Allí, en las primeras obras del Plateresco español, aparecerían nombres tan destacables como Pedro de Güemes, Juan Vélez o Juan de Ballesteros, sin duda los antecesores inmediatos de aquellos arquitectos documentados en la Alcarria, El Escorial, Madrid y Alcalá en la segunda mitad del siglo XVI. Con anterioridad a esa publicación siempre entendíamos que correspondía a la llegada de Rodrigo Gil de Hontañón en 1537 para trazar la soberbia fachada de la Universidad de Alcalá cuando con su nuevo aparejador Pedro de la Cotera, desde 1541, aparecían en el Valle del Henares maestros de cantería que como Nicolás del Ribero introducen un sistema de contratación de obras, a subasta en ocasiones y a destajo en otras, que repartía las labores de cantería entre unas pocas familias de trasmeranos, todas relacionadas entre sí.

A estos maestros hontañonescos como el mismo Ribero, o Juan del Pozo, o el más joven Juan de Ballesteros -que llegó a ser maestro de obras del Duque del Infantado, de la Universidad de Alcalá y de la Catedral de Sigüenza-, correspondería además la introducción hacia 1550 de las formas más novedosas del Manierismo serliano de Hontañón y del toledano Covarrubias ⁶. Por este “modo norteño” de contratación interesan tanto las relaciones familiares de cualquiera de estos artifices.

Nicolás del Ribero Ballesteros era vecino de San Pantaleón de Aras, y tuvo como hermano al también maestro de cantería Juan del Ribero, quien colabora con Nicolás en las obras de la Universidad de Alcalá, Meco, Alovera y Yunquera, y quien debe ser el padre de otro Juan del Ribero que trabaja con su tío Nicolás en Yunquera y El Paular ⁷. Este sobrino es otro más a sumar a los ya citados Juan de Ballesteros, Juan del Ribero Rada (traductor de Palladio y propagador del Manierismo clasicista por toda la meseta norte) y Juan de Buega, maestro de obras del obispado de Sigüenza ⁸.

Casado con Juana Sanz, Nicolás tuvo una hija llamada Juana del Ribero, casada con el licenciado Andrés de Bueras. Tuvo también un nieto llamado Juan de Alvear Salazar ⁹.

En lo que concierne a las relaciones de Nicolás del Ribero, verdadero patriarca de los canteros de San Pantaleón de Aras, con el gran Rodrigo Gil de Hontañón, podemos aventurar que a pesar de que Nicolás colabore como escultor en algunas figuras de la fachada de la Universidad de Alcalá de Henares, en 1551, más parece un maestro de obras independiente que un aparejador de Hontañón, al estilo de aquellos que solía dejar como encargados de las obras que trazaba e iniciaba por muy importantes que fueran ¹⁰.

Decimos estos por saber que Nicolás del Ribero ya estaba trabajando en el Valle del Henares en 1549, dos años antes de su intervención alcaína, en la magnífica iglesia columnaria de Meco ¹¹. Se trata innegablemente de una *hallenkirche* hontañonesca, mas Ribero no vuelve a relacionarse de modo subsidiario con Rodrigo Gil hasta que en 1566 tomó la obra de la Fuente del Peral de Madrid después de trazada por éste ¹². En todas las demás obras de Ribero la sombra del gran controlador y promotor de aparejadores no vuelve a aparecer.

Como Nicolás del Ribero, a menor escala, también jugó un semejante papel de “contratista de obras” (en términos modernos), y como a la muerte de Rodrigo Gil en 1577 es junto con Martín Ruiz de Chertudí, Rodrigo de Agustina y Pedro de Aboitiz, uno de los hombres de confianza encargados de seguir los pleitos que aquél dejó, podemos concluir que debió tener verdadera amistad con el oriundo de Rasines.

III.-LA EVOLUCION DE LA OBRA DE NICOLAS DEL RIBERO

La carrera constructiva de Nicolás del Ribero nos ofrece un esquema algo semejante a la de los citados Juan de Bocerraíz o Juan del Pozo, a cuya generación pertenece, en cuanto trabaja primero en el valle del Henares en obras platerescas, después en otras del Manierismo serliano y finaliza su actividad prácticamente en la obra fundamental de El Escorial.

Como en el caso de estos maestros montañeses, no hay evidencia documental de que Ribero llegara a trazar obras en el espacio intelectual del papel. Pero aun siendo exquisitamente rigurosos en la no atribución de trazas no certificadas a Nicolás del Ribero (si bien no hay que olvidar que cuando nos enfrentamos a buenos maestros de obras con abundante actividad, la investigación suele acabar por ratificar que sí fueron arquitectos), en el caso de nuestro artífice constatamos a su favor un magnífico conjunto de iglesias columnarias, tanto madrileñas (Meco, Daganzo, Fuente el Saz) como alcarreñas (Chiloeches, Yunquera y Alovera).

El resto de la actividad de Ribero es enormemente disperso: obras en puentes, molinos, fuentes, presas, además de las intervenciones más importantes en el Monasterio de El Paular, el convento del Remedio de Guadalajara y como consagración de su maestría en el arte de cortar la piedra, demostrada en múltiples obras góticas, platerescas y serlianas, su actuación en la obra de la iglesia de *San Lorenzo de El Escorial* donde fue uno de los jefes de cuadrilla que más obra contrató, tanto en los cimientos y pilares de la basílica como en el subir, retundir y enlucir la cúpula del crucero, además de hacer la cantería necesaria para asentar los órganos ¹³.

En la obra de *N.ª S.ª del Remedio de Guadalajara*, Ribero y Ballesteros se obligan en marzo de 1573 a levantar los muros de la iglesia desde el talud hasta la cornisa del tejado, así como la sacristía, la lonja, la casa del sacristán desde sus cimientos y una bóveda de ladrillo seguramente para el sótano. En un estilo propio del Manierismo serliano, con detalles covarrubiescos, nos inclinamos a atribuir la traza del edificio al mismo Juan de Ballesteros ¹⁴.

En abril de 1581 y durante dos años, Ribero y su sobrino Juan del Ribero aparecen ocupados en las obras del *Monasterio de El Paular*. Llevarán a cabo la ampliación de la cartuja gótica con la obra del impresionante “callejón” de entrada -que desde el camino

conduce al atrio de la iglesia-, algunas celdas y oficinas del claustro mayor del conjunto, todo en obra de perfecta cantería y estilística sencillamente funcional ¹⁵.

Su labor como escultor se limita a las atribuciones que González Navarro le hace de las estatuas de Perseo y Andrómeda situadas en lo alto de la fachada de la Universidad de Alcalá, a ambos lados del gran escudo imperial ¹⁶; a esto se debe añadir la imagen del Pantocrátor que corona una de las portadas serlianas de la parroquial de Yunquera de Henares ¹⁷. Verdaderamente demasiada poca obra.

IV.-LAS IGLESIAS COLUMNARIAS DE NICOLAS DEL RIBERO

Sin que podamos atribuir a Nicolás del Ribero su traza, nuestro maestro levantó hasta seis magníficas iglesias de salón en la comarca del Valle del Bajo Henares. Estos templos que para Azcárate representan la fase arcaizante del gótico español ¹⁸, son edificios muy hispánicos en su mantenimiento de estructuras tardogóticas inmodificadas a lo largo del siglo, siendo muy difícil su diferenciación entre góticos y renacentistas, como fenómeno aparte en todo caso no muy alejado de las peculiaridades de nuestro Plateresco ¹⁹.

De claro origen en el gótico centroeuropeo del siglo XIV, a España llega su influencia por una doble vía: la francogótica de los arquitectos Anequín de Bruselas (Colegiata de Belmonte) y Hans de Colonia (Colegiata de Berlanga de Duero a través de Juan de Rasines), y la vía italogótica de la Corona de Aragón y del ejemplo quattrocentista de Santiago de los Españoles de Roma, a través de los templos levantinos diseñados por Jerónimo Quijano ²⁰.

En Castilla la Vieja corresponde a Rodrigo Gil perfilar el modelo en las grandes parroquiales, con porte de catedral, de San Sebastián de Villacastín (1529) y Santiago de Medina de Rioseco (1533). Alonso de Covarrubias unifica el modelo hontañonesco (tardogótico) de la planta de salón (verdaderas *hallenkirchen*) con el italiano columnario de Callosa de Segura, Caravaca y Albacete, debidas al citado Quijano; ello sucede en la iglesia de la Magdalena de Getafe (1541).

Nicolás del Ribero, quizás con trazas del toledano, acaba de cristalizar el tipo en la parroquial de *Meco* (1549), perfilando en esta iglesia del arzobispado de Toledo un modelo de columnaria "mixto", a medio camino entre las *hallenkirchen* góticas de Rodrigo Gil y los templos más renacentistas de iglesias columnarias con soportes clásicos y cubiertas manieristas, del tipo de San Juan del Mercado de Atienza, además con cabecera recta, por la que sería la última fase de la evolución de las iglesias columnarias ²¹.

No obstante la iglesia de Meco, que manifiesta el grado de independencia de Ribero al mezclar lo hontañonesco y lo covarrubiesco, es una obra muy madura y admirable: su planta es armónica y su trazado corresponde a uno de los modelos de Rodrigo Gil. Toda la nave central se cubre con bóvedas góticas de patrón hontañonesco, pero el recurso a los soportes toscanos es innovador.

El modelo lo llevó el mismo Ribero a *Fuente el Saz*, donde se utiliza como material de construcción un aparejo alcalaíno a base de ladrillos y cantos rodados. Su cabecera cuadrada, recta, es también más moderna que las poligonales de Hontañón. Además la nave central se cubre con cañón y las laterales con arista ²².

Por último en *Daganzo*, ya empezada para 1575, Ribero acaba por suprimir todo goticismo con cubiertas otra vez de medio cañón y aristas en las naves laterales. Además en los soportes existe una mayor variedad con sus fustes acanalados. Las ventanas sin embargo siguen siendo hontañonescas, con tracería en forma de cruz de brazos abalaustrados.

Sería posible que Ribero interviniera en la parroquial de Guadalix de la Sierra, donde se documenta su sobrino Juan del Ribero, y también comenzada como iglesia columnaria. Pero sus cubiertas góticas se relacionan todavía con Meco, como acontece con la cabecera de Soto del Real.

Por último, las tres iglesias alcarreñas de *Yunquera*, *Chiloeches* y *Alovera* se acabaron cubriendo con cielos rasos o bóvedas de medio cañón, y deben ser de traza de Alonso de Covarrubias, más toledanas, lo que está bien documentado en la de San Pedro de Yunquera²³. Además son más reducidas que las parroquiales de la provincia de Madrid.

V.-CONCLUSION

De estas breves páginas dedicadas a analizar la figura de Nicolás del Ribero, entrecasándolo de la masa de los maestros de cantería norteños, creemos que se derivan algunas conclusiones de interés. Por ejemplo la importancia de los estudios monográficos, del método biográfico que ya hemos ensayado en otros casos con arquitectos cántabros.

Asimismo, como en otras ocasiones, se pone de manifiesto una incógnita relevante: ¿fue Nicolás del Ribero tracista? Nuestra repuesta queda por el momento en suspenso, lo que no obsta para que reconozcamos su extraordinario interés como maestro de obras de cantería y patriarca de una familia, los Ribero-Ballesteros, de magníficos artífices de nuestro Renacimiento.

NOTAS

1 MUÑOZ JIMENEZ, J. M., "Maestros de obras montañeses en la provincia de Guadalajara durante los siglos XVI y XVII", *Altamira*, XLIV, Santander, 1983-1984, págs. 195-210; esp. págs. 198-199.

2 MUÑOZ JIMENEZ, J. M., *La Arquitectura del Manierismo en Guadalajara*, Guadalajara, 1987, págs. 147-150.

3 GONZALEZ ECHEGARAY, M. C. et al., *Artistas Cántabros de la Edad Moderna. Su aportación al Arte Hispánico*, Santander, 1991, págs. 560-562, quienes citan el A.G.S., R.G.S., 21-VII-1574, bajo el encabezamiento "Niculas de Ribero".

4 MUÑOZ JIMENEZ, J. M., "El arquitecto montañés Juan de Ballesteros (1548?-1603), entre Serlio y Herrera", *Altamira*, XLVI, Santander, 1986-1987, págs. 189-208.

5 LAGUNA PAUL, T. y LOPEZ GUTIERREZ, A.J., "Fuentes documentales para el estudio de la muralla de Cogolludo en la Baja Edad Media y el tránsito a la Edad Moderna", *Actas del I Congreso de Historia de Castilla-La Mancha*, Ciudad Real, 1988, vol V, págs. 319-327.

6 MUÑOZ JIMENEZ, J. M., “El Manierismo en la Arquitectura española del siglo XVI: la fase serliana (1530-1560)”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 5, 1990, págs. 81-92, y “La evolución estilística de la Arquitectura española del siglo XVI: el parangón italiano”, en *Jornadas Nacionales sobre el Renacimiento Español*, en *Príncipe de Viana*, LII, Pamplona, 1991, págs. 233-240.

7 Su hermano le cedió en 1573 un poder para cobrar una obra en la parroquial de Campillo de Ranas (Guadalajara), como ya dimos a conocer en *La Arquitectura del Manierismo en Guadalajara*, *op. cit.*, pág. 147. Su sobrino homónimo Juan del Ribero aparece documentado en 1603 como vecino de Guadalix (Madrid), labrando la sacristía de la iglesia de El Molar (GONZALEZ ECHEGARAY, *Artistas ...*, *op. cit.*, pág. 560).

8 MUÑOZ JIMENEZ, J. M., “Precisiones sobre Juan de Buega, Maestro de Obras de la Catedral y Obispado de Sigüenza (1578-1598)”. *Wad-Al-Hayara*, 1992, pág. 253-274..

9 GONZALEZ ECHEGARAY, *op. cit.*, pág. 560, Juana Sanz, mujer de Nicolás del Ribero, aparece como madrina del bautizo de sus sobrinos nietos Juan de Ballesteros y Pedro de Ballesteros en 1564 y 1581 respectivamente (*A.D.S., Libro de Bautizados de la parroquia de San Miguel de Aras*, n.º 1, 1547-1670).

10 La relación de aparejadores y ayudantes de Rodrigo Gil de Hontañón es verdaderamente larga: García de Cubillas en la catedral de Segovia en 1529; Juan de Casares en Santa Juana de la Nava en 1533; Juan de Saravia en Cigales en 1535; Alonso de Pando en San Pelayo de Villaumbrales en 1535; Juan de Hoznayo en Valdefinjas en 1536; Correa, Maza, Puente y Pesquera en la catedral de Plasencia desde 1544; Pedro de la Puente en la catedral de Ciudad Rodrigo en 1540; Pedro de Gamboa en San Esteban de Salamanca en 1557; Juan de la Puente en la Asunción de Guareña en 1559; Pedro Gómez en el palacio de los Guzmanes de León en 1559; Francisco del Río en la Magdalena de Valladolid en 1566; Juan del Ribero Rada en la Universidad de Oviedo en 1572, además de Juan de la Cajiga y Juan de Segura a los que había dejado obra en Villavieja (Salamanca). (Vid. CASASECA CASASECA, A., *Rodrigo Gil de Hontañón (Rascafría, 1500. Segovia, 1577)*, Salamanca, 1988).

11 Dan la fecha, citando el Archivo Parroquial, FERNANDEZ MADRID, M. T. y GOMEZ LLORENTE, M., “Estudio estilístico y tipológico de las iglesias columnarias en el Valle del Henares y su zona de influencia: el caso de Meco”, *Actas del II Encuentro de Historiadores del Valle del Henares*. Guadalajara, 1990, págs. 635-639. Estos autores se atreven a afirmar, de modo increíble, que en el Valle del Henares se gestó el modelo eclesial columnario extendiéndose desde allí al resto de España. Ignoran los verdaderos orígenes góticos, castellanos e italo-levantinos, de cronología muy anterior.

12 CRUZ VALDOVINOS, J. M., “Rodrigo Gil y las obras de agua del Concejo madrileño (1543-1574)”, en *Cinco siglos de arte en Madrid (XV-XX)*, Madrid, 1991, págs. 49-60.

13 ANDRES, G. de, “Inventario de documentos sobre la construcción y ornato del monasterio de El Escorial existentes en el Archivo de su Real Biblioteca”, anejo del *A.E.A.*, Madrid, 1972, págs. 43, 49 y 51 (Ribero acudió a El Escorial en 1573 mas obtuvo libranza de la obra en 1575, año en que volvió a ser llamado por el prior Fray Julián de Tricio; desde entonces formará partida junto a su sobrino Ballesteros).

14 *La arquitectura del Manierismo en Guadalajara*, *op. cit.*, págs. 307-313.

15 AGULLO COBO, M. de, “El arte de El Paular en los documentos del Archivo Histórico Nacional”, en *A.I.E.M.*, Madrid, II, 1978.

16 GONZALEZ NAVARRO, R., *Universidad de Alcalá. Esculturas de la fachada*. Madrid, 1971, págs. 17, 22 y 79.

17 MUÑOZ JIMENEZ, *La Arquitectura del Manierismo ...*, op. cit., pág. 148. La figura del Creador se inspira en la labrada por Juan Guerra en lo alto de la delantera de la Universidad de Alcalá.

18 AZCARATE RISTORI, J. M., *Aspectos distintivos de la arquitectura gótica española*, S.P.U.E, Salamanca, 1985.

19 Ya hemos tratado de las iglesias columnarias de la comarca alcarreña en nuestro artículo "Consideraciones sobre el Gótico arcaizante en la arquitectura de la provincia de Guadalajara", en *Arte Gótico Postmedieval*, Segovia, 1987, págs. 125-132.

20 Vid. la última sugerencia al respecto de ARAMBURU-ZABALA, M. A., "La Iglesia y Hospital de Santiago de los Españoles. El papel del arquitecto en la Roma del Renacimiento", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, U.A.M, Madrid, vol. III, 1991, págs. 31-42. Sobre Jerónimo Quijano vid. GUTIERREZ-CORTINES CORRAL, C., *Renacimiento y arquitectura religiosa en la antigua Diócesis de Cartagena*, Murcia, 1987, págs. 68-80.

21 Vid. MUÑOZ JIMENEZ, "Consideraciones sobre el Gótico arcaizante ...", *art. cit.*, págs. 129-132, donde llamamos la atención sobre la importancia de este bello templo todavía falto de un estudio documental definitivo.

22 MORENA BARTOLOME, A. de la, "El Gótico madrileño al finalizar la Baja Edad Media y su proyección en el siglo XVI", en *Madrid en el Renacimiento*, Alcalá de Henares, 1986, págs. 96-133, esp. págs. 131-133.

23 MUÑOZ JIMENEZ, *La Arquitectura del Manierismo ...*, op. cit., págs. 81-82, y "Documentos inéditos sobre la arquitectura de los siglos XVI y XVII en diversos pueblos de la provincia de Guadalajara", *Wad-Al-Hayara*, 18, 1991, págs. 251-297, esp. págs. 270-272.



1. Portada de la parroquia de Yunquera.



2. Pórtico de la iglesia del Remedio de Guadalajara.



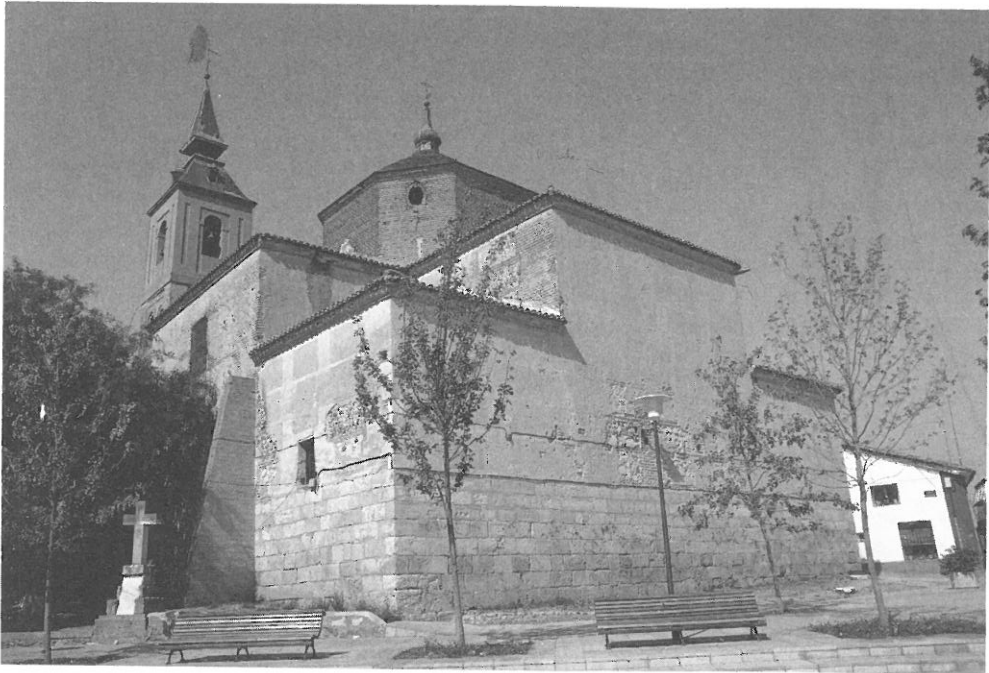
3. Iglesia parroquial de Meco.



4. Iglesia parroquial de Fuente el Saz.



5. Portada serliana de la parroquial de Fuente el Saz.



6. Iglesia parroquial de Daganzo de Arriba.

SOBRE LA INTRODUCCION DEL RENACIMIENTO EN EXTREMADURA: ALGUNAS OBSERVACIONES

FRANCISCO M. SANCHEZ LOMBA
JOSE JULIO GARCIA ARRANZ
Universidad de Extremadura

Cualquier viaje que realicemos por la geografía hispana (y en esta ocasión será un breve periplo por la Extremadura del siglo XVI) servirá para constatar un fenómeno casi cinematográfico de *fundido encadenado* o de *sobreimpresión* pasado-presente, presente-pasado. Podrían existir otras fórmulas, pero lo habitual en el mundo artístico es que un estilo vaya desvaneciéndose paulatinamente al tiempo que una nueva concepción se va incorporando o imponiendo. Existirá, por tanto, un periodo en que lo viejo y lo nuevo conviven –produciendo soluciones originales, dinámicas y generadoras– o simplemente coexisten –yuxtaponiéndose en formulaciones paradójicas, arbitrarias–. En cualquiera de los casos, el impacto visual es llamativo y, para el Historiador del Arte, de alta significación, pues proporciona una información cronológica que cubre de un modo fehaciente el frecuente vacío documental.

Quizá el fenómeno pueda estudiarse de un modo más eficaz en las regiones periféricas que en los focos artísticos más creativos. En manos de los artistas más afamados, del clero intelectual, de la nobleza urbana o de los políticos viajeros, es decir, de la *clase dominante*, está la posibilidad de transmitir una *ideología*, primero en sus lugares de influencia inmediata y, posteriormente por simpatía, por imposición o por la tiranía de la moda, en toda la colectividad. Así, en las regiones alejadas de los centros de decisión, con un clero rural generalmente conservador y con una nobleza terrateniente de fuerte arraigo feudal, el proceso innovador suele ser tardío, lento y dificultoso, actuando casi siempre el substrato tradicional sobre el que se irán incorporando, muchas veces al simple dictado de la moda, las novedades estructurales o decorativas.

Más bien lo último porque, salvando escasos personajes del alto clero y contados miembros de la aristocracia, lo que domina en Extremadura es la fiel dependencia del estilo gótico, entendido como la única forma de expresión cristiana a través de sus bóvedas de crucería en los templos, y como la verdadera imagen de poder y fuerza en las torres y sólidos paramentos de los palacios urbanos.

Desde luego, el siglo XVI se inicia al margen de cualquier devaneo paganizante. Rodrigo Alemán ejecutando la sillería coral de la catedral de Plasencia, Martín y Bartolomé de Solórzano proporcionando trazas y condiciones para la nueva catedral de Coria, o Pedro de Larrea iniciando la construcción del convento de San Benito de

Alcántara, no dejan asomar ni un rasgo que suponga conocimiento de las novedades estéticas del Renacimiento italiano. Conocen el gótico final, el decorativismo de los hispano-flamencos, y aun eso lo ejecutan con mesetaria austeridad, lejos de la exuberancia coetánea de otras regiones.

Pronto, sin embargo, aparecerán las *sobreimpresiones y encadenados* a que aludíamos inicialmente. Un arco apuntado sobre pilastras cajeadas, grutesco bajo un conopio, un carpanel encasetonado, baquetones de penetraciones sustentando un entablamiento clásico, cardinas y láureas ... No vamos a referirnos a las portadas plenamente renacientes que permiten el acceso a interiores góticos, ni siquiera a los soportes enteramente clásicos sobre los que cabalgan las riquísimas bóvedas góticas, sino sólo a algunos ejemplos, casi curiosidades, de anómala simbiosis de estilos, un presente sobre el pasado propio de los momentos de indecisión.

Puerta del claustro de Guadalupe (Cáceres)

Situada en el ángulo suroeste del Claustro mudéjar del Real Monasterio de Nuestra Señora de Guadalupe, es portada germinada cuyo doble vano –de clara funcionalidad– da paso a la escalera de acceso al piso alto y al corredor de la Portería y Sala Capitular del Monasterio respectivamente.

Sobre tres pilares cajeados al interior, reforzados en los frentes con semicolumnas abalaustradas ornadas a base de elegantes motivos vegetales, apoyan dos arcos carpaneles cuyas roscas se compartimentan en casetones para albergar cabezas de querubes. Los balaustres se prolongan hasta sustentar un entablamiento poblado por grutescos de suave moldeado, en torno a un emblema mariano sobre el que se instala un frontón entre torneados pináculos conteniendo al Padre Eterno en actitud de bendecir.

El intradós de los arcos se prolonga en profundidad creando bovedillas encasetonadas, conteniendo elementos florales de suave curvatura. Aunque el conjunto, atribuible a Alonso de Covarrubias, es, sin objeción, una atractiva muestra renacentista, entendemos como resabios góticos la estructura geminada y el perfil carpanel de arcos y bóvedas.

Ventana de la torre del templo parroquial de Azuaga (Badajoz)

Se encuentra situada en el lado oeste del tercer cuerpo de la magnífica torre que, levantada a los pies del templo, alberga igualmente la portada principal de la iglesia de Nuestra Señora de la Consolación. El carácter plenamente gótico de los dos niveles inferiores se confunde en el tercero con algunos elementos decorativos de sabor renaciente que se concentran en torno a esta ventana.

Es vano geminado, que apoya sobre una delgada columnilla central de mármol blanco a modo de parteluz y abocinado, cubriéndose el intradós con una faja decorativa continua a base de motivos *a candelieri*, flanqueada en todo su recorrido por estilizados baquetones góticos. Las pequeñas tracerías, casi insinuadas, que cuelgan de los arcos, y el antepecho anterior, animado con sirenas aladas, completan su abigarrada ornamentación.

Todo ello se cierra mediante pilastras cajeadas, decoradas igualmente con grutescos, y un entablamiento superior, que alberga un friso esculpido con motivos de hojas. Sobre éste, y entre pináculos coronados por angelotes, se desarrolla un complejo panel a base

de roleos vegetales que se extienden a partir de un balaustre central. Un escudo de temática mariana remata el conjunto, ocupando el quiebro del alfiz que da paso al remate de la torre.

Portada de la sacristía de Fuente del Maestre (Badajoz)

En la iglesia parroquial de la Candelaria, en Fuente del Maestre, la sacristía, en el brazo del crucero del Evangelio, tiene su acceso mediante portada de rica ornamentación *plateresca*. La puerta aparece claramente dividida en tres cuerpos mediante molduradas cornisas; el primero contiene el vano de acceso, ligeramente abocinado, combinándose la decoración *a candelieri* de las pilastras con los ondulados roleos vegetales del arco carpanel, todo ello entre baquetones interrumpidos tan sólo por leves impostas. La puerta se encuadra lateralmente mediante semicolumnas adosadas con capiteles que sustentan el segundo nivel.

Este constituye un friso cerrado en los extremos mediante breves pilastras, conteniendo híbridos hombre-vegetal en torno a un escudo con las llaves de San Pedro sustentado por leones.

El conjunto se corona con un frontón semicircular en el cuerpo superior, cuyo tímpano alberga un escudo de la Orden de Santiago –cruz sobre un león– entre cintas, flanqueado por grandes cráteras sobre columnillas, en cuyos frentes se instalan *ignudi* con escudos. Aves zancudas afrontadas y dos cabezas tocadas a lo romano, también enfrentadas, ornan los espacios sobrantes bajo la cornisa de remate.

Portadas norte y sur de la parroquia de Almendralejo (Badajoz)

Las dos portadas pétreas abiertas en los laterales del templo parroquial de la Purificación, en Almendralejo, presentan como nota común la casi imperceptible fusión entre elementos renacentistas y leves reminiscencias góticas.

La situada al Norte, abierta en el lado del Evangelio de la nave, está formada por un gótico arco carpanel sobre pilastras decoradas con flores, grumos y calaveras en sus frentes y caras internas, abocinadas. El arco presenta una inscripción en la rosca: *AVE MARIA GRACIA PLENA* y casetones en el intradós. La puerta se limita lateralmente por pilastras adosadas, estrechamente flanqueadas por baquetones con diminutos querubines esculpidos y cabezas de carnero, que también se ornan con motivos vegetales y cabezas a la antigua. Sus capiteles corintios sustentan un clasicista entablamento con metopas y triglifos, decoradas las primeras también con testas de carnero.

De los extremos superiores de las pilastras, coronadas con bustos humanos, parte una moldura que repite el arco carpanel conformando un frontón que contiene dos pequeñas esculturas femeninas y sostiene un angelote sobre la clave.

El conjunto se enmarca mediante una cornisa superior sobre pequeños canecillos y doseteles goticistas laterales, que albergan imágenes pétreas hoy desaparecidas. Escudos con jarras de azucenas y nuevos cráneos con las tibias cruzadas ocupan los espacios no decorados.

La portada meridional, gemela de la anterior, presenta igualmente arco carpanel, aunque más sencillo, de intradós moldurado ininterrumpido por pequeña cartela en la clave, que apoya sobre jambas semicilíndricas lisas. Dos pares de pilastras laterales

adosadas, decoradas con motivos florales en las cajas, descansan sobre basas de molduración aún gótica, y sustentan un friso con una florida inscripción mariana (*AVE MARIA*). Pequeños medallones con cabezas de perfil ocupan las reducidas enjutas.

Una saliente cornisa da paso a un segundo cuerpo horizontal, en el que una moldura dibuja un arco mixtilíneo central conteniendo el repetido símbolo mariano del búcaro, flanqueado por torsos humanos con prolongados apéndices vegetales. El quebrado arco sustenta un remate que, rompiendo y superando una segunda cornisa de cierre, está formado por un angelote músico sobre una balaustrada, protegido por otra pequeña cornisilla.

Portada de la parroquia de Villafranca de los Barros (Badajoz)

Se trata de la llamada *Portada del Perdón*, labrada en el cuerpo inferior de la gran torre dispuesta a los pies del templo parroquial de nuestra Señora del Valle. En ella dominan las estructuras y ornatos góticos sobre los tímidos atisbos renacientes de los medallones del cuerpo superior.

El carácter decorativo de la portada se concentra especialmente en una banda vertical central, delimitada por elevados pilares fasciculados ricamente ornamentados y coronados de pináculos que llegan hasta la moldura de separación con los cuerpos superiores de la torre. Una cornisa poco saliente sobre pequeños canecillos florales divide esta banda en dos cuerpos.

El inferior alberga el vano de la puerta, con arco carpanel y soportes formados por baquetones abocinados, sustituyéndose las dos jambas exteriores por orlas decorativas a base de cardinas y figuras animales. Estas se prolongan por encima de la cornisa apoyada directamente sobre el arco, formando un conopio rematado en piñón, contorneado de motivos florales, que alberga una imagen de la Virgen bajo dosel, y se flanquea de otras dos esculturas marmóreas –Jesús y San Juan Bautista–, también bajo recargados templete góticos.

El segundo cuerpo es recorrido por otro ornamentado conopio que arranca de los ángulos inferiores y remata en un escudo de Carlos V y un Calvario, ambos labrados en mármol, ocupando el festoneado quiebro de alfiz. Esta moldura conopial rodea un óculo central abocinado, situado entre dos pequeños relieves de ángeles músicos. Pero el elemento decorativo más interesante es el conjunto de cinco medallones con relieves, cuatro de ellos con los símbolos de los evangelistas, situados sobre el óculo y en las enjutas que configura el arco conopial.

Portadas norte y oeste de la Catedral de Coria (Cáceres)

Al margen de otras curiosas combinaciones emanadas del dilatado proceso constructivo de la catedral de Coria, dos portadas concentran el mayor interés para nuestro trabajo. La del norte es la de mayor antigüedad, con un gran arco apuntado sobre baquetones de penetraciones y entre pilares mortidos, encerrando un tímpano.

La puerta queda comprimida por dos curiosas estructuras cargadas de ornato. Perpendicular a su costado derecho se eleva el Balcón de las Reliquias, con medallones, motivos grotescos, apertura en arco carpanel y remate en crestería directamente relacionable con el salmantino palacio de Monterrey. Sobre su lado izquierdo sobresale el husillo de la torre, con paños cóncavos en los que se dan cita toda clase de motivos del

primer Renacimiento junto a peanas y doseteles de sabor gótico que cobijarían imágenes ya desaparecidas.

En el frente occidental se abre una gran portada de incierta datación, pues la inscripción de 1578 presente en ellas se nos antoja excesivamente tardía. Un doble hueco en el cuerpo inferior mezcla el perfil carpanel con columnas, retropilastras y decoración claramente renacentistas. En el segundo, dos columnas abalustradas enmarcan dos escenas organizadas de extraña manera, fragmentando el campo, a modo de gótico retablo, en una combinación de triángulos que acogen a las figuras en relieve de la Anunciación y la Epifanía. Más arriba, y flanqueada por balaustres, se abre una amplia ventana en la que, una vez más, se entreveran los planteamientos estéticos de pilastras cajeadas y adornos *platerescos* con la estructura apuntada del vano.

Portada occidental de San Mateo (Cáceres)

La iglesia parroquial de San Mateo vivió un dilatado proceso constructivo que abarca todo el siglo XVI y se prolonga en los años iniciales del siglo XVII. Gótico y Renacimiento se entreveran en capillas, remates o enterramientos, casi siempre con gran sobriedad.

La portada de los pies, de resolución bastante modesta, es la pieza que traemos a colación, pues aunque en su conjunto es un trabajo renaciente fechable en torno a 1550, mantiene el perfil carpanel en la apertura del vano.

El arco, con casetones de tamaño y disposición irregular encerrando relieves de querubines, aparece sustentado por pilastras cajeadas y enmarcado por columnas sobre doble pedestal cúbico tras las que aparecen retropilastras cajeadas. Collarines a mitad de los fustes separan dos tipos de estrías, muy finas en la parte inferior y de escotadura más ancha en la superior. Rematan las columnas en capiteles de orden compuesto que sostienen el entablamento; en las enjutas se disponen dos medallones con bustos en altorrelieve de los apóstoles Pedro y Pablo, de muy buena labra.

Arquitrabe y cornisa sin decoración, y en los laterales dos ménsulas en *ese*, limitan un vistoso friso con relieve de hojarasca y motivo central con efigie de San Mateo, patrón del templo, en un medallón enmarcado por *putti*. Rematan la composición de la portada, a modo de acróteras, dos figuras de niños, obras documentadas del escultor Juan de Santillana.

Portada occidental de Santa María de Brozas (Cáceres)

El templo de Santa María, en Brozas, es una de las piezas más valiosas de la arquitectura renacentista extremeña, con un largo proceso constructivo que arranca, a lo gótico, en los comienzos del siglo XVI y no se detiene –respetando en gran medida los proyectos quinientistas– hasta el siglo XVIII.

De sus portadas, la del oeste es sin duda la que reviste mayor interés, y en ella se dan armónica cita elementos de diversa filiación, partiendo de un cuerpo inferior muy arraigado en lo gótico, y rematando en un triángulo teológico plenamente renaciente.

Dos pilares mortidos, formados por haz de baquetoncillos rematados en agujas que imitan labores caladas, y continúan con decoración de cogollos y grumos, se unen en su parte superior por una moldura geométrica en funciones de alfiz, encuadrando una puerta de amplia luz cerrada en arco de medio punto. El marcado abocinamiento da

origen a un juego de arquivoltas con variada decoración, en su mayor parte de menudas filigranas obtenidas por fusión de motivos animales y vegetales; destacan los temas que se incluyen en la arquivolta central, con figuras de ángeles sobre peana y bajo dosel, ordenados longitudinalmente, portadores de los atributos de la Pasión. Trasdosando el último arco, una serie de discos tangentes, con pequeño detalle floral en su centro, parecen descansar sobre curvadas hojarascas góticas procedentes del cuerpo medio de los pilares mortidos, culminando así la ornamentación del cuerpo bajo.

Sobre el primer cuerpo se eleva un segundo conformado por una ventana en medio punto, doblada, cuya clave se timbra con una hoja de acanto; el vano se flanquea con dos pilastras cajeadas cuyos capiteles jónicos sostienen un entablamento, incluyéndose en las enjutas medallones con bustos en altorrelieve de San Pedro y San Pablo. Y en el friso del entablamento, alternancia de círculos y cruces, fina transformación del habitual motivo de cruces y arquillos, frecuente en los trabajos del arquitecto Pedro de Ybarra.

Sobre este segundo cuerpo, dos cartelas con jarras de azucenas encuadran una hornacina avenerada, también entre pilastras cajeadas y capiteles compuestos, que alberga una representación de bulto de la Coronación de la Virgen. En el entablamento, sonrientes querubos de alas extendidas y, como coronación, entre dos aletones que soportan un tímpano semicircular avenerado, una imagen casi de bulto, cercana al medio cuerpo, de Dios Padre en actitud de bendecir, acompañado de pequeñas imágenes de bulto de las Virtudes Teologales.

Fachada del Palacio de los Golfines (Cáceres)

El palacio de los Golfines de Abajo es uno de los edificios más característicos de la ciudad monumental de Cáceres. En su fachada se combinan, con singular acierto, elementos tardogóticos y del Renacimiento temprano, entre dos torres en las que repite la fórmula, una con medieval matacán y la otra con crestería *plateresca*.

La portada se distribuye en tres cuerpos, con vanos enmarcados por un complejo y atractivo alfiz de follaje, que se quiebra y estrecha hasta concluir en una coronación trilobulada. El cuerpo inferior presenta un vano de medio punto con grandes dovelas radiales sin ornato, arrancando desde la línea de impostas el mencionado alfiz. En un segundo nivel, a partir del primer quiebro de alfiz, bajo el que se sitúan blasones heráldicos, se abre una ventana amplia y adintelada protegida por reja y, a la altura del segundo quiebro del alfiz, se dispone el tercer cuerpo.

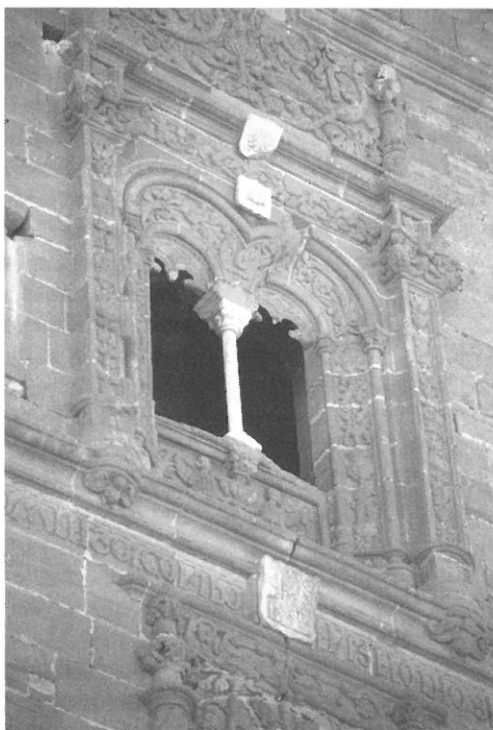
Aquí nos encontramos con un escudo de los Golfines sostenido por dos *putti*, y por debajo, una corona floral que circunscribe la inscripción *FER DE FER*, de incierta interpretación. Sobre este panel decorativo se abre una bella ventana que habría que definir como gótico-renacentista, ya que el hueco geminado presenta un mainel mármoleo con capitel jónico, al tiempo que los arcos ofrecen su intradós decorado con gótica tracería calada. Escudo de los Reyes Católicos y Cruz completan, bajo el perfil trilobulado del alfiz, la composición de la portada, aunque todavía en la fachada, sobre la cornisa, se eleva una crestería con grifos afrontados y flameros, que se continúa en una de las torres antes mencionada.

Naturalmente, la relación podría continuar, en territorio de las dos provincias y en edificaciones religiosas o civiles y militares, pudiéndonos encontrar con paradójicos arcos apuntados en el piso alto del patio renacentista del castillo de Piedrabuena, en San

Vicente de Alcántara (Badajoz), el llamativo perfil conopial conseguido con *ces* en una de las portadas del templo parroquial de Malpartida de Plasencia (Cáceres), la mezcla de soportes (columnas toscano-jónicas, baquetones y balaustres) en la parroquia de Almendral (Badajoz), o el alfiz cajeadado en la puerta del convento de las Ildefonsas en Plasencia (Cáceres). En definitiva, simbiosis de motivos y formulaciones más o menos arbitrarias, siempre presentes en los momentos de indefinición estilística.



1. Guadalupe (Cáceres). Monasterio.
Puerta del claustro mudéjar.



2. Azuaga (Badajoz). Iglesia parroquial de la Consolación.
Ventana de la torre.



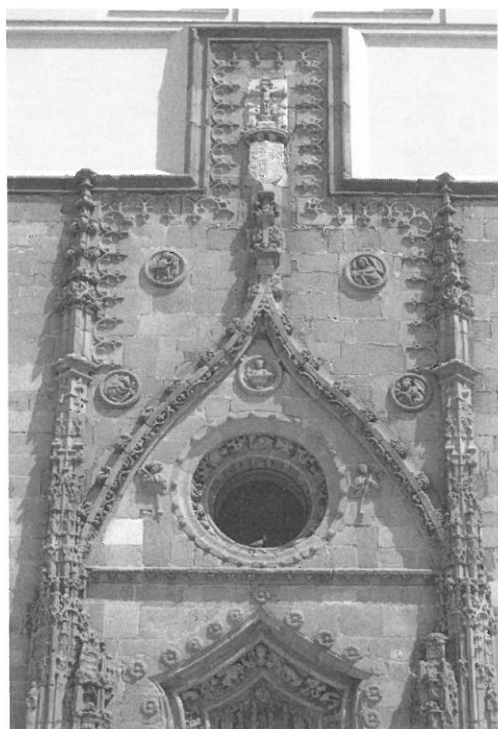
3. Fuente del Maestre (Badajoz).
Iglesia parroquial de la Candelaria.
Puerta de la sacristía.

4. Almendralejo (Badajoz).
Iglesia parroquial de la
Purificación. Detalle de
la portada norte.





5. Almendralejo (Badajoz).
Iglesia parroquial de la
Purificación. Portada sur.



6. Villafranca de los Barros (Badajoz).
Iglesia parroquial de N.ª Sra. del Valle.
Detalle de la portada del Perdón.

SECCION QUINTA

**MOMENTOS DE TRANSICION
EN EL ARTE HISPANOAMERICANO**

ENCUENTROS, CONFLICTOS Y SINTESIS EN LA ARQUITECTURA AMERICANA. EL SIGLO XVI Y EL SIGLO XVIII.

RAMON GUTIERREZ

1.-LA CULTURA DE CONQUISTA

Es evidente que el proceso de encuentro cultural entre Europa y América se produce en un contexto de “cultura de conquista”, donde operan complejos factores de relación y conflicto.

La cultura donante-dominante, en este caso la española, sufre en sí misma procesos de transformaciones en su proyección a la nueva dimensión continental.

Estos procesos, propios de la reducción, selección, síntesis e integración de sus multifacetadas realidades regionales, proyecta hacia América una España no reconocible específicamente en la metrópoli.

La pluralidad idiomática se reduce a la unidad del castellano que se asume como “español”, las diversas arquitecturas regionales se diluyen en rasgos genéricos que testimonian la selección y la síntesis.

Aun sobre áreas abiertas y sin contacto con culturas americanas, España se proyecta en un programa propio que sin embargo deberá adaptarse a las nuevas condiciones de un hábitat y una geografía no siempre complaciente.

Los mitos españoles se exageran y potencian en contacto con una realidad mágica e inasible. Recónditos atavismos se truecan en factibles utopías y el mundo de las ideas renacentistas arrastra las fábulas y las heterodoxias milenarias desde la mitología hasta los textos cristianos apócrifos que parecen ser verosímiles en este nuevo contexto.

Si estas profundas transformaciones sufre la vivencia de una cultura dominante, cuánto más habrá de modificarse en el contacto con estas realidades culturales de muy diverso nivel de desarrollo.

Si acaso hubo imposición y colocación de la cultura del conquistador en el contexto de una realidad abierta, no menos cierto es que ella pronto debió acudir a la verificación de sus premisas mediante el tradicional sistema de ensayo-error-corrección.

Desde las disponibilidades tecnológicas, hasta los ejemplos peculiares de adaptación a condiciones rigurosas del sitio (caso de México, ubicada sobre una laguna parcialmente desecada), es evidente que el español impone su voluntad pero no siempre tiene éxito en su propuesta.

Baste recordar dos casos de contextos tan variados como México y Paraguay para certificar que el traslado lineal de la experiencia europea se presenta como insuficiente para resolver la problemática planteada.

En la construcción de la Catedral de México en 1563, el arquitecto español Claudio de Arciniegas, de destacada actuación en la Península, ve como su sistema de cimentación tiene asentamientos diferenciales y hundimientos que lo llevan a recurrir a los indígenas, que resolverán su problema con plataformas sobre pilotaje de madera.

En los repliegues territoriales del siglo XVII, en la frontera paraguaya, los españoles construirán a la usanza tradicional un castillo con la “casa del castellano”, bastiones que responden al santoral y sólidas murallas de piedra (San Ildefonso de Arecutaguá).

Castillo de piedra realizado a alto costo en medio de una selva que sólo proveía abundante madera. Tres años de costoso trabajo para una obra rápidamente obsoleta pues la cambiante frontera pronto dejó atrás la inútil fortificación. El español aprendió la lección y apelará a fortificaciones pasajeras de estacadas de madera que, trasladada la frontera, pueden ser recogidas y acompañar flexiblemente y a bajo costo, los vaivenes del conflicto bélico.

La cultura de conquista se adapta y perfecciona en ese encuentro que potencia valores aunque algunos de ellos, sin dudas, se hayan perdido como corolario de una dominación que no fue precisamente suave.

2.-INTEGRACION Y TRANSICION

Uno de los elementos que llama la atención en el proceso de transferencia es el de aplanamiento de los tiempos históricos y la integración de momentos artísticos.

Si nosotros tomamos una obra paradigmática como la catedral de Santo Domingo, en un contexto donde la presencia indígena aparece reducida a la categoría de mano de obra y la conducción técnica es directamente trasladada de España, constatamos notables cambios.

En primer lugar una obra que dura 25 años frente a las tradicionales seculares de construcciones catedralicias europeas.

La obra además es capaz de integrar las manifestaciones de un gótico tardío, la decoración del gótico isabelino, detalles mudéjares y un pórtico del renacimiento plate-resco. Este proceso de síntesis es operado en contemporaneidad con la transferencia, pero en una única obra que integra propuestas tan diversas, señala la viabilidad diferenciada para actuar sobre espacios abiertos y más despojados de mecanismos de control.

Los grados de libertad expresiva van también acompañados de procesos de carencias técnicas y profesionales que llevan a reforzar esta integración no sólo en las obras, sino también en los propios maestros.

Aún en sitios como México y Quito donde los franciscanos montaron tempranamente, bajo la conducción de Fray Pedro de Gante y de Fray Jadoco Ricke, sus talleres de capacitación de indígenas, es evidente que la necesidad llevó a integrar conocimientos y destrezas a los propios maestros españoles.

El maestro Mayor Sebastián Dávila, que en el último tercio del siglo XVI actuaba en las obras de la Catedral y San Francisco de Quito, poseía un tratado de Serlio que había adquirido en trueque por un caballo.

En su libro, que se conserva en la Biblioteca Nacional de Bogotá, Dávila encontró elementos del repertorio manierista que utilizó en la fachada del templo de San Francisco, pero a la vez, debió aprender los sistemas de construcción de la carpintería de lo blanco para cubrir la nave y el crucero.

Los dibujos de cartabones que hizo Dávila en el mismo libro de Serlio, señalan esta circunstancia de una concentración en un único Maestro de técnicas específicas de cantería y carpintería. La necesidad dotó de disciplina y creatividad a los artesanos de la primera fase de la cultura de conquista.

A la vez, el conquistador integró experiencias locales, aunque en algunos casos se perdieron técnicas constructivas, como los secretos de corte de piedras duras de las canteras incaicas.

Facilitó mucho en los mecanismos de aprendizaje y transferencia, la coincidencia entre las modalidades de la organización gremial medioeval y los mecanismos que aplicaban las culturas americanas en los calpullis mexicanos o los ayllus andinos.

El sistema articulado de maestro, oficial, aprendiz, consolidado sobre una urdimbre familiar y social común, posibilitó un rápido recambio y consolidación de la estructura artesanal.

Es quizás éste el más importante mecanismo que asegurará, a nivel urbano, el potencial desarrollo de una integración social y cultural de los indígenas y otras castas al mecanismo productivo del sector artístico-artesanal.

La eclosión de este sistema integrado a las formas de aprendizaje empírico, donde la vinculación de parentesco y luego su proyección religiosa-asistencial garantizaba una fuerte red de solidaridad, alcanzará su apogeo durante el periodo barroco.

3.-LA “MESTIZACION” CULTURAL

Es evidente que durante el siglo XVIII se produce un proceso de cualificación de los sectores indígenas, criollos y mestizos en el plano del ejercicio profesional de la arquitectura y las artes.

Contribuye a ello por una parte, el abandono que hace el español de los oficios y el descrédito social que –aún en la Península– alcanzan “los que viven de las manos”.

Pero también –y más importante aún– es la consolidación de un sólido sistema de referencias sociales y productivas que integra mancomunadamente a las antiguas relaciones de parentesco indígena con las organizaciones gremiales y las hermandades o cofradías religiosas.

Estas entidades aseguran las formas de participación colectiva en la vida urbana, marcan los rasgos de protagonismo social y jerarquizan las calidades del artesano, a la vez que le asegura una inserción en la vida religiosa y un respaldo asistencial.

El protagonismo que adquiere el artesano se proyecta a las modalidades de una transformación visible de la vida urbana marcada por el proceso de sacralización de las actividades cotidianas definidas por las estrategias contrarreformistas del barroco.

Las ideas troncales de participación y persuasión tienden a teñir todos los actos de la vida urbana que se insertan en la cosmovisión de un cristianismo militante.

Esta premisa del pensamiento barroco confluye con la visión religiosa del universo indígena, donde todos los actos tienen un sentido religioso y donde no existen la distinción nítida entre lo sagrado y lo secular.

A la vez, la sacralización de los ámbitos externos, de los espacios públicos urbanos, del paisaje natural y del territorio, revierte en las antiguas modalidades de valoración que poseían las culturas precolombinas americanas.

Esta “confluencia” estructural explica el renovado entusiasmo con que la primicia barroca es abordada en América. Significa en el fondo la potenciación de las antiguas tradiciones integradas en un marco renovado. O si se prefiere, la expansión de nuevos contenidos religiosos recurriendo a modalidades rituales de la antigua data.

Si la sacralización del espacio externo había testimoniado los mejores logros de los centros ceremoniales prehispánicos o había marcado creativamente la transición de los atrios y capillas abiertas, la transferencia de estas experiencias a los ámbitos públicos urbanos o a la dimensión territorial fue expandida con euforia.

Lo propio habría de suceder con la fuerte ritualización, la recuperación del sentido procesional, los mecanismos participativos y las modalidades de comunicación que apuntaban a persuadir a través de un fuerte impacto sensitivo.

El barroco urbano, centrado en la vitalidad de la fiesta cívica, religiosa o lúdica marca el punto de potenciación máxima de ese proceso de integración cultural. Expresa para los mecanismos una modernidad potenciadora de sus tradiciones y salda los antiguos conflictos de la cultura de conquista.

Es el momento en que los artesanos americanos se expresan con mayor vitalidad y creatividad, encuentran formas expresivas que integran sus antiguas tradiciones, sus desarrollos tecnológicos y re-crean las formas peninsulares con un manejo liberado y desenfadado.

Sus búsquedas no son necesariamente las que se plantea el desarrollo espacial del barroco romano, pero sin duda no son menos interesantes si las analizamos desde su propio contexto y no desde presuntas lejanas “cabezas de serie”.

Hace tiempo hemos dejado de aceptar el esquema formalista que nos encasillaba en una rígida ecuación de “arquitectura europea-decoración americana”.

Esta visión reduccionista que planteaba lecturas desintegradoras de decoraciones sin soportes o soportes sin decoraciones, o leía espacios sin luz, textura o color, reconoce hoy la inviabilidad de aplicar simétricamente las categorías de análisis del barroco europeo a las propuestas americanas.

De la misma manera se decantaron los altisonantes entusiasmos que tendían a calificar las expresiones del barroco mexicano con las sonoras y vacuas adjetivizaciones del “ultrabarroco” o el “ultrachurriguerismo”. Una reflexión más ponderada que parte de la realidad de la obra misma posibilita esta comprensión equilibrada del fenómeno.

Una comprensión que no elude la aceptación de un proceso integrador en un momento en que los sectores populares indígenas o mestizos son protagonistas esenciales de la realización arquitectónica.

Esto responde a la ocupación del escenario urbano pero a la vez al repliegue ya señalado de los españoles peninsulares que hacen abandono de los oficios por considerarlos de menor jerarquía social.

Es en este contexto que afloran las cada vez más elocuentes referencias al medio local, al paisaje, a los elementos de la vida cotidiana, que en definitiva caulifican la arquitectura como emergente de un determinado lugar.

No se trata de una búsqueda teórica, ni de anhelo de originalidad. La distancia del pensamiento indígena al occidental nace en que mientras este último tiende a una dinámica por construir la historia, aquel busca el equilibrio en su propio cosmos.

Es decir que resuelve el problema en una visión coyuntural sin apostar más allá de los que está encarando.

Por ello el barroco americano atiende a otros parámetros diferenciados que la búsqueda de ratificación de un poder autocrático, de un sentido de infinito racionalizado o de los ensayos sobre trazas elipsoidales del barroco europeo.

Es una arquitectura que logra efectos similares de conmover, apelando a los sentidos y persuadiendo del mensaje religioso a través de mecanismos muchas veces festivos y efímeros (escenografías, castillos de cohetería, decoraciones y altares callejeros, rituales procesionales, música y danza, etc.) y otros festivos y permanentes (uso del azulejo en fachadas, recurso de la pintura mural, etc.).

A veces los interiores de estos templos “barrocos” nos pueden parecer poco expresivos, previsibles, rutinarios, pero ellos deben ser entendidos en la plenitud de sus atributos, en la dinámica de sus usos y con la participación efectiva de la comunidad.

Esa arquitectura es barroca cuando está utilizada por una comunidad de espíritu barroco que aún hoy re-crea estas múltiples transformaciones de los espacios con una potenciación del color, la luz y las texturas que integra al soporte edilicio preexistente.

4.-LA RUPTURA

La actividad del despotismo ilustrado a través de la Academia atacó en la Península el creciente poder económico-político de los gremios.

Como corolario de ello, y de la nueva ideología de la razón, la arquitectura abandonó paulatinamente el mundo de las matemáticas y la construcción para insertarse privilegiadamente en el de las Tres Nobles Bellas Artes.

La acción de la Academia especificaría para América la ruptura de ese proceso de integración cultural americana, para ser reemplazado por nada sólido.

Nuevamente se nos aplicaba un remedio para una enfermedad que no teníamos, como actividad refleja de lo que sucedía en la metrópoli. El costo fue caro; los artesanos y capas medias jugarían un papel decisivo en la independencia americana.

Si los arquitectos académicos resultaban insuficientes en la península para atender las disposiciones reales de que todo poblado o villa de más de 2.000 habitantes tuviera un arquitecto egresado de la Academia o para atender el conjunto de la obra pública que se puso en sus manos, con cuánta más razón serían insignificantes el puñado de académicos que pasarían a América.

La única Academia creada en ultramar fue la de San Carlos de México, que solamente entendía en los proyectos locales. Todos los otros proyectos de cualquier parte de América debían pasar a San Fernando de Madrid. La casi totalidad de los proyectos enviados desde América fueron rechazados, la casi totalidad de los proyectos enviados por la Academia no fueron hechos.

Años de tramitación, desconocimiento total de la realidad americana y una soberbia elitista, convirtieron a la Academia en una “máquina de impedir”. Mientras tanto, los funcionarios de la ilustración local se veían en una situación ambigua. Limitaban el supuesto “poder” de los gremios y extinguían las cofradías pero a la vez sus intentos de crear mecanismos de superación sustitutos eran prohibidos por la corona.

La propuesta de crear una Academia en Lima fue rechazada, la Escuela de Grabado de Guatemala, de la “sociedad de Amigos del País”, fue extinguida, el aula de Dibujo del Consulado de Buenos Aires fue prohibida.

Los Maestros de obras que manejaban códigos empíricos de construir fueron relegados por quienes conocían los cinco órdenes de la arquitectura de Vignola y el dibujo.

Para ellos se reservaba la obra menor, aquella que no era “arquitectura” porque no incluía los órdenes clásicos. Pero no había reemplazo.

Las autoridades apelarían entonces a los sustitutos: frailes o militares “inteligentes en arquitectura” porque habían leído algo del tema, o los más eficaces y concretos Ingenieros Militares del Real Cuerpo, formados en la Academia de Matemáticas de Barcelona y con conocimientos eficientes del dibujo y de la ciencia de construcción, además del necesario barniz teórico “funcionalista y desornamentado”.

La ruptura fue ideológica porque negó la realidad que era, omitió la propia historia y planteó el retorno a un modelo supuestamente “racional” y “clásico”.

A la fuerza comenzamos a ser historiadores de la historia ajena y a rechazar lo cotidiano por sus insuficiencias frente al evenescente modelo que debíamos ser.

El conjunto de obras significativas del neoclasicismo americano están signadas por esa ambigüedad de una transición hacia una “modernidad” incierta que se nos proponía como modelo liberador desde un régimen autoritario y represor, que negaba la autenticidad de una modernidad propia como había sido la del barroco.

Las sinrazones de la razón desmantelaron el antiguo sistema gremial y el reemplazo no alcanzaba aún en esa persistente carga “barroca” que conllevaba definir el rango que los iluminados de la Península exigían.

América seguía sin embargo ofreciendo un campo de potencialidades y posibilidades creativas mayores. Si pensamos en Lorenzo Rodríguez, Maestro de obra de Gaudix, jamás hubiera podido hacer en su tierra una obra como el Sagrario de México, y aún en la transición un humilde capuchino, albañil, como Fray Domingo Petrés, no hubiese podido en su provincia valenciana hacer las obras de la Catedral y el Observatorio Astronómico de Bogotá.

Pero tampoco los hubiera hecho si, cumpliendo con las disposiciones reales, hubiese consultado a la Academia de Bellas Artes de San Fernando y a sus Juntas Académicas.

El mejor neoclásico americano, es bastante barroco y a la vez, fruto de la transgresión institucional.

La ruptura se produjo, pero fue indicativa de una ruptura mayor que se preanunciaba como fruto de una visión equívoca del crecimiento americano.

PERVIVENCIAS INDIGENAS EN EL ARTE NOVOHISPANO. UNA PROPUESTA DE ESTUDIO

IGNACIO DIAZ BALERDI
Universidad del País Vasco

Con la conquista de lo que habría de ser la Nueva España y el consiguiente desmantelamiento de los parámetros culturales que durante milenios habían regido en Mesoamérica, se produce una fractura en torno a la cual, y cualquiera que sea el campo de nuestro análisis, parece delimitarse un antes y un después perfectamente ubicados. Casi podría afirmarse que no nos hallamos ante un momento de transición sino ante una ruptura con antiguas coordenadas, definitiva y sin vuelta de hoja. Y a esta consideración tampoco se sustraería la producción artística, la cual experimenta un drástico cambio tanto en lo referente a modos de hacer como en cuanto a significados. La llegada del cristianismo, de repertorios iconográficos diferentes y de artistas de mayor o menor talento, pero que de todas maneras trastocan concepciones, técnicas y acabados, inaugura una nueva era en la que parece esfumarse cualquier resabio de las manifestaciones más paradigmáticas de un arte en tiempos pujante y enraizado.

No obstante, y con ser radical y hasta traumática la transformación, no podemos dejar de considerar un aspecto extremadamente importante en lo que a patrones culturales se refiere: el de la pervivencia, más o menos solapada, de aspectos de las antiguas culturas en el seno mismo de la que progresivamente se iba imponiendo. Pervivencia de creencias y concepciones ideológicas, una vez que los parámetros de pensamiento sufren un definitivo corte como consecuencia del proceso de aculturación que comienza con la llegada de los españoles. Que determinados elementos, y en ocasiones muy importantes, del viejo orden perviven, incluso hasta nuestros días, es algo que evidentemente no se puede negar. Los ejemplos de sincretismo religioso, el caso de la Virgen de Guadalupe, conocida como la Guadalupe-Tonantzin en amplias capas de población actualmente ¹, el personaje de Ixcaitiung, una especie de héroe cultural de los tepehuanos relacionado con la figura de Quetzalcóatl ², o las creencias que aún se tienen sobre los eclipses en algunas zonas de las tierras bajas mayas ³, serían algunos de los innumerables ejemplos que al respecto se podrían mencionar. Y otro tanto podría decirse respecto a costumbres, de claro origen prehispánico y que se mantienen en tiempos coloniales. Quizá uno de los más curiosos sea el del bautismo, pues según cuenta Mendieta, para la ceremonia, a los niños se les colocaba una rodela y a las niñas una escoba,

“significando que los bautizados habían de pelear varonilmente contra los enemigos del alma y que habían siempre de barrerla de cualquiera inmundicias, y tener aparejada a Cristo morada limpia en sus corazones”⁴,

costumbre que, aun situándose en el centro mismo de las creencias cristianas, evidentemente hundió sus raíces en las ceremonias que con los recién nacidos se hacían en tiempos prehispánicos.

Con las obras de arte va a suceder algo parecido. A pesar de la introducción de nuevos modelos llegados desde Europa y de las nuevas técnicas importadas por frailes y artistas, durante bastante tiempo se van a mantener ciertos rasgos que otorgan a la producción artística un sello peculiar. Se podrían citar, en primer lugar las sucesivas reutilizaciones de enclaves prehispánicos destacados para la ubicación de templos cristianos, o el empleo de materiales no habituales en Europa para la elaboración de imágenes y objetos de culto, pero que eran de uso corriente por aquellas latitudes⁵, aspectos en los que no nos vamos a detener. Quizá lo más destacado en este sentido sea el hecho de que el primer arte colonial se entrevera de motivos, temas, símbolos y alusiones a un mundo que estaba en trance de desaparecer. Todo un mundo conceptual deficientemente estudiado hasta el momento y que en las líneas que siguen pretendo sintetizar.

Lo dicho no implica, claro está, que el asunto haya sido olvidado en la historiografía, pero aún nos hallamos a la espera de un cabal desentrañamiento de sus claves, más allá de los lugares comunes en los que por regla general se incurre al tratarlos⁶. En el primer crisol del arte novohispano se funden formas artísticas anteriores y coetáneas a la conquista de México, dando como resultado algo diferente y excepcional⁷. Diferente, pues nos encontramos ante un fenómeno que no consiste tan sólo en aplicar modelos o programas iconográficos importados, sino en una síntesis (claramente desigual y favorable a lo cristiano) de presupuestos conceptuales antagónicos. Excepcional, pues paulatinamente esa simbiosis se desvanece, a medida que los nuevos usos triunfan en detrimento de los antiguos. Y, precisamente, ese triunfo definitivo, al menos en cuanto a manifestaciones no soterradas de la antigua cultura o religiosidad, se configura como una de las causas de que dichas pervivencias no hayan sido estudiadas con la profundidad que se merecen. Incluso se ha llegado a afirmar que las alteraciones de las formas occidentales al ser transplantadas a México se deben más a una deficiente lectura de los modelos importados que a una nunca bien definida influencia del arte prehispánico⁸. Por supuesto que algo hay de eso, pero, como hemos apuntado antes, también se constata la incidencia de lo prehispánico, sobre todo a base de imágenes y de asociaciones simbólicas desconocidas en Europa. Su arraigo, en ese proceso de difuminación de los valores antiguos, sería tanto más hondo entre las clases populares, susceptibles de un proceso de aculturación más lento que las socialmente bien situadas, sobre todo en cuanto a imágenes domésticas y elementos de religiosidad popular, que muchas veces escapaban del ojo vigilante de la iglesia, atento a la aparición de cualquier rasgo de idolatría. Pero esas tendencias también se colaban en lo que podríamos denominar religión oficial.

En el arte novohispano las pervivencias indígenas se manifiestan en lugares secundarios y en detalles⁹, pues, como es obvio, el programa iconográfico y las líneas generales de actuación los marcaban los frailes. Los restos que aún se conservan nos pueden dar idea de que tales manifestaciones debieron ser en principio bastante numerosas. Las grafías e inscripciones en náhuatl, y que las podemos encontrar en el claustro alto de

Atlalahuacan, en la tapia conventual de Huaquechula o, más adelante aún, en el retablo de los Pecados Capitales de la iglesia de Santa Cruz en Tlaxcala (ya del siglo XVIII, cuando el castellano era el idioma dominante) podrían servir de introducción al tema, aunque con una matización: son inscripciones en náhuatl pero con grafía latina, pues no olvidemos que la escritura de los antiguos mesoamericanos era de carácter pictográfico, es decir, a base de imágenes. No cabe, por tanto, hablar de influencia prehispánica, sino más bien de una estrategia de comunicación que se valía de la lengua indígena para resultar más efectiva.

Más importantes, en cambio, resultan las pinturas murales en las que aparecen motivos de filiación claramente prehispánica. Serían los casos de las escenas costumbristas de la iglesia de Santa María Xoxoteco ¹⁰: las pinturas murales del convento de Itzmiquilpan (Hidalgo), donde encontramos guerreros-jaguar (uno de los cuerpos militares de élite en tiempos aztecas), vírgulas de la palabra o águilas con banderines sobre un nopal en el presbiterio; el sotocoro de Actopan, con un águila entre dos jaguares, o la pintura del convento franciscano de Cuauhtinchán (Puebla) donde una escena de la anunciación está flanqueada por un águila y un jaguar ¹¹, entre otros muchos.

Del mismo modo destacan los relieves, entre los que podríamos citar de manera muy sucinta el capitel con la imagen de un guerrero-águila en una casa de Cholula (Puebla); la pila bautismal del monasterio franciscano de Acatzingo (Puebla), donde aparece un glifo calendárico “4 conejo”, o el relieve alusivo a la fundación de México-Tenochtitlan en la torre del convento de San Pedro Pareo (Michoacán).

Estos y otros ejemplos no han pasado desapercibidos a los historiadores. Fundamentalmente se ha pretendido analizar estilísticamente el fenómeno, intentando particularizar las claves que lo definen. Ello llevó en 1942 a la acuñación por parte de José Moreno Villa de un término que iba a calar hondo entre los estudiosos: el de **tequitqui**, que literalmente significa “tributario” ¹². Se intentaba con él denominar a esa parcela del temprano arte colonial entreverado de acentos prehispánicos. Posteriormente el fenómeno ha sido tratado desde distintas ópticas y denominado de diferentes maneras. Así Diego Angulo y Enrique Marco Dorta hablan de arte de influencia indígena ¹³; George Kubler se ocupa de lo que denomina tipología con acentos propios, incidiendo particularmente en las portadas y diferenciando las medievalistas europeas, las coloniales y las nativas ¹⁴; John McAndrew retomará el término de Moreno Villa y lo aplica a la ornamentación híbrida ¹⁵. Por su parte, Martha Fernández revisa históricamente el concepto tequitqui y concluye que en realidad se trata de una interpretación de diferente sensibilidad de los modelos europeos, siendo una variante ornamental y sin constituir un verdadero estilo ¹⁶. Finalmente, Constantino Reyes Valerio rechaza el término y denomina tales manifestaciones con el nombre de arte indocristiano ¹⁷.

Por lo general, la denominación **tequitqui** se ha asociado a una modalidad esencialmente decorativa u ornamental en la que se detecta mano de obra indígena interpretando modelos europeos, pero sin voluntad por parte de sus artífices de una personalidad estilística propia. Se relaciona con una manera poco refinada de trabajar, en un momento, el temprano novohispano, donde prima el contenido sobre la forma. Y, sin embargo, curiosamente, ha sido la forma, las formas, lo que se ha tomado como baremo diagnóstico, hablándose de tallas a bisel, tosquedad o planitud, para enunciar sus elementos consustanciales, pero sin definir unos parámetros bien contrastados. Como dice Gustavo Curiel refiriéndose al convento de Tlalmanalco,

“La calidad de la talla -sea ésta burda o magníficamente lograda- no es patrón para calificar a esta capilla como perteneciente a esa modalidad antes considerada como estilo ¹⁸,

lo que se podría generalizar al resto de los ejemplos. Limitar el análisis del fenómeno a una mera consideración estilística o formal es, cuando menos, reductivo, aunque dicho aspecto no carezca de importancia.

En efecto, la irrupción de unos nuevos modos de vida, y de unas concepciones ideológicas desconocidas, iba a generar unos problemas que debían ser resueltos casi sobre la marcha. Los frailes, por ejemplo, en su tarea evangelizadora apenas si van a contar con mano de obra especializada. Hasta 1540 sólo un puñado de canteros y albañiles se desplazan a la Nueva España, por lo que no quedaba otro remedio que echar mano de la mano de obra indígena. Esta deja su huella, más o menos evidente, aunque se acomode a los nuevos temas y programas iconográficos, por lo que incluso se ha intentado establecer diferencias tipológicas en base a la asimilación y capacidad de ejecución de los nuevos modelos, distinguiendo, por ejemplo, obras de maestros, de oficiales o de aprendices ¹⁹. Sin embargo no está ahí la clave del problema. Se puede hablar de técnica a bisel o de relieve planiforme, pero esos elementos están aludiendo a unos modos de hacer que de ninguna manera reflejan en toda su complejidad la producción escultórica prehispánica. Estaríamos, en todo caso, ante un problema de destreza técnica, y difícilmente podríamos conectarlo con una tradición que parte de Xochicalco y se desarrolla en tiempos aztecas en la zona de Chalco y Tlalmanalco, utilizando una especial técnica de talla a bisel para lograr lo que se ha denominado el “doble trazo”. Respecto a la tosquedad, se trata, como decimos, de un problema de destreza de los nuevos artífices, los cuales desde luego no parece fueran reclutados entre los mejores artistas aztecas, que habían demostrado su cualificación técnica en la ingente producción que generaron en su momento de esplendor. Además, si tenemos en cuenta el carácter ritual, cercano al ámbito de lo sagrado, de la actividad artística en tiempos aztecas, y que los artistas no sólo eran personas cualificadas técnicamente sino que además debían adquirir profundos conocimientos teóricos y filosóficos relacionados con la antigua religión, podremos explicarnos mejor ese grado de tosquedad que acusan las obras novohispanas: los artistas de élite se englobaban, a ojos del cristianismo triunfante, en la pléyade de sospechosos de herejía o gentilidad, aquello contra lo que los frailes lucharon con mayor denuedo, por lo que difícilmente serían reciclados sin riesgos para los nuevos menesteres. Sería preferible recurrir a personas no tan preparadas, pero que se acomodaran con menor resistencia a los vientos del momento.

Por otro lado, nada o casi nada se ha dicho acerca de las imágenes en cuanto que portadoras de contenidos simbólicos específicos. Se ha apuntado superficialmente alguna suposición, o se han sacado a relucir interpretaciones basadas en elementales conocimientos sobre el mundo mesoamericano. Pero poco se ha profundizado al respecto. En última instancia, como afirma Constantino Reyes Valerio,

“Observamos los motivos decorativos, pero en tanto desconocemos muchas de las formas de expresión prehispánica, difícilmente podemos develar su significado” ²⁰.

Y ahí radica precisamente la causa de que las cosas no estén tan claras. Los estudios sobre las influencias indígenas en el arte novohispano han sido realizados en su totalidad por especialistas en arte colonial ²¹, que difícilmente se podían mover con comodidad por los intrincados vericuetos de la iconografía prehispánica. Y esto no es ninguna

verdad de perogrullo. Baste recordar las palabras que Alfredo López Austin recuerda de su maestro Paul Kirchhoff -quien acuñó el concepto de **Mesoamérica**- cuando decía que no había entendido la historia del México prehispánico hasta que descubrió que cada personaje era a su vez “su propia abuela”²².

Identificar, por ejemplo, un águila sobre un nopal sosteniendo en su pico una serpiente, como en el mencionado caso de San Pedro Pareo, y asociar la imagen a la fundación de México-Tenochtitlan es quedarnos a medio camino de las posibilidades, sobre todo en función de la ubicación de la escena: recordemos que Michoacán, tierra de tarascos, nunca fue conquistada por los aztecas; es decir, que de alguna manera en tiempos coloniales se logra lo que no se había logrado antes, la imposición de simbologías imperialistas, que hacían alusión, además, al momento que marca el comienzo de la hegemonía azteca. Esto, por otro lado, nos puede llevar a plantear el problema de la difusión de modelos aztecas en tiempos coloniales a otras zonas, de los caminos seguidos para ello y del predicamento que pudieron tener los artistas que se iban reciclando en los primeros centros de capacitación y casas de oficios, fundados en la Ciudad de México.

Constatar la existencia de guerreros-jaguar en los murales de Itzmiquilpan o de figuras de águilas entre dos jaguares en Actopan, tampoco es decir mucho, si no profundizamos en la simbología profunda de dichos animales como parte de un discurso muy elaborado y nada sencillo de descifrar²³. Un discurso que, para el caso concreto de águilas y jaguares, se relaciona con aspectos tan dispares como órdenes militares, rituales de sacrificio, mitos cosmogónicos, fertilidad, chamanismo y nagualismo.

La filiación estilística de las piezas también cabe considerarla desde otra perspectiva: no se trataría tanto de definir el modelo o la tipología estilística a los que se ciñen las obras con influencia indígena, sino estudiar las derivaciones desde modelos prehispánicos en la plástica novohispana. El caso de Tlalmanalco, donde todo parece tener un origen europeo, es sintomático, pues podemos observar en la pilastra derecha del presbiterio las figuras de unos monos de inspiración claramente azteca.

Cabe también preguntarse, y así se ha hecho en múltiples ocasiones, si estas pervivencias indígenas reflejan tan sólo el recuerdo de una tradición estética o, por el contrario, son auténticos ejercicios de autoafirmación y resistencia ante el nuevo orden que se imponía. Que los indígenas mantuvieron en la clandestinidad testigos e imágenes de sus antiguas creencias es algo ampliamente documentado. Los frailes luchaban contra ello y en gran parte lo consiguieron²⁴, pero no dejaron de aparecer periódicamente testimonios y pruebas de que las prácticas idolátricas no habían sido erradicadas.

Todos estos interrogantes no podrán ser resueltos mientras no se emprenda un estudio sistemático y global del fenómeno, partiendo de un conocimiento profundo del arte y del mundo conceptual prehispánico. Para ello se deberían analizar cuando menos algunos apartados esenciales y que, a tenor de los restos conservados, resumen los grandes grupos de pervivencias indígenas en el arte novohispano.

Evidentemente habría que partir de la localización de motivos y del contexto en el que se ubican, lo que nos proporcionaría una plantilla con el registro y la frecuencia de los mismos. El rastreo pormenorizado de las implicaciones iconográficas (en clave prehispánica) de cada imagen, nos abriría el camino a la interpretación de las mismas. También sería necesario el estudio de cada imagen en relación a las que le acompañan y que pueden funcionar en base a una lógica que recurre a conceptos complejos (emblemas), símbolos cromáticos, elementos nominales (toponímicos, etc.), signos

calendáricos, metáforas y difrasismos para elaborar su discurso. Recordemos al respecto lo apuntado más arriba acerca del lenguaje escrito en Mesoamérica, que era un lenguaje pictográfico. En este sentido, sería de importancia capital la determinación de continuidades o disyunciones de significados, y su adecuación a un nuevo discurso, es decir, la adscripción de nuevos significados a imágenes tomadas de una tradición vernácula. Finalmente, no se puede olvidar el complejo mundo de la zoología y de la botánica representados en dicha plástica: en ellos descansan no pocos matices de un pensamiento en clave mitopoética, que sólo recientemente los investigadores del mundo prehispánico comienzan a desvelar.

NOTAS

1 La aparición de la Virgen tuvo lugar en el cerro donde hoy se erige la famosa basílica, lugar donde en tiempos prehispánicos existía un templo en honor de Tonantzin, cuya traducción del náhuatl sería “Nuestra Madre”.

2 Entre los tepehuanos, que habitan algunas zonas de los actuales estados de Durango, Nayarit y Chihuahua, las figuras religiosas más importantes son Dios Padre (a veces identificado con el sol), Jesús Nazareno (la luna), Madre María (la estrella de la mañana) y el mencionado Ixcaitiung, evidentemente relacionado con uno de los principales dioses del panteón mesoamericano: Quetzalcóatl. Véase RILEY, Carroll: “The Southern Tepehuan and Tepenaco”. *Handbook of Middle American Indians*, vol. 8, págs. 814-821. University of Texas Press. Austin, 1969.

3 Cuando se produce un eclipse se cree que es la luna la que está siendo atacada por un jaguar y que, por tanto, necesita ayuda; para ello, para ayudarla, la gente canta, grita, toca tambores y dispara todo tipo de armas. Véase VILLA ROJAS, Alfonso: “The Maya of Yucatan”. *Handbook...*, op. cit. págs. 244-275.

4 MENDIETA, Fray Gerónimo: *Historia Eclesiástica Indiana*. 4 vols. Reimpreso por Chávez Hayhoe. México, 1945, t.II, págs. 114-115.

5 Véase GUTIERREZ SOLANA, Nelly: “Materiales utilizados en las imágenes mexicas (de acuerdo con Sahagún y sus informantes)”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 47, págs. 11-22. UNAM. México. 1977.

6 “Está aún por hacerse el estudio acerca de los elementos culturales religiosos prehispánicos que perduraron en el cristianismo posterior, especialmente aquellos que fueron asimilados por los nuevos ritos y costumbres traídos de Europa. El corte radical o el aniquilamiento de la cultura mesoamericana que se ha supuesto a veces, no es posible realizar” (ARTIGAS, Juan B.: *Capillas abiertas aisladas de México*. Facultad de Arquitectura. UNAM. México, 1982, pág. 12).

7 VARGAS LUGO, Elisa: *Las portadas religiosas de México*. IIE. UNAM. México, 1969, pág. 253.

8 MANRIQUE, Jorge Alberto: “El trasplante de las formas artísticas españolas a Nueva España”. *III Congreso Internacional de Hispanistas*. El Colegio de México. México, 1968, pág. 575.

9 WILDER, Elizabeth: *El arte y el tiempo en México*. De la Conquista a la Revolución. Ed. Harla. México, 1990, pág. 143.

10 Véase ARTIGAS, Juan B.: *La piel de la arquitectura. Murales de Santa María Xoxoteco*. Escuela Nacional de Arquitectura. México, 1978.

11 Véase KUBLER, George: “Jaguars in the Valley of Mexico”. *The Cult of the Feline. A Conference on Pre-Columbian Iconography*, págs. 19-44. Elizabeth Benson Ed. Dumbarton Oaks. Washington D.C. 1972, pág. 41.

- 12 MORENO VILLA, José: *La escultura colonial mexicana*. El Colegio de México. México, 1942.
- 13 ANGULO, Diego, y Enrique MARCO DORTA: *Historia del arte hispanoamericano*. 3 vols. Salvat. Barcelona, 1949-50.
- 14 KUBLER, George: *Mexican Architecture of the Sixteenth Century*. 2 vols. Yale University Press. New Haven, 1948. Véase también (con Martín S. SORIA): *Art an Architecture in Spain and Portugal an their American Dominions; 1500 to 1800*. Penguin Book. London, 1959.
- 15 McANDREW, John: *The Open-Air Churches of Sixteenth Century, Mexico. Atrios, posas, open chapels and other studies*. Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts, 1965.
- 16 FERNANDEZ, Martha: *Historia del concepto de arte tequitqui*. Facultad de Filosofía y Letras. UNAM. México, 1976.
- 17 REYES VALERIO, Constantino: *Arte indocristiano: escultura del siglo XVI en México*. Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía. INAH. México, 1978.
- 18 CURIEL, Gustavo: *Tlalmanalco, historia e iconología del conjunto conventual*. Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM. México, 1988. pág. 184.
- 19 REYES VALERIO, Constantino: "El arte tequitqui o indocristiano". *Historia del arte mexicano*, t. III. SEP-INBA/Salvat. México, 1982. pág. 106.
- 20 "El arte tequitqui...", op. cit. pág. 112.
- 21 La única excepción la constituye George Kubler, pero cabe recordar que sólo con posterioridad a sus estudios sobre el arte colonial se dedicó al arte prehispánico, por lo que sus análisis tampoco agotan todas las perspectivas.
- 22 LOPEZ AUSTIN, Alfredo: *Hombre-dios. Religión y política en el mundo náhuatl*. Instituto de Investigaciones Históricas. UNAM. México, 1973, pág. 11.
- 23 Sobre este aspecto de la plástica azteca pueden consultarse: PASZTORY, Esther: *Aztec Art*, Harry N. Abrams., Publishers. New York. 1983; ALCINA FRANCH, José: "El arte mexicana como lenguaje". *Fragmentos*, 7, págs. 18-37. Ministerio de Cultura. Madrid, 1986.; DIAZ BALERDI, Ignacio: *Los felinos en la escultura azteca*. Tesis Doctoral. Universidad Complutense. Madrid, 1991.
- 24 Los triunfos de la iglesia los ve así Fray Gerónimo de Mendieta: "así cayeron los muros de Jericó con voces de alabanza y alarido de alegría de los niños fieles, quedando los que no lo eran espantados y abobados, y quebradas las alas (como dicen) del corazón, viendo sus templos y dioses por el suelo", empleando unas metáforas muy cercanas a la estética de los poemas nahuas. En *Historia Eclesiástica*.... op. cit. t. II, pág. 71.



Figura 1. Detalle de las pinturas murales del convento de Itzmiquilpan. (Hidalgo).

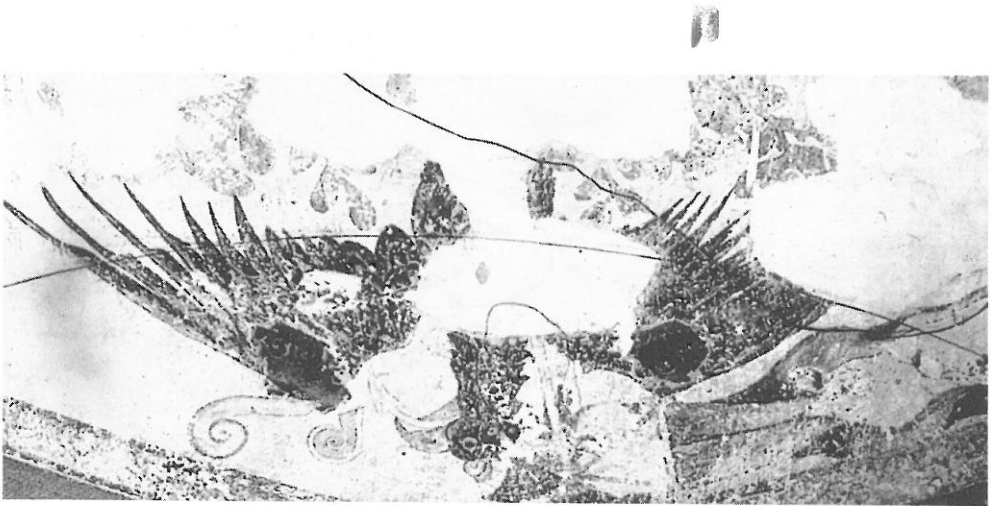


Figura 2. Detalle de las pinturas murales del convento de Itzmiquilpan (Hidalgo).

Figura 3. Capitel de una casa en Cholula (Puebla).



Figura 4. Detalle de un relieve en la torre de San Pedro Pareo (Michoacán).



Figura 5. Pila bautismal en el convento franciscano de Acatzingo.

LA PERVIVENCIA DEL MANIERISMO EN LIMA: EL MOTIVO ORNAMENTAL DE LA SILLERÍA DEL MONASTERIO DE SANTA CATALINA (1662)

RAFAEL RAMOS SOSA

El capítulo de la escultura peruana virreinal es muy atractivo, tanto por ser expresión de los ricos valores espirituales, culturales y sociales de la época como por sus estrechas relaciones, sobre todo en determinados momentos, con la península Ibérica y en concreto con Andalucía. Gracias a los aporte documentales de los investigadores americanos podemos establecer una aproximación, aunque aún queda mucho por investigar.

En Lima, la etapa de los comienzos, que va desde la fundación de la ciudad en 1535 hasta 1580 aproximadamente, se caracteriza por las obras importadas desde la península y otras realizadas por artistas europeos o locales con las técnicas españolas y la aportación indígena del maguey.

Durante la etapa del manierismo, que podemos situar entre 1580 y 1620, es especialmente notorio el comercio artístico entre Perú y Sevilla y más en concreto entre las ciudades del Rimac y el Betis. Junto a las obras importadas surgieron los maestros del manierismo, de origen europeo y afincados en Perú. Al mismo tiempo en esta etapa aparecen los maestros indígenas en la zona andina con aportaciones muy expresivas ¹.

Dentro del panorama escultórico limeño del siglo XVII destacan por su conservación y calidad el conjunto de las sillerías corales de Santo Domingo, San Agustín, la Catedral, la Merced y San Francisco que actualmente estudiamos. Las dos primeras se inscriben claramente dentro del manierismo, la de la Catedral además de cerrar el manierismo local abre las puertas del barroco.

La sillería de coro es un género mixto, a caballo entre la arquitectura, la escultura y la talla en madera. De todo ello participan las citadas sillerías como grandes obras de ensamblaje. La escultura limeña parece tener una evolución que también apreciamos en las sillerías: tras el primer tercio del siglo XVII donde la escultura llega a su esplendor, parece abandonarse la calidad en el trabajo de la imagen y florece el tallado decorativo de la madera.

Junto a estas grandes sillerías hubo otras de menor envergadura artística, las destinadas a conventos recoletos y monasterios femeninos. Este es el caso de la obra que estudiamos. La sillería del coro bajo del monasterio de Santa Catalina de Sena presenta

la particularidad de, además de su buen estado de conservación, estar perfectamente documentada.

El 25 de mayo de 1662, en dicho monasterio se realizó el contrato de la obra entre Clara de la Ascensión, abadesa, y el maestro arquitecto Asensio de Salas. La sillería tenía que ser de “madera de cedro limpia” según el diseño presentado por el artista. Los asientos presentan la característica de ser fijos, no abatibles como los de las grandes sillerías de conventos masculinos y por tanto sin la misericordia, además de tratarse de un solo orden de sillas adosadas a los muros. Debía tener 66 sillas o más si cupieran entre las que destacarían la de la abadesa y la priora por tener más trabajo. Asimismo se debía armar sobre unos estrados de madera de roble que ya se encontraban en el citado coro.

Junto a la sillería, Asensio de Salas arreglaría un pequeño retablo situado en el testero del coro. El importe total de su trabajo fueron 4.500 pesos de ocho reales. Debía entregar la parte del retablo y sillería correspondiente al testero antes del día de San Miguel (29 de septiembre) de 1662 y el resto por la misma fecha del año siguiente ².

Asensio de Salas era natural de Logroño, donde nació en 1612. Se casó en Lima con Ursula de la Cruz con la que tuvo cinco hijos. Vivió junto al Colegio de San Ildefonso.

Un primer trabajo suyo conocido es en junio de 1637 para hacer un tabernáculo para la iglesia de la Merced. En 1638 se obliga a realizar dos retablos para el Colegio de San Ildefonso. En 1640 trabajaba en el retablo de la Virgen del Carmen de la iglesia de San Agustín. En 1649 es contratado para hacer un tabernáculo en el convento de Santo Domingo. Y así se suceden los encargos cada vez en mayor número y envergadura. Murió en 1669.

Aunque sus primeros trabajos son desde 1637, damos a conocer una noticia inédita sobre su quehacer artístico. Se trata del examen de ensamblador y carpintero de Salas, que es posterior a la fecha citada pues data de 1640, siendo por tanto extraño que realizara trabajos por cuenta propia antes de este año ³.

En la visita que hicimos en el mes de agosto de 1991, la sillería estaba siendo objeto de una restauración. Las sillas de la priora y abadesa habían sido alineadas con las demás en los años cincuenta de este siglo (antes se encontraban en un plano más avanzado) y de esta misma época es el repinte marrón que sería oportuno eliminar devolviendo a la madera su estado y color natural en limpio.

Es una sencilla obra de ensambladura, carpintería y talla. El elemento más característico y notable es el panel que sirve de respaldo con un motivo ornamental tallado. Se trata de una cartela ovalada de superficie lisa, rodeada de una orla de barras o bandas, unas rectas y otras curvas, entrelazadas, que forman un enrejado. Es un tema decorativo a caballo entre el *rollwerk* o enrollamiento, los conocidos “cueros recortados” y el *bandwerk* o cartucho. El primero se inicia en Fontainebleau por Rosso y Primaticcio (1534-36) y desde ahí hacia 1540-50 en los Países Bajos se crea el *bandwerk*, cuya paternidad se debe a Cornelio Floris. Estos motivos ornamentales son en su origen creación del manierismo europeo entre 1550 y 1625, penetran en la península en primer lugar a través de las artes suntuarias, aquí se acrisolan y se proyectan hasta América donde llegan por esas artes pero sobre todo tienen como fuente común los grabados, las portadas y orlas de libros impresos ⁴.

El caso concreto que nos ocupa presenta la clara filiación manierista si bien en tránsito hacia el barroco, pues esas bandas o enrollamientos caminan hacia formas más maleables y cartilaginosas, además de esos cuatro acentos de aspecto vegetal que se

pueden apreciar en el panel. No obstante el motivo conserva aún mucho de ese carácter rígido y seco del dibujo y la talla manierista.

Sobre la parte superior e inferior del respaldo corren dos franjas decorativas talladas también de abolengo manierista, especialmente la de arriba y que fue muy frecuente en los trabajos de la madera en el virreinato. Idéntica a esta se ve por ejemplo en el púlpito de la iglesia de San Miguel de la Ranchería que proviene de la iglesia de la Compañía en Oruro (Bolivia), fechado hacia 1627-30⁵.

Vemos por tanto como el manierismo pervivió, al menos en lo decorativo, hasta fechas avanzadas como esta de 1662, incluso en centros artísticos virreinales de primera categoría como el de Lima. Creo que hay un gusto especial por la ornamentación manierista en la Ciudad de los Reyes que habría que rastrear hasta donde llegó, origen, difusión y sus manifestaciones.

NOTAS

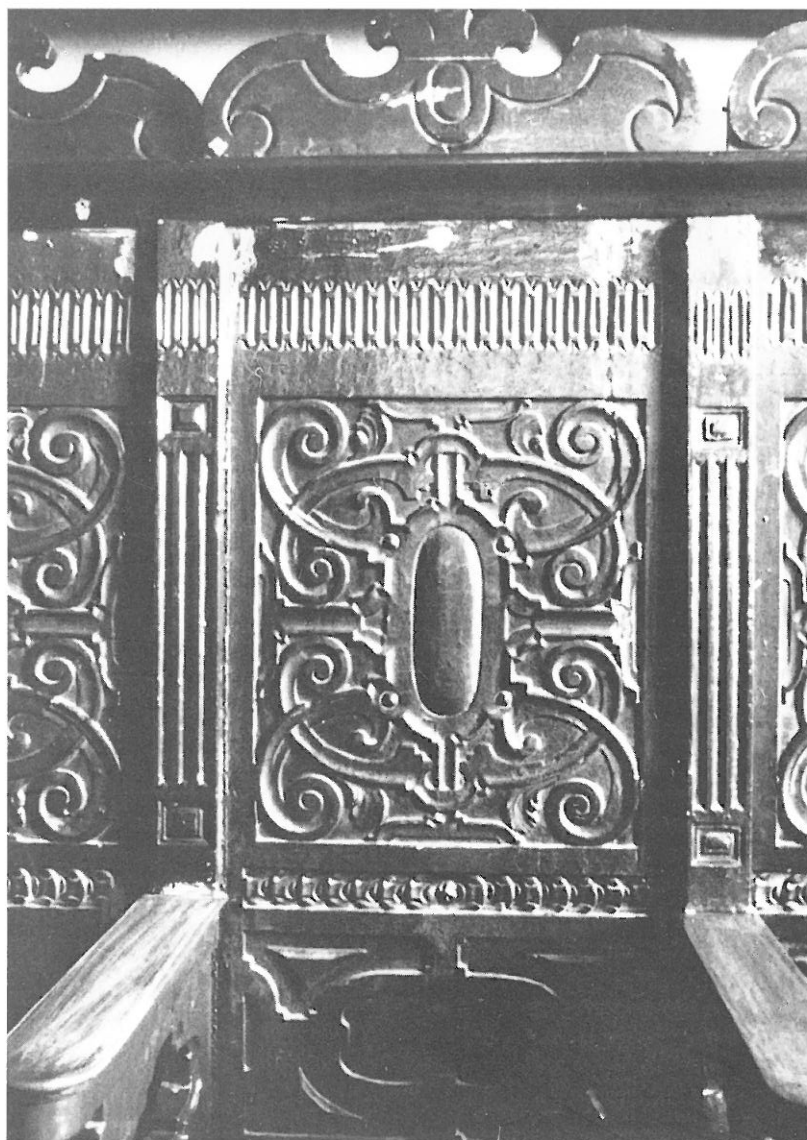
1 Jorge BERNALES BALLESTEROS, "Relaciones artísticas entre Perú y Sevilla: La escultura del siglo XVI", en *Homenaje a Aurelio Miró Quesada Sosa*, vol I, págs. 189-204. Lima, 1987.

2 Antonio SAN CRISTOBAL, "Algunas sillerías corales limeñas", en *Revista del Archivo General de la Nación*, 6, págs. 71-100. Lima, 1984. Este investigador da la noticia y publica el contrato notarial sobre la sillería citada. La referencia del documento es Archivo General de la Nación, Protocolos de Marcelo Antonio de Figueroa, 1662, n.º 641, ff. 2154.

3 Emilio HARTH-TERRÉ, *Artífices en el Virreinato del Perú*, págs. 173-184. Lima, 1945. Añade nuevas noticias en su libro *Escultores Españoles en el Virreinato del Perú*. Lima, 1977. Antonio San Cristóbal da nuevas noticias en *Arquitectura Virreinal Religiosa de Lima*. Lima, 1988. La noticia inédita la encontramos en el Archivo Municipal de Lima, Actas Capitulares del 18 de junio de 1640, fol. 107 a lápiz (102 a tinta), y dice así: "En este cabildo se vio una declaración hecha por Pedro de Céspedes y Diego de Medina alcalde y veedor del oficio de ensamblador y carpintero, en que declaran haber examinado a Asensio de Salas en lo que toca a ensamblar y tallar y de carpintería en un suelo cuadrado de canes y madres y unas puertas de moldura en todo lo cual le habían hallado hábil y suficiente y se le podía despachar carta de examen. Y visto por el dicho cabildo mandaron se le despache la dicha carta de examen para que pueda tener en esta ciudad y en las demás partes que convengan tienda pública del dicho oficio con oficiales y aprendices y se le de testimonio para que pague la media anata".

4 Rudolf BERLINER, *Modelos Ornamentales de los siglos XV al XVIII*, págs. 138, 139, 156 y ss. Barcelona, 1928. Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, "Motivos ornamentales en la arquitectura de la península Ibérica entre Manierismo y Barroco", en *Actas del XXIII Congreso Internacional de H.ª del Arte*, vol. II, págs. 553-559, Granada, 1976.

5 José de MESA y Teresa GISBERT, *Escultura Virreinal en Bolivia*, pág. 231, figura 293. La Paz, 1972.



1. La pervivencia del Manierismo en Lima: motivo ornamental de la sillería del monasterio de Santa Catalina (1662).

EL NACIONALISMO EN LA PINTURA ARGENTINA (1900-1925)

RODRIGO GUTIERREZ VIÑUALES

Durante el siglo XIX la pintura argentina estuvo signada por diversas temáticas entre las que se destacaron los retratos y los paisajes y escenas costumbristas del país. Aquéllos mermaron en cierta medida hacia mediados de la centuria ante la aparición en Buenos Aires de la fotografía; los segundos acompañaron plásticamente a un movimiento literario que se dio más adelante y con el que se buscaba consolidar en la cultura del momento las tradiciones del campo argentino.

Prilidiano Pueyrredón, pintor de la aristocracia porteña, León Pallière, de origen francés aunque nacido en Río de Janeiro y Carlos Morel, más recordado por sus obras sobre acciones bélicas, fueron tres de los artistas que se destacaron en dicho género.

Entre 1823 y 1870 arribaron a la Argentina cinco pintores italianos, ocho franceses y ningún español, tal como señaló Chiappori. La simpatía hacia la “madre patria” había desaparecido casi por completo tras la independencia política en 1810 y hasta principios del siglo XX sólo el valenciano Vicente Nicolau Cotanda inscribiría el nombre de España en la docencia artística nacional.

En 1876 se creó la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, primer intento argentino de brindar una enseñanza metódica de las distintas técnicas. Los maestros de dicha institución se formaron en Italia y consecuentemente educaron a sus discípulos a través de las formas académicas aprendidas en la Península. Algunos pintores, valiéndose de tales técnicas, continuaron con la temática costumbrista, tal el caso de Angel Della Valle autor de “La vuelta del malón” y de “Corrida de sortija”, expuesta esta última durante 1992 en el pabellón argentino de la Expo de Sevilla.

En las dos décadas finales del pasado siglo se acentuó la llegada a la Argentina de corrientes inmigratorias europeas, siguiendo, en parte, los postulados consagrados en la Constitución Nacional de 1853 de abrir las puertas al extranjero. Se esperaba que llegasen anglosajones —estaban a la vista los progresos que había producido tal población en los Estados Unidos—. Economía a la inglesa y cultura afrancesada, tales las nada tradicionales intenciones de la aristocracia gobernante en el país¹.

Italianos y españoles resultaron mayoría entre los nuevos residentes del país. También llegaron franceses, judíos, eslavos, alemanes y otros europeos en menor escala. Cada grupo mantuvo sus costumbres, idiomas y otros rasgos característicos, originándose un verdadero mosaico cosmopolita.

Ante esta “invasión” consentida, hombres argentinos de las artes y de las letras vieron peligrar la identidad cultural propia. En 1894 se trató por primera vez el tema del

“nacionalismo” en el arte argentino cuando polemizaron el literato local Rafael Obligado con su colega Calixto Oyuela y el pintor Eduardo Schiaffino. Aquel proponía la creación de un arte radicalmente nacional en todos sus elementos. Oyuela habló de ello como de una utopía, “como si la América no hubiese sido descubierta por Europa y estuviese sólo poblada por indios”²; Schiaffino declaró: “la nacionalidad de una obra de arte no depende puerilmente del tema elegido sino de la fisonomía moral de su autor”³, frase que cobraría vigencia varios años después al hablarse de la necesidad e una “identificación” entre el artista y el ambiente.

Con el siglo XX llegó a la Argentina el impresionismo que, al decir de Nessi, amplió la geografía artística nacional. “Cuando la verdad de la naturaleza y de la luz entró en los talleres, entró con ella la patria en los dominios del arte”⁴. Nuestros jóvenes artistas miraron con más frecuencia hacia París, ciudad por la que fueron optando para sus estudios en desmedro de Italia. Pronto, en 1910, habría de celebrarse el primer centenario de la gesta patria y el arte argentino estaba lejos aún de manifestar fisonomía y expresión propias.

En 1905 se nacionalizó la Academia de Bellas Artes, surgió el Salón de Aficionados con Cupertino del Campo como organizador y expuso por primera vez en Buenos Aires el joven Fernando Fader, recién llegado de sus estudios en Munich. Al año siguiente hizo también su presentación Cesáreo Bernaldo de Quirós, quien había sido discípulo del español Cotanda hasta su muerte en 1898, estudiando luego en Roma a partir de 1900.

En 1907 volvió a tratarse el tema del arte nacional. El incipientemente consagrado Fader conferenció sobre las “Posibilidades de un arte nacional y principales caracteres” hablando de la importancia de las “conquistas espirituales”, de “las fuerzas del pueblo” y del “trabajo intenso”⁵. Casi inmediatamente surgió, con la intención de canalizar tales principios, la agrupación “Nexus”, que además propulsó la creación de un Salón Nacional, hecho que se concretaría en 1911.

Todos estos hechos formaron una base que habría de ampliarse y consolidarse en las dos décadas siguientes.

En 1909 el escritor Ricardo Rojas publicó “La Restauración Nacionalista” en donde afirmaba la necesidad de una “emancipación cultural” y de imprimir a la educación argentina un carácter nacionalista a través de la Historia y las Humanidades. Si antes nos aislaba el desierto, decía, ahora lo hace el cosmopolitismo. Su obra quizá hubiese pasado desapercibida de no ser por los elogios públicos recibidos de Miguel de Unamuno, Ramiro de Maeztu, José Rodó, Enrico Ferri y Jean Jaurés, entre otros.

Durante 1910 se celebró en Buenos Aires la Exposición Internacional del Centenario, certamen al que acudieron artistas de las principales naciones europeas. Las mismas produjo dos fenómenos que hemos de destacar: una febril carrera por adquirir obras de arte y la reanudación de los lazos fraternos entre argentinos y españoles.

El público argentino que había permanecido apático hasta ese momento ante las distintas ofertas artísticas –con excepción de algunas obras europeas– se lanzó con frenesí a la compra de cuadros y esculturas. Se multiplicaron a partir de allí las exposiciones, se formó una corriente migratoria de marchands que llevaban piezas desde Europa y que miraban con asombro sus manos llenas a la hora del regreso. Surgieron las “inauguraciones privadas”, hábil maniobra para asegurar clientes y ventas antes del vernissage público⁶.

En 1910 se apaciguaron definitivamente muchos de los viejos resquemores y distanciamientos que enfrentaban a los argentinos y a los españoles desde hacía un siglo atrás. No sólo aumentó la simpatía hacia ellos sino que ésta también surgió como reacción ante el progreso materialista impuesto por los gobernantes consumidor de la cultura nacional, tal como se encargó de señalarlo Manuel Gálvez, quizá el autor más españolizante de aquellos años, y confirmó luego el citado Rojas.

Este renacer de los hispánico en la cultura y, sobre todo, en el arte argentinos, tomó cauces más firmes cuando artistas como Hermenegildo Anglada Camarasa e Ignacio Zuloaga decidieron enviar con frecuencia sus obras a Buenos Aires. El vasco había sido, con 36 obras, el pintor más representado en la Exposición del Centenario, seguido por el argentino Quirós con 26, de las cuales la mayoría habían sido ejecutadas en Mallorca. Con picardía inusual el representante de Zuloaga había hecho divulgar que el pintor acababa de morir, logrando vender en un santiamén todas las obras. El propio artista se ocupó en desmentirlo y devolver el dinero a quienes, engañados, lo hubieren solicitado.

El Salón Nacional argentino surgió en 1911, en un momento como se ve, muy oportuno, brindando a los artistas el contacto con el gran público, ávido de conocer y adquirir. Según el reglamento creado por Cupertino del Campo los premios serían otorgados preferentemente a obras de “carácter nacional”, es decir, a las que demostraran una preocupación especial por reproducir nuestro ambiente.

En 1913 el mismo Del Campo retomó luego de seis años la senda de Fader y dictó una conferencia sobre arte nacional, entendiendo al mismo como traducción del pensar y del sentir de cada pueblo. En cuanto a lo argentino dijo que “la Pampa (es) la que posee el gran secreto, donde se ha refugiado el carácter nacional desplazado por el cosmopolitismo de las grandes ciudades”⁷.

En ese mismo año Manuel Gálvez en “El Solar de la raza” había hablado de “aquellas ciudades de provincia donde, al contrario de Buenos Aires y otras ciudades en pleno progreso, aún perdura el antiguo espíritu nacional, el sentimiento de la patria, la profundidad espiritual de la raza...”⁸.

A las sucesivas reivindicaciones de la nacionalidad acompañaron, en 1914, algunas consecuencias de la primera guerra mundial. Bases europeas que hasta entonces se creían firmes demostraron que no lo eran tanto. Ricardo Rojas se valió de ello para reafirmar la premisa de que no debía confundirse a nuestro nacionalismo con el de las otras naciones, ni atacarlo con argumentos de Europa⁹.

Otra de las consecuencias directas para el arte fue el regreso al país de artistas radicados temporalmente en Europa, entre ellos Quirós.

Mientras, los hechos iban acordes con las “proféticas” palabras de Cupertino del Campo y de Manuel Gálvez de 1913: los artistas argentinos que comenzaban a tener éxito resultaban ser los que se iban a pintar paisajes y motivos típicos a las provincias, trayendo sus obras a Buenos Aires para exponerlas.

En 1914 Jorge Bermúdez –muerto en Granada en 1926 siendo cónsul de su país en esa ciudad– se trasladó desde Buenos Aires hacia el noroeste argentino donde concretó sus obras más relevantes. Había estudiado con Zuloaga, cuyo sello personal quedó grabado en varios de sus cuadros. El español le había instado a regresar a la Argentina y pintar sus tipos y costumbres.

Enfermo de tuberculosis y sumido en la miseria, Fernando Feder pasó de Mendoza a Buenos Aires y allí, en 1916, a Córdoba. Sus luminosos paisajes se convirtieron

pronto en arquetipo del arte argentino prevaleciendo en las preferencias del público porteño durante toda la década del veinte. Numerosos artistas intentaron el camino del éxito trasladándose a Córdoba en el afán de imitarlo.

En 1918, y luego de afirmar haber sentido “el llamado de su tierra”, Cesáreo Bernaldo de Quirós regresó a su provincia natal, Entre Ríos, para reflejar en sus obras el paisaje y la historia de aquel terruño. Compenetrado con la historia y el sentir de su gente concretó su famosa serie “Los Gauchos”, de notable influencia velazquiana, con la que recorrió varias capitales europeas y norteamericanas a partir de 1929.

Bermúdez, Fader, Quirós. Tres artistas cuyos cuadros reflejaron aquellos conceptos de “arte nacional” de “vivir” lo que se había de trasladar a la tela, poseedores de aquellas “fisonomía moral” necesaria de la que había hablado Schiaffino en 1894.

En 1919 Manuel Rojas Silveyra, crítico de la revista “Augusta” destacó como “las tres exposiciones del año” las individuales de aquellos tres pintores. En 1921 su Ricardo Rojas se refirió a ellos como el “núcleo glorioso de la actual escuela euríndica”¹⁰.

Como se ha podido apreciar, y tal como lo señaló oportunamente Diana Wechsler, las normas nacionalistas vigentes fueron impuestas por las instituciones y los críticos actuantes en aquella época quienes discriminaron “que es arte argentino y que no es”. El arte argentino se entendía como “pintoresquismo localista”, representación de “tipos regionales ausentes de la realidad nacional como el indio”¹¹.

El “arte nacional” siguió siendo tema de análisis durante el tercer decenio del siglo XX, destacándose la conferencia pronunciada por José León Pagano en 1926, donde aceptaba la diversificación y las facetas cambiantes como un “signo de modernidad”; decía que si no se advertían transformaciones de formas estéticas derivadas de los pobladores primitivos de la argentina esto se debía a que los mismos no pertenecían a una civilización muy avanzada. “El arte es argentino –concluyó– porque son hombres argentinos los que lo producen”¹².

En conclusión, podemos decir que en el primer cuarto de siglo, y especialmente a partir de mediados de la segunda década del mismo se consolidó en la Argentina una pintura de temática paisajística –influencia mediante del “pleinarismo” impresionista– y costumbrista –siguiendo postulados del discurso de artistas plásticos, literatos y críticos de peso–.

Tales temáticas ya habían sido abordadas en el siglo anterior cobrando mayor vigencia en el XX, adoptándose nuevas técnicas de ejecución –academicismo italianizante en Della Valle, influencia zuloagesca en Bermúdez y Quirós, etc.–. En lo que respecta al concepto de “arte nacional” no se pusieron en tela de juicio dichos medios –como dijo Pagano tal “diversificación” resultaba un natural y aceptable “signo de modernidad”–; bastaba simplemente la “compenetración” el artista con el ambiente local.

NOTAS

1 Para el tema remitirse a MONETA, R. y otros: *Artes plásticas y cultura nacional*. Buenos Aires, Ed. La Cebolla de Vidrio, 1984, pág. 104.

2 “Ateneo. La conferencia de anoche”. diario *La Nación*. Buenos Aires, 29 de junio de 1894, pág. 5.

- 3 “Cuestiones de arte. Réplica al señor Rafael Obligado”. Diario *La Nación*. Buenos Aires, 29 de julio de 1894, pág. 1.
- 4 ROJAS, Ricardo: *Eurindia. Ensayo de estética fundado en la experiencia histórica de las culturas americanas*. Buenos Aires, Librería “La Facultad”, 2.^a ed. 1924, pág. 315.
- 5 GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo: “Fernando Fader. (1882-1935). Del infortunio a la gloria”. *Resistencia*, 1990, págs. 54-56.
- 6 Ver: CHIAPPORI, Atilio: “Nuestro ambiente artístico y las modernas evoluciones técnicas. (1907-1927)”. Revista *Nosotros*. Buenos Aires, 1927, núms. 219-220 (vigésimo aniversario), págs. 233-234.
- 7 “Museo de Bellas Artes. El arte argentino. El momento actual”. Diario *La Nación*. Buenos Aires, 21 de octubre de 1913, pág. 15.
- 8 GALVEZ, Manuel: *El Solar de la raza*. Buenos Aires, Editorial Poblet, 7.^a ed., 1943, pág. 16.
- 9 ROJAS, Ricardo: *La Guerra de las Naciones*. Buenos Aires, Librería “La Facultad”, 2.^a ed., 1914, pág. 102.
- 10 Según Rojas “Eurindia” equivalía a la conciliación de la técnica europea con la emoción americana. Como se ve, al hablarse de arte nacional no se cuestionaban en general las expresiones plásticas de los artistas; sí era necesaria aquella “compenetración” de los mismos con el ambiente en el que vivían y pintaban. “Dos peligros de esterilidad –dijo Rojas– se ofrecen a los artistas argentinos: el remedo del arte europeo, que se aprende en nuestras academias, y el remedo del arte indígena, que se aprende en nuestros museos” (En: Chiappori, Atilio: *La Inmortalidad de una patria*. Buenos Aires, 1942, pág. 27).
- 11 WECHSLER, Diana B.: “Salón de Bellas Artes, promotor de vocaciones nacionalistas (1920-1930)”. Buenos Aires, 2.^{as} *Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, CAIA, 1990, págs. 88-102.
- 12 “El nacionalismo en el arte. Conferencia de J. L. PAGANO”. *El año artístico argentino 1926*. Buenos Aires, M. Frederic Director-Editor, Librería y Editorial “La Facultad”, 1927.

1910 – FECHA EMBLEMÁTICA DEL CAMBIO DE CONSIDERACION HACIA LA CULTURA Y EL ARTE ESPAÑOLES EN LA ARGENTINA

ANA MARIA FERNANDEZ GARCIA
Universidad de Oviedo

Hemos elegido esta fecha de 1910 como momento en el cual, con la Celebración de la Exposición Internacional de Buenos Aires y la participación española en ella, culmina un proceso de cambio en la consideración acerca de la cultura y del arte españoles.

La Exposición Internacional de Buenos Aires fue un acontecimiento organizado con el fin de conmemorar los cien años de la independencia argentina. Mediante su celebración el Gobierno argentino quiso demostrar al mundo el éxito de un joven y rico país. Buenos Aires había dejado de ser un emporio colonial, para convertirse en una ciudad cosmopolita, de animada vida cultural y financiera. Era una ciudad moderna, europeizante, puerto de inmigrantes de todas las procedencias, y con una autocomplacencia que deseaba, sin duda, demostrar al exterior. Y logró su propósito mediante la organización de la Exposición Internacional de Centenario de la Revolución de Mayo –origen de la independencia argentina– que constituyó un despliegue fastuoso de muestras de todo tipo (comercial, tecnológico, artístico, ...) en un intento de emulación de las Exposiciones Universales europeas.

En torno al año 1910, en la República Argentina, concurren una serie de factores económicos que hacen que este joven estado reúna unas condiciones sin igual para acoger una Exposición Internacional. Su economía y su comercio había crecido de forma espectacular, dentro de una coyuntura mundial expansiva. Los países europeos, que estaban emprendiendo un fuerte crecimiento económico, requerían un volumen creciente de materias primas, y también un mercado seguro para sus manufacturas. Argentina se convirtió, desde fines del siglo XIX, en esa necesaria fuente de productos alimenticios y en un país idóneo, al amparo del aumento de potencial adquisitivo argentino, para colocar los excedentes industriales europeos.

Al despegue económico argentino contribuyeron la masiva exportación de carne congelada a Europa y la producción de cereales con destino a los mercados del viejo continente, contribuyendo también decisivamente el continuo aporte de mano de obra procedente de Europa.

Así, la ciudad de Buenos Aires, capital de la república, se transforma en una vasta urbe, al amparo del desarrollo comercial, el crecimiento del capital y la exportación de

productos pecuarios destinados a Europa o Estados Unidos. “*Buenos Aires es París ... en construcción. Con esta fórmula debe definirse su estado presente. La gran urbe está plantada no está hecha; cuando lo esté, será sin duda el París del hemisferio Sur; y para nuestro orgullo, un París hablando español*”¹. Así describía Sellés en 1910 el proceso de engrandecimiento de una gran urbe, dominada por la arquitectura neoclásica, donde los edificios públicos y los palacios rivalizan entre sí en suntuosidad, comodidad y elegancia.

HISPANOFOBIA—HISPANOFILIA

Con estos dos términos, parafraseando a Octavio Bunge², podríamos definir el proceso de rechazo de lo hispánico, nacido con la Independencia, y la recuperación de lo español, iniciado en los primeros años del presente siglo, de la mano de pensadores tanto argentinos como españoles.

Desde la independencia del antiguo virreinato del Río de la Plata, sus intelectuales pretendieron anular cualquier herencia española, criticar sus tradiciones y hacerse hijos adoptivos de la “belle France”. Las posturas antiespañolas estaban encarnadas por varios literatos y pensadores del pasado siglo. Sarmiento³, Alberdi y Echevarría protagonizaron esta postura hispanófoba que se volcó en la copia de los modelos franceses, aplicados no sólo a los modelos políticos o literarios, sino a los modos de consumo.

La Hispanofobia se demostró en el mundo pictórico argentino con el desprecio hacia la pintura española del siglo XIX, considerada como decadente y falta de originalidad. Los jóvenes artistas argentinos acudían a Francia o a Italia a formarse en el campo de las artes plásticas, mientras que España parecía ignorada.

En los últimos años del pasado siglo comienza a iniciarse un movimiento intelectual hacia España, en el momento en que comienzan a influir los primeros universitarios, en que la inmigración española confluye en el río de la Plata, tanto la popular como la intelectual, integrada por hombres que emigraron de la península por razones políticas y que generaron en los medios elevados un ambiente propicio al hispanismo.

Así, a principios del presente siglo, entre la intelectualidad iberoamericana nació un movimiento librepensador que buscaba la indagación en la tradición para elaborar políticas y economías en fase de desarrollo. La tradición se buscó, por parte de algunos espíritus iberoamericanos, en el pasado indígena, ignorando los tres siglos de dominación colonial. Otros, sin embargo, apoyaron el estudio del pasado hispánico para definir los contenidos de la cultura heredada.

La vuelta a la consideración favorable acerca de lo español es un movimiento que alcanza su punto más álgido en la Argentina de los años inmediatos a la celebración de la independencia argentina. En 1910 puede decirse que ya estaba conformado el sentimiento de revalorización de lo español, potenciado por la masa de inmigrantes hispanos, y por los propios pensadores de nuestro país, como Unamuno, que, desde sus escritos, intentan modificar los sentimientos de desprecio por la antigua metrópoli.

El proceso de recuperación de lo español y el estrechamiento de lazos con las antiguas colonias culmina con otra Exposición la Iberoamericana de Sevilla de 1929. En ella se manifestó el “clímax” de un proceso de revitalización de lo hispánico, en una muestra que reflejó la voluntad de la monarquía por estrechar vínculos con América: “*En una España consciente de su crisis interna, que le había impedido retener sus*

últimas colonias en América y que empezaba a oír voces clamando por la autonomía de algunas de sus regiones, Sevilla se disponía a protagonizar un acto que afianzaría a nivel simbólico una unidad iberoamericana que aparecía emblemática” ⁴.

En momentos en los que podían oírse las proclamas de Roosevelt, resucitando la teoría Monroe, con el control norteamericano sobre las islas del Caribe, la idea de la unidad cultural iberoamericana se erguía como una nueva expectativa. Dos intelectuales argentinos, Enrique Rodríguez Larreta y Manuel Ugarte propiciaron una nueva forma de entender el pasado colonial y el aporte cultural español en Iberoamérica.

La Gloria de Don Ramiro, publicada en 1908, obra cumbre del escritor y diplomático argentino Enrique Rodríguez Larreta es la manifestación más evidente de este cambio en la consideración de lo español. Rescata el ostracismo la historia de la España imperial, ambientando la novela en la ciudad de Avila en tiempos de Felipe II. Además de esta recuperación de temas de una época tan menospreciada por los anteriores escritores argentinos, este escrito de Larreta supone un redescubrimiento de las tierras castellanas –tierra de inspiración de la generación noventaiochoista española–, lo que equivale genéricamente de España, de su esencia.

Paralelamente, a esta nueva forma de sentir la hispanidad por parte de los intelectuales iberoamericanos, en España los pensadores de la Generación del 98 fomentan desde sus plumas la recuperación cultural de la América Latina. Unamuno es el pensador español que protagoniza esta posición, por su relación con la República Argentina gracias a la colaboración con los diarios bonaerenses *La Prensa* y *La Nación*. El tema central de la crítica unamuniana referida a Hispoamérica es el afán propuesto por el rector salmantino de redescubrir culturalmente las antiguas colonias, para que a su vez estos pueblos pudieran encontrar en España los rasgos de identidad que les son propios: *“El único modo de hacer que los pueblos americanos de lengua española acudan a buscar elementos en nuestra cultura es cultivar ésta. Si tenemos ciencia y arte ya acudirán a aprender de esta ciencia y de este arte y si no los tenemos o no los renovamos, de nada sirve hablar de lazos de sangre”* ⁵. Así, según la tesis de Unamuno, los pueblos latinoamericanos, para encontrar su propio casticismo deberían volver sus mentes hacia la cultura y las tradiciones peninsulares, apartándose de la influencia pernicioso de lo francés.

ESPAÑA EN EXPOSICION INTERNACIONAL DEL CENTENARIO, BUENOS AIRES, 1910

En este clima ambiente sociopolítico y cultural descrito, la Exposición Internacional de Buenos Aires se erigió en la muestra fehaciente del reciente poder económico de la jovencísima república. España, unida a la República Argentina por lazos culturales e históricos, rotos desde la consecución de la independencia, quiso demostrar a este país, en la conmemoración de su independencia, que realmente se unía a su celebración.

Para enaltecer y dar prestigio a la participación española se nombró al efecto una Comisión, presidida por la Infanta Doña Isabel y Borbón, y compuesta por hombres ilustres de la vida política y cultura de la península ⁶, integrando un grupo que viajó a la República Argentina durante el mes de mayo de 1910.

Otro aspecto especialmente reseñable de la participación española en la Exposición Internacional de Buenos Aires de 1910 fue el pabellón construido para albergar los pro-

ductos peninsulares exhibidos. Fue diseñado por el arquitecto argentino Julián García Núñez, formando en Cataluña con Domenech o Montaner. Después de regresar de España, donde se incorporó plenamente en las premisas estéticas de su maestro, se convirtió en el arquitecto por excelencia de la colectividad española en la República, realizando el famoso Hospital Español de Buenos Aires.

García Núñez proyectó un conjunto de pabellones, dispuestos en torno a un patio central, en un estilo modernista catalán, al que habría que añadir influencias secesionistas, de Hoffman y Wagner⁷. En estos edificios se dio cabida a la muestra de los productos ibéricos, en la que todas las industrias peninsulares de cierta relevancia tuvieron un stand donde exponer sus productos.

LA EXPOSICION DE ARTE CENTENARIO. PARTICIPACION ESPAÑOLA

La Exposición Internacional de Arte supuso una parte de la Exposición Internacional del Centenario. Fue inaugurada el 12 de julio de 1910 y clausurada el 13 de noviembre del mismo año. Si bien la Exposición General supuso un acontecimiento tecnológico de primer orden en la vida argentina, la Exposición de Arte —la primera y la última en la historia argentina— de 1910 marcó un hito en el proceso evolutivo del gusto y del quehacer artístico de la joven república. Participaron en ella varios países europeos, Estados Unidos, así como artistas argentinos y sudamericanos. La representación española, por la calidad y por la cantidad de las obras remitidas, y por el enorme éxito de lo expuesto, fue el colofón de la representación extranjera.

La Exposición Internacional de Arte y la nutrida representación española contribuyó a acentuar el incipiente “españolismo”, que venía propiciándose con la llegada de artistas de nuestro país a la Argentina desde 1900, donde encontraron un mercado poco explotado y con recursos suficientes para adquirir y apreciar las obras de arte. Lo español había dejado de ser algo despreciable e indigno frente a lo francés. Lo español, en definitiva, era uno más de los orígenes de la cultura nacional argentina en proceso de reencuentro.

A esta reconsideración del arte español contribuyó decisivamente la aparición en Buenos Aires, en los últimos años de la pasada centuria, de las primeras galerías, los primeros marchantes y las primeras exposiciones de Arte Español. En 1896 se inauguró como sala de exhibiciones de arte la galería Witcomb & Cía, donde el presidente de la Cámara de Comercio en Buenos Aires, José Artal, y el marchante Bou organizaron de forma periódica exposiciones de arte español. Paralelamente desarrolló su actividad el Salón Castillo, lugar donde se exhibieron obras traídas a Buenos Aires por el marchante y artista andaluz José Pinelo.

Tanto el Salón Castillo como Witcomb contribuyeron a una progresiva asimilación del arte español en la República Argentina, años antes de la Exposición Internacional de Bellas Artes del Centenario. Así, en 1910, existía un público que conocía ya de sobra la pintura peninsular, dentro de un clima ideológico general de recuperación de lo español.

La Exposición artística se localizó en el Pabellón Argentino de la Universal de París de 1889, diseñado por el arquitecto galo Roger Ballu. Después de la finalización de la muestra parisina, en 1890 se decidió el traslado total del edificio a Buenos Aires, donde

quedó instalado frente a la Plaza San Martín, desempeñando diferentes funciones urbanas, como sede del Museo Nacional hasta 1931 ⁸.

La representación extranjera en la Exposición de Arte fue notablemente rica, mereciendo especial mención las 484 obras remitidas desde Francia, 296 desde España, 290 procedentes de Gran Bretaña, 164 de Estados Unidos y 135 de Alemania.

Dentro del conjunto español la representación más nutrida de nuestra pintura correspondió a Ignacio Zuloaga con treinta y seis obras remitidas. El pintor vasco fue, sin duda, el gran triunfador de la muestra. En el marco ideológico general de recuperación de los tópicos españoles, los temas de majas, toreros, escenas populares y paisaje castellano propuestos por Zuloaga suponían un reencuentro temático con el españolismo en boga. Tópicos fueron también la mujer andaluza de Romero de Torres, las figuras del siglo XVII de Vila y Prades, las escenas de costumbres gallegas de Sotomayor, ... Un tipismo de lo hispánico muy apreciado en un estado como la Argentina que, recientemente, había redescubierto la riqueza de nuestro país y que se había volcado hacia las tradiciones más folklóricas de la península.

Los artistas españoles galardonados fueron:

Gran Premio de Honor: Hermen Anglada Camarasa, Eliseo Meifrén e Ignacio Zuloaga.

Medalla de Oro: Anselmo Miguel Nieto, Manuel Benedito Vivés, José María López Mezquita, Gonzalo Bilbao y Fernando Alvarez de Sotomayor.

Medalla de Plata: Eduardo Chicharro, Julio Val y Colome, Enrique Cuñat, Francisco Llorens, Roberto Domingo Fallola, Enrique Martínez-Cubells, Eugenio Hermoso, Carlos Vázquez Ubeda, Valentín de Zubizurre, Eduardo Urquiola, Luis Masriera y Alvaro Alcalá Galiano.

Medalla de Cobre: Adelardo Corvasi Yustas, Elías Salaverría, Ramón de Zubiaurre, Carlos Verger, Ricardo Urgell y Nicanor Piñole.

Fuera de Concurso: Santiago Rusiñol y Julio Romero de Torres.

La concesión de los premios confirma en primer lugar el prestigio recuperado de los pintores españoles en la Argentina de 1910, que prácticamente apaparon todos los galardones concedidos por el jurado internacional encargado de decidir sobre las obras de más mérito entre las expuestas. En segundo lugar, los premios certifican las dos tendencias más apreciadas por el público argentino: el sorollismo, representado por los discípulos del maestro valenciano, y la pintura de tono castizo y próxima a Zuloaga. Por último, los galardones confirman el carácter avanzado del público bonaerense, capaz de entender y valorar el arte de un pintor tan moderno como Anglada Camarasa, incluso antes que le llegara el reconocimiento en la propia España.

Podemos concluir afirmando que, en el plano artístico, la Exposición tuvo repercusiones en la posterior evolución de nuestra pintura. Ante los jóvenes artistas peninsulares que concurrieron a la muestra se abrió un mercado expectante, deseoso de integrar en su acervo cultural las tendencias importadas de España. El tipismo de lo hispánico, el paisaje de las diferentes regiones españolas y el retrato se convirtieron en los géneros representativos de unos artistas que, posteriormente, expusieron con frecuencia en las galerías de arte porteñas, supliendo así la falta de inversión artística en España.

Pese a que antes de 1910 el mercado argentino era conocido por muchos de los pintores peninsulares, será a partir de esta fecha cuando se manifieste una auténtica inflexión al alza en la presencia de nuestros artistas. La riqueza de la Exposición española,

el ambiente cultural abonado por los pensadores cercanos a las premisas noventaiochistas, y el interés demostrado por las instituciones hispanas en dicha exhibición, generó un panorama cultural y artístico que los pintores peninsulares supieron aprovechar durante años.

NOTAS

1 SELLÉS, Eugenio “Cartas de viaje”, *La Ilustración Española y americana*, n.º XXV, Madrid, 8 de julio de 1910, pág. 3.

2 Los términos “hispanofobia” e “hispanofilia” fueron utilizados por Octavio Bunge en el prólogo a la primera edición de *Nuestra América*, publicado en enero de 1903, refiriéndose a las dos formas de entender las relaciones ente España y sus antiguas colonias desde la consecución de la independencia en los nuevos estados.

3 En el *Facundo* de Sarmiento, publicado en su primera edición en 1845, el modelo de civilización a imitar era Francia “*sus ideas, sus modas, sus hombres y sus novelas son el modelo y la pauta para todas las naciones*”. Su fascinación por lo francés sólo podía compararse con el desprecio absoluto que sentía por España: “*Tengo que luchar contra la raza española, tan incapaz de comprender el gobierno libre, de crearlo y sostenerlo, aquí como en España ... No ha habido en España un solo hombre que piense. España no ha tenido un solo escritor de nota, ningún filósofo ... España condenó a la barbarie a los descendientes de europeos en América*”, Paoli, P. de, *Sarmiento, su gravitación en el desarrollo nacional*. Buenos Aires, 1964, pág. 68.

4 RODRIGUEZ BERNAL, Eduardo, *La Exposición Iberoamericana en la Prensa Local. su génesis y primeras manifestaciones*. Sevilla, 1981, pág. 52.

5 UNAMUNO, Miguel de, “De las relaciones hispano-americanas”, *La Nación*. Buenos Aires, 23 de noviembre de 1916.

6 La comisión, presidida por la Infanta Isabel, estaba integrada, entre otras personalidades por Juan Pérez Caballero y Ferrer, Torcuato Luca de Tena, los periodistas Leopoldo Romeo, López Ballesteros y el Marqués de Valdeiglesias, los militares Cabrera, Tovar, Coello y Benítez Parodi, el científico Leopoldo Torres, el académico de la Lengua Eugenio Sellés, el escultor Mariano Benlliure y el pintor Gonzalo Bilbao. Completaron la Comisión varios alcaldes de las ciudades españolas, empresarios deseosos de comercializar sus productos en la República Argentina.

7 García Núñez estaba plenamente conectado con las corrientes arquitectónicas centroeuropeas gracias a uno de los vehículos de transmisión estética más importantes del siglo XX: las revistas ilustradas. Parece que el argentino estaba suscrito a *Der Architect* y *The Studio*, lo que determinó que, al otro lado del océano pudiera asimilar las innovaciones europeas.

8 En 1931 finalizaron las obras de la antigua Casa de Bombas de obras Sanitarias, en el barrio de la Recoleta, donde quedó definitivamente instalado el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires.

MODERNIDAD, PERIFERIA Y ECLECTICISMO ¹

DIANA BEATRIZ WECHSLER DE HUERNOS

CONSIDERACIONES INICIALES

1) Esta ponencia está incluida dentro del tópico planteado por los organizadores de este encuentro, que propone pensar la dialéctica **tradición-vanguardia**, durante las tres primeras décadas del siglo XX; proceso particularmente rico a la hora de analizar la producción simbólica generada a partir del impacto de la **modernización** en el ámbito cultural de **América Latina** ². Se parte de la consideración de que el arte –la producción simbólica– contribuye en la configuración del **imaginario** de una sociedad; en este caso se trata de analizar cómo se articula esta relación (producción simbólica-imaginario social) en el campo artístico-cultural latinoamericano.

Decir **Latinoamérica** no supone pensar al conjunto de países como una realidad total y homogénea. Muy por el contrario, **Latinoamérica** no puede ser concebida sino en su diversidad, teniendo en cuenta los distintos contextos socio-culturales que condicionaron cada una de las respuestas simbólicas ante **lo nuevo**. Sin embargo, también es posible reconocer en la historia latinoamericana una serie de procesos paralelos –aunque con variantes diferenciales– que sugieren la posibilidad de realizar lecturas comparativas. Tal el caso del impacto de la **modernización**, fenómeno que se introduce casi al unísono en diferentes centros latinoamericanos a partir del último cuarto del siglo XIX y las primeras décadas del XX. Modernización técnica que modifica las relaciones socio-económicas y obliga a los intelectuales a elaborar respuestas ante los cambios, entre estas respuestas se incluye la incorporación de las **estéticas de vanguardia**.

He seleccionado, para el análisis, el caso de tres ciudades latinoamericanas: **Ciudad de México** (México), **San Pablo** (Brasil), y **Buenos Aires** (Argentina). Las tres ciudades elegidas aparecen como ejemplos paradigmáticos donde observar el proceso modernizador y su impacto en los intelectuales.

2) Antes de iniciar el análisis pormenorizado conviene hacer un breve recorrido por la historiografía del arte latinoamericano referida al periodo. Este recorrido arroja una serie de presupuestos comunes que subyacen en las construcciones historiográficas. Entre ellos: la consideración de que la vanguardia en América Latina es una “Vanguardia retrasada”. Consideración que se da a partir de aplicar el criterio de homologar las categorías historiográficas construidas para el arte europeo al análisis del caso americano.

Demos el ejemplo de una obra ya clásica dentro de la historia del arte latinoamericano: *Aventura plástica hispanoamericana*, de Damián Bayón.

*“Creo que al menos en un punto todos los historiadores parecemos estar de acuerdo: el arte latinoamericano en general se “despierta” en la década de los 20 (...)”*³.

Este “despertar” que señala Bayón, se da en virtud del “estimulo” que provoca el modelo europeo en los becados latinoamericanos que viajan a Europa. A continuación, él y otros historiadores⁴ coinciden en afirmar que este “despertar” es tardío. Agrega Bayón: “todo resultaba copiable para algunos de estos hispanoamericanos (...) que habían ido a estudiar a Europa”⁵. Desde la perspectiva de este trabajo se considera que tales afirmaciones no conducen a la producción de nuevos conocimientos, por el contrario, limitan la posibilidad de leer la peculiaridad de lo americano en el proceso de modernización. Decir “despertar” supone la negación de lo anterior así como la desvalorización de cualquier proceso de “mezcla” cultural que se realice en América. Hablar de “tardío” o de “vanguardias retrasadas” no es más que subordinar el análisis a una historia del arte preexistente a la que se “anexa” la situación de América Latina, negándole así la posibilidad de analizarla desde su propia realidad y condicionamiento de su producción intelectual.

México, San Pablo, Buenos Aires, escenarios de la modernidad

“La desorientación de mi generación tiene su explicación en la dirección de nuestra educación, cuya idealización de la acción, era –sin discusión!– una mistificación, en contradicción con nuestra propensión a la meditación, a la contemplación y a la masturbación. (Gutural, lo más guturalmente que se pueda). Creo que creo en lo que no creo. Y creo que no creo en lo que creo”.

Oliverio Girondo

La **modernidad** como proceso socio-económico-cultural se expresa en **América Latina** con características propias y diferenciales respecto de los países centrales. Especificidad que deriva de la situación dialéctica entre la importación de patrones europeos y la combinación y procesamiento de estos en los diferentes centros latinoamericanos.

El caso de las ciudades cosmopolitas como **México, San Pablo, y Buenos Aires** aparece como uno de esos ejemplos paradigmáticos de lo que se ha llamado “cultura de mezcla”⁶, entendida precisamente como la combinación de elementos de distinta procedencia dentro de un campo cultural activo y atentamente receptivo a las influencias extranjeras.

Pensar la **modernidad** –en un sentido amplio– en estos espacios urbanos **periféricos y cosmopolitas** a la vez, supone una indagación en torno a los procesos de **modernización** de los últimos años del siglo XIX y las primeras décadas del XX. Periodo de aproximadamente cincuenta años en los que se desarrolló con intensidad un proceso de modificación acelerado de las estructuras económicas y sociales; y con él un proceso correlativo de construcción de nuevas redes simbólicas que permitieran pensar

e interpretar los nuevos tiempos. En pocas palabras: experimentar respuestas frente a los cambios ⁷.

Algunas de estas respuestas, o intentos de transmitir el impacto de lo nuevo pueden leerse en las publicaciones periódicas de la época, veamos ejemplos:

“En la chata ciudad se alzan las chimeneas fantásticas, enormes lápices que aspiran a borrar el cielo azul. Sobre las casas se yerguen su audacia de ladrillos cocidos y se mantienen inmóviles, centinelas irreprochables (...) hornallas donde se gesta en plutónicos esfuerzos fragmentos de la grandeza de la ciudad (refiriéndose al humo de las chimeneas dice:) los santos se han transformado, en lugar de oler a incienso huelen a nafta”. (...)

(*Plus Ultra*. Buenos Aires, enero 1927, González Arrilli, “Un diálogo de Chimeneas”).

“Sencillas y rígidas, las chimeneas, reemplazan en el barrio fabril porteño a las cúpulas floridas de la ciudad. Son los centinelas del progreso, los vigías de la metrópoli creciente que atalayan el provenir, los custodios del poderío argentino. Tesoro común de un pueblo laborioso y grande”. (*Plus Ultra*. Buenos Aires, septiembre de 1927, epígrafe de una fotografía urbana, titulada “Los centinelas del progreso”).

“La velocidad tiene ciegos a todos y quizás envoraginada a toda la época (que al decir la palabra época nadie se envalentone y crea que “época” es algo más que un minuto) (...) El automóvil, como prototipo de la velocidad rapta todos los días el espíritu contemporáneo y se lo lleva a dar vueltas de silencio y viento” (...).

(*La Nación*, suplemento. Buenos Aires, domingo 19 de agosto de 1928, “denuncia de la velocidad”, Ramón Gómez de la Serna).

Chimeneas, fábricas, progreso, velocidad, frugalidad del tiempo, aceleración de los cambios, santos que ya no huelen a incienso ... datos de la modernidad en una ciudad cosmopolita como Buenos Aires. Elementos que cambian el paisaje cotidiano en todas sus dimensiones y fuerzan a la asimilación y acomodación a lo nuevo que se erige como valor legitimizador y se traslada a todos los campos. El campo cultural no quedará al margen de estos nuevos valores, allí se debatirán las propuestas que incorporen la novedad con aquellas refractarias a los cambios.

Conviven expresiones retardatarias, resistiéndose a los cambios, con otras que revelan la perplejidad del hombre ante ellos; y otras que los apoyan fervientemente. Matices que expresan la diversidad, dejando al descubierto uno de los rasgos de la **modernidad** ⁸.

Al comienzo señalé que partía de la consideración de que la producción simbólica contribuye en la configuración del imaginario social. En el caso que nos ocupa, serán las nuevas propuestas estéticas las que se ocuparán de contribuir a la construcción del imaginario moderno. Para avanzar sobre esta hipótesis los textos de los manifiestos vanguardistas producidos por artistas mexicanos, brasileños y argentinos hacia la década del veinte dan algunas respuestas, el análisis de sus producciones plásticas las complementan.

David Alfaro Siqueiros –quien con Diego Rivera y Clemente Orozco dio forma al movimiento muralista mexicano– publica en Barcelona (mayo de 1921) en la revista *Vida Americana* un texto en el que convoca “a los pintores y escultores de la nueva

generación americana” a poner su arte al servicio de la causa americana ⁹. Comienza analizando las “influencias perjudiciales” en el arte latinoamericano, destaca que “adoptamos de Europa únicamente las **influencias fofas** que envenenan nuestra juventud ocultándonos los **valores primordiales**”. Entre los elementos que rechaza de esas influencias: la “anemia de Aubrey Beardsley” (...) “el arcaísmo funesto de Ignacio Zuloaga, los fuegos artificiales de Anglada Camarasa” (...) “las manifestaciones plásticas españolas (a quienes les reconoce un papel importante dentro de las influencias negativas) revelan una marcada decadencia (...) arte literario tradicional, arte teatral a la manera de zarzuela folklórica que por afinidad de raza nos ha contagiado terriblemente”. Como contraparte, exhorta a recoger:

“todas las inquietudes espirituales de **renovación** nacidas de Pablo Cèzanne a nuestros días (...) Como principio ineludible en la cimentación de nuestro arte, reintegremos a la pintura y la escultura de sus **valores desaparecidos**, aportándole a la vez **nuevos valores!** (...) **Vivamos nuestra maravillosa época dinámica!** Amemos la mecánica moderna que nos poner en contacto con emociones plásticas inesperadas; los aspectos actuales de nuestra vida diaria, la vida de nuestras ciudades en construcción, la **ingeniería** sobria y práctica de nuestros edificios modernos, desprovistos de complicaciones arquitectónicas (...) los muebles y utensilios confortables (materia plástica de primer orden). **Cubramos lo humano-invulnerable con ropajes modernos: “sujetos nuevos”, “aspectos nuevos”**. Debemos, ante todo, tener el firme convencimiento de que el arte del futuro tiene que ser, a pesar de sus naturales decadencias transitorias, ascendentemente **superior!**”.

En Sao Paulo, Brasil, el 15 de mayo de 1992, en la *Revista Klaxon*, aparece un texto inaugural para la vanguardia brasilera, el Manifiesto **Klaxon**, escrito por Mario y Oswald de Andrade, miembros de la redacción de la revista.

(...) “Es necesario reflexionar. Es necesario esclarecer. Es necesario construir. Por estas razones surge **Klaxon**.

Klaxon sabe que la vida existe. Y, aconsejado por Pascal, su objetivo es el presente. **Klaxon** no se preocupará por ser nuevo, sino actual. Esa es la gran ley de la novedad.

Klaxon sabe que la naturaleza existe. Pero sabe que el sentido lírico, productor de la obra de arte, es un lente transformador e incluso deformador de la naturaleza.

Klaxon sabe que el progreso existe. Por eso, sin renegar del pasado, siempre avanza hacia adelante, siempre (...) Abajo los prejuicios artísticos! Libertad! Pero libertad regida (sic) por la observación.

Klaxon sabe que el cinematógrafo existe. Pérola White es preferible a Sara Bernhardt. Sarah es tragedia, romanticismo sentimental y técnico. Pérola es raciocinio, instrucción, deporte, rapidez, alegría, vida. Sarah Bernhardt=siglo XIX. Pérola White=siglo XX. La cinematografía es la creación artística más representativa de nuestra época. Es necesario considerarla una lección (...).

Klaxon tiene en cuenta principalmente el arte. Pero quiere representar la época de 1920 en adelante.

(...) **Klaxon** no reconstruirá lo derrumbado. Antes aprovechará el terreno para sólidos, higiénicos, altivos edificios de hormigón armado”.

Finalmente en Buenos Aires, la revista **Martín Fierro**, del 15 de mayo de 1924, en su número 4 publica el “Manifiesto Martín Fierro”, redactado por su director Evar Méndez, que sintetiza la voluntad de su grupo “**Martín Fierro**”, se presenta:

“Frente a la impermeabilidad hipopotámica del “honorable público”. (...) Frente al recetario que inspira las elucubraciones de nuestros más “bellos” espíritus y a la afición al ANACRONISMO y al MIMETISMO que demuestran. Frente a la ridícula necesidad del fundamentar nuestro nacionalismo intelectual, hinchando valores falsos que al primer pinchazo se desinflan como chanchitos. Frente a la incapacidad de contemplar la vida sin escalar las estanterías de las bibliotecas. Y sobre todo frente al pavoroso temor de equivocarse que paraliza el mismo ímpetu de la juventud, más anquilosada que cualquier burócrata jubilado: “**Martín Fierro**” siente la necesidad imprescindible de definirse y de llamar a cuantos sean capaces de percibir que nos hallamos en presencia de una NUEVA sensibilidad y de una NUEVA comprensión, que al ponernos de acuerdo con nosotros mismos nos descubre panoramas insospechados y nuevos medios y formas de expresión. “**Martín Fierro**”, acepta las consecuencias y las responsabilidades de localizarse (...) consulta el barómetro, el calendario, antes de salir a la calle a vivirla con sus nervios y con su mentalidad de hoy. “**Martín Fierro**” sabe que “todo es nuevo bajo el sol” si todo se mira con unas pupilas actuales y se expresa con un acento contemporáneo. “**Martín Fierro**”, se encuentra, por eso, más a gusto, en un transatlántico moderno que en un palacio renacentista, y sostiene que un buen Hispano-Suiza es una OBRA DE ARTE muchísimo más perfecta que una silla de manos de la época de Luis XV. (...) “**Martín Fierro**”, cree en la importancia del aporte intelectual de América, previo tijeretazo a todo cordón umbilical. (...) “**Martín Fierro**” artista se refriega los ojos a cada instante para arrancar las telarañas que tejen de continuo: el hábito y la costumbre”. (...).

De esta selección de tres **textos inaugurales** se derivan una serie de aspectos comunes que dan el carácter de la vanguardia en América Latina —señalando los elementos convergentes más allá de las diferencias regionales. Esta vanguardia da pruebas de una clara conciencia histórica, comprometida con su tiempo: el siglo XX y sus conquistas. Conciencia de ser parte de una “nueva generación” que se impone “frente” al pasado, discutiéndolo, siendo críticos con él, pero rescatando aquellos valores rescatables siempre desde una mirada nueva, desde una “nueva sensibilidad”. Conciencia del siglo, implicada en las utopías de progreso que los compromete con el futuro, con un proyecto histórico abierto, que los dispone a transformar el mundo.

Estos proyectos transformadores, a nivel de la producción estética, chocarán con las estructuras rígidas de la “institución arte”¹⁰. Es en el espacio de los textos, como ya se ha visto, y en el de los lenguajes artísticos donde se presentará la disputa simbólica entre pasado y presente.

LA MODERNIDAD PRESENTE EN LOS LENGUAJES PLASTICOS

La lectura de las producciones de los mexicanos Diego Rivera, Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros; de los brasileiros Lasar Segal y Tarsila do Amaral; y de los argentinos Emilio Pettoruti y Xul Solar, proporciona elementos para configurar un len-

guaje característico de esta modernidad que al comienzo (en el título) calificué como **periférica**¹¹ y **ecléctica**. **Periférica**, en el sentido de no hegemónica, receptora –aunque no pasiva– de los cambios producidos en los centros como París, por ejemplo. **Ecléctica**, ya que presenta lenguajes que son una síntesis a la vez que combinación peculiar de elementos de distinta procedencia y tradición cultural.

Desde esta doble perspectiva se construye una variedad de lenguajes plásticos que revelan –en combinaciones diversas– las huellas de las experiencias cubistas, de los estudios con André Lothe –maestro habitual de los becarios latinoamericanos en París–, de la tradición muralista italiana (para el caso mexicano), de las propuestas de la estética futurista y de la reacomodación estética que se produce durante la post-guerra (1.^a Guerra Mundial) actualmente conocida con el nombre de “retorno al orden”, a lo que se suman las propuestas expresionistas de los artistas de la República de Weimar y junto a ellas elementos de la cultura latinoamericana.

Son ejemplo de estos nuevos lenguajes, obras de los años veinte producidas en los tres centros tomados como casos de referencia (Cdad. de México, Sao Paulo y Buenos Aires): los murales de la Escuela Preparatoria de Rivera y Orozco; los paisajes urbanos de Tarsila Do Amaral o las recuperaciones de lo afro-americano en las obras de Lasar Segal; en las propuestas “futuro-cubistas” de Pettoruti y la figuración hermética de Xul Solar¹². Estos lenguajes, en los que se reconoce lo que se ha llamado “cultura de mezcla”, suponen el reciclaje de los aportes europeos a través de la experiencia americana obteniendo como resultado final un producto nuevo, en el que encontrar numerosas referencias, aunque siempre en una síntesis peculiar. Esta combinación ecléctica, esta “mezcla” es una de las características que define la “vanguardia”¹³ en América Latina.

ELEMENTOS PARA UN DEBATE

Durante el desarrollo de este trabajo, se ha hecho hincapié, entre otros aspectos, en consideraciones historiográficas. Estas sospecho que aportan elementos para un debate en torno a cómo está escrita la “historia oficial” del arte contemporáneo. Debate que alcanza no sólo el caso latinoamericano, sino que involucra también otros casos “periféricos” como el español, por ejemplo.

Esta “historia oficial”, está construida a partir de los cambios, de las “vanguardias” –definidas unilateralmente– excluyendo la posibilidad de pensar la **heterogeneidad**, la **coexistencia** de procesos estéticos **diversos**, que hayan seguido derroteros diferentes a los que la historiografía vigente calificó como vanguardistas.

¿Por qué no recuperar las categorías vigentes pensando la coexistencia de expresiones innovadoras de carácter vario según el contexto sociocultural en que se originen? ¿Por qué no pensar la historia del arte contemporáneo incluyendo otras dimensiones –aquellas que procedan de la sociología cultural, por ejemplo– que enriquezcan la lectura de nuestro pasado?

Desde estas formulaciones, considero que es posible repensar una historia del arte contemporáneo más dialéctica, rica, que incluya otros actores como el público, por ejemplo; y que revele aspectos referidos no sólo al campo artístico o cultural, sino que abra caminos hacia una lectura de lo social, desmontada de lo simbólico.

NOTAS

1 Estado de la cuestión: Este texto es parte de un trabajo más amplio que desarrollo como investigadora de la Universidad de Buenos Aires (Argentina), sobre la configuración del campo artístico de Buenos Aires en la década del veinte (1920-30). Trabajo que, en su etapa inicial requirió hacer un relevamiento del problema de la modernidad en otros ejemplos del campo cultural latinoamericano para realizar una labor comparativa y que permitiera referenciar el caso argentino en un contexto más amplio. Si bien mi investigación está centrada en la tensión **modernidad-tradición** en el campo artístico de Buenos Aires, las referencias y la búsqueda de ejemplos de otros campos culturales latinoamericanos contemporáneos son inevitables, en especial los casos de México y Brasil. Lo que aquí se vuelca son algunos aspectos de esa pesquisa.

2 No ha sido particularmente considerado el espacio latinoamericano dentro de la sección referida al periodo 1900-25; sin embargo, pensé que sería apropiado incluir aspectos de la **modernidad latinoamericana**, ya que sí se incluye Latinoamérica en la sección: **Momentos de transición en el arte hispanoamericano** y la **modernidad** es uno de ellos. Sería interesante la posibilidad de incluir el caso latinoamericano en el análisis de la modernidad, especialmente por la proximidad que presenta su problemática con el caso español: ambos “periféricos” respecto de las “Vanguardias históricas”.

3 BAYON, D. *Aventura plástica hispanoamericana*. México, F.C.E., 1974, p. 17.

4 Entre ellos pueden leerse las siguientes afirmaciones: “1920-30 es una fecha decisiva en el despertar de la conciencia artística latinoamericana” (A. Romera, en: *Latinoamérica en sus artes*. México, Siglo XXI, 1983). O, que la vanguardia “surge de un modo relativamente brusco, en la década 1920-30: su asimilación “retrasada” de las tendencias de “vanguardia” coincide con la época en la cual nuestros países se ven agitados por una serie de conmociones sociales y políticas que no dejan de matizar la obra y la actitud de los pintores empeñados en la creación de formas nuevas”, (A. de Juan, *En la Galería Latinoamericana*. Cuba, Casa de las Américas, 1972.

5 BAYON, D. op. cit., p. 18.

6 SARLO, B. *Buenos Aires: 1920-30, una modernidad periférica*. Buenos Aires, Nueva visión, 1989.

7 Crecimiento urbano. Crecimiento demográfico por aporte inmigratorio. Crecimiento del parque eléctrico y automotor de Buenos Aires. Proletarización de los sectores populares, en algunos casos y marginación en otros. Crecimiento y ascenso de los sectores medios, percibidos como intrusos por los antiguos dueños del poder: la burguesía terrateniente. Tendencia a la democratización de algunos espacios que eran hasta entonces patrimonio de la clase alta: la universidad, por ejemplo. Democratización cultural a partir de la aparición de publicaciones baratas y de la proliferación de medios masivos gráficos que se ocupan de hacer circular las nuevas pautas culturales, nuevos paradigmas de hombre y de mujer en una sociedad en proceso de transformación. El cine vive su etapa preindustrial con la pujanza de la producción de películas semanalmente y el recambio diario de los programas ante la demanda creciente del público. Estos son algunos de los datos que configuran la realidad cambiante de este Buenos Aires de finales del siglo XIX y principios del XX.

8 Modernidad, entendida en el sentido en que lo plantea Marshall Berman, como “experiencia vital”, instalada en lo cotidiano, “realidad paradójica” en la que conviven pasado y presente en pugna, “estado de perpetuo devenir”, que genera experiencias artísticas coherentes con una “sensibilidad nueva”, en: *Todo lo sólido se desvanece en el aire, la experiencia de la modernidad*. Buenos Aires, siglo XXI, 1989.

9 Siqueiros y Rivera estaban en Europa cuando el secretario de educación José Vasconcelos los invita a pintar los muros de los edificios públicos de ciudad de México, en una palabra, los convoca a socializar su arte poniéndolo al servicio de la Revolución Mexicana, (iniciada en 1910). Ambos acuden a la convocatoria y ponen “manos a la obra” ya en 1922 con los murales de la

Escuela Preparatoria. Antes de partir a México, Siqueiros publica sus “Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana”, en *Vida Americana*. Barcelona, mayo de 1921.

10 “Institución arte”, en el sentido en que lo propone Peter Bürger en: *Teoría de la vanguardia*. Barcelona, Península, 1987.

11 La categoría de “modernidad periférica” la retomo del planteo de Beatriz Sarlo en su libro: *Buenos Aires: 1920-30. Una Modernidad Periférica*. Ideada para el campo cultural y el de la literatura en particular y que en mi trabajo desplazo al campo artístico.

12 La presentación del trabajo se acompañará con la exhibición y descripción breve de las imágenes (diapositivas) a las que se alude en el texto.

13 La palabra “vanguardia” aparece en el marco de este trabajo entre comillas ya que se la entiende en un sentido amplio, más allá del específico y acotado que le otorga P. Bürger en su *Teoría de la vanguardia*. Considero que su propuesta teórica entra en crisis al ponerla a prueba con el caso de lo que la historiografía tradicional ha llamado la “introducción de las vanguardias” en América Latina. Una de las propuestas de mi trabajo es la de discutir las categorías vigentes para el análisis del arte latinoamericano y reocuparlas desde una nueva construcción histórico-artística que permita considerar la variedad y lo heterogéneo como modelo de análisis.

PHILIP STEIN ESTAÑO, NUEVA YORK-MEXICO- BARCELONA. DEL TALLER DE SIQUEIROS A HOY

LLUM TORRENS
Universidad de Barcelona

Philip Stein es un pintor nacido en Newark, New Jersey, U.S.A., en 1919. Estudió artes plásticas en New York, París, Los Angeles y México. Se formó trabajando como pintor escenógrafo en el teatro de New York y en los estudios de cine de Hollywood. Esta etapa de formación quedó interrumpida por la incorporación de Estados Unidos al bando aliado durante la Segunda Guerra Mundial. Stein formó parte como meteorólogo del octavo contingente de las fuerzas aéreas, con responsabilidad sobre el norte de Europa, y del noveno ejército norteamericano, con el que llegó hasta el río Elba, tomando contacto con las tropas soviéticas; durante la contienda, Stein, avituallándose de materiales pictóricos en fábricas y almacenes destruidos por la guerra, realizaba constantes retratos y apuntes del escenario bélico. Retomando su estatus civil y su actividad plástica, en 1948 viaja a México donde colaboró durante 10 años con el pintor muralista mejicano Siqueiros, quien le otorgó el nombre artístico de Estaño, utilizado por Stein a partir de 1955. Especializado en pintura mural, además de su trabajo con el artista mejicano Siqueiros, Stein ha realizado varios murales en los Estados Unidos así como diversas exposiciones de pintura: en la ciudad de México, en Houston, New Orleans, New York etc. A partir de 1985 se instala en Catalunya, donde ya ha realizado exposiciones en Mataró y en Vilassar de Mar.

De este pintor debemos destacar también su profundo compromiso social y humano y cómo este compromiso queda patente en su relación con el arte. Philip Stein junto a su esposa Gertrud, ha participado en los debates artísticos e ideológicos de su país, con la voluntad de ir construyendo una sociedad más democrática distinta de la Norteamérica de hoy, paradigma del “mundo occidental”; a este fin el artista ha dedicado su talento. También el Jazz ha sido fuente de inspiración para sus obras. Desde muy jóvenes Philip y Gertrud Stein participaron en el ambiente vanguardista, liberal y europeizante de New York, de la bohemia de Greenwich Village de los artistas, de la confraternización racial de los clubs de Jazz ... Stein ha pintado diversos temas de Jazz y retratos de los grandes músicos de Jazz: Louis Armstrong, King Oliver, Jabo Smith, Bessi Smith, Albert Nicholas, Big Chief More y murales en el club de Jazz más famoso de Nueva York: el Village Vanguard.

Pasamos ahora a esbozar rápidamente el panorama socio cultural en los USA de los años 30, proemio y determinante de su ulterior desarrollo y marco para la pintura de

nuestro artista. En 1929 tiene lugar el crash de la bolsa de New York, a pesar de que Stein tiene entonces 10 años y no participa de las polémicas que surgen de la nueva situación social sí repercutirán en su futuro los cambios que se producen y que dan lugar a una toma de posición que pesará en los planteamientos de los artistas: por un lado se acentúa el pragmatismo monetarista y conservador que desconfía de todo lo que no sea productivo y económicamente racional, y que cuenta con antecedentes en la mentalidad del pionero, autárquico, que prioriza el trabajo por razones de supervivencia, que partiendo de la nada se ha hecho a sí mismo y ha roto con la tradición europea. Por otro lado la pauperización de importantes sectores sociales, con los comedores sociales “soup kitchens”, la actividad del Ejército de Salvación, y los “hobos”, vagabundos de los trenes, como ejemplos conocidos por todos nosotros, fuerzan la radicalización política o, como mínimo, la concienciación ante los problemas del país (el año 1929 se funda el Club John Reed en New York y en las grandes ciudades, de costa a costa, para debatir los problemas sociales y culturales planteados). Por lo que respecta al arte, la discusión ideológica es constante: la responsabilidad del artista ante el compromiso social, la autonomía o no del arte y su mensaje, el continuado debate entre forma y contenido, abstracción y figuración. Inscrito en la crisis económica de los años treinta, el New Deal de Roosevelt promueve el WPA (Works Progress Administration), con la idea de ofrecer puestos de trabajo remunerados y fijos a los artistas: se intenta paliar la situación de todo un colectivo que padece también los problemas de las crisis, a la vez que se da una aplicación social a una actividad considerada hasta entonces improductiva. Una de las modalidades artísticas que se promociona es el mural.

La pintura mural está presente en el arte desde el principio de los tiempos, la voluntad del ser humano de dejar huella en su entorno y perpetuarse en el tiempo y más allá de sí mismo, de dar forma a la materia que le rodea según su particular visión, abarca desde la pintura rupestre hasta nuestros días, desde las pinturas domésticas de las casas de Pompeia hasta la interpretación que hizo Miguel Angel en la Sixtina. Lo común en este tipo de obras es su carácter emblemático y público. Estados Unidos contaba con el precedente cercano del muralismo promovido por la Revolución Mejicana. Los grandes artistas del país vecino –Siqueiros, Orozco, Rivera– eran admirados por los sectores progresistas norteamericanos (los tres habían pintado murales en la zona de California, y posteriormente también en el Este) a la vez que coincidían en la necesidad de profesionalizar al artista, de revalorizar su papel social y en la utilidad del arte que reclamaban los sectores más pragmáticos. Por último, al igual que en México, este tipo de arte público, difícilmente convertible en mercancía, democrático y muchas veces didáctico, concordaba con los valores que se sentían como propios del pueblo americano, en la búsqueda de una personalidad artística nacional (hasta entonces el arte americano había vivido deslumbrado por Europa, ya fuese por las vanguardias ya por el clasicismo). Otro elemento para entender la pintura norteamericana es la importancia de los medios de comunicación y la cultura de masas, Relacionado en ciertos aspectos con el mural, el espectáculo popular (el teatro primero, el cine después y la publicidad gráfica) determinó el carácter específico de toda obra plástica de los años treinta hasta prácticamente los años setenta, cuando el nuevo medio de comunicación, la televisión, consiguió imponer su propia autoridad, más inmaterial y conceptual, hasta la llamada estética del vídeo-clip actual. Broadway, Hollywood y los imperios de la prensa y la publicidad son símbolos de América del Norte, no sólo de los años 30, 40, 50 ... sino incluso de nuestros días. La difusión de la imagen con un mensaje (utilitarismo), donde se simplifican los trazos, las líneas y los colores haciéndola más fácil de recordar y de leer (como el cómic, la publicidad “avertisements” y el cartel “billboard”), que se

impone por repetición y por tamaño (los productos industriales ante los artesanos, las imágenes de Marilyn Monroe que manipuló Warhol culminan, en los años sesenta, este proceso iniciado treinta años antes) son elementos característicos coincidentes con el concepto de mural y la pintura de Stein. Philip Stein, Estaño, participa de todo este proceso que queda así ajemplificado en su trayectoria como artista. Su formación ha pasado de New York y Hollywood, al muralismo mejicano, y a su propia y personal producción ... a participado en el compromiso político y en el debate entre la figuración y la abstracción en el arte, entre las concepciones europea y americana. Pero su obra, a diferencia de otros artistas, no ha sido el fruto de una moda variando según el mercado. Philip Stein, desde que consiguió la madurez técnica y artística, ha mantenido el contenido humano de su figuración como compromiso ético. Para él el arte nos debe hablar, de forma comprensible, del ser humano y de sus problemas. Sus pinturas son un pequeño rompecabezas, encajan la belleza (incluso la de la violencia, del dolor) y las formas populares y sencillas que no quieren suplantar a la realidad, con la utilización de recursos cromáticos y compositivos que refuerzan tanto la parte formal de sus obras como su contenido. Philip Stein no se unió a la moda de la abstracción de los años cincuenta, pero tampoco formó parte del realismo fotográfico (hijo directo de la publicidad), llamado hiperrealismo de escuela norte-americana, el gran trompe-d'oeil de nuestros días.

Lo que nos interesa y pretendemos con nuestro estudio es llegar a conocer el posible alcance e influencia de un movimiento tan definido estéticamente como es el muralismo mejicano y justamente como se replantean hoy ciertos interrogantes plásticos e ideológicos en directa conexión con los logros y los vacíos de dicho movimiento. El muralismo mejicano que aparece en los años veinte fruto de la revolución (1910-1920), y se desarrolla en base a los tres grandes nombres que todos conocemos (David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera y José Clemente Orozco) define una opción, frente a las vanguardias europeas, paralela al auge de la figuración, ya sea expresionista ya de raíz novecentista o ya el realismo socialista de los años veinte y treinta. Tres factores conforman la base del movimiento: la reafirmación de la figuración, de ecos expresionistas, con el subsiguiente subrayado del discurso implícito en las obras, el compromiso y utilización social del arte que implica, y, la búsqueda de una identidad propia, americana, que rompe el tradicional monopolio europeo de la plástica. Por lo que respecta a este último punto, es justamente el mismo problema con el que se enfrenta el norte del continente: los Estados Unidos llegarán a conseguir unos años más tarde, con el Expresionismo Abstracto y a pesar de ser un movimiento paralelo al desarrollo del informalismo en Europa, cambiar el centro de interés de la producción artística, hasta entonces París, convirtiendo New York en el nuevo polo de atracción. Si bien el Expresionismo Abstracto norteamericano evoluciona desde las vanguardias europeas aportando el bagaje de su presente, de la modernidad que representará a partir de ahora como paradigma del mundo capitalista, el arte mejicano, en concreto el movimiento muralista que se inicia en los años 20, enlaza con su tiempo a nivel de contenidos, de mensaje y lectura, aunque no rechaza la tradición ni el pasado pues su referente técnico y formal es en parte la Europa renacentista, la técnica del fresco, los murales y el uso social y político del arte. A la vez el arte y los artistas del México post-revolucionario viven, al igual que los europeos, la evolución expresionista de la figuración plástica (Nueva Objetividad en Alemania); si tenemos en cuenta las connotaciones también políticas y sociales unidas a dicha estética, la fuerza comunicativa y sus cualidades de inmediatez y actualidad (composiciones no estáticas, interrelaciones y dinamismo cromático etc.) tendremos la clave de la relación con la cultura europea de los años 20 y

30; por otro lado las raíces históricas de un pueblo, un continente, avasallado por Europa, surgen con una fuerza que se refleja en la producción plástica: la geometrización y uso en cierto modo ornamental de las formas, que en lugar de relegar su transcendencia las convierten en signo, la geometrización de las composiciones, el hieratismo y simplificación de las figuras, la imbricación casi caligráfica de las líneas o bien la presencia de formas e iconografía del pasado anterior a la colonización, pueden leerse como una herencia consciente y querida de las culturas precolombinas, de la misma manera que la referencia racial así como a temas, simbologías y mitos nacionales acaban de conformar una producción con carácter propio. He aquí el panorama que nutre la obra y la personalidad de nuestro artista a caballo entre dos culturas, el norte y el sur del continente y con vivencias y lazos de unión a ambos lados del Atlántico, desde sus estancias europeas durante la Segunda Guerra Mundial hasta hoy en día.

Philip Stein trabaja en Hollywood cuando la huelga de los años 1946-1947 deja a los sindicatos derrotados y a los artistas sin trabajo. Utiliza el año 1948 la beca otorgada por el gobierno de Estados Unidos a los veteranos de guerra, que le permite instalarse en San Miguel de Allende, en el estado de Guanajuato; fue aquí donde Stein conoció a Siqueiros, quien había llegado a San Miguel para pintar un mural sobre la vida del general de la Guerra de la Independencia Ignacio Allende. Fue en San Miguel de Allende donde Stein, como estudiante, colaboró en su primer mural con Siqueiros, al que siguieron estos otros:

Antigua aduana de México D.F.: *Patricios y patricias*, Palacio de Bellas Artes, México D.F.: *Tormento de Cuauhtemoc y Cuauhtemoc redivivo*, Instituto Politécnico. México D.F.: *El hombre amo de la máquina*, Universidad Michoacana, Morelia: *Excomuni3n y fusilamiento de Hidalgo*, Fábricas Automex, México D.F.: *Velocidad*, Hospital seguro social, México D.F.: *Por una seguridad social*, Rectorado, Ciudad Universitaria, México D.F.: *El pueblo a la universidad*, Castillo Chapultepec, México D.F.: *Del profirismo a la revoluci3n*.

Además ha realizado una importante producci3n de obra de caballete y diferentes murales en Estados Unidos. Stein adopt3 el seud3nimo Estaño conferido por Siqueiros, que disfrutaba mostrando su ingenio en los juegos de palabras, y lo ha mantenido hasta hoy; permaneci3 trabajando en el taller del maestro mexicano durante diez años. Posteriormente, de nuevo instalado en Estados Unidos en 1960, se uni3 a la lucha por la libertad de Siqueiros, encarcelado ese año en México hasta el 1964; mantuvo esta estrecha relaci3n hasta el año 1974 en que muri3 el gran muralista. El año 1985 se traslad3 a Barcelona donde reside hasta hoy. Tanto t3cnica como est3ticamente Stein ha sido uno de los artistas de la figuraci3n norte-americana formados en la Escuela Mexicana. Utiliz3 hasta los años setenta el uso de la piroxilina sobre masonite, una característica t3cnica peculiar compartida con Siqueiros pero que tuvo que sustituir por la pintura acrílica a causa de la nocividad de la primera substancia que le llev3 a ser intervenido quirúrgicamente. En el plano estilístico podemos rastrear en su obra la huella del muralismo mejicano en sus composiciones y cromatismo de gran potencia así como en su opci3n frente al sentido del arte: la plástica debe caminar hacia el futuro, en absoluto anclarse en el pasado, pero debe ir unida a un sentimiento profundo de compromiso con los problemas del ser humano, rehusar los desarrollos gratuitos ya sean fruto del esteticismo ya de supuestas y transcendentales especulaciones filosóficas. Stein rechaza también el elitismo cultural que pretende que el arte y la cultura sean coto inaccesible sin un amplio bagaje cultural: lo que aceptamos en culturas alejadas de la

nuestra en el tiempo o en el espacio (el arte popular, religioso, la tosquedad portadora de verdad, de autenticidad) hipócritamente y por intereses de mercado lo rechazamos en la nuestra. El arte que defiende Stein, Estaño, no es un arte didáctico sino real y sencillo, político y humano como el Jazz y quien sabe si como el Rap y los graffiti de la América de hoy.

PHILIP STEIN: ESBOZO CRONOLOGICO-ESTILISTICO

1948

Como ya hemos referido, Stein llega a México con una formación como pintor escenógrafo (Hollywood) y con práctica y destreza en el retrato (género que siguió practicando durante la campaña bélica en Europa y que cultivará hasta hoy en día). En las primeras obras de este periodo se observan enseguida las influencias expresionistas del muralismo mejicano que encuentra en San Miguel de Allende, ecos del expresionismo alemán, que se unen a un trabajo de la textura a base de gruesos empastes, deformando las figuras mediante una geometrización que abarca todo el espacio pictórico y lo articula mediante la imbricación de volúmenes. Los temas que realiza presentan una fuerte ideologización. La introducción a veces de elementos caricaturescos y un cierto tenebrismo y uso del claroscuro refuerzan las situaciones emocionales que presenta, siempre con la figura humana como eje.

1952-55

Se hace patente su trabajo en el taller de Siqueiros: por composición, técnica pictórica (con la pincelada en forma de espiga o circular, y en los materiales usados: piroxilina) y por cromatismo (influenciado por la escuela mejicana, muy vivo con rojos y negros y uso del claroscuro). La composición de la superficie pictórica está en función principalmente de una sensación de dinamismo que subraya el contenido dramático de los temas; el sentido centípeto de esta composición se refuerza con el tratamiento del fondo que, además de rodear la forma central, recoge el movimiento expansivo de las figuras con pinceladas curvas a modo de vibraciones. El punto de vista escogido moldea las figuras mediante el escorzo que, juntamente con la geometrización de las formas (de clara influencia de Siqueiros) ha evolucionado hacia una construcción volumétrica, pero siempre en favor del dinamismo, mediante las líneas compositivas direccionales y en función del valor significativo de las obras. A veces el dinamismo compositivo y la pincelada recuerdan ciertos aspectos del futurismo italiano pero difieren notablemente en la presencia constante de la figura humana en absoluto "maquinizada", y en el trasfondo ideológico, humanista y universalista en el caso de nuestro artista. Otras firmas utilizadas por Stein durante esta época son las de "Valentín" y "Sterno" (sobre todo en temas muy politizados; alguna obra sobre la guerra de Corea, etc.). El significado reflexivo de las pinturas se refuerza con la referencia constante, en forma de alegorías, a universales humanos. Aún se hace patente una cierta preocupación por el estudio de los volúmenes y su imbricación en la superficie (cuerpos de influencia clásica o estudios del espacio/movimiento paralelos a la investigación vanguardista). Se caracteriza su evolución durante este periodo por una mayor definición y una compaginación más inteligente entre la forma y la materia (con espacios de gran fuerza textural).

1955-59

Delimitando cada vez más claramente su propia personalidad artística, aparece un mayor aplanamiento de las zonas, un trabajo del volumen más unitario suavizando las formas (quizá aflorando con más fuerza un estrato estético norte-americano). Las líneas de movimiento entorno (o incluso dentro) de los volúmenes se transforman en líneas de continuidad entre la forma y el fondo. Los escorzos se continúan manteniendo pero con un aplanamiento de las secciones y no por una superposición de volúmenes. El cromatismo define zonas casi planas que contrastan con la posición visualmente agresiva de las figuras hacia el espectador. Los temas mantienen el contenido ideológico pero aparece con más fuerza la figura femenina (con frecuencia desnudos y figuras yacentes). La evolución de las obras simplifica volúmenes y trazos, redondea las formas e introduce un cierto linealismo (dibuja rostros, ojos, y remarca contornos). Las imágenes se hacen más emblemáticas, en algunos casos refuerzan la simetría, o buscan la implicación del espectador con la proyección de un volumen, mediante alguna silueta que pueda ser interpretada con un signo o con una figura o personaje central. De este periodo son obras con grupos de diminutos personajes muy dinámicos y casi abstractos.

1960-70, USA

Ya en Estados Unidos, el tema del paisaje se hace más frecuente, aumentan hasta hacerse mayoritarias las obras de caballete, la pintura acrílica sobre masonite, aunque también realiza algunos encargos murales ya con una factura independizada de Siqueiros. A nivel estilístico continúa con las líneas ya apuntadas en el sentido de un mayor moldeado en los volúmenes y la ampliación de la gama cromática con un abanico de matices que elimina los contrastes más crispados. Igualmente la composición se distribuye por toda la superficie, la dialéctica forma-fondo no es de tensión sino de integración, llegando las figuras a ser una parte más de toda la superficie e incluso casi a diluirse. Se mantiene el linealismo de la pincelada y la sensación de vibración de los cuadros. Se observa un paralelismo con la pintura cartelista de los años 60 y con las tendencias "Pop-art": expresionismo cromático, simplificación de las formas, emblematismo y temática racial. Los años setenta suponen la continuación de esta línea: reducción de paleta hacia colores primarios (rojo, amarillo, pero también violeta, verde y rosa), simetría en la composición, elementos de decorativismo (frangas de color, espirales ...) y una cierta despreocupación por los valores de la textura (determinada también por el uso de pintura acrílica); la simbiología de los temas enlaza absolutamente con el momento de renovación y cuestionamiento socio-cultural en Estados Unidos y el mundo occidental en general.

Desde 1980 hasta hoy

Los cambios en el panorama artístico que se introducen con la década de los ochenta suponen de nuevo un momento de intenso debate estético: entre abstracción y figuración, o mejor dicho, su propia superación, la reivindicación del eclecticismo, del revisionismo y, por todo ello, cuestionamiento del concepto de vanguardia y de modernidad. Es evidente que la trayectoria que hemos descrito en el caso de Philip Stein presenta suficiente coherencia y, a estas alturas, madurez, habiendo sintetizado influencias y aportaciones de tres culturas diferenciadas: la tradición europea como continuidad en

la historia, la modernidad rupturista, casi sin referente del Norte americano y las raíces insólitas, nuevas a los ojos del mundo industrial y antiquísimas en su esencia, de la América del Sur. Se abre este periodo final de nuestro esbozo con la instalación del taller de Stein en Europa y con una coincidencia, ajena al artista, entre su ya reafirmado estilo y cierta sensibilidad por la figuración. La pintura de Stein ha mantenido una gran coherencia estilística, pero también significativa y temática, a lo largo de su producción. Su voluntad de síntesis entre forma y contenido hace que podamos leer sus formas mediante guiños específicamente plásticos: refuerza el sentido del plano (frente al juego-engaño de la perspectiva), y la línea como valores visuales referentes que nos hablan de su especificidad norte-americana, reitera formas que se acercan así al signo y al valor simbólico del ritmo en las sociedades pre-industriales, usa la simetría y la geometrización casi ornamental para impactar la memoria visual del espectador, mantiene la dinámica concepción compositiva que adquirió del muralismo mejicano, ha madurado ciertos temas propios (la mujer, el jazz, un especial tratamiento de la figura en el paisaje), y una voluntad de simbiosis entre unas raíces rurales, en cierta manera primitivistas (que combinan referentes negroides e indios, el eco africano y la influencia de la estética pre-colombina) con los elementos paradigmáticos de la modernidad industrial que aparecen siempre inevitables: el jazz, el conflicto social, la maquinización ... En fin, una última sorpresa, la ambivalencia de su figuración en favor del elemento plástico: la realización de pinturas, fragmentos de composiciones mentales, ideales, que se expanden en la concepción del mural, que el corte, el acercamiento, convierten en casi abstracciones pero que mantienen la referencia a la figuración, obligándonos a intuir un significado. Una ironía poética que nos ofrece una ventana al misterio, una mirada que relativiza la polémica estética desde un firme convencimiento ético.



1. Mural. Hospital de la Raza. México, D.F.



Lámina 2. (1957).



Lámina 3. México, D.F. (1957).



Lámina 4. (1966).



Lámina 5. (1986).

Lámina 6. (1991).



