

---

## *El problema de los períodos. Coleccionismo fantástico e ingenios automáticos en los siglos XVI y XVII*

ALFREDO ARACIL

La «compartimentación» de la Historia del Arte en períodos con características formales o conceptuales más o menos claramente definidas ha traído consigo, en muchos casos, el dejar de lado gran parte de los rasgos que definen el arte o la cultura de una época por el simple hecho de no ser exclusivos de ella y aparecer también en la inmediatamente anterior o posterior; y por las mismas razones a minusvalorar o tratar de justificar el precio que sea aquellas características particulares de determinadas realizaciones que presentan problemas de integración en la idea que, a priori, pudiéramos haber nos hecho del arte de su período.

Dos actitudes pueden servirnos para definir y explicar buena parte (que no todo) de lo que venimos entendiendo por «Manierismo»:

a) Un interés por lo que podríamos llamar «la otra apariencia de la realidad» (que explicaría tanto su concepción esotérica de la Ciencia y la Naturaleza como, apurando un poco, las «licencias en la utilización de la herencia clásica o la complacencia en lo ambiguo, lo grotesco y lo engañoso)

y b) El carácter lúdico de gran parte de sus actividades y realizaciones (carácter del que participaban entre otros los numerosos «juegos de corte», algunos espectáculos públicos y los más variados artificios mecánicos).

Sin embargo, determinados fenómenos derivados de estas dos actitudes (fenómenos perfectamen-

te encuadrables en el ámbito del Manierismo pero no tanto en nuestra idea general de Barroco) pervivieron e incluso continuaron desarrollándose con fuerza durante todo el siglo XVII. Es el caso tanto del llamado «coleccionismo ecléctico» (donde lo «excepcional» y lo «fantástico» no sólo ocupaba un lugar destacado sino que, en algunos casos llegaba a constituir la columna vertebral del conjunto) como del auge de los ingenios automáticos contruidos para los jardines y las cámaras de los palacios y villas.

A continuación, la ponencia se centra en el análisis de ambos fenómenos a lo largo de los siglos XVI y XVII, con los principales ejemplos y fuentes documentales en los que se apoya nuestro estudio.

Y, tras hacer un breve repaso de la concepción del «manierismo» y el «barroco» en la historiografía del arte de nuestro siglo, la ponencia vuelve a su punto de partida para concluir en que, si bien rasgos como la ambigüedad, el juego o la sofisticación pueden servir perfectamente para caracterizar al Manierismo, del mismo modo que la teatralidad, la persuasión, lo aristotélico frente a lo platónico o el equilibrio entre naturaleza y alegoría caracterizarían al Barroco, tanto unos como otros ni son suficientes para definir la cultura de los períodos en los que se encuadran ni, como se ha hecho ver, muchos de ellos pueden ser reducidos a sus períodos respectivos.

---

## *El período de la contrarreforma en la pintura valenciana y los inicios del naturalismo*

FERNANDO BENITO DOMENECH

Los inicios de naturalismo pueden retrotraerse en Italia al grupo de pintores denominados por Longhi como «manieristas reformados» los cuales depuran la retórica manierista para ofrecer, siguiendo los dictados de la Contrarreforma, imágenes de lectura clara y directa, situación detectable hacia 1580. En lo que respecta a España, un mal entendido sentimiento nacionalista venía a complicar el panorama que, afortunadamente gracias a los estudios especialmente de A. Pérez Sánchez comienza a aclararse.

Persona clave para la comprensión de la Contrarreforma en Valencia es el Patriarca Arzobispo Juan de Ribera. Su mecenazgo y sus colecciones artísticas, entre las que figuran obras importadas de Italia, hacen de él además elemento principal en la evolución artística. En 1579, con la muerte de Juan de Juanes, se cerraba simbólicamente todo un ciclo pictórico de influencia romanista. La preocupación realista de los últimos años de su vida la intentó resolver recurriendo a la minuciosidad técnica flamenca, evolución en la que le seguirían discípulos como Juan Porta y Cristóbal Llorens. Pero junto a éstos existe un grupo de pocos conocidos pintores activos en Valencia quienes entre 1591-92 participan en la decoración del Salón de Cortes de la Generalidad. En ellos se advierte un conocimiento del color

veneciano y un tratamiento más realista de la luz. Destaca entre ellos Juan Sariñena, de origen quizá aragonés, pero formado en Italia donde conocería el naturalismo incipiente de Pulzone, Venusti etc... Sariñena pinta retratos el estilo «internacional» y posiblemente desempeñó el papel de coordinador en la decoración del Salón de Cortes.

Otro proyecto decorativo importante por estas fechas en Valencia es la decoración del Colegio del Corpus Christi cuya dirección lleva Bartolomé Matarana, italiano pero estilísticamente arcaico.

En este ambiente se produce en 1599 la llegada a Valencia de Francisco Ribalta. Formado en Madrid y en El Escorial, Ribalta tiene asimilado el color veneciano y revela una preocupación clarooscuro. Pero esa tendencia se verá intensificada probablemente por el conocimiento de determinadas pinturas italianas existentes entonces en la colección del Patriarca. La formulación ribaltiana del clarooscuro con sus violentos contrastes tendría un gran impacto en Valencia dejándose sentir incluso en la evolución final del ya anciano Sariñena. El arco estilístico que recorre este pintor creemos que nos ofrece con la mayor claridad el espíritu «reformado» tal como se dio en Valencia, con todas sus virtudes y sus defectos.

---

## *Del manierismo al barroco en la arquitectura civil de Mallorca: los palacios*

JORGE BERNALES BALLESTEROS

Quizá uno de los conjuntos más interesantes de la arquitectura civil española sea el que aún se conserva en la isla de Mallorca. Las residencias mallorquinas ofrecen apreciables ejemplos de creatividad en arquitectura y decoración, pero son además, tanto en la ciudad como en el campo, testimonio de la adaptación inteligente de las modas europeas a gustos consuetudinarios de la población. Ello ha determinado más de un problema a la hora de las catalogaciones estilísticas, con la consiguiente obsesión por saber si todo es manierista o barroco, lo que en buena cuenta responde a la manía de etiquetar las obras de acuerdo a premisas y cronologías no siempre aplicables a las singulares realidades del arte hispánico, pues suelen responder a patrones y raseros de modelos italianos o en general ultrapirenaicos. No vamos a intentar aquí ofrecer un nuevo repertorio de etiquetas y clasificaciones, ello sería un intento tan pretencioso como estéril, pero sí vamos a presentar un panorama en el que goticismo, manierismo y barroco se dan sucesiva y paralelamente, con plenas vigencias estilísticas y con sus propios marcos. Nuestro intento se reduce a ofrecer unas consideraciones sobre las notas esenciales de esta arquitectura, que son las de una lenta evolución y definición básica de ser un arte ecléctico, pero hartamente expresivo de condicionantes sociales, geográficos y Mediterráneos.

Es claro que Mallorca fue desde su reconquista un lugar de privilegio para la arquitectura civil; los grandes castillos dan testimonio de una temprana y febril tarea de edificar con afanes de poseer, dis-

frutar y defender la isla; pero mucho más interesante para nuestro cometido son los ejemplos de arquitectura civil, tanto de las grandes casas o palacios y villas, como los que pertenecen a la arquitectura popular, en ambos casos se aprecia un ajustamiento al paisaje que confiere armonía a la isla. A diferencia de Ibiza, cuyo aspecto es casi griego, y de Menorca de sorprendentes y complejos panoramas urbanos, en Mallorca hay una estética esencialmente mediterránea, conformada por un bagaje de siglos en el que están entremezclados los componentes griegos, romanos, árabes, judíos y los claramente hispano-cristianos, pero con una habilidad singular que hace, casi, fundir la arquitectura tradicional con el bello y agreste o amable paisaje de la isla.

El gótico fue lo suficientemente fuerte en la isla como para determinar las formas habituales de los exteriores e interiores de las casas, lo que persistió hasta el s. XVIII, de modo tal que el primer estilo que encontramos en los años correspondientes a la Edad Moderna es el del gótico y se podría aventurar que el Renacimiento, como estilo definido, prácticamente no existió en la isla, pues faltaron las condiciones ideológicas previas. En Mallorca el gótico subyace bajo la decoración proto-renacentista que llega a la isla en los primeros años del s. XVI; luego sucede el manierismo que aglutina las formas góticas y con vitalidad llega hasta el s. XVIII en que alterna con obras de clara filiación barroca.

Mallorca por su situación geográfica fue como una encrucijada ideas y formas provenientes de Ita-

lia, Francia y de la península; pero ello no significó una dependencia estilística a ninguno de estos influjos; concretamente en los años tradicionales del Renacimiento, Manierismo y Barroco, el arte mallorquín fue de mayor interés del que se dio contemporáneamente en Cataluña, si bien el pertinaz catalanismo que ha subsistido en algunos sectores de las islas, ha visto como de exclusiva importancia las etapas gótica y modernista, en las que sí hubo una inconfundible relación entre lo catalán y lo mallorquín. En síntesis podríamos presentar como una clasificación tentativa las siguientes fases:

— *La introducción de formas renacentistas.* Ocurrir en los primeros años del s. XVI a través de un repertorio exclusivamente decorativo, grutescos sobre todo; esta etapa la define Sebastián López como del «proto-renacimiento» en la isla. Al igual que en la península los esquemas de las casas y palacios continúan fieles a las estructuras y conceptos espaciales góticos. De estas características son los palacios de Verí (h. 1509), Truyols, la casa de la Almoina (1529) y la de Fuster de S'Estorell (1530). La llegada del aragonés *Juan de Salas*, hacia 1528, decide esta tímida moda italianizante, pues sus trabajos en la catedral pueden considerarse como definitivos para la consagración del estilo; no varían las estructuras góticas, pero la decoración se extiende con apego a las maneras de Salas. Pertenecen a esta fase de madurez la antigua casa Juny, y los palacios Dezcallar, Oleza y Villalonga.

— *El Manierismo.* La persistencia de los modelos góticos y la actitud tradicional de los mallorquines facilitó la difusión y larga duración del manierismo en la isla, pues este estilo enlazó fácilmente con el gótico y mantuvo muchas de sus formas. Desde antes de finalizar el siglo el manierismo estaba presente en retablos y portadas pero no se define hasta la erección de la portada de Miguel Verger en la Catedral (1594-1601), donde triunfan elementos palladianos, y por la actividad del maestro *Jaime Blanguer*, quien decide con su labor el asentamiento del manierismo, si bien en sus obras (retablos, portadas, casas y aun plantas de templos) se ven vestigios góticos y en general cierto eclecticismo que sabe conjugar diestramente y que será el tono que pervivirá en la isla durante largos años del s. XVII. Su retablo del Corpus Christi (1599) de la Catedral es como un manifiesto de estas tendencias y lo sindicán, de momento, como

el padre del manierismo mallorquín, lo que no significa desdeñar el influjo de Serlio, del ya citado Palladio y de otros grabadores de motivos ornamentales.

Son muchos los ejemplos de arquitectura manierista en Mallorca, pero pueden destacarse, entre otros edificios: el palacio episcopal (1616); la hermosa portada del Muelle (1620) obra del ingeniero Antonio Saura; la casa Mas del Pla del Rey; el palacio Belloto (h. 1640-1650), conocido con el nombre de «Ses Carasses»; la fachada del Ayuntamiento (1649-1680), el palacio del Marqués de la Torre (1696), etc. Al lado de esas edificaciones urbanas no pueden dejar de consignarse las casas y palacios campestres, «las possessions», villas de origen italiano, pero dispuestas en zonas montañosas y perfectamente adaptadas al entorno en sus apaisadas arquitecturas con abiertas «loggias» y frecuentes «porxos», como puede verse en La Alquería en Bunyola, en Sarría cerca de Establiment, Son Zaforteza en Puigpunyent y en Son Homar, si acaso el más logrado e italianizado ejemplo de galería dispuesta entre dos salientes según modelo de las villas florentinas del manierismo y también con recuerdos de las creaciones de Peruzzi.

— *El Barroco.* En plena etapa manierista se hace presente el barroco, pero en retablos y piezas de arquitectura efímera. Ya en 1646 se hizo un retablo de columnas salomónicas, hoy desaparecido, y al parecer hubo otros más, pero la clara aparición del estilo es visible en las portadas eclesiásticas de Montesión (1683) y San Francisco (terminada hacia los años de 1697 a 1700). Al igual que en los casos anteriores puede considerarse como introductor del estilo a un artista —aún hoy controvertido—, quien a través de sus obras haría triunfar unas formas que estaban un poco ya en el ambiente artístico. Se trata del navarro *Francisco de Herrera*, quien llegó a Palma procedente de Italia y se encargó de rematar la portada franciscana. Su lenguaje es de clara filiación barroca y sus conjuntos se plantean como ricas escenografías de efectos casi pictóricos.

Los ejemplos de grandes casas barrocas son numerosos en la Ciudad de Palma, no obstante pueden destacarlos los palacios de Vivot, Sollerich y las casas de Berga y Marqués. El Vivot es sin duda el palacio más grande de la urbe; posee una decoración barroca que aparece desde el patio con escalera imperia, pero se define claramente en los es-

tucos y pinturas que ornan los salones. Sin embargo el palacio Vivot carece de un concepto espacial típicamente barroco; se ve que procede de distintas etapas y que no hay coherencia o unidad de criterio arquitectónico. En nuestro concepto mucho más unitario y bello es el espacio logrado por el palacio Sollerich (1763), con escalera imperial que evoca creaciones andaluzas y galería pintada al paseo del Borne de ecos italianos —algo genoveses— de pretéritas épocas, pero con un movimiento ondulante acorde con el tardío barroco dicióchesco. La Casa Berga (1760) también tiene aires de arquitectura genovesa. La casa de Juan Marqués tiene un zaguán que resuelve un espacio estrecho con efectos de luminosas transparencias y monumen-

talidad más ficticia que real, lo que es de un concepto nítidamente barroco.

No faltan hermosas residencias campestres del período barroco, en realidad se multiplican en este siglo, destacan las fincas de: Alfabia, La Granja en Esporlas, uno de lo más importantes conjuntos de Mallorca, la de Son Berga (1170-76) y otras menores en Son Repiña, Puigpunyent, etc. Punto final a esta arquitectura de placer, aunque inspirada en afanes humanísticos, es la villa de Raixa, del ilustrado Antonio Despuig; aquí hay ya elementos neoclásicos, si bien subsisten muchos de la mejor y más rancia tradición arquitectónica de la isla, que la confieren a la «possession» ese particular e inconfundible acento ecléctico mallorquino.

---

*La doctrina artística de Carducho entre el manierismo y el barroco:  
la teoría de la restitución*

FRANCISCO CALVO SERRALLER

El mito del realismo artístico como lo genuinamente español, racial, ha llevado tradicionalmente a una infravaloración de la teoría artística vista como algo ajeno a nuestro carácter. Esto es particularmente evidente en el caso de Carducho cuya obra ha sido leída acríticamente como un «panfleto antinaturalista». Sin embargo Carducho demuestra estar perfectamente al corriente de las doctrinas artísticas más avanzadas de la Italia del S. XVII. Lo que es más importante su obra teórica ejerció una importante influencia no ya sobre el pensamiento artístico español del S. XVII, sino incluso sobre el italiano.

La polémica actitud que mantiene Carducho ante el naturalismo de corte caravaggista se basa en el principio clásico de la imitación selectiva, actitud compartida por otros tratadistas como Ballori, Pino, Dolce, Danti, etc. En el fondo, o que se plantea en estas cuestiones el pensamiento artístico es el difícil tema de las relaciones entre sujeto y objeto. La teoría de la restitución se sitúa en este con-

texto, entre el *ritrarre* que reproduce la realidad tal cual la vemos y el *imitare* que la reproduce restituyéndole por obra del artista creador su realidad original, corrompida como todo lo que hay «debaxo del cóncavo de la Luna». De este modo, el pensamiento barroco resuelve la angustiada duda del manierismo, a través del concepto de aproximación normativa mediante la que se restaura el prestigio histórico del clasicismo.

Carducho avanza ya esta teoría con su distinción entre «pintor exterior» que se limita a reproducir lo que ve y «pintor perito» que no sólo reproduce o restituye sino que también es capaz de enmendar. Su argumentación se basa en las especulaciones de Leonardo en el famoso «Paragone» o comparación entre la pintura y la escultura, aunque desplazándolas de este terreno al terreno del naturalismo.

Estas observaciones demuestran que Carducho lejos de ser un manierista idealista y retardatario como se le ha solido calificar representa, por el contrario, una avanzadilla del clasicismo barroco.

---

*El orbe del rey y el laberinto de Dios. Madrid, urbe manierista y barroca.  
(primer enfoque)*

ALICIA CÁMARA MUÑOZ

Las razones geográficas que influyen en la elección de Madrid como lugar de residencia permanente de la Corte, se traducen en la idea de que —por ser centro geométrico de la península y consecuentemente de todo el Imperio— esta villa simboliza el orden que la Sacra Católica Real Majestad impone en el orbe católico. Es el centro del poder.

El crecimiento demográfico que provoca el que en ella se instale —sobre todo ya en tiempo de Felipe III— la nobleza, obedece también al hecho de que sea una ciudad capaz —bien o mal— de sustentar a todo el que llega, dándole bien trabajo, bien ocasión fácil para la ganancia ilícita. Aumentan las construcciones públicas y privadas, pero sobre todo religiosas. No existe planificación urbana, salvo en pequeñas zonas, y la mala construcción —eso sí, volcada en la fachada— unida a la sorpresa que una trama urbana tan anárquica puede producir en el viandante, hacen a Madrid fácilmente comparable a un enorme escenario teatral.

El auge de las órdenes religiosas, la falta de una catedral, y el aparente desprendimiento con que la nobleza entrega sus bienes a los conventos definen la vida religiosa madrileña, que a su vez configura una trama urbana caracterizada por su policentrismo.

La arquitectura religiosa de la Corte se mantiene dentro de unos modelos manieristas; hay por supuesto para ello una serie de razones coyunturales, pero hay que tener también en cuenta que las formas manieristas, a través de lo herreriano y de las primeras fundaciones religiosas de la Contra-

rreforma, se remontan al momento de mayor efectividad del poderío español; forman parte ya, por lo tanto, de una tradición de poder que ahora se ha asentado en Madrid, y en cierta medida esto puede haber influido en que sea precisamente esta villa uno de los lugares en los que más tarde se abandonan esas formas arquitectónicas. Sistema constructivo manierista que alberga una vida que perfectamente puede insertarse dentro de los moldes de la cultura barroca. Vida urbana dirigida, en la que el pueblo es espectador de la piedad, la gloria y la riqueza del poder, cuyo carisma comparte por simple proximidad.

Es el interior de las iglesias el espacio en que converge la vida religiosa: semejante a un Paraíso, las colgaduras, y más tarde los frescos, le dan un aspecto teatral, y las luces, flores, frutos, imágenes y música recogen en ese espacio aspectos profundamente simbólicos, pero que atienden a una realidad sensorial. La atmósfera de milagro penetra al fiel a través de todos sus sentidos, incorporando además referencias a la vida urbana.

La Iglesia se proyecta en la ciudad mediante procesiones, fiestas, sermones, etc., pero además, con las ermitas, se convierte en punto de referencia y destino del hombre que sale al campo; las salidas de recreación, que ponen en contacto urbe y naturaleza, vienen siempre definidas en sus nombres, puntos de destino o de partida, por la Iglesia.

El elemento que enlaza la vida propiamente urbana con el espacio milagroso del interior del templo es la lonja o compás. Su importancia estética y funcional se tiñe de referencias bíblicas al conside-

rar que su origen debe buscarse en el mismo templo de Salomón (al igual que otras partes del templo como son las tribunas). Espacio en el que lo sagrado y lo profano se encuentran sin interferirse, de esos compases salen las procesiones que, como tentáculos, absorben en determinados momentos la vida ciudadana. Al fin y al cabo, la procesión es una fiesta más, y son las fiestas —celebración de

canonizaciones, entradas de príncipes, honras fúnebres, etc., etc., efímeras, ricas y asombrosas expresiones del poder.

La Iglesia es en Madrid claro instrumento del poder que la financia, y el efectivo control de la ciudad, que ejerce a través de los múltiples centros religiosos, se plasma en una trama urbana de la que sólo ella conoce el secreto.



---

*Selección de medallistas manieristas italianos del gabinete numismático  
del Museo Arqueológico Nacional*

MARINA CANO CUESTA

Antonio Pisano, Pisanello, al llevar a cabo su primera medalla de Juan VIII Paleólogo, con la nueva técnica de la fundición, confiere un impulso tal a la medalla que la convierte en un verdadero arte autónomo. Pero esta técnica, en los comienzos del siglo XVI y debido a la gran afición existente hacia la moneda romana, se verá desplazada por la propia que se empleaba en el amonedaje, la acuñación. Y será gracias a los avances que ella proporciona, por lo que se hace posible que durante todo el siglo diversos artistas plasmen en sus obras una serie de características como son el modelado elegante producido por la reducción de las formas clásicas, la descentralización de las escenas, con grupos que se superpondrán, e introduciéndose dentro de la representación temas que no tendrán conexión mediata entre sí, pero que tenderán a una búsqueda de la expresión y el sentimiento, con un intento de crear «ambiente» en las escenas y el movimiento en las figuras; con dos tendencias más: la búsqueda de la profundidad y la inconsecuencia de la realidad. Características que les unirá y que les diferenciará de la mayoría de los grabadores del siglo.

Siete serán los medallistas recogidos con sus piezas cumbres. Así, G. Bernardi con la medalla de José reconocido por sus hermanos. Benvenuto Cellini, con dos medallas: Una con la Paz prendiendo fuego a unas armas; y otra con la escena de

Moisés entre los Israelitas haciendo brotar agua de una roca.

De León Leoni, dos medallas de Paulo III: La 1.<sup>a</sup>, con unos jinetes huyendo perseguidos por una tormenta de piedras. Y la 2.<sup>a</sup>, con tres caballos en libertad. Del Emperador Carlos V, otras dos medallas: Una con la personificación del Tiber; y otra con la Virtud rodeada de personajes que le ofenden. Con Anverso de Felipe II, una bella escena, llena de elegancia, de Hércules entre la Virtud y el Vicio. Para Hipólita Gonzaga, una representación de Diana cazadora. Del Cardenal Granvella, con un Reverso en el que figura el navío de Eneas a punto de ser tragado por Seylla. De Andrea Doria, con la galera con los remeros. Para Miguel Ángel Bounorratti, el Reverso que muestra a un anciano caminando conducido por un perro.

Alejandro Cesati, con el Reverso de Paulo III de Ganímedes con el águila de Júpiter.

G. Cavino, con la medalla que recuerda el advenimiento del Catolicismo a Inglaterra con la reina María.

J. Trezzo, estará representado por las medallas de María Tudor como reina de Inglaterra; Felipe II como Príncipe y Rey de Inglaterra en 1555, Juanello de la Torre, con la Fuente de las Ciencias, y la medalla de Juan de Herrera de 1578.

Pompeyo Leoni, con dos piezas: una del Príncipe D. Carlos de 1557, y otra de Honorato Juan.

---

## *De las platerías castellanas a la platería cortesana*

J. M. CRUZ VALDOVINOS

El trabajo se centra sobre la evolución de la platería en los territorios de ambas Castillas en el tránsito de los Siglos XVI al XVII. La situación inicial se caracteriza por la profusión de centros, marcajes, estilos y tipologías. Posteriormente se constata la influencia uniformizadora impuesta por la Corte.

Por lo que respecta al estilo, hacia 1550 puede distinguirse un manierismo decorativo, apreciable en el tratamiento formal de lo figurativo en relieves y estatuillas, con influencia de algunos artistas como Berruguete. Hacia 1565-70, sin embargo, se constata un manierismo tipológico, tendencia en la que destaca entre otros el platero Marcos Hernández, activo en Alcalá y Toledo.

La actividad de Juan de Arfe y Francisco Merino a partir de 1580 señala una nueva fase caracterizada por la sobriedad decorativa y la filiación arquitectónica/escurialense de sus obras. La influencia de Arfe, gracias además a su obra escrita, es considerable y puede apreciarse en una serie de autores y piezas castellanas e incluso en obras que vemos representadas en la pintura contemporánea. Menos conocida, al igual que su obra, es la influencia de Merino, pero su huella puede detectarse en artistas que trabajan en Toledo y en Madrid.

Por lo que respecta a la platería de corte, que habría de dominar durante el S. XVII, hay que lamentar la ausencia de piezas de los últimos 40

años del S. XVI en que Madrid ya fue corte, lo que dificulta el estudio de su evolución. En cualquier caso parece seguro que de los numerosos plateros censados en Madrid por esas fechas, un buen número trabajaba el oro, y por otra parte, la mayoría de su producción se vio absorbida por el Rey y la corte.

A fines del primer cuarto del S. XVII aparecen piezas ya claramente pertenecientes al nuevo estilo cortesano que posteriormente se irá irradiando a otras partes de la Península. Este nuevo estilo presenta características bien definidas tanto en lo tipológico como en lo decorativo, destacando frente al manierismo precedente la ausencia de figuración humana sea en figurillas o relieves. Otra característica relevante será el dorado de las piezas y la inclusión de esmaltes polícromos. Pasando al terreno de las consideraciones generales sobre la platería cortesana, podría señalarse que revela la elaboración de un lenguaje formal específico, funcional y autóctono, plenamente original y sin influencias extranjeras.

A partir de Felipe IV, la codificación del lenguaje y las técnicas de la platería cortesana asegurarán su irradiación por la Península, aunque los distintos centros conservan siempre ciertas características peculiares.

---

## *El tránsito del manierismo al barroco en la arquitectura rural segoviana*

JOSÉ E. FERNÁNDEZ REDONDO

La situación de la provincia de Segovia en el siglo XVII, es un tanto especial, ya que se van a producir en ella una serie de influjos exteriores que van a determinar un arte de tipo regional en desacuerdo con los movimientos arquitectónicos que en ese momento tienen lugar en el resto de España.

El primer motivo por el que se produce esta situación especial es debido a la construcción de El Escorial y al creciente influjo que sobre la parte suroeste de la provincia ejerce, influencia que se extenderá a lo largo de la primera mitad del siglo XVII como vemos en las construcciones de Villacastín, El Espinar o Aldeavieja (Ávila). Las influencias más directas del purismo escurialense llegan a través de dos de sus máximos representantes en la construcción, fray Antonio de Villacastín, que según se ha podido constatar a través de la documentación es consultado por los maestros de cantería de Villacastín sobre los problemas de índole técnico de la obra y Francisco de Mora que después de su participación en El Escorial trabajará en los Reales Alcázares de Segovia.

El segundo hecho por el que se habla de un estilo propio es la concepción excesivamente sobria que se concede al Manierismo en el resto de la pro-

vincia, donde cabría hablar de la influencia de la arquitectura burgalesa y más concretamente de la región de Aranda y Peñafiel. Este nuevo foco arquitectónico se caracteriza por el uso de molduras lisas y la aparición de alguna decoración de tipo figurado en las enjutas de los arcos de las puertas, tal es el caso de Hoyuelos y de Bernardos, siendo la decoración de tipo vegetal a base de roleos muy escaso, destacando con ejemplo más sobresaliente el de la portada del Cardenal Espinosa en Martín Muñoz de las Posadas.

En la presente ponencia se estudia el paso del manierismo al barroco en la arquitectura rural segoviana analizando las siguientes conclusiones obtenidas:

1. El tránsito del manierismo al barroco se hará de una manera imperceptible y lenta, pudiéndose pensar en la reticencia de los canteros para adoptar las nuevas normativas.
2. El desarrollo del barroco en la provincia de Segovia es muy tardío con respecto al resto de la península, no pudiéndose hablar por lo menos hasta la segunda mitad del siglo XVIII de un estilo con las mismas características que en el resto de España, y aún entonces presentará unas variantes muy típicas.

---

## *El tránsito del manierismo al barroco en la pintura gallega*

JOSÉ MANUEL GARCÍA IGLESIAS

La pintura gallega del XVI es predominantemente mural. Hay conocimiento de unos doscientos conjuntos, más o menos extensos, de frescos repartidos por nuestras iglesias. Esta pintura responde, en muchos casos, a una tradición cuyas raíces deben buscarse, por lo menos, en tiempos del Románico.

En el segundo tercio del siglo XVI esa tradición resulta sumamente renovada. Las variantes que se observan en el último tercio serán mínimas. El Pintor se Banga se presenta como una excepción a una mayoría vulgar.

En el octavo decenio muere la tradición de la pintura mural gallega; la peste es la causa que obliga al blanqueo de las iglesias.

La pintura en tablas y lienzos, mucho menos importante cualitativa y cuantitativamente, tendrá en Juan Bautista Celma, pintor aragonés, a su principal animador. Los contratos de compañía justifican la expansión de unas normas muy similares en todos aquellos que trabajan en la órbita del aragonés. Paralelamente una serie de pintores portugueses, entre los que destaca Francisco Teide, presentan un tipo de obra muy parecida a la que hace Celma.

En la primera mitad del XVII los pintores de tablas y lienzos siguen utilizando características fundamentalmente manieristas. Los artistas que hacen

este tipo de obra son meros colaboradores de entalladores y escultores. A partir de 1650 estos pintores enlazan con el movimiento barroco.

La pintura mural se renueva tras el período en que las pestes fueron más insistentes. La falta de una tradición —ya que no había modelos válidos— contribuye a la renovación de tipos en los murales. A partir de ahora el temple y el óleo sustituyen al fresco.

Las pinturas murales existentes en el presbiterio del Santuario de Nuestra Señora de los Remedios de Tiobre —diócesis de Santiago— (1601) y sobre la sepultura de don Álvaro Pérez, en la Catedral de Mondoñedo (1639), presentan dos modos de acercarse al Barroco.

Existe un claro paralelismo entre la evolución de la arquitectura y la pintura gallega del XVII. La escultura presenta un ritmo distinto.

Las discrepancias estilísticas —inexistentes hasta entonces— entre el arte del mural y el de los pintores de caballete, observable en el tránsito del Manierismo al Barroco en la pintura gallega, es una de las características más destacables de esta etapa. El vanguardismo de los dedicados al mural contrasta con el arraigo en la tradición de los que trabajan la tabla y el lienzo.

---

## *El barroco y el concepto de «grandeza mexicana»*

EMILIO GÓMEZ PIÑOL

Constituye un verdadero tópico de la literatura creada en la Nueva España desde el siglo XVI la referencia encomiástica a la grandeza de México, entendida en primer lugar bajo un cierto punto de vista material y cuantitativo, que ofrece subyacente, sin embargo, un sentimiento creciente de comparación ventajosa con las viejas ciudades de Europa. El gran historiador y crítico mejicano Justino Fernández ilustró esta idea desde algunos pasajes de los famosos *Diálogos* del humanista español Francisco Cervantes de Salazar, aparecidos en 1554, en los que se recogen datos preciosos sobre México y su realidad urbana, además de juicios estéticos del mayor interés, reveladores de la plena existencia en México de una mentalidad y gusto genuinamente renacentistas.

Sin embargo, la plasmación explícita del concepto aludido y su inmediata vinculación a una cierta expresión artística exuberante, tiene lugar en el extraordinario poema de Bernardo de Balbuena, titulado: *Grandeza mejicana*, escrito en 1603. En él discurren a lo largo de estrofas conceptuosas, típicamente barrocas, variadas y abundantes alusiones de orden artístico y estético, escasamente utiliza-

dos o por completo desconocidos en los análisis del arte en la Nueva España.

El hilo conductor de la idea de grandeza, habitualmente asociada a una típica dimensión de la expresión plástica barroca, llega en México a su cabal definición y asociación a realidades artísticas, a lo largo de varias obras del siglo XVII —por ejemplo en el *Llanto de Occidente*, de Isidoro Sariñana y Cuenca— pero es, sobre todo, en varios escritos del criollo Carlos de Sigüenza y Góngora, en donde algunas descripciones de gran fuerza expresiva y notable riqueza iconográfica, hacen claramente visible la verdadera plenitud que en la primera mitad del siglo XVIII alcanzan en México las formas de las artes plásticas y una tradición de pensamiento estético que halla su expresión más original en el Barroco.

Por último, la Ponencia incluye como elementos comparativos de la mayor significación, varios análisis de textos españoles coetáneos, —por ejemplo, del ambiente sevillano del último tercio del siglo XVII, obras de Fernando de la Torre Farfán— que sirven para señalar coincidencias y discrepancias en el singular proceso estético y plástico del barroco hispánico.

---

## *Aportaciones para un estudio de la orfebrería barroca hispanoamericana en España*

M.<sup>a</sup> DEL CARMEN HEREDIA MORENO

Las investigaciones sobre la platería en España están poniendo de manifiesto el crecido número de piezas hispanoamericanas que guardan sus instituciones religiosas y la consiguiente necesidad de realizar un estudio sistemático de las mismas, cuestión ésta que sólo se ha abordado parcialmente por algunos historiadores españoles. Con base en los datos aportados por estos investigadores y en nuestras propias investigaciones intentamos ahora sintetizar el estado de la cuestión centrándonos en varios puntos relativos a la procedencia y punzones de las piezas, su evolución tipológica y su ornamentación.

1.º Respecto al origen, damos noticias de piezas procedentes de diversas ciudades de Méjico, Guatemala y Perú. En ellas hemos recogido punzones de Méjico ciudad, Santiago de Querétaro y Santiago de los Caballeros de Guatemala —actual Antigua—, mientras que otras obras confirman su origen a través de documentos, inscripciones o estilo.

2.º Evolución estilística y tipología. A través del material que se aporta se deduce que durante los

siglos XVI y XVII la tipología de la orfebrería hispanoamericana es idéntica a la española contemporánea. Es a partir de los años finales del XVII cuando comienzan a diferenciarse escuelas nacionales —e incluso locales— de orfebrería hispanoamericanas. En Méjico, las piezas de astil diversifican tremendamente sus estructuras, pasando desde esquemas redondeados —frecuentes sobre todo en Oaxaca y Puebla de los Ángeles— hasta los más rectilíneos o poligonales característicos de la ciudad de Méjico. En Guatemala destacan las estructuras onduladas y esbeltas, con astiles flexibles y calados. Las obras peruanas, en cambio, parecen derivar claramente de los esquemas del Bajo Renacimiento español, sometidas sus estructuras de un proceso de enmascaramiento a través de abundante ornamentación sobrepuesta.

3.º En el campo de la ornamentación, hay que destacar la exuberancia y exotismo de las piezas mejicanas así como la poca atención concedida a las proporciones. En la orfebrería de Guatemala se aprecia, por el contrario, gran atención concedida a la línea curva y al dibujo.

---

## *En los márgenes de Hernán Ruiz*

ALFONSO JIMÉNEZ MARTÍN

La obra hispalense de H. R. se reduce al período comprendido entre diciembre de 1557 y abril de 1569; en estos once años la actividad desarrollada por el maestro cordobés puede calificarse de frenética. Es, sin duda, la «década prodigiosa» de la arquitectura del Renacimiento en el antiguo Reino de Sevilla, coincidente con lo más granado de su actividad económica. Sin embargo, esta etapa arquitectónica está mal analizada ya que sus productos están lejos de ser bien conocidos; creo que está por hacer el análisis filológico de los edificios sobre los que intervino H. R., su «Manuscrito» no ha sido aprovechado en todo lo que permite, y sospecho que aún queda documentación literaria por ver, leer correctamente o interpretar adecuadamente. Tal vez lo más curioso sea que, en esta época en que viajar varios cientos de kilómetros al día no es problema, la mayor parte de la obra de H. R. alejada de Sevilla no sea conocida directamente por los investigadores. En esta oportunidad sólo haré referencia a una veintena larga de edificios ubicados en la provincia de Huelva que pueden ser atribuidos a H. R., ya sea por mención explícita de las fuentes, datación específica y/o identidad de formas con obras o dibujos del arquitecto.

En 1562 H. R., tomó la dirección de las iglesias de Aracena, Aroche, Encinasola, Cumbres Mayores y El Cerro de Andévalo entre otras, ya que por falta de un maestro experto se estaban cometiendo errores. Comenzaré por Aracena, advirtiendo que los datos historiográficos conocidos son improbables y las descripciones erradas, pero puede deducirse lo que fue labrado bajo su direc-

ción; frente a la inacabada iglesia se halla el Cabildo Viejo, cuya portada se terminó en 1563 y ostenta epigrafía tan al gusto de H. R. de cuyo «Manuscrito» está sacada, al igual que la de la iglesia de El Real de la Jara también con letrado bíblico. Características similares posee la bifora (?) que resta de la llamada «Casa de la Inquisición» de Aracena, fechada en 1563, con larga inscripción latina.

Las dos portadas de la iglesia de Aroche son bien conocidas, pero no así su interior en el que algunos pilares góticos se transformaron en columnas dóricas, ni parte del exterior donde hay ventanas y gárgolas atribuibles a H. R. La transformación en «iglesia columnaria» permite traer a colación los interiores de las de Cortegana y Zalamea la Real. La obra de Encinasola tiene también más elementos de H. R. que los atribuidos hasta ahora: su espaciosa nave, resuelta con torpeza por las preexistencias góticas, remite a elementos del grupo de Aroche, así como sus portadas. Hasta ahora sólo se ha citado la de la Epístola, muy tosca, que lleva una cartela con la fecha de 1551, olvidándose de las otras dos, que sí son de H. R. con seguridad. En Cumbres Mayores H. R. comenzó el derribo del viejo templo gótico y podemos atribuirle toda la cabecera actual, que guarda similitud con la de Aracena (planta poligonal sin estribos).

La más inédita de las obras documentadas de H. R. es la iglesia de El Cerro, cabecera de una serie bien representada en el «Manuscrito». Ha sido despachada en seis líneas de las que entresaco: «Menos aún puede esclarecerse su intervención (...) ya que ésta sufrió una total reforma en el siglo XVIII»,

que en la realidad consistió en los añadidos de un coro y una capilla del Sagrario. El resto, es decir todo, es una iglesia con planta de cruz latina (en la línea de la capilla de la Casa Profesa de Sevilla y el Colegio jesuítico de Trigueros), perfecta y virtualmente intacta, con estructura gotizante y tres portadas, una de las cuales posee decoración de azulejos machacados; forma serie con las portadas de El Madroño, la del Cabildo Viejo de Aracena, El Real de la Jara, y las de Cortelazor, Puertomoral y Corterrangel. La planimetría, especialidad y estructura del edificio remiten a otros templos onubenses, singularmente Santiago el Mayor de Castaño del Robledo y la parroquia de Valverde del Camino antes de su ampliación dieciochesca.

El último grupo de edificios de que quiero tratar es de el que encabeza Santa María de Zufre, que ya he descrito someramente en otra ocasión; su fase

final, que comenzó en 1563 estaba concluida en 1568, es de características formales muy acusadas: portadas interiores, decoración escultórica, torrecillas de las escaleras exteriores, cajeados de miembros verticales, cúpulas nervadas con linternillas..., todo ello aparece en el «Manuscrito» y en la obra documentada de H. R. Con ella forman serie el cercano Cabildo, inaugurado en 1570, y la iglesita de San Antonio de Higuera de la Sierra; sus bóvedas, cerrando el círculo de referencias estilísticas, son cosa vista en las iglesias de Navahermosa, Calañas, Valverde, Cortelazor, Puertomoral, Zalamea la Real y Aracena.

El desarrollo de las líneas precedentes demostrará que es ocioso entrar en el análisis sistémico de la obra de H. R. mientras la simple recopilación y revisión del material no esté agotada.



---

## *Algunos aspectos del arte de los Miranda*

TERESA JIMÉNEZ PRIEGO

Si muy reducido quedan 15 folios para comentar con alguna propiedad el arte de unos artistas, imposible resumir algún contenido en uno.

Hemos querido poner de relieve la importancia de algunos aspectos del arte de los Miranda, pintores madrileños del siglo XVIII, para que de ello se colija el valor de todo el conjunto de su obra.

Entre los posibles aspectos a comentar, hemos elegido el de su tarea de restauración por su importancia en sí y por ser una labor efectuada conjuntamente por los dos artistas principales del grupo o de la familia: Juan García de Miranda y Pedro Rodríguez de Miranda. Testimoniamos el hecho con documentación y aportación de críticos de valía, terminando por confirmar lo enunciado con el estudio minucioso y comprobante, realizado por Angulo, sobre una obra de Velázquez hoy ampliada por una restauración, que le ha comportado la edición de unas figuras, resultando un conjunto «que se dice es de Velázquez», pero, en realidad, ha quedado transformado y, en parte, revalorizado.

A pesar de que como retratistas, paisajistas y como pintores de fantasías son muy acreditados, hemos preferido para nuestra exposición fijarnos especialmente en su pintura religiosa y, dentro de ella, en los conjuntos dedicados a enaltecer las virtudes de un Fundador de Órdenes religiosas o las virtudes de un relevante Santo de ella porque así podíamos tener un criterio valorativo y comparativo más interesante y, porque estas series de lienzos, y no otras, se han conservado íntegras y, en el caso de la decoración de la capilla de Santa Teresa,

por Pedro de Miranda, hasta «In situ», y por tanto con todo el ambiente en que fue creado.

Los cuadros pintados por Juan García de Miranda relativos a la vida y milagros en vida y después de la muerte de San Diego de Alcalá, monje lego andaluz, que alcanza la cima de la santidad en el Convento de Alcalá de Henares, el que daría su nombre, suponen once representaciones. Estas obras que, en principio decoraron el claustro bajo del convento, en 1834 ó 35 pasaron al Museo de la Trinidad y de allí, por Reales Órdenes, incrementaron las más dispersas Colecciones. Debieron ser once, como hemos dicho. Nueve pasaron al citado Museo de la Trinidad y dos, no sabemos por qué medios, pasaron a Colecciones particulares que, más tarde harían pasar al Museo de Bowes, en Durham, o, a través de venta o subasta a una Galería de París, donde actualmente se encuentra otro.

Todos presentan unas características y medidas comunes muy interesantes porque nos comprueban el estilo bastante tradicional y no seguidor de modelos que tuvo este artista llegado a Pintor de Cámara.

Más interesante artísticamente son dos pequeños conjuntos de su sobrino Pedro Rodríguez, que nos representan tres momentos diferentes de la vida del Fundador de la Congregación de Clérigos Menores, en dos lienzos que decoraron el claustro del Convento de dicha Congregación llamado del Espíritu Santo y sito en Madrid, y otro lienzo que procederá, sin duda, de su Convento de Alcalá. Los tres nos ponen de relieve el fuerte estilo de este artista: buen dibujante, excelente compositor, con

perfecto dominio de la simetría y la perspectiva. Son lienzos buenos y de sabor tradicionalista. Más avanzados en el estilo y colorido resultan los cuatro de la Capilla de Sta. Teresa, en la iglesia de San José, de Madrid, y en principio perteneciente a la

Orden Carmelitana. La temática obligada es del carmelo; en este caso cuatro escenas de la vida de Elías, su Fundador, conseguidos con el movimiento y escenografía que caracteriza gran parte de nuestra pintura del siglo XVIII.

---

## *El panteón del Escorial y la arquitectura barroca*

JUAN JOSÉ MARTÍN GONZÁLEZ

El Panteón del Escorial es un monumento clave en los comienzos del barroquismo español; pese a ello quedan aún zonas oscuras en lo que respecta especialmente al proceso de su concepción y realización. Se tratará en primer lugar de los artistas que intervinieron en la obra para pasar después a su significado dentro de la arquitectura española.

Sobre la autoría del proyecto se han barajado los nombres de J. B. Crescencio y de J. Gómez de Mora. Es preciso revisar los testimonios literarios y las fuentes documentales. Entre los primeros, los testimonios italianos conceden unánimemente la autoría total a Crescencio; los españoles, aceptando que éste hizo las trazas, ponen también de relieve la participación española.

Los documentos ofrecen una visión distinta. A través de ellos queda conclusivamente demostrado que la obra se articuló en dos apartados independientes: la labor de cantería proyectada por el arquitecto Gómez de Mora y dirigida por los aparejadores Lizargárate y Carbonel, y la labor de bronce, en la que Crescencio tuvo plena autonomía dirigiendo un taller con operarios traídos de Italia.

Tras la muerte de Crescencio en 1640 los trabajos se paralizan. En 1645 se reanudan bajo la di-

rección de Fr. Nicolás de Madrid, vicario del Monasterio. En esta etapa entrega las trazas Alonso Carbonel, quien a la muerte de Gómez de Mora ha heredado el nombramiento de Maestro Mayor.

Por lo que respecta a la elaboración del proyecto, podemos atribuir a Crescencio la idea del mismo, pero los documentos no dejan duda que la concreción arquitectónica de la misma corresponde plenamente a Gómez de Mora, siendo ejecutada por los aparejadores Lizargárate y Carbonel. Pero junto a éstos es preciso tener también en cuenta a otro elemento clave en la elaboración de la obra: el propio Rey Felipe IV quien controló muy de cerca todas las fases del proyecto y sin cuyo visto bueno nada se llevaba a la práctica.

El dilatado proceso de la obra del Panteón, desde 1617 hasta 1664, explica su progresiva barroquización. Ésta es particularmente aparente en el diseño de los bronce y en la utilización de distintos colores en los mármoles introduciendo un elemento de tensión visual. Desgraciadamente la inaccesibilidad de la estancia y el prohibitivo coste de los materiales empleados en ella restaron influencia en España al monumento.

---

## *Dos pinturas de Ribera inéditas, y otras notas riberescas*

ANTONIO MARTÍNEZ RIPOLL

Es nuestra intención dar a conocer dos cuadros inéditos del pintor José de Ribera, además de una serie de obras realizadas dentro del estilo del maestro valenciano, o en todo caso inspiradas en su producción pictórica. De las dos pinturas autógrafas que presentamos a la consideración de la crítica, la primera, en colección privada de la Región Murciana, figura un *Filósofo* que nos proporciona un prototipo hasta la actualidad desconocido, y que por su concepción, diseño, paleta y factura, avaladoras de su indiscutible autenticidad, es datable hacia 1637-1638. La segunda, de propiedad particular sevillana, representa a la *Virgen de la Leche*, fechable tardíamente (hacia el último lustro de su carrera, aproximadamente c. 1648), siendo réplica autógrafa de primerísima calidad del cuadro de igual temática iconográfica, firmado y fechado en 1643, hoy en el Ringling Museum of Art, de Sarasota (EE.UU.), y al que sin duda supera en matices y logros pictóricos, además de en su más óptima conservación.

Aparte de estas dos obras de indiscutible autenticidad y autografía, damos a conocer también una derivación seiscentista del *San Pablo Ermitaño* (Madrid, Museo del Prado), obra sin lugar a duda nada

mediocre pictóricamente, así como un *San Francisco de Paula*, copia de un presunto original riberesco del que se han identificado hoy varias derivaciones, más o menos fieles, todas ellas de manos diversas, destacándose quizá la del Museo y Galerías Nacionales de Capodimonte, de Nápoles, pero cuyo estado de conservación —bastante deleznable— impide un juicio seguro y objetivo sobre el particular.

En fin, junto a todo ello, no podemos dejar a un lado dos series de copias del ciclo de *Los cinco sentidos* (c. 1616), dado a conocer en 1966 por R. Longhi, cada una de ellas de distinta autoría y calidad, y ambas incompletas. La primera, igual como el resto de los cuadros de propiedad particular, con cuatro de los cinco ejemplares, a saber: *El gusto*, *El tacto*, *La vista* y *El Olfato*, quizá sea una de las series más completas de este ciclo riberesco, probablemente ejecutada a lo largo de la primera mitad del siglo XVII y tal vez en su taller por un desconocido pero no despreciable artista; la segunda, conservada en pésimo estado, además de ser de baja calidad, sólo se compone hoy de tres cuadros: *La vista*, *el olfato*, *el oído*.

---

## *El coleccionismo ecléctico en España: los prodigios de Lastanosa*

JOSÉ MIGUEL MORÁN TURINA

La coexistencia a lo largo del siglo XVII de tres concepciones distintas de lo que se debe entender por colección y por museo denota la coexistencia de unas actitudes diversas ante la ciencia, la obra de arte y, en definitiva, ante la forma de concebir el universo. Si a mediados de dicho siglo ya existen en Europa colecciones científicas que se encuentran en perfectas condiciones de hacer progresar las ciencias dentro de unos criterios experimentales, y si las colecciones de objetos artísticos, autónomas e independientes, han dejado de ser un fenómeno excepcional dentro del panorama cultural, la supervivencia de lo que Julius von Schlosser llamó colecciones de arte y de maravillas hay que conectarla con las actitudes vitales y científicas más vinculadas a la tradición. Una de tales colecciones eclécticas que sobrevive en España es la que reunió en Huesta Vicencio Juan de Lastanosa, mecenas y amigo de Gracián.

Gracián dedicó una parte muy importante de su producción literaria a ofrecer un nuevo modelo de conducta a su siglo. No se trataba tanto de retratar a su sociedad, con la que no estaba conforme, como de configurarla presentando un tipo o un personaje que sirviera como alternativa y modelo ejemplar. Tal modelo lo va a encontrar el jesuita en su protector Lastanosa y en el mundo que él encarna: su vida retirada centrada en torno a su Academia y su Museo. Una y otro le permiten satisfacer sus ansias de saber y su «curiosidad», que en el pensamiento del jesuita es una característica importante de la «discreción», su norma de conducta. Así pues la actividad de coleccionista tal

como la entiende Gracián y la práctica Lastanosa pasaba convertirse en una actitud profundamente ética.

Es precisamente una obra de Gracián, «El Crítico», quien nos suministra una de las claves para entender correctamente la colección de Lastanosa pues en varios de sus capítulos da de ella una interpretación en clave alegórica. Otras descripciones, tres de las cuales son de la propia mano de su dueño, nos permiten tener una información enormemente detallada del museo lastanosiano, organizado y estructurado como un auténtico gabinete de maravillas.

Su colección se presenta como un verdadero microcosmos, en donde lo extraordinario junto con lo normal ofrece una síntesis de la naturaleza, concebida en clave maravillosa, de la misma forma que su librería —en la que hay un olvido sistemático de las obras de los creadores de la nueva ciencia, y en la que ocupan el lugar de honor las obras de Atanasius Kircher— pretende constituir un compendio del saber humano, o que la conjunción de una Librería junto con una Armería sean un resumen de los dos polos de la vida humana, la dedicación a las armas o a las letras cuya discusión ocupa un lugar importante en los años iniciales del siglo XVII. El museo se completa con el jardín, concebido como una Wunderkammer al aire libre, y con un oculto laboratorio dedicado a experimentos muy cercanos a la alquimia. Su conjunto constituye un lugar muy privado, cuya entrada no se franquea a cualquiera, y que retirado del mundo verdadero pretende recrear uno distinto, ideal, en que los saberes y las creen-

cias preconcebidas se constituyen en sus leyes estructurales, sin considerar apenas los datos suministrados por las ciencias experimentales.

Pero si en su conjunto se concibe como un microcosmos no se prescinde en absoluto de los valores lúdicos y del juego, propios también de la cultura manierista, y que ocupan un lugar impor-

tante en la estructura y en el funcionamiento de su jardín.

La obra de arte no empieza a ocupar hasta el final de su vida un lugar propio en el conjunto, interesando más su material, su simbolismo o sus valores históricos y antropológicos en el caso de sus antigüedades.

---

## *El manierismo romanista en la escultura sevillana*

JESÚS MIGUEL PALOMERO PÁRAMO

En 1585, el «escultor de oro y plata» Juan de Arfe publicaba en Sevilla el tratado artístico *De Varia Commensuracion para la esculptura y architectura*. Perteneciente a la misma generación que Felipe II y consciente de la etapa renovadora que vivían las artes en España, donde las fórmulas góticas y platerescas empleadas durante el reinado del Emperador habían sido sustituidas por la sabiduría y buenas medidas de la antigüedad clásica, enriqueció las noticias técnicas que ofrecía en su tratado con un apretado análisis de la arquitectura española y de los modelos escultóricos utilizados en su tiempo. De ahí que al hablar en Libro II de las medidas del cuerpo humano apuntase que las proporciones usadas por Berruguete habían sido superadas por las de Gaspar Becerra que «traxo de Ytalia la manera que aora esta introduzida entre los mas artifices, que es las figuras compuestas de mas carne que las de Berruguete... y estos dos singulares hombres —concluía Arfe— desterraron la barbaridad que en España auia, dando nueva luz a otras habilidades que despues sucedieron y suceden». Todo lo cual significa que si bien las proporciones utilizadas por Berruguete y Becerra suponían, según Arfe, una ruptura con la «barbarie» del Medievo y, por lo tanto, fueron aparentemente consideradas por sus contemporáneos como equivalentes del antiguo espíritu clásico al inspirarse en los modelos renacentistas; es obvio que también encontraron notables diferencias entre las alargadas y enjutas —«raras» en expresión de Arfe— figuras labradas por Berruguete y las heroicas, corpóreas y monumentales de Becerra.

Con esta exposición Arfe sintetizaba el doble lenguaje ofrecido por la escultura española del Manierismo: la corriente florentina, calificada por Azcárate de «protobarroca» o «manierismo gótico» y por Weise como «barroco primitivo», cuyos protagonistas fueron Berruguete y sus discípulos Isido de Villoldo y Juan Bautista Vázquez el Viejo, entre otros; y la romanista, representada en Castilla por Becerra y Jordán, en el país vasco-navarro por Juan de Anchieta y en Andalucía por Jerónimo Hernández y sus seguidores Andrés de Ocampo, Gaspar Núñez Delgado y Juan Martínez Montañés, que fluctúan entre esta corriente y el incipiente realismo barroco. Pocos años después de la referencia apuntada por Arfe, el pintor y tratadista Pacheco se hacía eco del mismo sentir en las páginas del *Arte de la Pintura* al confirmar «que Gaspar Becerra quitó a Berruguete gran parte de la gloria que había adquirido... por haber seguido a Micael Angel y ser sus figuras más enteras y de mayor grandeza. Y así imitaron a Becerra y siguieron su camino los mejores escultores y pintores españoles».

Sin embargo este cambio que se opera en la escultura española en torno a 1560 con la ascensión al trono de Felipe II, la conclusión del Concilio de Trento y el triunfo de la Contrarreforma, al proponer la monarquía una dirección severa en el arte en la que no tenían cabida el abigarrado repertorio ornamental que se había extraído del recetario mudéjar, del plateresco y del gótico para decorar la arquitectura de los retablos, ni el fervor extático-místico en la imaginería por considerarlo teñido de las tendencias heréticas protagonizadas por

alumbrado e iluministas, lo que motivó en definitiva la implantación del purismo herreriano en la arquitectura y el romanismo escultórico, no alcanzó el mismo predicamento ni la misma periodicidad en Andalucía que en el resto de la península, ya que hasta 1581, veinte años después de su promulgación en El Escorial, no se aceptó esta orientación en Sevilla.

En la presente ponencia se analizan las causas que impidieron y rezagaron la absorción del romanismo en la región a partir de 1560 (el clasicismo correcto de Juan Bautista Vázquez el Viejo; la impronta medieval y la profunda herencia mudéjar que favoreció la expansión del plateresco) y los canales de penetración (estampas, modelos, dibujos, copias y miniaturas de Miguel Ángel o los Zúccari, según se desprende de las testamentarias de los artistas locales; los conocimientos anatómicos que proporcionan las obras impresas sobre las medidas, proporciones y composición del cuerpo humano y las estrechas relaciones que mantuvieron los escultores romanistas con sus colegas pintores, que, policromaron la totalidad de sus reta-

blos). Piénsese que el manierismo romanista se introdujo en Sevilla a través de la pintura y que ésta pasó del rafaelismo de Campaña, Esturmio y Vargas, cuya sensibilidad dominó el segundo tercio del XVI, al miguelangelismo de Alonso Vázquez y Pacheco, en la década final del siglo, a través de Alfán, Vilegas y Pereyra, que lejos de incorporar en el último tercio la tendencia veneciana, quedaron relegados a doradores y policromadores de los grandes retablos escultóricos que se labran en el período, en cuya discreta actividad cubrieron parte de su producción. Finalmente se estudian las dos generaciones de escultores romanistas que a partir de 1580 y hasta que José de Arce, por un lado, incorpore en 1636 el barroco berninresco y Juan de Mesa, por otro, derrame todas sus posibilidades dramáticas en obras de intenso realismo, dominan a la escultura sevillana: Jerónimo Hernández y sus paisanos abulenses y toledanos Miguel Adán y Gaspar del Águila, y sus discípulos, Andrés de Ocampo, Gaspar Núñez Delgado y Juan Martínez Montañés.



---

## *Sobre la influencia de Palladio en Sevilla*

VÍCTOR PÉREZ ESCOLANO

En el transcurso de los años, y hasta el presente, se viene produciendo entre los historiadores una división de criterios en cuanto a la influencia de Palladio en la arquitectura en España: de Taylor a Navascués, de Kubler a Bustamante, se han sucedido las conclusiones negativas o positivas al respecto.

Si no cabe hablar de un palladianismo profundo, con todas las coordenadas del anglosajón, no basta con remitir a la demostrada superioridad de la influencia tratadística de Serlio y Vignola, y aún en el estricto campo lingüístico no debe despreciarse la obra de Palladio como fuente, directa o indirecta, en nuestro país.

El «italianizado Sur» debe ser objeto de un estudio más completo de su arquitectura, de su encuadre cultural, del desarrollo del lenguaje clásico con la compleja vicisitud manierista. Así, frente al

debatido foco de Valladolid destacado por Kubler, nada se ha intentado con los centros andaluces. ¿No existe nada de Palladio en la ciudad más activa de la Península?

Con la intención de promover un debate que ayude en esta dirección crítica, esta comunicación apunta una serie de consideraciones compositivas con un caso destacado: la Casa Lonja, y más concretamente su patio, que entendemos claramente influenciado por el Convento della Carità en Venecia conforme a «I Quattro Libri dell'Architettura» (Libro II, 29-32) y no sólo por el patio de los Evangelistas de El Escorial.

Otros casos, como el proyecto para el almacén de jarcias de Borrego o el proyecto para un nuevo puente de piedra en el Guadalquivir de Andrés de Oviedo, permiten hacer otras reflexiones.

---

## *Francisco de Burgos Mantilla*

ALFONSO EMILIO PÉREZ SÁNCHEZ

Tanto el perfil biográfico como el catálogo razonado del pintor burgalés Francisco de Burgos Mantilla ha sido desconocido hasta fecha muy reciente. Tan sólo se tenía la referencia suministrada por su amigo y contemporáneo Lázaro Díaz del Valle, que le hacía discípulo de Velázquez. La aparición en 1970 de un bodegón de frutos secos firmado por este artista en 1631 ha permitido decantar alguna de las claves de su estilo, tan afines al caravaggismo de ciertos bodegonistas italianos de personalidad aún enigmática. Por otra parte el inventario de sus bienes redactado en 1648, a los 38 de edad, con ocasión de su tercer matrimonio permite precisar su biografía, y conocer directamente su actividad, los materiales que emplea, los modelos que copia, los encargos que recibe y los géneros que cultiva.

Singular interés ofrecen los asientos de este inventario referentes a los dibujos originales que posee (Luna Cambiaso, Jacobo Palma el joven, Rómulo Cincinato y Rafael), las series de estampas italianas y flamencas que existen en su taller (Rafael, Antonio Tempesta, Polidoro, Baroccio, Tintoretto, Cambiaso, Tiziano, Bandinelli, Perino del Vaga, Julio Romano, Miguel Ángel, Federico

Zúcaro, Golzio, Floris, Bloemaert, Rubens, etc. hasta un total de 129 grabados que integraban la colección) y los 110 cuadros originales inventariados —la mayoría de técnica religiosa (79), retratos (19), bodegones y flores (5) y asuntos mitológicos (4)— que permiten definirle como un pintor religioso, al igual que todos sus contemporáneos ajenos a la vida palaciega, a pesar de sus innegables dotes como retratista.

Pero dentro de esta religiosidad sobresale el arcaísmo de sus composiciones en virtud de los modelos utilizados (Tiziano, Rafael, Correggio, los Bassano) confirmando el importante papel jugado por El Escorial en la formación de la iconografía y la sensibilidad piadosa española hasta mediado el siglo XVII. Quizá se malogró con ello un artista —y el caso es extensible a Pereda— que a través del estudio de Tiziano y su vinculación a Velázquez hubiese podido seguramente expresarse en otro lenguaje y abordar otros temas. Y es que con ellos se hubiera alejado del viejo «manierismo reformado» «*pittura senza tempo*», para avanzar hacia el mundo dinámico sensual del pleno barroco, que triunfaba en toda Europa, e incluso, ya, en los círculos madrileños más atentos.

---

## *Joaquín Benito de Churriguera en la catedral de Zamora*

GUADALUPE RAMOS DE CASTRO

Joaquín Benito de Churriguera realizó de 1712 a 1716 un retablo para el altar mayor de la Catedral de Zamora en sustitución de otro antiguo, con pinturas atribuidas a Fernando Gállego. En 1758 se desmontaba el retablo de Churriguera, siendo vendido el año siguiente por la ridícula cantidad de 15.000 reales.

La documentación del Cabildo Catedralicio nos permite conocer la historia de tan efímero retablo. La historia se remonta a 1698, cuando un grupo de canónigos propuso sustituir el retablo de Gállego. La escasez de medios económicos y el poco interés del Canónigo Sr. Monje, muy influyente en el cabildo, impidieron que el proyecto se llevara a cabo. De cualquier modo en estas primeras deliberaciones quedaría fijado el tema del nuevo retablo: la Transfiguración que es la advocación de la Iglesia.

En 1712 se plantea de nuevo el tema. Ahora el Canónigo Monje parece haber sido ganado al nuevo gusto barroco. Diversas donaciones de los canónigos y del Obispo sientan, por otra parte, la base económica de la obra.

Al concurso convocado se presentan Alonso Antonio Manzanillo de Valladolid y Joaquín Benito de Churriguera de Salamanca. La traza ganadora es la de éste último, fijándose el precio en 55.000 reales y firmándose contrato el 28 de enero de ese año. En el contrato se estipulan diversas condiciones, como el que la escultura de bulto esté labrada

por todos lados y en los relieves «an de ser las cabezas todas redondas».

La obra se inició en el propio claustro de la Catedral, interviniendo como maestro escultor en jefe José de Lara, sobrino de Churriguera. La obra procede con extremada lentitud, lo que provoca la natural impaciencia del Cabildo. Por fin, el 6 de noviembre de 1714 el Cabildo presenta demanda judicial contra Churriguera por incumplimiento de contrato. Churriguera promete terminarlo en 7 meses, plazo que tampoco cumpliría. Por fin, el 14 de enero de 1716 quedó terminada la obra, asentándose el 24 de abril del mismo año, aunque quedó sin dorar.

Para estas fechas, sin embargo, el gusto barroco había pasado ya y para la nueva sensibilidad neoclásica la enorme masa, violentamente agitada, del retablo de Churriguera carecía del menor interés. Pese a ello el retablo podría haberse conservado si no hubiera sido por la hostilidad que le demostró el Deán Sr. Vargas. Éste, que encabeza la facción neoclásica, aduciendo posibles daños producidos por el terremoto de Lisboa de 1755, y el consiguiente peligro, pese a informes de arquitectos en sentido contrario, conseguirá por fin de sus concanónigos el desguace del retablo y su posterior venta en 1759.

El autor promete nuevos datos en su libro «La Catedral de Zamora» de próxima aparición.

---

## *Guarino Guarini, Fray Juan Ricci y el «orden salomónico entero»*

JUAN ANTONIO RAMÍREZ

La destrucción del sistema de los órdenes clásicos, tal como se elabora en el Alto Renacimiento Italiano, se va a producir en buena medida como consecuencia lógica de la tensión que genera la columna salomónica. Muchos autores no aceptaron la asimilación básica entre las columnas del Templo de Jerusalén y el sistema vitruviano (en la versión Serlio-Vignola), y tuvieron que plantearse si aquéllas constituyeron un orden especial o eran meras variantes de alguno de los cinco órdenes codificados.

Fray Juan Ricci (1600-1681), aunque más conocido como pintor, propuso la utilización de un *orden salomónico entero* en el que los basamentos, frisos, molduras de los frontones, etc., tenían una ondulación acorde con la torsión de las columnas. La adopción de este nuevo orden, el más elevado de todos, pudo haber estimulado a Ricci y a otros tratadistas no menos radicales (Caramuel) la inclusión de otros «órdenes» tampoco considerados como tales por la tradición clásica.

Lo más sorprendente es comprobar que las ideas de Ricci se encuentran, con pocas variaciones, en la *Architettura civile* del gran arquitecto italiano Guarino Guarini. Para él cada uno de los tres órdenes básicos (dórico, jónico y corintio) se subdivide en otros tres. El corintio tercero o corintio supremo tiene las columnas helicoidales; para poder hablar de un orden «intiero», dice, habrá que utilizar capitales, entablamentos y frisos que tengan una ondulación correspondiente a la de los fustes.

Una semejanza tan grande de conceptos nos obliga a plantearnos las relaciones entre el artista español y el italiano. En la ponencia sostenemos que la cuestión, hasta ahora inédita, del salomonismo, con-

firma la hipótesis tradicional del viaje de Guarani a la Península Ibérica. El proyecto para la Divina Providencia de Lisboa es el único en el que utiliza sistemáticamente su orden ondulado. Este motivo lo repitió en Messina en una capilla de estuco destruida, quizá, en 1980, pero no hay otros ejemplos importantes en su obra posterior. El carácter temprano del «salomonismo» guariniano, unido a otros datos (cuando llega a Messina en 1600 ya utiliza sus características cúpulas de inspiración hispanomusulmana), nos lleva a pensar que Guarani estuvo en España hacia los años 1658-1659. Por esos años, Ricci, que es 24 años más viejo que su colega italiano, está traduciendo su *Tratado de la Pintura Sabia* del latín al castellano. Las ideas que expone acerca del «salomónico entero» habrían impresionado a Guarani hasta el punto de intentar aplicarlas a su proyecto para Lisboa. La fascinación juvenil por un orden salomónico habría reaparecido después de 1678, año en el que Caramuel publica su tratado. La importancia que en este otro escritor español asume lo bíblico-salomónico (habla de un orden «hierosolimitano» y de otro «mosaico») pudo reavivar en el arquitecto modenés las soluciones que muchos años antes había aprendido de Ricci o de personas de su círculo.

Las aplicaciones prácticas del orden salomónico entero son bastante raras. En Sevilla, a fines del siglo XVII y principios del XVIII parecen localizarse los ejemplos más tempranos. Se trata de una influencia tardía de Ricci a través de Guarani que podría haber sido reforzada merced a la construcción de la iglesia lisboeta de los testigos, comenzada en 1698.

---

## *Iglesias españolas de planta ovalada entre manierismo y barroco*

ALFONSO RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS

Las dificultades de orden litúrgico y las polémicas sobre el simbolismo de colocar el altar en el centro de la iglesia de planta centrada impidieron la multiplicación de éstas durante el Renacimiento con destino al culto ordinario, reservándose su construcción para casos especiales. Desde mediados del siglo XVI la colocación del tabernáculo en medio del altar mayor como consecuencia de la sesión décima tercera del Concilio de Trento, prescrita en Italia por S. Carlos Borromeo y recogida en España por las Constituciones Sinodales de numerosos Concilios provinciales y diocesanos, incrementó la dirección del eje del templo hacia el altar mayor y, con ello, el uso de iglesias de planta de cruz latina. Se ofreció entonces como alternativa entre el esquema centralizado y el basilical la planta ovalada o elíptica, por cuanto conjugaba las excelencias de ambas: la belleza estética de la primera y la axialidad de la segunda. Esto explicaría la construcción de numerosos templos elípticos a finales del Cinquecento destinados al culto ordinario en un clima en que el gusto manierista fue corregido por las exigencias funcionales de la nascente Contrarreforma. Incluso los jesuitas se sintieron atraídos por este nuevo tipo de templo.

B. Peruzzi utilizó por primera vez en el segundo tercio del XVI la planta elíptica como forma geométrica libre y aún no comprometida, es decir en sentido manierista, en varios proyectos y, sobre todo, en la iglesia del Hospital de Santiago de los Incurables de Roma. S. Serlio, además de proponer en su tratado cuatro métodos para trazar una elipse, ofreció un modelo de iglesia ovalada con la única intención de conferir variedad a la manera de construir iglesias. Vignola, coincidiendo

cronológicamente con el clima fraguado en Trento, alternó la erección de iglesias de cruz latina y ovaladas, ofreciendo incluso para el célebre Gesú romano la alternativa de una planta elíptica. Este arquitecto, al incluir el espacio interior ovalado en un receptáculo externo rectangular, destacando de éste una de las caras menores como fachada y la otra como presbiterio, orientó radicalmente el eje mayor de la elipse hacia el altar mayor conforme a las vigentes prescripciones culturales y litúrgicas. El procedimiento planimétrico de Vignola alcanzó su concreción total, desde el punto de vista de los alzados, en la iglesia del Hospital de Santiago de los Incurables tan como fue definitivamente construida en la última década del Cinquecento por F. Volterra y C. Maderno.

Serlio, Lomazzo y F. Zuccari justificaron teóricamente el empleo de la planta elíptica en virtud de su derivación de las proporciones del cuerpo humano y de su simbolismo antropomórfico femenino, aplicable éste último a iglesias consagradas al culto de la Virgen María.

Atendiendo a las premisas antes expuestas y a los modelos italianos aducidos se analizan en la última parte del trabajo los ejemplares españoles de recintos sacros construidos entre 1570 y 1670 de planta ovalada: la Sala Capitular de la catedral de Sevilla, el proyecto de V. Danti para la basílica de El Escorial, la iglesia del colegio jesuítico de S. Hermenegildo de Sevilla, la iglesia del hospital de S. Antonio de los Alemanes en Madrid, la iglesia de las Bernardas de Alcalá de Henares, la capilla de la Virgen de los Desamparados de Valencia y la iglesia del colegio de S. Albano de Valladolid.

---

## *Arias Montano y la difusión del manierismo flamenco en Sevilla e Indias*

JUAN MIGUEL SERRERA

La pintura sevillana del último tercio del siglo XVI refleja influencias italianas y flamencas. Con respecto a estas últimas, es conocida la importancia que tuvieron para su difusión la presencia en Sevilla de esculturas, cuadros, libros ilustrados, grabados, dibujos y monedas flamencas. El gran número de esas obras que figuran en los inventarios de los talleres de los pintores sevillanos prueba el amplio conocimiento que de ellas tuvieron los maestros locales.

En base a la *Correspondance de Platin*, el presente trabajo pone de manifiesto las intensas relaciones que a través de la figura de Arias Montano mantuvieron durante el último tercio del siglo XVI los círculos culturales y artísticos de Sevilla y Amberes, reseñándose en él los cuadros, libros ilustrados y grabados que Platin le hacía llegar a Arias Montano a Sevilla.

A su regreso de Amberes, donde dirige la edición de la *Biblia Políglota*, en 1576 Arias Montano es nombrado director de la biblioteca del monasterio de El Escorial. A partir de esa fecha se traslada en diversas ocasiones a Sevilla, instalándose de una manera definitiva en 1586 en la cercana Peña de Alajar. Desde ella se desplaza con frecuencia a Sevilla, en cuyo convento de Santiago de la Espada muere en 1598.

Amigo desde la juventud del pintor sevillano Villegas Mamolejo —a quien en el libro III de su *Rhetoricorum* le dedica dos hexámetros cuyo contenido pone de manifiesto las interrelaciones artísticas que se daban entre los pintores y hombres de letras del XVI— Arias Montano al llegar en 1576

a Sevilla reanuda su amistad con Villegas Mamolejo y entra de nuevo en contacto con los círculos culturales y artísticos de la ciudad, a los que a partir de esa fecha relaciona con los de Amberes, en especial con los que se movían en torno a Platin. Con él establece desde Sevilla una amplia correspondencia, a través de la cual sigue en estrecha unión con los grabadores que colaboraron con él en la *Biblia Políglota*. Gracias a Arias Montano se relacionan Lipsio y los canónigos sevillanos Luciano de Negrón y Francisco Pacheco, imprimiendo por su mediación Platin en 1585 un libro del médico sevillano Simón de Tovar. Desde Sevilla Arias Montano pone asimismo en contacto a los círculos humanísticos de América y Amberes. Gracias a él Platin envía en 1585 una serie de libros a un médico de América y Ortelius y otros amigos del famoso impresor de Amberes reciben en varias ocasiones del Perú las Piedras que por entonces se creía curaban el mal de la melancolía.

Las relaciones que Arias Montano mantiene desde Sevilla con los círculos culturales y artísticos de Amberes no se limitaron a las epistolares. En numerosas ocasiones Platin le envía cajones de libros impresos por él, mandándole asimismo en 1576 un catálogo de los libros editados en Frankfurt. Entre los libros que Arias Montano recibe figuraban numerosos ejemplares del *Breviarium Romanum*, del *Officium B. Virginis* y de la *Biblia Sacra*, cuyas ilustraciones, grabada por Crispin van de Broeck, Pedro van der Borch, A. van Leest, J. Wierix y Sadeler, contribuyeron a difundir el manierismo flamenco en los medios artísticos sevillanos. Ese

mismo efecto producirían los grabados del Antiguo y Nuevo Testamento publicados en su imprenta que repetidamente Plantin le envía a Sevilla y los del Antiguo Testamento adquiridos en la feria de Frankfurt que le manda en 1586. Lo mismo ocurriría con las planchas y pruebas de los grabados que en ocasiones Plantin le remite para su corrección, los cuales es de suponer que sus amigos sevillanos conocieron aún antes de su definitiva publicación en Amberes.

A la difusión del manierismo flamenco en Sevilla contribuirían asimismo las tablas pintadas por Crispín van der Broeck y Pedro de Malinas que en 1572 le envía Plantin y los dos retratos del impresor que éste le remite en 1588. Uno de ellos se sabe que estaba impreso en tela y que en él Plantin apa-

recía representado como uno de los Cristos pintados por Martín de Vos. Ello hace de él un «retrato a lo divino», debiéndose tener en cuenta su presencia en Sevilla en 1588 al historiarse los orígenes de ese tipo de representaciones en la pintura hispalense.

Al influjo que las obras flamencas citadas anteriormente ejercieron entre los pintores sevillanos hay que sumar el de los cuadros que figuran en la relación de los bienes que en 1597 Arias Montano dona a sus colaboradores Pedro de Valencia y Juan Ramírez. Entre ellos se encontraban diez historias sagradas y seis paisajes con los temas de la Creación de Pedro van der Borch; un juicio Final y doce retratos de Crispín van der Broeck y dos retratos de un pintor que el documento menciona con Antonio Baoro.

---

## *Algunos problemas de atribución entre Luis Paret y Juan de Espinal*

E. VALDIVIESO Y R.M. PERALES

Se plantea en esta ponencia la atribución de dos Inmaculadas que han sido dadas a conocer como obra de Luis Paret y que pueden pasar a considerarse ahora como pertenecientes al pintor sevillano Juan de Espinal (1714-1783). Se basa esta atribución primero en que ambas obras presentan claramente el estilo de este artista y por otra parte en una inscripción incompleta que figura al dorso de una de las Inmaculadas y que señala «Esta imagen de la Concepción la hizo el Sr. D. Juan de... ali de 176...». Apoya además esta referencia el hecho de que Juan de Espinal estuvo al menos en una ocasión en Madrid, donde han aparecido las citadas Inmaculadas, al servicio del Cardenal Delgado y Venegas de quien fue pintor oficial. Asimismo existe otra referencia que indica que durante su estancia en Madrid Espinal pintó una Inmaculada para el capellán del Rey.

El estudio estilístico entre estas Inmaculadas con la producción de Espinal es también prueba concluyente de afinidad, mientras que su comparación con obras seguras de Paret muestra una evidente discrepancia.

Por otra parte se realiza el estudio iconográfico de estas Inmaculadas cuyo título «Inmaculada del Zodíaco» no había sido interpretado. La iconografía procede de un grabado de Catherine Klauber que ilustra una de las invocaciones de la Letanía

Lauretana escrita por Francisco Xavier Dornn, concretamente la invocación de Mater Inviolata.

El título de la pintura obedece a que sobre la cabeza de la Virgen aparece un círculo luminoso con los símbolos del zodíaco presididos por el sol que hace cambiar con un ciclo anual los períodos astrales. Según explica el texto que acompaña al grabado el sol es Cristo nacido de María sin lesión de su virginidad. En el grabado y en las pinturas aparece un ángel que sostiene un espejo en el cual incide un rayo de luz que envía el Espíritu Santo. Este rayo se desvía hacia una vela que sostiene un ángel, encendiéndola. El texto del grabado explica que el Espíritu Santo envió el rayo de su gracia a la Virgen simbolizada en el espejo quien a su vez envía la luz a la vela encendiéndola, símbolo de Cristo, que es la luz del mundo.

En la parte inferior del grabado e igualmente en las pinturas, aparece un ángel con los ojos vendados que es símbolo de Cupido o del Amor mundano que vuelca una antorcha apagándola, alegoría del triunfo de la Castidad de la Virgen sobre el amor terrenal. Existe en las pinturas una variante con respecto al grabado que es que en ellas la Paloma del Espíritu Santo aparece recogida en las manos de la Virgen y junto a su pecho, mostrándola un anillo en su pico, alegoría de su matrimonio místico con María.



---

## *La escultura en Galicia en el tránsito del manierismo al barroco*

M.<sup>a</sup> DOLORES VILA JATO

En los umbrales del siglo XVII, la evolución de la escultura en Galicia se configura, de una parte, por la influencia de Juan de Juni, quien dejó una huella indeleble en el arte gallego, extendida sobre todo por el enigmático «Maestro de Sobrado» y por Juan de Angés el Mozo, quien aúna ya en su obra el conocimiento de Juni con una visión manierista de la escultura, entroncada con Gaspar Becerra y sobre todo con Esteban Jordán. Este núcleo de escultores, a los que llamo «POSJUNIANOS», estará integrado principalmente por el citado Juan de Angés el Mozo y por Juan Dávila. Por otra parte destaca un grupo de artistas que, aún siendo deudores del estilo juniano, muestran un contacto más profundo con la estética manierista, en especial con la última generación vallisoletana (Adrián Álvarez, Francisco del Rincón, etc.). En la obra de estos artistas, activos entre 1595 y 1630, se va a producir el cambio hacia una valoración progresivamente naturalista de la escultura. Entre estos artistas, llamados «PREBARROCOS», destacan Gregorio Español y Alonso Martínez, en los que centraré mi atención.

De Gregorio Español poseemos muy pocos datos que permitan conocer su obra y formación artística. Sabemos que era natural de Astorga y que a partir de 1596 es citado con regularidad en Santiago, en donde hubo de realizar un buen número de obras, entre las que destaca, por su magnitud y calidad, la colaboración en el Coro de la Catedral de Santiago, fuente inagotable de referencias estilísticas. En él se nos muestra ligado a Esteban Jordán por el aspecto estático de las figuras,

encapsuladas en mantos de pliegues ampulosos, con rostros de una tal inexpresividad que llevaron a López Ferreiro a hablar de «figuras de cera»; por otra parte, en algunos tableros aparecen huellas de incipiente barroquismo en el tratamiento de los pliegues, abultados y contrastados de luces, como en la figura de Eolo o en la Alegoría de la Música.

Durante sus últimos años, Gregorio Español colaboró con artistas ya decididamente barrocos como Bernardo Cabrera, con quien trabajó en el Retablo de la Capilla de las Reliquias de la Catedral de Santiago, en donde por primera vez en España se utilizan las columnas salomónicas como soporte.

Este retablo, en su parte escultórica, plantea una curiosa síntesis, ya que en él se adaptaron piezas procedentes de una frustrada ampliación del viejo coro del maestro Mateo, esculpidas por Gregorio Español en 1596, y plenamente manieristas, a la vez que se encargaron al mismo artista unas grandes figuras de Virtudes en las que la calidad de las telas, de pliegues cortados en profundas quebraduras anuncia ya la aceptación del nuevo estilo.

Alonso Martínez fue, hasta hace poco tiempo, un escultor desconocido, cuyo principal mérito sería el de maestro de Francisco de Moure. El paulatino descubrimiento de obras de Alonso Martínez, quien procedente del Norte de Portugal trabajó en Orense entre 1594 y 1615, permitió fijar sus vinculaciones estilísticas y nos lo mostró como un escultor de apreciable calidad.

Su estilo parece relacionarse con los escultores castellanos de los últimos años del siglo XVI, como

Adrián Álvarez; así, en las trazas de sus retablos se observa una mayor sujeción a los moldes clásicos, una progresiva eliminación de la decoración y una valoración correcta de los órdenes; sus figuras son grandilocuentes y estáticas, si bien es preciso señalar que, como consecuencia de su contacto con Angés el Mozo, bebe también en las fuentes junianas, como ocurre en la Piedad de la Iglesia de Zorelle (Maceda-Orense).

Su obra más importante son los tableros del Coro del Monasterio de Montederramo (Orense), de compleja iconografía y muy maltrechos por los sucesivos avatares del edificio.

Alonso Martínez sirve de enlace con la primera generación de escultores barrocos gallegos por su influencia sobre Francisco de Moure, quien en sus primeros años se mueve todavía en la órbita del manierismo, como denotan las distorsiones violentas, los movimientos helicoidales, los plegados suaves y algodonosos.

No obstante, y ya en estos primeros años, Moure anuncia en algunas esculturas el nuevo gusto barroco, como en la figura de San Pedro del retablo de Vilar de Sandiás (Xinzo de Limia-Orense).

Esta fluctuación del escultor entre dos estilos totalmente distintos se observa incluso en esculturas realizadas para una misma iglesia, como es el caso de la Santa Ana de la iglesia de Beade (Ribadavia-Orense) inspirada en el busto-relicario de Santa Ana de Junio o el San Bartolomé de la misma iglesia, que muestra ya un concepto claramente barroco tanto en su iconografía, que no desdeña las crueles huellas del martirio como en el minucioso y virista análisis de músculos y venas.

Con Francisco de Moure se introduce en Galicia el barroquismo pleno, que se afianzará merced a la aparición, en el segundo tercio del siglo, de Mateo de Prado, difusor en la región del estilo de Gregorio Fernández.