

Ibercaja
Camón Aznar

Boletín

Museo e Instituto Camón Aznar



N.º 111 • 2013

MUSEO E INSTITUTO CAMÓN AZNAR DE IBERCAJA

Premio «Europa Nostra» 1980.

Medalla de Honor de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando 1981.

Premio Accesibilidad 2002 que concede Disminuidos Físicos de Aragón
y el Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón.

BOLETÍN

MUSEO E INSTITUTO CAMÓN AZNAR DE IBERCAJA

N.º 111 • 2013

PUBLICACIONES DEL MUSEO E INSTITUTO
CAMÓN AZNAR

Obra Social de la Caja de Ahorros
de Zaragoza, Aragón y Rioja

DIRECCIÓN

María Rosario Añaños Alastuey

REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN:

Espoz y Mina, 23 • 50003 Zaragoza

Teléfonos 976 39 73 28 / 976 39 73 87

Fax 976 39 93 26

E-mail: museo@ibercajaobrasocial.org

Premio «Europa Nostra» 1980.

Medalla de Honor de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando 1981.

Premio Accesibilidad 2002 que concede Disminuidos Físicos de Aragón
y el Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón.

**La Dirección de la revista no se identifica necesariamente
con las opiniones de los autores,
quienes asumen la total responsabilidad
de los conceptos en ellas vertidos.**

PORTADA

El Dos de Mayo de 1808 en Madrid o La carga de los mamelucos, 1814

Óleo sobre papel pegado a tabla. 24,5 × 32,5 cm

Francisco de Goya y Lucientes

Fotografía de portada: Jarke

Diseño e impresión: Tipolinea, S.A., Zaragoza

I.S.S.N.: 0211-3171

I.S.B.N.: 84-600-2530-6

Depósito legal: Z-15-82

Publicación semestral



BOLETÍN

MUSEO E INSTITUTO CAMÓN AZNAR DE IBERCAJA

N.º 111 • 2013

OBRA SOCIAL
DE LA
CAJA DE AHORROS DE ZARAGOZA, ARAGÓN Y RIOJA

ÍNDICE

	<i>Pág.</i>
Pilar ANDUEZA UNANUA.—Imagen y apariencia de una dama de la corte de Felipe II: el inventario de bienes de doña María de Aragón	7
Juan Isaac CALVO PORTELA.—Algunas entalladuras sevillanas de la Inmaculada Concepción de la década de 1610.	35
Alberto FERNÁNDEZ GONZÁLEZ.—Un emblemático edificio de Sevilla: historia constructiva, planos y proyectos del histórico mercado de la Feria. . . .	69
Pablo GONZÁLEZ TORNEL.—El templo cisterciense de Santa María de la Valldigna (Valencia). La arquitectura oblicua de Juan Caramuel, la evocación de San Pedro del Vaticano y el templo de Salomón	99
Jesús-Pedro LORENTE LORENTE.—Camón Aznar como crítico de arte contemporáneo internacional	139
Ramón RIBERA GASSOL.—Félix de Sayas, un escultor de ascendencia navarra	159
Raúl ROMERO MEDINA.—Una traza de Juan Gómez de Mora para los cenotafios de los duques de Medinaceli en la colegiata de Medinaceli	179
Encarnación VISÚS PARDO.—El escultor Juan de Berroeta (¿Sangüesa, h. 1550-1560? – Sangüesa, 1639)	207
José CAMÓN AZNAR.—Dibujos de la Albertina.	253

Imagen y apariencia de una dama de la corte de Felipe II: el inventario de bienes de doña María de Aragón

Pilar Andueza Unanua
Universidad de La Rioja

Resumen

Un análisis del inventario de bienes de doña María de Aragón, dama de honor de la reina Ana de Austria y de la infanta Isabel Clara Eugenia, y fundadora del colegio de la Encarnación de Madrid, pone de manifiesto no solo los gustos de la nobleza cortesana en época de Felipe II, sino también un obligado consumo suntuario en virtud de su posición social. Entre sus posesiones destacan especialmente algunas joyas, un nutrido ajuar de plata para el servicio de su casa, así como varios guadamecés, reposteros heráldicos y tapicerías. La presencia de escritorios, bufetes y arquillas, algunas importadas de Alemania y con guarniciones de plata, permiten constatar las modas vigentes en el ocaso del siglo XVI, mientras los objetos exóticos y raros, llegados en gran medida desde América, nos acercan a los gustos manieristas y a la tendencia coleccionista de la época.

Abstract

An analysis of the inventory of assets of Doña María de Aragón, lady-in-waiting of Queen Ana de Austria and of Princess Isabel Clara Eugenia, and foundress of Encarnación School in Madrid, shows not only the tastes of the court nobility in the time of King Felipe II, but also the sumptuous consumption required by their social position. Some pieces of jewellery, a large silver ensemble for domestic service, several embossed leathers and tapestries especially stand out. The presence of writing-desks, small tables and coffers, some of which had been imported from Germany and embellished with silver, reveals the fashion at the end of the sixteenth century, while exotic and rare objects, arrived mainly from America, give us an idea of the mannerist tastes and the collector trend of that time.

Durante los siglos de la Edad Moderna la imagen de la nobleza española estuvo estrechamente vinculada a determinadas conductas y actitudes, usos y costumbres, así como modales y ademanes que acostumbraban a mostrar como nítidos exponentes de su privilegiada posición económica y social tanto en público como en privado. Sin embargo, en aras a subrayar su preeminencia en la escala social, apuntalando al mismo tiempo la férrea jerarquización estamental, fue obligatorio acompañar aquellos comportamientos y formas de vida con otros elementos bien visibles que proyectaran públicamente su apariencia y mostraran su calidad nobiliaria¹. Para ello hallaron su principal aliado en el consumo suntuario. Este se nutrió merced a un creciente gusto por la magnificencia e incluso por la ostentación, reflejando, al menos aparentemente, la abundancia y la opulencia del individuo. Así lo demuestran las continuas, pero también ineficaces, pragmáticas y leyes suntuarias dictadas contra el lujo que pretendieron poner fin a los excesos². Pero la adquisición y exhibición de extensos y ricos conjuntos de bienes muebles tuvo también otra raíz de naturaleza bien distinta: rodearse de todas aquellas propiedades resultó imprescindible en el ámbito nobiliario, una obligación impuesta por su propio estatus, vinculada indefectiblemente con conceptos como rango, identidad, prestigio y decoro³. La riqueza artística que hasta el siglo XV se había centrado en iglesias y catedrales se introdujo a partir de la centuria siguiente en el ámbito doméstico, hasta entonces caracterizado por su sencillez, y no hizo sino acrecentarse en los siglos del Barroco⁴.

Adentrarnos en los espacios domésticos de aquellos siglos resulta sumamente complejo por cuanto la casa, por ser un lugar vivo, ha sido siempre objeto de una continua transformación merced a los cambios

¹ Este trabajo es el resultado del proyecto de investigación *Imagen y Apariencia* (08723/PHCS/08) financiado con cargo al Programa de Generación de Conocimiento Científico de Excelencia de la Fundación Séneca-Agencia de Ciencia y Tecnología de la Región de Murcia en el marco del II PCTRM 2007-10.

² A este respecto puede verse: SEMPERE y GUARINOS, Juan. *Historia del lujo y de las leyes suntuarias en España*. Madrid: Imprenta Real, 1788.

³ ÁLVAREZ-OSSORIO, Antonio. «Rango y apariencia. El decoro y la quiebra de la distinción en Castilla (ss. XVI-XVIII)». *Revista de Historia Moderna* (Alicante), 17 (1998-1999), pp. 264-266.

⁴ AGUILÓ, M.ª Paz. *El mueble clásico español*. Madrid: Cátedra, 1987, pp. 109-112. ARBETETA, Letizia. «Casa y posición social: el ajuar barroco español, reflejo de un estatus». En: *Casas señoriales y palacios en Navarra. Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte navarro*, n.º 4. Coord. M.ª Concepción GARCÍA GAINZA y Ricardo FERNÁNDEZ GRACIA. Pamplona: Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, 2010, pp. 9-33.

en los gustos, las modas, los usos y los estilos artísticos imperantes. Por ello recrear aquellos interiores, recomponer la vida cotidiana de épocas pretéritas y acercarnos a la indumentaria y adornos empleados por sus moradores exigen acudir a diversos medios y fuentes. Entre ellos tienen un valor extraordinario para el historiador los testimonios de viajeros, la literatura, así como la pintura y los dibujos, válidos también para el estudio del vestido y la joyería⁵. Sin embargo, es la documentación, especialmente los inventarios de bienes, los que nos aproximan con mayor precisión y detallismo al mencionado consumo suntuario y por ende a las propias artes decorativas así como a ciertos hábitos sociales. Lógicamente en esta reconstrucción del pasado no podemos olvidar los propios bienes muebles que han llegado hasta nuestros días. Hoy en día estos objetos artísticos y etnográficos, testimonios materiales de su tiempo, se conservan en museos y colecciones particulares, en gran medida descontextualizados y sin formar parte de un todo, tal y como fueron concebidos. Con un análisis individual su valor cultural y antropológico queda restringido, pero alcanza mayor dimensión cuando su estudio se acomete empleando combinada y conjuntamente todas las herramientas mencionadas.

Pretendemos en ese artículo acercarnos a través de estos medios –sobre todo la documentación hallada en un archivo particular madrileño– a los bienes muebles que poseyó doña María de Córdoba y Aragón, una dama de la corte de Felipe II que pasó a la historia por haber promovido y sufragado el colegio de la Encarnación de Madrid, de la orden de San Agustín, al que dio nombre. El conocido colegio de doña María de Aragón, hoy desaparecido, fue destinado a la formación del clero, de acuerdo con la mentalidad postridentina propia de la nobleza en el declinar del siglo XVI⁶.

Nacida en 1539, doña María era hija de don Álvaro de Córdoba, gentil hombre de boca de Carlos V y caballero de Felipe II, y de una dama

⁵ Sobre la relación de la pintura y la literatura con la joyería puede verse: HORCAJO PALOMERO, Natalia. «Sobre ciertas joyas del siglo XVI y su relación con fuentes documentales y retratos». *Espacio, tiempo y forma* (Madrid), 6 (1993), pp. 209-210 y «Joyas “escritas”: otra forma de “ver” las joyas». En: *Estudios de platería. San Eloy. 2006*. Coord. Jesús RIVAS CARMONA. Murcia: Universidad, 2006, pp. 291-311.

⁶ La bibliografía sobre la construcción de este complejo monástico, cuya iglesia estaba presidida por un retablo del Greco, ha merecido numerosas investigaciones. Una recopilación de las mismas, así como nuevas aportaciones, pueden verse en las ponencias publicadas en: *Actas del Congreso sobre el retablo del Colegio de doña María de Aragón del Greco*. Madrid: Museo del Prado, 2000, y ANDUEZA UNANUA, Pilar. «Nuevos datos documentales sobre el Colegio de doña María de Aragón en Madrid». *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (Madrid), 22 (2010), pp. 87-101.

portuguesa de la emperatriz Isabel, llamada doña María de Aragón. La cercanía de sus progenitores a la familia real permitió que ella misma se convirtiera con el tiempo en dama de honor de la reina Ana de Austria y de la infanta Isabel Clara Eugenia⁷.

La señora tuvo su residencia en unas casas muy cerca del alcázar, en la calle del Reloj, en unos solares donados por el propio Felipe II en 1581 para llevar a cabo su fundación, y en otros colindantes adquiridos por ella misma a los que se unirían otros comprados por sus testamentarios. Sobre aquellos terrenos, y siguiendo trazas de Juan de Valencia y Francisco de Mora, se fue edificando a partir de entonces el nuevo establecimiento religioso que no estaría finalizado totalmente hasta bien avanzado el siglo XVII.

Aquella dama de la corte falleció en Madrid el 5 de septiembre de 1593. Tan solo cuatro días después don Jerónimo de Oraá Chiriboga, canónigo de la colegiata de Talavera, y el agustino fray Hernando Rojas, como albaceas testamentarios, procedieron a realizar el correspondiente inventario de bienes ante el notario Francisco Valdivieso. Se dio por concluido el 14 del mencionado mes. Al día siguiente Juan López Zorrilla y el platero de oro Juan Rodríguez de Audicana, residentes en Madrid, fueron comisionados para tasar todas sus pertenencias⁸. El día 18, con el fin de sufragar algunas mandas testamentarias de doña María, se realizó la almoneda, prolongándose la tarea hasta el día 28. Casi un mes más tarde, el 23 de octubre, se elaboró un nuevo inventario de bienes, en esta ocasión de los correspondientes al oratorio que poseía la dama en «las casas del palacio real, en la galería de las señoras», bienes que fueron trasladados desde el alcázar al colegio⁹.

⁷ LAZCANO, Rafael. «Colegio de doña María de Aragón (Madrid): de los orígenes a la desamortización de Mendizábal». En: *La desamortización: el expolio del patrimonio artístico y cultural de la Iglesia en España*. Ed. Francisco Javier CAMPOS y FERNÁNDEZ DE SEVILLA. San Lorenzo de El Escorial: Ediciones Escorialenses, 2007, pp. 376-377.

⁸ Rodríguez de Audicana fue nombrado para «tasar y apreciar y pesar la plata y oro, joyas de oro y plata, perlas y piedras, rubíes y diamantes y otras cosas», mientras Juan López Zorrilla tendría que «tasar y valuar camas, tapicerías y colgaduras y ropa blanca y otras cosas». El platero cobró 12 escudos de oro por realizar la tasación y se encargó de vender algunas piezas fuera de la almoneda: Archivo Particular. Córdoba-Aragón, leg. 1: carta de pago de Juan Rodríguez de Audicana en favor de don Jerónimo de Chiriboga.

⁹ Archivo Particular. Córdoba-Aragón, leg. 1: Inventario de bienes, tasación y almoneda de doña María de Aragón. Todos los datos aportados en las siguientes líneas están tomados de este documento notarial, que no volveremos a citar para no resultar reiterativos. De lo contrario se indicará puntualmente. Algunos de los bienes de este inventario, especialmente los correspondientes al oratorio de palacio y los libros, fueron publicados por: OLMO, María Jesús; SÁNCHEZ ESTEBAN, Natividad, y MONTILLA, Joaquín. «El Colegio de doña María de Aragón: Historia y datación de su fábrica». *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* (Madrid), 23 (1986), pp. 107-109.

Las joyas y el vestido

La colección de joyas de adorno personal que poseyó doña María no fue muy extensa, si bien creemos que resulta muy representativa de los usos y costumbres de las damas nobles españolas del Quinientos. En ella se dieron cita tanto piezas de joyería civil como religiosa. Ambas tenían como finalidad el adorno físico, pero además las primeras proclamaban fehacientemente su estatus económico y social, mientras las segundas manifestaban y ponían de relieve sus creencias y convicciones religiosas.

Dentro de las alhajas civiles destacaron por constituir la tipología más numerosa las sortijas, cuyo número ascendió hasta dieciocho. No debe extrañarnos puesto que durante todo el siglo XVI su uso fue, en palabras de Horcajo Palomero, desbordante tanto por parte de hombres como por mujeres, siguiendo una moda muy extendida por toda Europa. De hecho, era habitual lucir anillos en todos los dedos, a veces varios en el mismo, e incluso sobre los guantes¹⁰. Así por ejemplo se comprueba en el retrato de Isabel de Valois, del Museo del Prado, realizado por Sofonisba Anguissola hacia 1561, donde la reina se adorna con varias sortijas en ambas manos, incluyendo uno de los pulgares. Por su parte en el retrato de María de Austria, ejecutado por Antonio Moro en 1551 (Museo del Prado) y en los de Juana de Portugal (Museo de Bellas Artes de Bilbao) y Ana de Austria (Kunsthistorisches Museum de Viena), ambos salidos de los pinceles de Alonso Sánchez Coello en 1557 y 1571 respectivamente, se aprecia también el uso de anillos sobre las quirotecas. Como era propio de la joyería española de aquel momento, en las sortijas de doña María de Aragón predominó el oro. De hecho, todas ellas, excepto tres ejemplares lisos de plata, eran de aquel material precioso. Lamentablemente la información aportada por la documentación es muy escueta por lo que los datos sobre sus características resultan escasos. Sin embargo, no parece que tuvieran escenas figurativas o camafeos, habituales por entonces. Por el contrario, excepto dos que eran

Se basaron para ello en el documento custodiado en el Archivo de Protocolos de Madrid, leg. 1578, fols. 156 y ss., tomando a su vez la referencia dada por Cristóbal PÉREZ PASTOR. *Memorias de la Real Academia Española*, t. X, p. 362. Archivo Particular. Córdoba-Aragón, leg. 1: inventario y depósito del oratorio que dejó la señora doña María de Aragón que está en su colegio con otros bienes que en él hay inventariados.

¹⁰ HORCAJO PALOMERO, Natalia. *Joyería europea del siglo XVI: Estudio tipológico y temático*. IV. Madrid: Universidad Complutense, 1991, pp. 136-137.

a manera de cintillo y otro que se definía como un arillo de oro liso, además de los mencionados de plata, el resto se correspondía con anillos de chatón y cada uno incorporaba una única piedra preciosa. Así se enumeraron tres ejemplares con esmeraldas, otros tres con diamantes, otros dos con un rubí y otro con un zafiro. Pero también los había con pedrería falsa, tal y como se detalla en otros ejemplares: uno «con un diamante falso grande» y otro «con un rubí barrueco que es falso». No faltó tampoco la decoración de esmaltes en dos ejemplares, limitándose esta técnica a los colores blanco y negro. El precio en su tasación fue muy variado y osciló entre los 3.300 reales en que se evaluó una de las piezas con rubí montado en cabujón y los 2.200 en el ejemplar de zafiro («montado con unas uñas de oro que lo tienen al aire»), hasta los 66 en que se valoró otro con una esmeralda pequeña o el del rubí falso. Solo un anillo resultó diferente a los mencionados. Se trataba de una alhaja que incorporaba las armas de los Córdoba, tipología también habitual en aquella centuria sobre todo en el ámbito masculino utilizada como sello para firmar¹¹. Estaba realizada sobre una piedra azul y se tasó en 500 reales.

Una de las joyas más extendidas entre reinas, infantas y damas de la corte en el siglo XVI, como atestigua la documentación y la pintura, fue la cintura, que muy a menudo se lucía haciendo juego con un collar. Aquellos cinturones podían ser de dos tipos: unos más sencillos con bolas esféricas o aovadas en oro o plata, y otros más ricos formados por eslabones, alternos en su tamaño, con una pieza central llamada *broncha*¹². Se trataba de un accesorio que enriquecía extraordinariamente las ya de por sí costosas indumentarias de las damas y se colocaba en pico sobre la unión del cuerpo y la falda de la saya, o sobre la ropa o galera, haciendo coincidir su caída e inclinación con la punta del jubón colocado debajo y dispuesto sobre la basquiña. Doña María de Aragón poseyó un único ejemplar. Se trataba de una alhaja de oro esmaltado, con su broncha, formada por dieciocho piezas adornadas por cuarenta y cuatro perlas, cuyo valor se estableció en 3.000 reales¹³. Una revisión de numerosos retratos femeninos en la segunda mitad del siglo XVI rea-

¹¹ *Ibidem*, pp. 142-143.

¹² *Ibidem*, pp. 133-134.

¹³ BERNIS, Carmen. «La moda en la España de Felipe II a través del retrato de corte». En: *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*. Ed. Santiago SAavedra. Madrid: Museo del Prado, 1990, pp. 91-92.

lizados por Sofonisba Anguissola, Bartolomé González, Sánchez Coello o Pantoja de la Cruz pone de manifiesto que prácticamente todos los ejemplares de estos cinturones joyados de las damas de la familia real estaban adornados siempre con perlas como ocurre con la cintura de doña María, si bien fue habitual en los ejemplares más ricos alternarlas con piedras preciosas, que en el caso que nos ocupa no aparecen.

A pesar de que en la segunda mitad del siglo XVI las modas en la indumentaria femenina cerraron completamente los escotes y los vestidos quedaron siempre rematados por lechuguillas progresivamente más grandes y altas, el cuello y el pecho fueron lugares propicios para el adorno femenino, por lo que proliferaron collares, tanto largos como otros cortos que se adecuaban para su exhibición al diámetro de la tira de lienzo o de holanda. Al igual que las cinturas, en los collares se alternaban dos tipos de eslabones: uno pequeño decorado con perlas y otro mayor con piedras preciosas, pero siempre en uno y otro caso dispuestos sobre una composición de roleos, temas vegetales o cartelas enrolladas¹⁴. Doña María disfrutó de un ejemplar, si bien no hacía juego con la cintura. El collar, de oro esmaltado con diversos colores, presentaba entrepiezas decoradas por dos perlas y piezas donde se distribuían rubíes y diamantes en número indeterminado. En total eran diecisiete piezas. Alcanzó en la tasación un precio de 2.024 reales.

Tipología típica en el Renacimiento fue el joyel o colgante, con diversas modalidades, principalmente con grandes piedras preciosas o con una escena central figurada e incluso letras de valor profano o religioso¹⁵. Este tipo de alhajas, muy extendido en el siglo XVI según se desprende de los diseños conservados, de la documentación y de la pintura, podía lucirse como un pectoral suspendido de un collar pero también abrochado sobre el vestido. E incluso podía acoplarse, según su variante, al adorno de la cabeza a través de las gorras y diademas. Su uso, por tanto, podía ser polivalente. El joyero de doña María contó con dos joyas de este tipo, una civil y otra religiosa. La primera estaba compuesta por un rubí, un diamante y una perla grande a modo de pinjante. Se trataba de una combinación sumamente habitual en la joyería del siglo XVI. De hecho, entre las alhajas que Felipe II envió a María Tudor con motivo de su matrimonio en 1554 había también un joyel compuesto por diamantes

¹⁴ HORCAJO PALOMERO, Natalia. *Joyería europea... IV*, pp. 124-125.

¹⁵ HORCAJO PALOMERO, Natalia. «Los colgantes renacentistas». *Espacio, Tiempo y Forma* (Madrid), 11 (1998), pp. 81-82.

te, rubí y perla¹⁶. Por su parte Ana de Austria tuvo una alhaja donde se utilizaban estos mismos elementos, según se desprende del retrato que de ella hizo Sánchez Coello conservado en el Museo Lázaro Galdiano. Lo lucía como un pinjante acompañado de unas plumas, formando con ellas un rico y vistoso aderezo de gorra. La joya la volvió a utilizar en el retrato de la Colección Stirling Maxwell en Pollok House (Glasgow) o en el de la Galería de Bohemia Central (Praga), e incluso la infanta Isabel Clara Eugenia vuelve a aparecer con un joyel muy similar, quizás el mismo, en el lienzo donde se representó junto a Magdalena Ruiz (Museo del Prado). Sin embargo, en esta ocasión la pieza se dispuso de manera invertida y adornando un penacho mucho más alto en virtud de la moda vigente impuesta en los años ochenta, donde la copa de la gorra se estrechó y se hizo más vertical¹⁷.

Aunque este joyel de doña María de Aragón debía de ser de apariencia, no alcanzó gran estimación cuando se tasó, pues el diamante se consideró falso, por lo que se evaluó en 534 reales. No era la única alhaja falsa de la colección. Junto con las sortijas mencionadas también figuraban unos alamares de plata falsa, piezas que servían como botonaduras y muy empleadas en la indumentaria del momento¹⁸.

El 8 de octubre de 1597 don Jerónimo de Chiriboga procedió a inventariar dos nuevas joyas que no habían sido recogidas documentalmente con anterioridad. Se trataba de un joyel –también denominado *pectoral* en otro documento– «que tiene un diamante tabla y un rubí grande de cabujón y una perla colgando por pinjante con dos figuras a los lados», adornado de esmaltes en blanco, y un cintillo de sombrero «con trece letras de diamantes y en algunas de ellas algunas cifras de letras guardadas de oro». Ambas alhajas fueron tasadas conjuntamente en 3.000 ducados en junio de 1595 por el platero Juan Rodríguez de Audicana¹⁹.

¹⁶ HORCAJO PALOMERO, Natalia. «Reinas y joyas en la España del siglo XVI». En: *IX Jornadas de Arte. El Arte en las Cortes de Carlos V y Felipe II*. Madrid: CSIC, 1999, pp. 144-145 y 147-148.

¹⁷ BERNIS, Carmen. «La moda...», pp. 104-107.

¹⁸ COVARRUBIAS Y OROZCO, Sebastián. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Luis Sánchez, 1611, fol. 29r. Define el alamar como botón de macho y hembra hecho de trenzas de seda o de oro. Afirma que su origen pudo hallarse en alguno de los reyes de Granada que los usó en su vestido señalando que «sin duda es adorno de moros».

¹⁹ Archivo Particular. Córdoba-Aragón, leg. 3: tasación del joyel y cintillo que queda por hacienda de mi señora doña María. Previamente a esta tasación realizada por Rodríguez de Audicana, concretamente el 19 de enero de 1593, el también platero de oro Juan Bautista Lainez tasó las dos mismas piezas indicando que valían más de 2.500 ducados: Archivo Particular. Córdoba-Aragón, leg. 1: tasación de un joyel y una cintilla realizada por Juan Bautista Lainez.

Las características del joyel lo acercan morfológicamente al ya descrito anteriormente con diamante falso. Sin embargo, debe de tratarse de otra pieza diferente, según se desprende de su tasación y de la declaración del platero que en ningún momento aludió a su posible falsedad, si bien apuntó que al diamante le faltaba una esquina. Una vez más la descripción documental nos acerca a una joya que poseyó la reina Isabel de Valois, que conocemos a través del retrato que de ella hizo Pantoja de la Cruz hacia 1604 (Museo del Prado), copiando un modelo anterior de Sofonisba Anguissola²⁰. En este magnífico lienzo la reina viste saya negra bajo la que asoman mangas encarnadas y lechuguilla. Se adorna con abundantes alhajas como botones, cintura y collar a juego, puntas con cintas coloradas y gran profusión de perlas, especialmente visibles en un collar largo de dos vueltas, en la gorra y en una diadema²¹. Y es precisamente en ella, sobre la oreja izquierda, donde aparece prendida de manera ladeada, una joya que podría ser, de acuerdo con la descripción anterior, similar a la de doña María: un magnífico colgante con dos figurillas, con un diamante cuadrangular tabla, bajo el que se dispone un rubí grande, talla cabujón, engastados en monturas lunetas, y rematado en la parte inferior por una gran perla en forma de pera. En este caso se trataría de una joya de mediados del siglo XVI de posible origen francés, cercano a los diseños de Etienne Delaune, orfebre de Enrique II. Pudo haber sido una de las alhajas enviadas por María de Médicis a su hija en 1560²². Pero también podemos relacionar el diseño de la alhaja de doña María con algunos pectorales renacentistas que lucían reinas e infantas sobre el vestido como el de Isabel Clara Eugenia en el retrato con Magdalena Ruiz, e incluso con piezas conservadas de la segunda mitad del siglo XVI, aunque con otro tipo de pedrería, como la custodiada en The Antique Porcelain Company (Nueva York). Se trata de un diseño con un ópalo oval cabujón engastado sobre rubí trapezoidal tabla, flanqueado por dos figuritas y con una perla pinjante²³.

Por su parte el cintillo era, junto al tejillo, una pieza destinada fundamentalmente al adorno del sombrero, en tanto las gorras se aderezaban

²⁰ BREUER-HERMANN, Stephanie. «Pantoja de la Cruz. Isabel de Valois». En: *Sánchez Coello...*, pp. 133-134.

²¹ BERNIS, Carmen. «La moda...», p. 104.

²² HORCAJO PALOMERO, Natalia. «Reinas y joyas...», pp. 147-148 y «Etienne Delaune». En: *Estudios de Platería. San Eloy 2005*. Ed. Jesús RIVAS CARMONA. Murcia: Universidad, 2005, pp. 193-226.

²³ HORCAJO PALOMERO, Natalia. «Los colgantes...», pp. 84-85 y «Reinas y joyas...», p. 148.

con medallas de camafeos, de oro o ágata, donde se tallaban figuras animales y humanas. Plumas y pasamanerías completaban el aderezo del tocado²⁴.

Estas dos joyas no fueron adquiridas por doña María de Aragón, sino que le llegaron a través del arzobispo de Toledo, don Gaspar de Quiroga, a quien le unía una gran amistad²⁵. A su vez el primado las había recibido de Antonio Pérez, quien las empeñó y puso en sus manos episcopales a cambio de 2.500 ducados. Posteriormente el cardenal cedió a doña María tanto el derecho sobre el dinero como sobre las alhajas. Como el préstamo no fue satisfecho las piezas quedaron definitivamente en poder de la testamentaria de doña María²⁶.

Pero ¿quién era este Antonio Pérez? Siguiendo en el círculo cortesano creemos que no puede ser otro que el secretario de Felipe II, dadas las estrechas relaciones que unieron a Quiroga con Pérez. De hecho, fue el secretario real quien movió todas sus influencias ante Felipe II para que Quiroga, entonces obispo de Cuenca e Inquisidor General, accediera a la mitra toledana en 1577 y obtuviera la púrpura cardenalicia a la muerte de Bartolomé de Carranza. Aquel apoyo originó un gran afecto entre ellos que se prolongó en el tiempo. Y así, cuando Pérez fue detenido en 1579, el cardenal ofreció ayuda económica a su familia, a la que visitaba con asiduidad a pesar de las murmuraciones que la situación provocaba. Aquella cercanía pasó factura al prelado que, con la caída de Pérez, fue apartado de la vida política de la corte²⁷. El secretario real en unas cuentas presentadas a finales de 1589 reconocía tener entre sus deudas

²⁴ BERNIS, Carmen. «La moda...», pp. 82-84.

²⁵ Doña María determinó en sus últimas voluntades que Quiroga pudiera ocupar la casa de los patronos del colegio de la Encarnación de Madrid como residencia propia cuando se hallara en Madrid, mientras el cardenal aportó rentas para la construcción del colegio: OLMO, María Jesús; SÁNCHEZ ESTEBAN, Natividad, y MONTILLA, Joaquín. «El Colegio...», pp. 109 y 114.

²⁶ Archivo Particular. Córdoba-Aragón, leg. 3: fe de cómo estaba inventariado el joyel de diamante y rubí de mi señora doña María de Aragón.

²⁷ PIZARRO LLORENTE, Henar. *Don Gaspar de Quiroga (1512-1594). Un gran patrón en la corte de Felipe II*. Madrid: Universidad Autónoma, 1997, pp. 459-465, 518-524, 587-604 y 615-624. Aunque Felipe II se inclinó inicialmente por su sobrino el archiduque Alberto para cubrir la sede primada, la excesiva juventud del candidato, su falta de preparación y, sobre todo, la creencia de que Quiroga no viviría ya mucho tiempo facilitaron el nombramiento que pretendía Antonio Pérez. La caída del todopoderoso secretario y el ascenso a los órganos de poder de la facción capitaneada por Mateo Vázquez le llevó a Quiroga a abandonar Madrid en 1580 y dedicarse casi exclusivamente a su diócesis, a pesar de ser Inquisidor General. No obstante, merced a su armonía y buena relación con el conde de Chinchón, logró con el tiempo cierta rehabilitación en el gobierno y su nombramiento como presidente del Consejo de Italia en 1586, si bien ya nada volvió a ser igual para el cardenal.

5.500 ducados «que son emprestados del cardenal de Toledo, obispo de Córdoba, duque de Osuna y don Pedro de Médicis sobre joyas»²⁸. Y precisamente las alhajas que ahora analizamos creemos que deben de corresponderse con este préstamo que, entre otros caballeros, le hizo Quiroga.

Un segundo grupo de alhajas de doña María estuvo formado por joyas de tipo devocional, cuyo uso se extendió en gran medida merced al decreto sobre las imágenes y reliquias emanado del Concilio de Trento. Los relicarios, pequeños receptáculos de mayor o menor riqueza que albergaban *vestigia*, adquirieron un gran protagonismo que se vería acentuado con la mentalidad maravillosista del Barroco, tal y como atestiguaba Madame D'Aulnoy, aunque ya avanzado el siglo XVII²⁹. Pero junto a ellos proliferaron también medallones devocionales, así como medallas con diversas advocaciones y cruces pectorales. Unos y otras podían presentar diseños y materiales muy diversos, así como facturas tanto populares como de gran exquisitez. En cualquier caso, además de adornar al portador, respondían a devociones particulares y manifestaban públicamente la piedad de su poseedor. Su carácter protector, confortador y su papel como intercesor ante la Providencia propiciaron su gran expansión en una sociedad de profundas convicciones religiosas³⁰.

Doña María de Aragón poseyó un joyel que presentaba un IHS adornado con dos esmeraldas, un rubí y treinta diamantes pequeños que se tasó en 1.430 reales. La presencia del monograma de Cristo fue habitual en diversas piezas de la joyería del Quinientos, como anillos y colgan-

²⁸ GONZÁLEZ PALENCIA, Ángel. «Fragmentos del Archivo Particular de Antonio Pérez, secretario de Felipe II». *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* (Madrid), 42 (1921), pp. 293-312 y especialmente 294. Una carta dirigida por Pérez a su mujer Juana Coello muestra una vez más la cercanía y confianza con Quiroga: *Ibidem*, pp. 296-297.

²⁹ «Llevan cinturones llenos de medallas y relicarios. Llevan Agnus Dei y pequeñas imágenes sobre sus mangas, sus hombros y por todas partes»: ARBETETA, Letizia. «Joyas de la época de Velázquez en el Museo de Artes Decorativas». En: *Velázquez y el arte de su tiempo*. Madrid: Alpuerto, 1991, pp. 373-384, y LEÓN FERNÁNDEZ, Marcos. «Notas sobre joyería tradicional en Madrid». *Revista de Dialectología y Tradiciones populares* (Madrid), 51 (1996), pp. 127-154. HERRADÓN FIGUEROA, M.ª Antonia. «Cera y devoción. Los agnusdei en la colección del Museo Nacional de Antropología». *Revista de Dialectología y Tradiciones populares* (Madrid), 54 (1999), pp. 207-237.

³⁰ ARBETETA, Letizia. *El arte de la joyería en la colección Lázaro Galdiano*. Segovia: Caja Segovia, 2003, pp. 19-22. SÁNCHEZ REYES, Gabriela. «Joyería devocional: adorno y protección divina». En: *Santuarios de lo íntimo. Retrato en miniatura y relicarios. La colección de Museo Soumaya*. México: Telmex, 2004, pp. 187-209. ANDUEZA UNANUA, Pilar. «La colección de joyas devocionales del convento de Agustinas Recoletas de Pamplona». En: *Estudios de Platería. San Eloy 2009*. Coord. Jesús RIVAS CARMONA. Murcia: Universidad, 2009, pp. 66-68.

tes y su uso se prolongó en el siglo siguiente. Sirva como ejemplo un joyel de este tipo que luce la infanta Ana Margarita, hija de Felipe III y Margarita de Austria, en el retrato en que se acompaña por su hermano Alfonso, realizado hacia 1612 por Bartolomé González (Instituto Valencia de Don Juan)³¹. En el inventario se citan también varios relicarios, que creemos, por sus características, que se correspondían con joyas devocionales. Se trataba de un relicario pequeño de plata y una cruz de oro con esmaltes negros llena de reliquias. El primero fue tasado en cinco ducados mientras la cruz, seguramente pectoral, alcanzó un valor de cien reales. Aunque este ejemplar, a juzgar por su tasación, no debió de ser pieza extraordinaria, esta tipología, tanto con reliquias como sin ellas, y a veces con las *Arma Christi*, incorporó piedras preciosas engastadas, abundantes esmaltes e incluso pinjantes de perlas. En no pocas ocasiones, especialmente en el ámbito cortesano, procedían de talleres centroeuropeos como Núremberg y Augsburgo. Fueron muy utilizadas durante el siglo XVI, prolongándose durante la centuria siguiente³². Así se desprende de algunos diseños de los *Llibres de Passanties* conservados en el Arxiu Històric de Barcelona, de algunas joyas custodiadas en diversas colecciones y tesoros marianos y de retratos como el de María de Austria (Museo del Prado) o Isabel de Valois (Colección Várez Fisa), salidos de los pinceles de Antonio Moro poco después de mediar la centuria, o el de Isabel Clara Eugenia, realizado por Pourbus en 1599, conservado en el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid³³. La enumeración de joyas devocionales se cerraba con «una imagen pequeñita con un Christo y figuras de la pasión con su puerta de plata a manera de relicario», así como un *Agnus Dei* «con encajes de reliquias y guarnecido de latón dorado». La posesión de un *Agnus* era un auténtico privilegio. Dotado del mismo valor que una reliquia, no estaba al alcance de todo el mundo y solo personas de cierta categoría social e influencia podían acceder a él por aquellas fechas, tal y como atestiguan los ejemplares relacionados en los inventarios de Juana la Loca o Felipe II³⁴.

³¹ PÉREZ DE TUDELA, Almudena. «Retrato de Alfonso, llamado “el caro”, y su hermana Ana Margarita, infanta de España». En: *El mundo que vivió Cervantes*. Dir. Carmen IGLESIAS. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2005, pp. 328-329.

³² Sobre cruces y cruces relicarios: MULLER, Priscilla E. *Jewels in Spain. 1500-1800*. Nueva York: The Hispanic Society of America, 1972, pp. 59-63. ARBETETA, Letizia. *La joyería española de Felipe II a Alfonso XIII*. Madrid: Editorial Nerea, 1998, pp. 30-37 y 131-134.

³³ Sirvan como ejemplo algunas piezas conservadas en el Museo Lázaro Galdiano: ARBETETA, Letizia. *El arte...*, pp. 147-165.

³⁴ Sobre el *Agnus Dei* puede verse: MULLER, Priscilla E. *Jewels...*, pp. 72-73. HERRADÓN FIGUEROA, M.ª Antonia. «Cera y devoción...», pp. 207-237. BAZARTE MARTÍNEZ, Alicia. «La colección de *Agnus Dei* de Museo Soumaya». En: *Santuarios de lo íntimo...*, pp. 127-143.

La visualización de la religiosidad se manifestó también a través de los rosarios, convertidos en ocasiones en auténticas joyas³⁵. Su uso era cotidiano pues entre las devociones marianas más arraigadas al finalizar el siglo XVI se encontraba su rezo, especialmente desde la victoria de Lepanto, que tuvo lugar en la festividad de Nuestra Señora del Rosario, a cuya intercesión se atribuyó³⁶. Doña María poseyó ocho ejemplares. Algunos parecen piezas muy sencillas alejadas de la orfebrería, pues eran de ébano o naranjal, pero otros incluían cuentas minerales, como piedras «para la melancolía» y otras verdes. Hubo también un ejemplar azul con unos corales, material que nos lleva a un posible origen foráneo. Figuraban también dos decenarios de caballero, uno de nácar y el otro guarnecido de ébano y oro, que alcanzaron un valor de 6 ducados.

El joyero de doña María se cerraba con veinticuatro onzas de oro hilado, así como un jacinto y una amatista, ambas sin engastar. Un análisis del inventario descubre la ausencia de unas joyas que doña María recibió de su madre en 1580. Además de un juro, un dosel, varias alhajas de plata para el oratorio y el servicio de la mesa y algunas pinturas y esculturas, la progenitora le entregó cuarenta botones de oro con tres asientos de perlas en cada botón y otros treinta y seis de oro «de hechura de tocado morisco», un pectoral de oro y cristal, un relicario dorado y doce piezas de latón doradas³⁷. Probablemente habían sido vendidas con anterioridad pues la donación se realizó con el fin de sufragar la fundación de varias capellanías y aniversarios.

Lógicamente también se enumeraron los vestidos de la señora, apuntándose piezas que no hacen sino confirmar la indumentaria propia de una dama de la nobleza española cercana al Seiscientos: sayas, basquiñas, corpiños, jubones, camisas, mantos, ropones, capillos, herreruelos, así como otras complementarias como tocas, cuellos de Holanda bordados, guantes, medias o alpargatas de seda. Estaban realizados en diversas telas como raso, raso de Valencia, terciopelo, soplillo, telilla de Milán,

³⁵ MULLER, Priscilla E. *Jewels...*, p. 62.

³⁶ BARRIO GOZALO, Maximiliano. «Iglesia y vida religiosa». En: *El mundo que vivió...*, p. 215.

³⁷ Archivo Particular. Córdoba-Aragón, leg. 2: Donación que hizo la señora doña María de Aragón en la MYS doña María de Córdoba y Aragón para la institución e dotación de ciertas capellanías y aniversarios. Además de las joyas, los bienes de plata enumerados fueron dos candeleros grandes para altar, unas vinajeras, una salvilla, un cáliz y patena, dos cruces de cristal guarnecidas de plata, un portapaz, una fuente y un jarro. A ello se unieron «diez imágenes de pincel de diferentes figuras y de un crucifijo de marfil y otro crucifijo de bronce».

palmilla, bayeta, paño, lienzo o beatilla, conjugándose en las ropas más ricas con guarniciones, pasamanerías y diversos adornos³⁸. Se contabilizaron asimismo once bolsas, algunas de uso femenino, de diversas telas y colores, destacando las de nácar y ámbar.

Las alhajas de plata para la casa

La introducción del protocolo y la etiqueta de la casa de Borgoña en la corte española con Felipe el Hermoso y, sobre todo, con Carlos V trajo consigo la imposición de un riguroso ceremonial en torno a determinadas actividades del monarca y, por emulación, se extendió entre la nobleza. Aquellas nuevas normas se hicieron especialmente patentes alrededor del servicio de la mesa, rodeándolo no solo de una estricta reglamentación y funciones específicas para oficiales y criados, sino también de ricas vajillas cuyo carácter utilitario nunca estuvo reñido con la suntuosidad y belleza. De hecho, los ajuares se nutrieron de variados objetos de plata, porcelana, loza y cristal que se utilizaban cotidianamente en la mesa y se exhibían en aparadores mostrando la magnificencia del propietario así como su condición nobiliaria y su poder económico³⁹.

Lamentablemente la información que nos aporta el inventario y su posterior tasación sobre estas piezas de doña María de Aragón es sumamente escueta. Los datos sobre su morfología son escasísimos y en ningún caso se informa sobre marcas, autores u origen, lo que limita sobremanera su interpretación⁴⁰. Por otra parte, las piezas de platería civil de la época de Felipe II que han llegado hasta nuestros días resultan escasas,

³⁸ Entre las piezas más destacadas queremos reseñar una saya de terciopelo verde bordada «toda cuajada de malmequeres de plata y un capotillo de lo mismo», así como una ropa, basquiña y corpiño de raso de Valencia color blanco con guarnición de raso y pasamanos.

³⁹ A este respecto puede verse: ARBETETA, Letizia. «Plata al servicio real: la mesa de Felipe II». En: *Estudios de Platería. San Eloy 2004*. Coord. Jesús RIVAS CARMONA. Murcia: Universidad, 2004, pp. 59-64. GARCÍA PÉREZ, Noelia. «El consumo suntuario en el Renacimiento: usos y funciones de las piezas de plata y oro». En: *Estudios de Platería. San Eloy 2006*. Coord. Jesús RIVAS CARMONA. Murcia, Universidad, 2006, pp. 247-249. PORTÚS PÉREZ, Javier. «Belleza, riqueza, ostentación. Significados y metáforas de la plata en el siglo de oro» y HEREDIA MORENO, M.ª Carmen. «Lujo y refinamiento. La platería civil y corporativa». En: *El Fulgor de la Plata*. Coord. Rafael SÁNCHEZ-LAFUENTE GEMAR. Sevilla: Junta de Andalucía, 2007, pp. 26-41 y 66-83 respectivamente.

⁴⁰ Entre los plateros que trabajaron para doña María, aunque desconocemos las piezas que pudo hacer para ella, se encontraba Juan de Soria, que recibió 624 reales en enero de 1593 por «otra tanta plata que le he comprado para mi servicio»: Archivo Particular. Córdoba-Aragón, leg. 1: libranza de doña María de Aragón a favor de Juan de Soria.

por lo que las noticias que sobre ellas tenemos proceden en muchos casos de inventarios de bienes, así como de un limitado número de dibujos y pinturas.

Los objetos más numerosos del inventario fueron los platos, que aparecían en número de doce trincheros llanos y siete medianos, alcanzando en la tasación un peso de cuarenta y ocho marcos y un valor de 1.451 reales. La relación de cubiertos era pequeña si la comparamos con inventarios de siglos posteriores. No ha de extrañarnos puesto que fueron instrumentos que se fueron imponiendo poco a poco. Y así por ejemplo, mientras la cuchara era de uso individual, los cuchillos eran de uso comunitario puesto que los alimentos se servían ya cortados. Tal y como se constata en el inventario de bienes de Felipe II, fueron piezas que podían alcanzar gran riqueza al incorporar plata labrada y oro, maderas exóticas en los mangos, así como ágata, cristal de roca, esmaltes, nácar, coral e incluso el denominado cuerno de unicornio y piedras preciosas⁴¹. La dama de honor de Isabel Clara Eugenia dispuso para su uso de destacados cubiertos: tres cucharas de plata, dos de oro, dos de nácar –una de ellas quebrada–, una forchina de plata, un tenedor de oro con unos rubíes pequeños de la India, así como dos cuchillos «con guarnición turca dentro de su caja», y varios cuchillos de nácar –no se determinó su número–, que presentaban los cabos dorados.

Entre las ricas alhajas destinadas a servir y presentar alimentos se encontraban tres salvillas, dos fuentes y un azafate. Dotadas de un pie central, las primeras eran recipientes planos o de poca profundidad, normalmente redondas, donde a su vez se presentaban otros contenedores como copas y vasos⁴². En la colección había tres ejemplares, todos de plata blanca: una salvilla lisa, otra labrada y otra decorada con hojas grandes, resultando esta la de mayor estimación con 228 reales. De más peso y desarrollo fueron dos bandejas. Desconocemos si eran redondas, poligonales, ovaladas o de perfil quebrado, si bien sabemos que estaban decoradas con las armas de los Córdoba Aragón. La grande pesó ocho marcos y dos onzas mientras la mediana sobrepasó los seis marcos, sumando ambas un valor de 1.046 reales.

Para contener líquidos hemos contabilizado en este inventario sendas escudillas, una de ellas con su salvilla, una copilla «al temple», así como

⁴¹ ARBETETA Letizia, «Plata al servicio real...», pp. 76-77.

⁴² *Ibidem*, p. 70.

un vaso «al temple con su platillo para enfriar». En este ámbito, pieza importante debió de ser una copa de cristal con pie de oro que alcanzó un valor de 110 ducados.

Los saleros fueron objetos dotados de gran simbolismo en las mesas principales desde la Edad Media, significando hospitalidad, lo que los convirtió después en enseres de gran lujo y a veces tamaño, tal y como demuestran los ejemplares que tuvieron los reyes europeos del siglo XVI en los que, además de la plata, se dieron cita ágata, lapislázuli, cristal de roca, oro, perlas o piedras preciosas⁴³. Doña María tuvo un ejemplar de cristal «con una caxita de plata con su caja de terciopelo carmesí», que se tasó en 150 ducados, así como un salero con tapador y un azucarero de plata dorada, ambos a juego, que montaron 135 reales.

El servicio de la mesa se completaba con piezas de naturaleza no argéntea llegadas de otros continentes como cinco porcelanas finas de la China, seis platos finos de porcelana de las Indias y otros dos finos pequeños del mismo origen, que nos muestran el acceso de la nobleza a enseres llegados de ultramar, al igual que lo hace una escudilla de benjuí. No faltaron tampoco objetos de cerámica de Talavera, así como barros y vidrios de Venecia y de Barcelona, que debían de ser de gran delicadeza pues «no se contaron porque no se quebrasen»⁴⁴.

Para el tocador de la señora, aunque también pudieron utilizarse en la mesa, hubo un jarro de hechura antigua cuyo peso ascendió a dos marcos menos dos ochavas, tasado en 136 reales, una bacinica, así como varios pomos, piezas estas últimas que resultan de gran interés tanto por su material, por su diseño, como por su posible origen extranjero. En efecto, había uno de plata dorada, otro de marfil con plata en el cuello, otro de plata con su tapa y cadenilla destinado a agua de olor, así como un cuarto también de plata con pie cubierto de ámbar y cuello y tapador de oro, adornado con doce camafeos de oro, decoración típica en los ambientes refinados del siglo XVI. Este apartado de aseo se cerraba con una raedera de plata para la lengua y un «alguidarico» con tapador de plata para escupir. Aunque no fueron de un metal precioso, debemos mencionar también una caja «con su aparejo de peines y herramientas para afeitarse», un pomo de vidrio grande, una redoma –ambas con agua

⁴³ *Ibidem*, pp. 74-75.

⁴⁴ El Instituto Valencia de Don Juan posee una colección muy representativa de objetos de cristal, cerámica y otras artes decorativas de esta época. Una selección de ellos puede verse en: *El mundo que vivió...*, pp. 276-288.

de azahar-, así como tres cajas de jabón de manos, dos de ellas napolitanas. El servicio de la señora se nutrió también de piezas cerámicas como veinticuatro aljofainas azules de Barcelona y otra azul y amarilla de Talavera. Quizás correspondan a este ámbito dos estuches «con sus herramientas doradas», uno de cuero verde con cordones de seda de oro y verde y otro francés con una caja de terciopelo carmesí.

En el apartado de la iluminación se consignaron varias piezas de plata. En la colección había dos candeleros de pie alto como dos de pie bajo, cuyo valor ascendió a 717 reales, así como un candil con tres mecheros que se tasó en 435 reales. No faltaron unas tijeras de despabilar, así como una paletilla con sus tijeras y cadenilla.

De acuerdo con los inventarios de bienes, pero también con los testimonios de extranjeros, como el pintor Pellegrino Tibaldi, que llegó a España en 1586 llamado por Felipe II, o ya posteriormente otros viajeros como el diplomático francés Jean Muret, piezas muy habituales en los hogares españoles para calentar las estancias en los fríos inviernos y también perfumarlas fueron los braseros⁴⁵. Realizados en diversos materiales, tamaños y diseños, de acuerdo con las posibilidades económicas de sus propietarios, perduraron hasta bien entrado el siglo XVIII en el que poco a poco se fueron imponiendo las chimeneas. Doña María de Aragón tuvo un brasero de plata que presentaba la caja, bacía y paletilla con armas. Aunque en la tasación no se especificó su peso, fue valorado en 530 ducados, lo que nos hace pensar que no se trataba de un pequeño braserillo de mesa sino de pieza de gran desarrollo. En la almoneda se lo adjudicó el cardenal Quiroga. La señora contó también con una «rejilla de plata para los pies», en alusión seguramente a una rejuela que, según Covarrubias, era un «braserito en caja del qual usan las damas el invierno»⁴⁶. Apenas han llegado hasta nuestros días este tipo de piezas que podían realizarse con gran sencillez en madera de pino, como el conservado en el Monasterio de Santo Domingo El Antiguo de Toledo, o en maderas nobles como el ébano, pero también en plata como es el

⁴⁵ CÁMARA MUÑOZ, Alicia. «La dimensión social de la casa». En: *La casa. Evolución del espacio doméstico en España*. Ed. Beatriz BLASCO ESQUIVIAS. I, Madrid: Ediciones El Viso, 2006, pp. 131-132. Lamentablemente resultan escasos los ejemplares de braseros que han llegado hasta nuestros días. Entre los más antiguos se encuentra un brasero de mesa de la catedral de Burgos, otro en el convento de Santo Domingo el Antiguo de Toledo y otro en el Instituto Valencia de Don Juan de Madrid. Ya correspondientes a los siglos XVII y XVIII existen ejemplares en la catedral de Segovia y en el Victoria and Albert Museum: MONTALVO MARTÍN, Francisco Javier. «Braserillo de mesa». En: *El mundo que vivió...*, pp. 291-292.

⁴⁶ COBARRUBIAS OROZCO, Sebastián de. *Tesoro...*, fol. 1255r.

caso del ejemplar custodiado en el Museo de América procedente de Perú y extraído del galeón Nuestra Señora de Atocha⁴⁷.

Tampoco faltó, como era habitual en las casas nobiliarias, un tintero y una salvadera de plata, objetos que debieron de completarse en su uso con un sello con maceta de ébano, así como con un aderezo de ataujía compuesto por dos cuchillos, una lanceta y unas tijeras.

Otros objetos de plata, relacionados con las actividades cotidianas femeninas, especialmente el bordado, fueron un dedal, un devanador con esmaltes negros, un cañón para agujas, palillos para hacer randa con detalles argénteos, así como un estuche con forma de librillo que contenía tijeras, cuchillos y un punzón de hierro dorado.

La decoración textil

Fue costumbre en las casas nobiliarias españolas del siglo XVI recubrir sus paredes con una rica decoración textil compuesta por tapicerías y colgaduras, así como por guadamecés. Tal y como demuestra el inventario de doña María en su casa primaron estos objetos frente a las pinturas que se irían imponiendo ya en la centuria siguiente⁴⁸. Los tapices servían sobre todo para mitigar el frío invernal en el espacio doméstico, mientras aquellos cueros labrados y policromados, además de ser más baratos, aislaban las estancias de las humedades y protegían de la temperatura exterior. Por resultar mucho más frescos, a menudo en verano sustituían a los tejidos de lana y seda sobre las paredes. El carácter estacional y portátil de todos estos objetos hizo de ellos enseres ciertamente muy prácticos y resistentes. Pero a estas razones utilitarias se unieron también en su uso motivos de carácter simbólico, pues su posesión y exhibición se convirtieron en imagen de su propietario ya que proclamaban ante el visitante la fastuosidad y boato de la casa. A través de estos medios de propaganda visual se ponía de manifiesto la riqueza y los gustos del propietario⁴⁹. De este modo los nobles no hacían sino

⁴⁷ CASTELLANOS RUIZ, Casto. «Rejuela». En: *Mueble español. Estrado y dormitorio*. Madrid: Comunidad de Madrid, 1990, pp. 238-239. GARCÍA SÁIZ, Concepción. «Brasero». En: *El mundo que vivió...*, pp. 450-451.

⁴⁸ De hecho, la escasez de pinturas y estampas es patente. Tan solo hemos contabilizado once lienzos viejos de figuras de Flandes e incluso alguno roto, un cuadro grande con un Calvario y otro similar en tamaño con el Descendimiento.

⁴⁹ AGUILÓ, M.ª Paz. *El mueble clásico...*, pp. 111-112. CÁMARA MUÑOZ, Alicia. «La dimensión...», pp. 134-135 y 141-142. CAMPBELL, Thomas P. «Suntuosidad, frescos de seda, enseres de lujo: la tapicería en su contexto, 1600-1660». En: *Hilos de esplendor. Tapices del Barroco*. Coord. Concha HERRERO CARRETERO. Madrid: Patrimonio Nacional, 2008, pp. 107-121.

imitar a los monarcas europeos que rivalizaron entre ellos empleando grandes sumas de dinero en importantes series de tapices como vehículo de magnificencia y propaganda, lo que desde luego sirvió para que los tapices flamencos, y más especialmente los de Bruselas, alcanzaran durante el siglo XVI cotas de calidad extraordinaria, tanto en lo relativo a diseños como ejecución técnica⁵⁰. Precisamente bruselense fue una tapicería de diecisiete paños con la Historia del rey Ciro que poseyó doña María, tasada en 27.132 reales y doce maravedís⁵¹. Quizás tengamos que ponerla en relación con una lujosa serie que con este tema fue tejida poco antes de 1560 para Felipe II en los conocidos talleres del empresario Jan van Tieghem siguiendo diseños de Michiel Coxcie. De ella se conservan paños en Patrimonio Nacional⁵². Lógicamente doña María poseyó otros ejemplares más sencillos como sendas tapicerías ordinarias de boscaje de cinco paños cada una, así como dieciocho tafetanes de color verde y carmesí y diez arambeles. Relevante a juzgar su tasación en 5.720 reales debió de ser una colgadura de diez paños de terciopelo verde y damasco con sobreventana a juego.

Siguiendo una tradición medieval, no faltaron tampoco en la casa los reposteros heráldicos que daban lustre al linaje. En ocasiones eran piezas únicas que se colocaban en lugares estratégicos de la residencia, especialmente en los espacios destinados al recibimiento, como un referente focal, pero en otras formaban conjuntos como ocurrió con los que poseyó doña María⁵³. Se trababa de ocho reposteros heráldicos de paño azul, bordados de terciopelo con cordones de seda amarilla, cuyo emblema heráldico desconocemos, que alcanzaron un valor de 3.527 reales, así como otros ocho con las armas de los Córdoba de colores negro, blanco y encarnado, evaluados en 880 reales, a los que se unía una sobreventana con un águila.

⁵⁰ CAMPBELL, Thomas P. «Introducción: la edad de oro de la tapicería flamenca». En: *Hilos de esplendor...*, pp. 12-15.

⁵¹ En total su extensión era de cuatrocientos noventa y dos anas y cada ana tenía un precio de 5 ducados.

⁵² JUNQUERA DE VEGA, Paulina, y HERRERO CARRETERO, Concha. *Catálogo de Tapices del Patrimonio Nacional. Vol. I. Siglo XVI*. Madrid: Patrimonio Nacional, 1986, pp. 279-289. CAMPBELL, Thomas P. «Destrucción y diáspora: la tapicería en el norte de Europa, 1570-1600». En: *Hilos de esplendor...*, pp. 19-20. Van Tieghem, a quien estuvieron asociados los mejores tapices de la época, como otros tantos liceros, fue expulsado de los Países Bajos por el duque de Alba merced a sus creencias religiosas, lo que le llevó a abrir nuevos talleres en Colonia y Wesel, donde tejió de nuevo entre 1570 y 1573 una Historia de Ciro hoy perdida. BROSENS, Koenraad. «La producción flamenca, 1660-1715». En: *Hilos de esplendor...*, p. 443. Avanzado el siglo XVII la temática sería repetida en los talleres flamencos, si bien adaptando los diseños renacentistas a las modas barrocas y no siempre con éxito.

⁵³ SMIT, Hillie. «Tapiz heráldico del conde de Monterrey». En: *Hilos de esplendor...*, p. 454.

Por su parte entre los guadamecés había diez ejemplares negros con dos sobreventanas «con campo cuajado de labores de oro y plata» y otros nueve dorados y azules.

Pero no solo los muros de las casas se revistieron, sino que también, con un carácter muy práctico, se emplearon alfombras y esteras sobre los suelos. En el inventario se enumeraron dos alfombras grandes de Alcaraz, piezas muy demandadas en los siglos XV y XVI, que alcanzaron un valor de 1.000 reales, otras dos «felpadas» medianas, tasadas en tan solo 38 reales, y otras dos pequeñas en 74 reales⁵⁴. Por su parte las esteras eran de palma y esparto.

Dada la costumbre femenina de sentarse sobre almohadas en el estrado, estas piezas fueron muy frecuentes en los inventarios del siglo XVI, extendiéndose su uso incluso hasta el siglo XVIII. Doña María contó con seis almohadas de terciopelo y damasco carmesí con oro, otras cuatro de brocatel verde por un lado y cordobán por el otro, así como otras cuatro de guadamecí amarillas. A ellas se unieron otras tantas de damasco carmesí «muy viejas».

En estrecha relación con la decoración textil de la casa nobiliaria del Quinientos se encontraban las camas. El interés de estos lechos no radicaba en su estructura o maderas, sino en los tejidos que los enriquecían. De hecho, los inventarios apenas aportan descripciones sobre estos muebles y sin embargo detallan pormenorizadamente las ricas telas con las que se vestían. En la época de Felipe II las camas solían tener cuatro columnas con travesaños superiores para sostener cielo y cortinas⁵⁵. Seis fueron los ejemplares que se anotaron en el inventario de doña María de Aragón. Sin embargo, solo uno de ellos fue valorado en la tasación, alcanzando 400 ducados. Se trataba de una cama de madera dorada enriquecida con cobertor, cenefas, rodapiés, goteras, franjones, alamares y pasamanos realizados en damasco azul con adornos de tela de oro y morado. Se completó con un espaldar de damasco azul. Otro ejemplar, también en madera dorada, combinaba telas de raso en la colcha con cobertor guarnecido de terciopelo con cortinas de damasco

⁵⁴ Sobre las alfombras de Alcaraz puede verse: SÁNCHEZ FERRER, José. *Alfombras antiguas de la provincia de Albacete*. Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses, 1986. PARTEARROYO LACABA, Cristina. «Tejidos, alfombras y tapices». En: *Historia de las Artes Aplicadas e Industriales en España*. Coord. Antonio BONET CORREA. Madrid: Cátedra, 1982, pp. 373-376.

⁵⁵ CASTELLANOS RUIZ, Casto. «El mueble del Renacimiento». En: *Mueble español. Estrado y dormitorio*, Madrid: Comunidad de Madrid, 1990, pp. 96-100.

y paño, todo ello en verde. Las demás colgaduras de camas eran mucho más sencillas al emplear paño morado o beatilla, si bien debemos destacar por su origen la que utilizaba telilla listada de la India de color encarnado. En relación con las camas se enumeraron asimismo un toldillo de rajeta verde, un cobertor de grana, así como dos frazadas, una de ellas de Valencia tintada en grana. Existió también un dosel de tela de oro con sus franjas también de oro. Desconocemos si pertenecía a una cama o era pieza tipo baldaquino, habitual en las casas nobiliarias al menos en el siglo XVII, según se desprende de testimonios como el de madame D'Aulnoy o Cassiano Pozzo, y bajo los cuales los propietarios recibían a sus visitas⁵⁶.

Los muebles

El mobiliario del que dispuso en su casa doña María de Aragón responde plenamente a las nuevas tendencias que se expandieron en España sobre todo durante el reinado de Felipe II, de acuerdo con los nuevos usos, la progresiva afición por los artículos de lujo en la corte y los gustos refinados y sofisticados que se fueron imponiendo en la segunda mitad del siglo XVI, muy ligados al manierismo. El inventario de bienes permite comprobar además el aumento cuantitativo de muebles en el espacio doméstico respecto a la Edad Media, las novedades técnicas introducidas en aquella centuria, especialmente en lo relativo a la marquetería, así como su internacionalización, con abundante importación de piezas sobre todo del ámbito germánico, pero también de las Indias, o la utilización de maderas exóticas y metales preciosos⁵⁷.

En relación con las tipologías se constata el abandono de ciertos muebles para permitir el desarrollo de otros nuevos. Y así las arcas y cofres fueron relegadas y perdieron el protagonismo que habían tenido antaño, pasando a ser meros contenedores de objetos. De hecho, aunque doña María poseyó ocho arcas y ocho cofres, la mayor parte de ellos aparecen calificados como viejos. Frente a ellos, escritorios y bufetes cobraron especial protagonismo. Aunque en el reinado de Carlos V los escritorios resultaron todavía escasos, con Felipe II en el trono se produjo su gran eclosión, como muestra el propio inventario de bienes del

⁵⁶ AGUILÓ ALONSO, M.ª Paz. *El mueble en España durante los siglos XVI y XVII*. I. Madrid: Universidad Complutense, 1990, pp. 22-23.

⁵⁷ CASTELLANOS RUIZ, Casto. «El mueble...», pp. 60-61 y 84-87.

monarca, donde se contabilizaron más de cuarenta, y de ellos diez de Alemania⁵⁸. La llegada de muebles con este origen, normalmente decorados con taracea y realizados en Núremberg y Augsburgo, había comenzado ya en época del emperador y aumentó progresivamente para satisfacer la demanda de objetos suntuarios de su hijo, quien poseyó numerosos muebles de aquella procedencia⁵⁹.

En el caso de doña María ocurre otro tanto, aunque lógicamente en menor medida. Y así nuestra dama dispuso de piezas que, a juzgar por sus descripciones y materiales, debieron de resultar sobresalientes y, sobre todo, muy a la moda del momento, en relación con el manierismo internacional. La lista aparece encabezada por un escritorio de ébano y plata blanca y dorada con oro en las esquinas, cuya tasación en 3.300 reales lo colocó como el mueble más caro de la colección. Nada se dice sobre su origen pero es muy probable, merced a los materiales utilizados, que fuera pieza importada, quizás de Alemania, Países Bajos, Francia o Italia. Esta tipología de ébano con aplicaciones de metales preciosos había comenzado a aparecer en España en el último cuarto del siglo XVI, como lo testifican diversos inventarios nobiliarios como el de un oidor del Consejo de Indias (1576) o el del duque de Medinaceli (1594) y se debió al interés de Felipe II por la ebanistería de lujo⁶⁰. Importante debió de ser también otro escritorio pequeño de ébano y marfil estimado en 300 reales que estaba decorado con camafeos dentro, en referencia seguramente a medallones embutidos con bustos de perfil⁶¹. Debió de resultar frecuente entre la alta nobleza, pues la princesa de Éboli dispuso de dos ejemplares con ébano y camafeos⁶². A ellos se unieron en la casa de doña María otros tres escritorios de Alemania, siendo el más importante el que presentaba labores de taracea y estaba guarnecido en plata.

Pero no fueron estos los únicos muebles de origen germano que tuvo la dama de compañía de Isabel Clara Eugenia. Por el contrario, de Alemania le habían llegado dos arquillas, una de ellas también con labores de taracea y guarniciones de plata. Y a ellas se unió otra de la India «labrada de talla». Estas piezas, bien cajas, bien arquetas de pequeño tamaño,

⁵⁸ AGUILÓ, M.ª Paz. *El mueble en España durante...*, pp. 461-462. CASTELLANOS RUIZ, Casto. «El mueble...», pp. 60-61 y 87-92.

⁵⁹ AGUILÓ, M.ª Paz. *El mueble en España durante...*, pp. 488-495. CASTELLANOS RUIZ, Casto. «El mueble...», pp. 81 y 84.

⁶⁰ AGUILÓ, M.ª Paz. *El mueble en España durante...*, pp. 519-529.

⁶¹ AGUILÓ, M.ª Paz. *El mueble clásico...*, pp. 139-147.

⁶² AGUILÓ, M.ª Paz. *El mueble en España durante...*, p. 47.

mantuvieron su desarrollo en el siglo XVI con el fin de custodiar objetos valiosos e incluso religiosos. Los ejemplares conservados en la actualidad permiten constatar variadas decoraciones renacentistas así como su origen alemán, italiano e incluso oriental, en estrecha relación con los gustos por lo exótico⁶³.

La otra tipología que se impuso con fuerza en aquella centuria fue el bufete. Covarrubias Orozco informaba en su diccionario que «truxo-se esta invencion de Alemania», y precisamente de allí procedían tres ejemplares de la colección de doña María⁶⁴. Dos de ellos eran pareja y el tercero era de pequeño tamaño destinado al estrado. Todos estaban recubiertos con cuero amarillo. De origen nacional debía de ser otro bufete de madera de nogal. Pero entre todos ellos debió de destacar especialmente un bufete de estrado de plata, habitual por otra parte en inventarios reales⁶⁵. Desconocemos su diseño y origen, si bien sabemos que pesaba veinticinco marcos y se tasó en 2.200 reales, resultando así la segunda pieza mobiliaria más valiosa de la casa. Lamentablemente en la actualidad solo se conoce en España un único ejemplar argéteo conservado en el Museo Nacional de Artes Decorativas⁶⁶. Este apartado se completaba con una mesa de nogal y tres de pino, además de un velador también de nogal.

Para el asiento doña María de Aragón dispuso de cuatro banquillos –dos de ellos de nogal– y dos banquillas, así como un banco con espaldar de la misma madera. Las sillas no fueron muy numerosas y el inventario nos ofrece diez ejemplares. De acuerdo con sus descripciones, ninguna parece responder a la silla de caderas que, aunque con origen en el siglo XV, seguía vigente en el Quinientos. Tampoco aparecen mencionadas sillas de estrado. Por el contrario creemos que la mayor parte de la colección se correspondía con sillas de brazos, comúnmente conocidas como *fraileros*, modelo vigente al declinar el siglo XVI⁶⁷. Así se contabilizaron cinco ejemplares iguales de cuero colorado con respuntes de

⁶³ CASTELLANOS RUIZ, Casto. «El mueble...», pp. 89-90.

⁶⁴ AGUILÓ, M.ª Paz. *El mueble en España durante...*, pp. 582-595. CASTELLANOS RUIZ, Casto. «El mueble...», pp. 92-93.

⁶⁵ AGUILÓ, M.ª Paz. *El mueble en España durante...*, pp. 610-612.

⁶⁶ ALONSO BENITO, Javier. «Fantasía manierista en el bufete de plata del Museo Nacional de Artes Decorativas». En: *Estudios de platería. San Eloy 2005*. Coord. Jesús RIVAS CARMONA. Murcia: Universidad, 2005, pp. 19-36. BARTOLOMÉ ARRAIZA, Alberto. «Mesa». En: *El mundo que vivió...*, pp. 272-273.

⁶⁷ CASTELLANOS RUIZ, Casto. «El mueble...», pp. 94-96.

seda amarilla y clavazón dorado. A ellos se unía una silla grande «de cañamazo labrada de seda negra, blanca y encarnada de descanso», otra labrada de pecho de azor⁶⁸ de matices y cuero colorado y otra de fieltro azul forrado en tafetán carmesí y asiento de cuero leonado. Como *viejos* eran calificados un sillón de terciopelo negro y dos sillas de terciopelo carmesí. Aunque no estaba destinada al espacio doméstico debemos mencionar en este apartado una silla de manos. Por su descripción creemos que se trataba de un frailerero portátil. Estas piezas estaban dotadas de un tablero para los pies y un armazón de hierro o madera que se elevaba sobre el respaldo para sostener el toldo, en este caso de paño frailuco con pasamanos negro. Cuatro estructuras férricas se colocaban en los laterales de las patas del sillón para introducir los varales de los portadores, tal y como se ve en el ejemplar que Felipe II utilizaba para visitar las obras del Escorial o en el correspondiente a la antigua colección del conde de las Almenas⁶⁹.

Objetos raros y exóticos

Dentro del ambiente humanista del siglo XVI que propició el coleccionismo y la formación de las *Kunst und Wunderkammer*, el descubrimiento de América y el contacto con las Indias introdujo en el hombre europeo un gran interés por los objetos extraños y exóticos, así como por las curiosidades de la naturaleza. Así lo atestiguan los tesoros reunidos por diversos monarcas y gobernantes europeos de la época, siendo en España Felipe II su máximo representante. Pero no solo los reyes sintieron curiosidad por los objetos raros y preciosos, irrepitibles y exclusivos, sino que la nobleza siguió de cerca sus pasos⁷⁰. Y así se deriva del inventario de bienes de doña María de Aragón. Su colección, probablemente sin orden expositivo, no parece que tuviera un carácter científico ni que estuviera destinada al estudio. De hecho, carecía de libros de ciencia, dibujos de animales o de mapas. Y aunque no estuviera organizada como una cámara de las maravillas, muchos de los objetos

⁶⁸ El «pecho de azor» era un tipo de pespunte.

⁶⁹ AGUILÓ, M.^o Paz. *El mueble en España durante...*, pp. 636-637 y *Mueble clásico...*, pp. 158-159.

⁷⁰ MORÁN, J. Miguel, y CHEGA, Fernando. *El coleccionismo en España. De la cámara de las maravillas a la galería de pinturas*. Madrid: Cátedra, 1985, pp. 48, 120, 129-138. AGUILÓ, M.^o Paz. «El coleccionismo de objetos procedentes de ultramar a través de los inventarios de los siglos XVI y XVII». En: *Relaciones artísticas entre España y América*, Madrid: CSIC, 1990, pp. 107-144.

estaban ligados a los gustos manieristas⁷¹. Como ocurría en la colección de Felipe II en El Escorial, doña María poseía piezas de carácter extraordinario en gran medida de origen ultramarino, algunas de ellas dotadas además de aparentes propiedades curativas y ligadas a la alquimia y la farmacia⁷².

A los objetos de Indias ya mencionados en líneas precedentes, podemos unir ahora cuatro piedras bezares de gran tamaño. De hecho, tres eran comparadas en el inventario con una manzana, un huevo y una naranja y una cuarta, que fue tasada en 1.100 reales, era «prolongada» y estaba guarnecida en oro y esmaltada en blanco y rojo. Figuraban también dos piedras verde –probablemente jade– contra el mal de ijada y que pudieron llegar, como las que poseía el rey, de Nueva España. Un pedazo de coco de Valdivia dotaría al agua, de acuerdo con el inventario del monarca, de propiedades beneficiosas para la salud, al igual que los bálsamos aromáticos que podrían extraerse de los tres pedazos de benjuí que poseía la señora. Para sahumar era un pedazo de anime. Se contabilizó también una piedra de restañar sangre, presente también en el inventario de Felipe II a través de dos sortijas, así como dos trozos de ámbar.

Entre los objetos exóticos no podemos dejar de citar «un poquito de unicornio guarnecido de plata dorada» y «un pedazo de uña de la gran bestia», así como un coco forrado de terciopelo morado con guarnición de pasamanos de oro «que servía para ver en él un mico». Pero las piezas más sobresalientes fueron un caracol de madreperla guarnecido de plata dorada que alcanzó una tasación de 100 ducados y, sobre todo, un vaso de cuerno de abada con pie de oro esmaltado que alcanzó un valor de 500 ducados⁷³. Este precio superó el de un vaso hueco del mismo material con pie de oro tallado y esmaltado que poseyó Felipe II, quien lo había adquirido en la almoneda del cardenal Quiroga⁷⁴.

Aunque no se encontraban en la casa de doña María sino en el oratorio que tenía en el alcázar, debemos mencionar por su origen foráneo una

⁷¹ MORÁN, J. Miguel, y CHECA, Fernando. *El coleccionismo...*, pp. 132 y 165. Estos autores ya mencionaron algunos de los objetos exóticos que poseía doña María de Aragón.

⁷² Sobre el significado y valor de las piedras, extendido también al ámbito de la joyería, puede verse, por su carácter recopilatorio: GARCÍA PÉREZ, Noelia. «El consumo suntuario...», pp. 251-253.

⁷³ Son numerosos los objetos exóticos coincidentes en los inventarios de bienes de Felipe II y de doña María, tal y como se comprueba en *Inventarios reales. Bienes que pertenecieron a Felipe II*. Ed. Francisco Javier SÁNCHEZ CANTÓN. Madrid: Maestre, 1959, X, I, pp. XXXI-XXXVII y XI, II, pp. 136-139-151 fundamentalmente.

⁷⁴ *Inventarios reales...*, X, p. 353.

imagen de la Virgen realizada en pluma de la India⁷⁵ y una caja redonda de damasco morado que contenía un calvario de coral.

Se completó aquella colección de objetos que mostraban el gusto por el coleccionismo y el refinamiento alcanzado por la nobleza cortesana con dos bolas de cristal y seis de jaspe, dos esculturas griegas, así como un trozo de *terra sigilata*, material presente en importantes colecciones como la de Felipe II o la de su primo Fernando de Tirol, instalada en el castillo de Ambras⁷⁶.

El ajuar litúrgico

Abrumadores por su número en una casa particular resultaron los ornamentos litúrgicos, que probablemente tenemos que poner en relación con el nacimiento entre aquellas paredes del nuevo colegio agustino. De hecho, doña María acogió en su casa a fray Alonso de Orozco en su ancianidad cuando corría el año de 1590, dando lugar al llamado *colegio chico*, donde se habilitó una capilla que fue utilizada hasta la consagración de la nueva iglesia iniciado ya el nuevo siglo. Además de un terno blanco de damasco con guarniciones de raso y oro que incluía también capa, paño de atril, de púlpito, de comunión y de hombros, se contabilizaron más de diez casullas, predominando en ellas el damasco, aunque también las había de terciopelo, tela de oro y tela de plata, en los diversos colores litúrgicos, y acompañadas en varios casos de estola, manípulo, cíngulo e incluso frontal y frontalera. No faltaron tampoco purificadores, palias, corporales, hostiarios de la India, paños de cáliz, amitos, albas, frontalillos, bolsas de corporales, un dosel con paño de tela de oro encarnada con franjones de oro y un frontal de tafetán carmesí y amarillo.

Por el contrario fue muy limitada la presencia de objetos litúrgicos de plata, contabilizándose tan solo un cáliz con patena, dos candeleros grandes de altar y unas vinajeras antiguas de plata dorada. Otro tanto podemos indicar de esculturas religiosas pues solo se constatan un *Ecce Homo* guarnecido de latón dorado, una Magdalena de bronce, un crucifijo de boj en una cruz guarnecida de latón dorado y plata y siete crucifijos pequeños de plata sobredorada con el Cristo de Burgos.

⁷⁵ Ya fue publicada por MORÁN, J. Miguel, y CHECA, Fernando. *El coleccionismo...*, p. 132.

⁷⁶ MORÁN, J. Miguel, y CHECA, Fernando. *El coleccionismo...*, pp. 63-65.

Probablemente tengamos que explicar esta escasez en el hecho de que doña María tenía oratorio propio en el alcázar, muy cerca de su casa, el cual estaba ricamente nutrido con todo tipo de piezas.

Otros objetos

Como era habitual en las casas nobiliarias españolas la ropa blanca en esta residencia fue muy abundante tanto en tipologías (sábanas, manteles, servilletas, paños, colchas, almohadas, acericos, etc.) como en materiales (tela de Holanda, lienzo de Flandes, cotonía, hilo, estameña, tafetán o el llamado lienzo casero, seguramente en alusión al producto de fabricación nacional). A través de ella se comprueba además el intenso tráfico comercial internacional existente, no solo por medio de las telas mencionadas, sino también del ruán, del hilo de Génova o de piezas como una colcha de Indias.

Los objetos cotidianos de azófar, cobre, peltre y hierro, la mayor parte de ellos relacionados con el ámbito de la cocina, fueron también copiosos y así se recogen platos, calderos, ollas, enfriaderas, garabatos para colgar carne, pesos, parrillas, almireces, asadores, trébedes, sin que falten objetos de iluminación (candiles, candeleros, velón), otros variados como un brasero con caja de madera y bacía de cobre, un jarro, una regadera o una campanilla.

Este, en suma, ha sido un análisis de los bienes muebles que poseyó una dama de la nobleza castellana de la época de Felipe II, cuyos gustos y posesiones denotan su cercanía a la familia real. Su colección pone de manifiesto las modas vigentes en la corte española en el ocaso del siglo XVI, pero también, en virtud de su posición social y su papel en palacio como dueña de honor de una infanta, se constata un obligado consumo suntuario.

Algunas entalladuras sevillanas de la Inmaculada Concepción de la década de 1610

Juan Isaac Calvo Portela
Universidad Complutense de Madrid
Departamento de Historia del Arte II (Arte Moderno)

Resumen

En este artículo he estudiado una serie de xilografías que ilustran unos libros impresos en Sevilla en la década de 1610, en los que se defiende la doctrina de la Inmaculada Concepción. En estas xilografías encontramos los tipos iconográficos habituales a comienzos de dicha centuria, como el de la Tota Pulchra o el que Suzanne Stratton denominó el tipo definitivo de la Inmaculada. Estas xilografías presentan un marcado carácter popular, y salvando algún caso excepcional se deben a artesanos más que a artistas consagrados, por eso carecen de firmas.

Palabras clave

Inmaculada Concepción, Sevilla, doctrina, xilografías, libros impresos, artesanos, artistas.

Abstract

In this article I have studied a series of woodcuts that illustrate some books printed in Seville in the late 1610, in which defends the doctrine of Inmaculada Conception. These woodcuts are the usual iconographic types cominezos of this century, like the Tota Pulchra or Suzanne Stratton called the definitive rate of the Immaculate Conception. These woodcuts have a strong popular basis, and excluding the exceptional cases are caused by artisans rather than established artists, so no signatures.

Keywords

Immaculate Conception, Seville, Doctrine, Woodcuts, Books printed, Artisans, Artists.

El culto a la Inmaculada Concepción en España hunde sus raíces en la Edad Media, para Trens su afloramiento se debió al contacto con Sicilia y el sur de Italia¹, si bien fue a fines del siglo XVI y durante la siguiente centuria cuando la devoción por la Purísima experimentó un enorme apogeo. En el siglo XVII, como ya han señalado grandes especialistas como Stratton y Portús, la defensa del misterio alcanzó en España un estatus político². Es más, la declaración de la doctrina como dogma de fe se convirtió en una de las piedras angulares de la política en Roma de los monarcas hispanos, principalmente de Felipe III y Felipe IV³.

A inicios del siglo XVII se produjo una intensificación de la campaña a favor de la Inmaculada Concepción, auspiciada por una parte del clero español, que sabía que era imprescindible extender el culto a la Purísima, para elevar la doctrina a dogma de fe⁴. Esta campaña tuvo por epicentro Andalucía, y más concretamente las ciudades de Granada, Córdoba y Sevilla⁵.

En Granada, entre 1588 y 1595, se hallaron una serie de reliquias, que venían a defender el misterio inmaculista. El entonces obispo de la ciudad del Genil, don Pedro de Castro Vaca y Quiñones, como ferviente defensor de la doctrina, aseguró que las reliquias eran verdaderas, a pesar de que otros eminentes teólogos españoles como don Luis de Aliaga, confesor de Felipe III, y el propio nuncio papal, don Antonio Gaetano, dudaron de su veracidad⁶. El hallazgo de dichas reliquias aparece narrado en la *Relación breve de las reliquias que se hallaron en la ciudad de Granada en una torre antiquísima y en las cavernas del Monte Illipulitano de Valparaíso, cerca de la ciudad del proceso y averiguaciones que cerca de ello se hizieron*. El culto y las disputas sobre estas reliquias se van a mantener durante varias décadas; prueba de ello es que dicho libro vio la luz en Granada en 1614 y sus estampas se deben a Francisco Heylan; y aún mantuvieron su importancia en la campaña inmaculista

¹ TRENS, M., 1947, p. 165.

² STRATTON, S., 1988, p. 6; PORTÚS, J., 1993, p. 316.

³ STRATTON, S., 1988, p. 80.

⁴ *Ibidem*, 1988, p. 57.

⁵ Sobre la devoción y la iconografía de la Inmaculada Concepción en Granada resultan fundamentales los estudios de MORENO GARRIDO, A., 1976, 1978-1980 y 1986.

⁶ STRATTON, S., 1988, pp. 54-55; POU Y MARTÍ, J. M^o., 1931, p. 381.

que se produjo en Sevilla en la segunda década del siglo, debido a que el entonces obispo hispalense era don Pedro de Castro.

En la segunda década del siglo XVII el epicentro del culto inmaculista fue Sevilla⁷. Todo comenzó:

Por el mes de Septiembre del año de 1613 en las fiestas de la Natividad de Nuestra Señora, un religioso de cierta religión, a quien dio infinito que padecer su particular atrevimiento, mostró en un sermón con claridad que llevaba la opinión menos piadosa acerca de la Concepción de la Reyna de los Ángeles, cuya inmaculada pureza, nunca fue tocada de la culpa original, estaba tan firmemente creída en los ánimos de toda esta Ciudad, que desde su restauración tenia fiestas dotadas a su sacrosanto misterio. Fue a esta aborrecible novedad notabilísima la conmoción pública, cada uno hacía propia la ofensa, y como que le tocaban en las niñas de sus ojos, tocando en dudas de la inmaculada pureza de la Concepción, de la que lo era de las de Dios. El Arzobispo ya devotísimo de este misterio, y su Deán y Cabildo, tuvieron por muy suya la primera obligación de hacer grandes demostraciones públicas en desagravio (así le dio vulgarmente el nombre indicativo de lo grave de la devoción general) de la Reyna concebida sin pecado original [...]. Diose principio á solemnísimas fiestas, en que después no quedó Comunidad, ni quedó templo que no se esmerase: a una voz toda la Ciudad detestaba la duda y a los dubidantes, y clamaba aquella voz universal: *María concebida sin pecado original*. Voceábanla los niños por las calles, y dióselas en piadosos metros Miguel Cid, zeloso y devoto siervo de la Virgen, que todos tuvieron por estribo aquella célebre quarteta:

Todo el mundo en general,
A voces Reyna escogida
diga que sois concebida
sin pecado original.⁸

⁷ Sobre el culto a la Inmaculada Concepción en Sevilla hay que destacar el *XV Simposio de Historia de la Iglesia en España y América*, titulado *Sevilla y la Inmaculada*, celebrado en el año 2004, pero cuyas actas no se publicaron hasta 2007. Destacan los artículos de Ros, C., y de MARTÍN DE LA HOZ, J. C.

⁸ ORTIZ DE ZÚÑIGA, D., 1796, pp. 234-235.

Como señala Ortiz de Zúñiga, fue el arzobispo don Pedro de Castro el que promovió las fiestas a favor de la doctrina inmaculista. Estas fiestas no constituyen en sí una expresión del fervor popular por el misterio de la Inmaculada, sino más bien un instrumento de propaganda del mismo, empleado por el bando inmaculista orquestado por el obispo don Pedro de Castro. Esta actitud del obispo hispalense fue abiertamente criticada por el nuncio papal en un informe que este remitió al rey en 1616, en donde criticaba al prelado español por permitir que se celebrasen tantas procesiones y fiestas en su diócesis, y por haber instado al padre Juan Pineda a que publicara un libro sobre el edicto del rey aragonés Juan I a favor del privilegio mariano⁹.

En los años sucesivos se mantuvo, e incluso se acrecentó, el fervor por la doctrina en la ciudad del Guadalquivir, debido a los ataques de los maculistas. Prueba de ello son las palabras de Ortiz de Zúñiga:

Entró el año de 1614 prosiguiéndose los rumores de las cosas de la Inmaculada Concepción, escandalosos algunos dignos de olvido, testimonios del fervor, de la devoción otros, dignos de eternizarse en la memoria: las fiestas de comunidades eran grandísimas, y esmerábase la Santa Iglesia, de que dispuso solemne procesión...¹⁰.

Un poco más adelante, citando a fray Pedro de San Cecilio, alude a las fiestas celebradas en Sevilla ese año:

Siguiéronse solemnísimas fiestas en parroquias, conventos y capillas, con excesivos gastos y octavarios suntuosísimos [...]. Luego se empeñaron todas las Cofradías en hacer fiestas, y todos los oficios, todas las naciones, y aun todos los colores de gentes. Los mulatos hicieron una, que puso a Sevilla de quedar asombrada; los negros hicieron otras dos que de todo punto la asombraron, porque no se ha visto tal suntuosidad como la suya; lo que más admira es que los moros y moras pidieron para hacer su fiesta y no se les permitió¹¹.

De las fiestas organizadas en Sevilla en 1615 a favor del misterio inmaculista conservamos un testimonio absolutamente excepcional, la famosa pintura de Juan de Roelas, que se conserva en el Museo de la Pasión de

⁹ POU Y MARTÍ, J. M^o, 1931, p. 381.

¹⁰ ORTIZ DE ZÚÑIGA, D., 1796, p. 236.

¹¹ ORTIZ DE ZÚÑIGA, D., 1796, p. 238.

Valladolid, y que realizó para el monarca Felipe III¹². Es un documento único que demuestra el enorme fervor del pueblo sevillano por el misterio, y que tiene como fin lograr el apoyo del monarca en la aspiración de ver convertida la doctrina en dogma de fe. En este lienzo se aúnan imágenes y palabras para resumir certeramente toda la doctrina sobre la Inmaculada elaborada por los teólogos hasta la fecha¹³.

En ese año de 1615 las disputas entre los maculistas y los inmaculistas en Sevilla fueron en aumento. Se imprimieron unas conclusiones sin autorización del arzobispo que negaban la doctrina de la Inmaculada Concepción, a lo que respondieron los sevillanos dejando de dar las limosnas a los conventos de las órdenes maculistas¹⁴, quienes remitieron el caso al nuncio papal, que trató de zanjar las disputas, si bien sin un buen resultado por su inclinación por el bando maculista. Respecto a las disputas producidas en Sevilla en 1615, conservamos un testimonio directo de Alonso Sobrino, que dice:

Del ánimo de Vuestra Ilustrísima, y de su santo celo han conocido todos que es notable amigo de la paz, y que por todos los caminos la procura y ha procurado, aplacando tumultos, quietando alborotos, quitando todo género de emulación: haciendo que en la casa de Dios vivan los hermanos en uno unidos con la paz [...]. No es pequeña la inquietud, que en este se ha levantado, y en materia por extremo grave, y donde es menester que V. Ilustrísima, como imitador de Christo IESUS, pues es príncipe, procure con nervio establecer la paz, aunque sea «ex bello», reprimiendo a los que con «prae texto» de devoción procuran sus venganças [...]. A mí me da notable compasión, ver, que los que habían de quietar inquieten, y que los que habían de causar paz, santifiquen la guerra, y los que tienen por oficio predicando el Evangelio anunciar la paz, sean los que contradigan tocando al arma, haciendo infantería de la gente plebeya [...]¹⁵.

En estas palabras no solo se alude a la situación de alborotos que vivía Sevilla en esos momentos, sino que también hace un elogio del obispo

¹² STRATTON, S., 1988, p. 62; PORTÚS, J., 1993, p. 317.

¹³ STRATTON, S., 1988, p. 62.

¹⁴ POU Y MARTÍ, J. M^o., 1931, p. 375.

¹⁵ SOBRINO, A., 1615, pp. 4-5.

don Pedro de Castro, al que considera un «notable amigo de la paz» y cómo había intentado poner paz entre los bandos enfrentados. También es muy clara la crítica al bando maculista, al que acusa de instigar los alborotos.

El arzobispo de Sevilla envió en julio de 1615 a Madrid a los prebendados Mateo Vázquez de Leca y Bernardo Toro para defender la doctrina inmaculista ante el nuncio Antonio Gaetano y el monarca¹⁶. Ambos fueron grandes apasionados del misterio de la Inmaculada, como indica Díaz de Valderrama¹⁷. El papel de estos dos prebendados, primero en Madrid, y posteriormente en Roma, a donde se trasladaron en 1616 junto con el embajador extraordinario Tosantos por sus intentos fallidos ante el nuncio, fue de gran importancia, tal y como señaló Díaz de Valderrama¹⁸.

El papel que tuvo la ciudad de Sevilla en la convocatoria de la primera Real Junta, emplazada por Felipe III en 1615, ya ha sido destacado por diversos autores¹⁹. El obispo de Sevilla hizo una propuesta a la Junta para acabar con los alborotos populares y al mismo tiempo contener el abuso de los maculistas, que consistía en pedir a Su Santidad una de estas dos soluciones: imponer perpetuo silencio a los impugnadores del privilegio y de la fiesta de la Inmaculada Concepción, o la más radical, que era la definición como dogma del misterio²⁰. La Real Junta decidió nombrar embajador extraordinario en Roma a fray Plácido Tosantos, aunque no partió hacia allí hasta octubre de 1616.

Roma no vio con muy buenos ojos el envío de un embajador extraordinario, creyendo que el mejor remedio para acabar con los alborotos era la observancia estricta de las constituciones pontificias y de lo establecido en el Concilio trentino²¹. Además, el nuncio Gaetano seguía considerando que uno de los principales instigadores de los alborotos era el arzobispo de Sevilla²². Esto está demostrado por el gran número

¹⁶ POU Y MARTÍ, J. M^o, 1931, p. 377.

¹⁷ DÍAZ DE VALDERRAMA, F., 1791, Núm. I, p. 70; Núm. IV, p. 26.

¹⁸ *Ibidem*, Núm. I, p. 71; Núm. IV, p. 27.

¹⁹ POU Y MARTÍ, J. M^o, 1931, p. 377; STRATTON, S., 1988, p. 59.

²⁰ POU Y MARTÍ, J. M^o, 1931, p. 378.

²¹ *Ibidem*, p. 379.

²² *Ibidem*, p. 381.

de impresos que se publicaron en Sevilla entre 1615 y 1617 a favor de la Inmaculada Concepción, con el permiso del arzobispo, e incluso la dedicatoria al prelado de algunos de ellos, como por ejemplo el *Sermón a la Purissima Concepción de la Virgen María Señora Nuestra*, de Francisco Núñez Navarro²³, o el *Tratado de la Inmaculada Concepción de la Virgen María Nuestra Señora*, de Alonso Sobrino, al que aludíamos más arriba²⁴.

En este artículo pretendemos estudiar las entalladuras que ilustran algunos de los escritos que se publicaron en Sevilla a lo largo de la segunda década del siglo XVII, en los que se hacían encendidas defensas de la doctrina inmaculista y se atacaban abiertamente las tesis maculistas. Prueba de ello son los versos de Baltasar de Cepeda.

No fue santificación
en el vientre de Santa Ana,
(según la opuesta opinión)
la suya, sino una llana,
pura y limpia Concepción.
Quisiste, y pudiste hazella
tal, que no quedó en sus días
que santificar en ella:
otros si, no esta Donzella,
Juan, Iossef o Hieremias...²⁵.

En Sevilla a comienzos de esta centuria, como sucede en el resto de España, las técnicas calcográficas desplazan a la entalladura como medio de ilustración. La introducción de estos procedimientos calcográficos se produce por la llegada masiva de estampas italianas, francesas y principalmente flamencas. A esto se suma el asentamiento en los grandes focos, como Madrid, de burilistas extranjeros, sobre todo flamencos, comenzando por Pedro Perret a fines de la anterior centuria²⁶. La ciudad del Guadalquivir se puede considerar, sin lugar a dudas, uno de estos grandes focos culturales, artísticos y tipográficos, debido a que era el

²³ NÚÑEZ NAVARRO, F., 1615, p. 3.

²⁴ SOBRINO, A., 1615, pp. 3-5.

²⁵ CEPEDA, B. de, 1615, sin paginar.

²⁶ CARRETE, J., 1996, p. 204; GALLEGO, A., 1990, p. 121.

puerto de las Indias²⁷. A ella arribaron los burilistas flamencos Francisco y Bernardo Heylan en 1606 y permanecieron en ella hasta 1611, cuando se marchan a Granada²⁸. También hay que destacar la labor como grabador de Herrera el Viejo, cuya obra ha sido ampliamente estudiada por el profesor Martínez Ripoll²⁹. Junto a Herrera hay otros dos artífices que completan el panorama del grabado calcográfico sevillano, Juan Méndez y Bartolomé Arteaga³⁰.

Sin embargo, en Sevilla van a seguir existiendo talleres de entalladores sumamente activos, como demuestran las estampas que aquí estudiamos. Esto se debe a que, como señaló Moreno Garrido refiriéndose a la entalladura granadina del siglo XVII: «El único modo de ilustración de un impreso, asumido y dominado, era el xilográfico. Aún más, el público al que iban destinadas las ilustraciones en madera se sentía plenamente identificado con su lenguaje»³¹, mientras que las estampas calcográficas estaban limitadas a las élites sociales y económicas porque eran las únicas que podían acceder a ellas, debido a su alto precio y a su enorme complejidad simbólica.

Las entalladuras aquí estudiadas sirvieron para ilustrar una serie de obras de escasa entidad, como fueron sermones, canciones, discursos, o tratados dedicados a la Inmaculada Concepción y relaciones de fiestas. En palabras de Izquierdo serían «remiendos» y «papeles de jornada»³². Por «remiendo» se entendería aquellos impresos que abarcan tres o cuatro pliegos de marca, lo que nos daría folletos de veinticuatro o treinta y dos páginas en tamaño folio, y de cuarenta y ocho a sesenta y cuatro páginas en tamaño cuarto. Por «papeles de jornada» se entendería los papeles o cualquier clase de pliego de cordel, las ediciones inferiores al duerno o los impresos realizados teóricamente en un día³³.

La mayor parte de estas entalladuras se deben a autores anónimos, al igual que sucede en otros grandes centros tipográficos de la Península, como Madrid, Valladolid, Barcelona, Zaragoza o Granada. Posiblemente

²⁷ GALLEGO, A., 1990, p. 210.

²⁸ MORENO GARRIDO, A., 1976, pp. 57-58; MORENO GARRIDO, A., 1984, pp. 349-358; MORENO GARRIDO, A., y M. A. GAMONAL, 1984, p. 31.

²⁹ MARTÍNEZ RIPOLL, A., 1973 y 1978.

³⁰ MORENO GARRIDO, A., y M. A. GAMONAL, 1984, pp. 31-32; BANDA Y VARGAS, A. de la, 1986, p. 26.

³¹ MORENO GARRIDO, A., 1978-1980, p. 33.

³² IZQUIERDO, F., 1975, p. 24.

³³ *Ibidem*, pp. 24-25.

este tipo de entalladuras se debe más que a artistas a talleres artesanales, muy unidos a los talleres tipográficos, que podían llegar a usar incluso tacos de la centuria anterior. Sin embargo, tenemos que destacar una excepción a esta regla, que es la estampa que ilustra la obra de fray Miguel de Santiago, el *Sermón de la Inmaculada Concepción predicado en una fiesta votiva muy solemne, que se celebró en el convento grande de Nuestra Señora del Carmen en esta ciudad de Sevilla*, impreso por Gabriel Ramos Vejerano en 1616, en cuyo lado derecho se puede distinguir el monograma: «V.L. fe».

Estas entalladuras han tendido a infravalorarse, y se les ha considerado un producto anacrónico para el tiempo en el que surgen³⁴. Este juicio tan negativo se debe en gran medida a que se las ha venido comparando con las estampas calcográficas que llegaban a España desde Flandes o Italia, o las que hacían artistas como los Heylan o Herrera el Viejo. En ellas no hay una adecuación al natural, ni se buscan los efectos pictoricistas a través de los medios tonos, como se hace en las técnicas calcográficas, y presentan un desconocimiento consciente o no de las leyes de la perspectiva. Sin embargo, se caracterizan por un lenguaje muy expresivo y directo, entendible por un público que no sabía ni leer ni escribir y que menos aún podría comprender las sutilezas simbólicas que encontramos en un buen número de las estampas calcográficas de este momento. Algunos especialistas han visto en estas estampas un cierto ingenuismo «naif»³⁵. Compositivamente son muy simples y hay un predominio de la línea.

Sin embargo, estas estampas cumplen perfectamente la función para la que fueron creadas, que era propagar la devoción por la Inmaculada Concepción entre las clases populares. Esto confirma el papel de la estampa como un instrumento privilegiado de doctrina, sobre todo en una época que valoraba enormemente las posibilidades pedagógicas de la imagen³⁶.

En estas estampas hispalenses de la segunda década del siglo XVII, vamos a encontrar los tipos iconográficos de la Tota Pulchra y de lo que Suzanne Stratton denominó el tipo definitivo de la Inmaculada Concep-

³⁴ MORENO GARRIDO, A., 1978-1980, p. 33.

³⁵ GALLEGO, A., 1990, p. 139.

³⁶ PORTÚS, J., y J. VEGA, 1998, p. 214.

ción³⁷. Sin embargo, hemos encontrado una entalladura en la que se representa la Coronación de la Virgen por la Trinidad y en otro impreso una representación del Nacimiento de la Virgen.

Algunos de estos impresos sevillanos presentan en sus portadas entalladuras con la imagen de la Tota Pulchra. Esta tipología resulta un tanto arcaizante para las fechas en las que nos encontramos, ya que tras el Concilio de Trento se impuso la tipología definitiva de la Inmaculada Concepción, como señaló Stratton³⁸. Sin embargo, la encontramos en un buen número de impresos no solo hispalenses, sino también granadinos, toledanos o alcalaínos; esto viene a demostrar una pervivencia de esta tipología en las primeras décadas de la centuria, debido, como vamos a poder observar en algunas de ellas, a la reutilización de matrices del siglo anterior, y a que era una tipología que el público conocía, aunque posiblemente no comprendía por las enormes sutilezas teológicas que tenía aparejadas.

La primera de estas entalladuras a la que nos referimos ilustra el *Sermón de la Purísima Concepción de la Virgen María Señora Nuestra* del doctor Francisco Núñez Navarro, editado en Sevilla por Gabriel Ramos Vejerano en 1615 y dedicado al arzobispo hispalense don Pedro de Castro (fig. 1)³⁹. En el centro se dispone la figura de la Tota Pulchra, representada como una joven muchacha de largos cabellos que le caen sobre los hombros y por la espalda, que une sus manos a la altura del pecho en actitud orante. La figura está levemente girada hacia la derecha. Para Stratton, estos elementos característicos de las representaciones de la Tota Pulchra derivan de una fuente gráfica anterior, las *Äbrenkleidjungfrau* alemanas⁴⁰. Alrededor de esta figura podemos observar los emblemas de las letanías, que hacen referencia a la pureza inmaculada de la Virgen. Estos emblemas se toman de una fuente literaria, que son las llamadas letanías de la Virgen, que fueron muy abundantes en el siglo XV, la más famosa de todas ellas fue la de Loreto o Lauretana⁴¹. Todos estos símbolos se tomaron de diversos pasajes del Antiguo y del Nuevo Testamento y dan ese carácter poético a esta figura, y posteriormente al tipo

³⁷ STRATTON, S., 1988, p. 46.

³⁸ *Ídem*.

³⁹ Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla, Universidad Complutense de Madrid, BH FLL 6620 (6).

⁴⁰ STRATTON, S., 1988, p. 35.

⁴¹ *Ídem*.

definitivo de la Inmaculada. Para Trens, algunos de ellos ya habían sido usados en la Edad Media en las llamadas *mariologías*, incluso algunos se remontan a San Bernardo de Claraval⁴². Estos emblemas están acompañados por unas cartelas con unas inscripciones latinas con el título de cada una de ellas. A la izquierda se encuentran: el *Hortus conclusus*, que va a ser uno de los emblemas más frecuentes y se toma de un versículo del Cantar de los Cantares: «Huerto eres cerrado, hermana mía, novia, huerto cerrado» (Ct. 4, 12); el *cedro*, que es un emblema tomado del Eclesiástico: «Como cedro me he elevado en el Líbano» (Si. 24, 13); a su derecha vemos el *pozo* con una cartela en la que difícilmente se lee: «Puteus aquarum viventum»; el *rosal*, que se toma del Eclesiástico: «... como plantel de rosas de Jericó» (Si. 24, 14); la *Vara de Jessé* que deriva del famoso versículo del profeta Isaías: «Saldrá un vástago del tronco de Jessé y un retoño de sus raíces brotará» (Is. 11, 1). En la parte superior izquierda están la *Porta Coeli*, símbolo sacado del libro del Génesis, en donde se dice: «Esto no es otra cosa sino la casa de Dios y la Puerta del Cielo» (Gn. 28, 17), la *luna* con la cartela en la que leemos: «Pulchra ut luna», que se toma del Cantar de los Cantares (Ct. 6, 10); y la *estrella de los mares*, que se inspira en un himno dedicado a la Virgen. En el lado derecho vemos de abajo a arriba: la *Civitas Dei*, mencionada en el Salmo 86: «Glorias se dicen de ti, Ciudad de Dios»; por encima se encuentra la *Fons Hortorum*, cuya filacteria resulta prácticamente ilegible, y que como otros símbolos se toma del Cantar de los Cantares (Ct. 4, 15); también se distingue la *Torre de David*, a la que hace referencia el Cantar de los Cantares: «Tu cuello, la torre de David...» (Ct. 4, 4); en el extremo de la derecha se eleva la *Oliva speciosa*, a la que se refiere el Eclesiástico (Si. 24, 14); y junto a la Tota se ve el *lirio entre espinas*, mencionado en el Cantar de los Cantares: «Como lirio entre los cardos, así mi amada entre las mozas» (Ct. 2, 2); y culmina en el *sol* con su cartela en la que se lee: «Electa ut sol». En la parte superior, siguiendo la iconografía ortodoxa del tipo de la Tota Pulchra, está Dios Padre representado como un anciano de medio cuerpo con un nimbo, que debajo tiene una filacteria con las palabras del Cantar de los Cantares, que dieron origen a esta iconografía: «Tota Pulchra es in amica mea et macula non». Para Stratton, la presencia de Dios Padre con esta filacteria pretende hacer hincapié en la creación de la Virgen en el pensamiento divino antes de todas las cosas y demuestra que el nuevo punto de referencia teológico se ha desplaza-

⁴² TRENS, M., 1947, p. 150.

do hacia la pureza de su concepción, que antes que física es espiritual⁴³. A esto también contribuye el hecho de que la figura de la Tota Pulchra no se ubica en un espacio concreto, sino en uno indefinido, es decir, en el pensamiento divino antes de la propia creación.

Como ya hemos dicho anteriormente, en el siglo XVII fue muy frecuente la reutilización de matrices de la centuria anterior. Tenemos que destacar algunos impresos sevillanos en los que se reutiliza una matriz del siglo precedente, en la que se representa a la Tota Pulchra rodeada de los emblemas de las letanías. El primero de estos impresos son las *Canciones a la Inmaculada Concepción de la Virgen Santísima Nuestra Señora, concebida sin mancha de pecado original*, editado en 1615 por Alonso Rodríguez de Gamarra⁴⁴, aunque en este caso no se sigue la iconografía de la Tota Pulchra (fig. 2). Otro de estos impresos fue editado por Francisco de Lyra en 1616 y se titula *Canción a la Inmaculada y limpia concepción de la Virgen María Nuestra Señora de Juan de Guzmán*⁴⁵. El último es el *Capítulo de una carta del secretario de las Indias de la Orden de San Francisco, escrita a un religioso de la misma orden deste Cōvento de Sevilla, en que se avisa de la que Su Santidad à decretado acerca del misterio de la Inmaculada Concepción de la Virgen Nuestra Señora*, del que desconocemos tanto el editor como el lugar y la fecha de edición, pero posiblemente sea sevillano⁴⁶ (fig. 3). Para ornar la portada de estos impresos se reutilizó la matriz que había servido para ilustrar la portada de la *Vita Christi Cartuxano* editado en Sevilla en 1530, y las *Morales de San Gregorio*, editado en 1536 en la misma ciudad. Además encontramos esta misma entalladura en un impreso granadino titulado *Coloquio en defensa y alabança de la limpia Concepción de la Madre de Dios, concebida sin mancha de pecado original, donde se prueba con muchos autores que la Virgen fue libre de la primera culpa*, de Diego de Castro, editado por Martín Fernández en 1616, siguiendo un original sevillano editado por Francisco de Lyra⁴⁷; y en otro toledano titulado *Solemnísimas fiestas que la insigne ciudad de Toledo hizo a la Inmaculada Concepción de Nuestra Señora, hallándose presente en ellas la Ca-*

⁴³ STRATTON, S., 1988, p. 36.

⁴⁴ Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla, Universidad Complutense de Madrid, BH DER 11329(7).

⁴⁵ Biblioteca Nacional de España, VE/58/77(2).

⁴⁶ *Ibidem*, R/12677(14).

⁴⁷ *Ibidem*, R/12677(25).

tólica Magestad del Rey Don Felipe, con los príncipes y princesa, impreso por Alonso Martín en 1616, a partir de un original sevillano de Francisco de Lyra. Esto demuestra que debían existir varias matrices con la misma imagen, porque resulta complicado pensar que una misma matriz pasara de un taller tipográfico granadino a otro toledano en el mismo año.

En el centro de la imagen se dispone la Tota Pulchra representada como una muchacha cuyos cabellos le caen sobre los hombros y con la característica actitud de recogimiento orante. Esta forma de representarla va a influir en el tipo definitivo de la Inmaculada Concepción, que en muchos casos sigue este modelo, como podremos ver más adelante. Alrededor de la figura se ubican los emblemas de las letanías, como ya veíamos en el caso anterior. A la izquierda, de abajo arriba se disponen: el *hortus conclusus*, la *vara florecida de Jessé*, el *pozo*, el *rosal*, la *puerta del Cielo*, la *pulchra ut luna* y la *estrella de los mares*. Mientras que a la derecha podemos ver: la *ciudad de Dios*, la *fuelle*, la *torre de David*, el *olivo* y el *electa ut sol*. Cada uno de los emblemas está acompañado por una filacteria con su título en latín. En la parte superior, en medio de un rompimiento de gloria, formado por bandas de nubes, está Dios Padre con la filacteria con las palabras del Cantar de los Cantares: «Tota Pulchra es amica mea et macula non».

En muchos de estos impresos hispalenses de la segunda década del siglo XVII encontramos el tipo iconográfico definitivo de la Inmaculada Concepción. Este tipo se impuso tras el Concilio de Trento, que aunque estuvo más cerca de la negación del misterio que de su afirmación al discutirse la doctrina sobre el pecado original, finalmente se optó por considerar que la Virgen no cometió pecado mortal ni venial en su vida; además al considerar que las tradiciones eclesiales eran también una revelación divina como las Escrituras, daba pie a los inmaculistas para defender la doctrina⁴⁸. A fines del siglo XVI los teólogos fueron concretando la doctrina, lo que obligó a los artistas a encontrar un tipo iconográfico capaz de captar la abstracción del misterio, que no podían plasmar los motivos genealógicos e históricos, como el Árbol de Jessé o el Abrazo ante la Puerta Dorada, o los conglomerados simbólicos⁴⁹, como la Tota Pulchra, que si bien si expresaban ese contenido abstracto de la doctrina, muy difícilmente sería comprendido por un pueblo iletrado.

⁴⁸ STRATTON, S., 1988, p. 46. Sobre la discusión de la doctrina inmaculista en el Concilio de Trento resulta muy interesante el artículo de OLAZARÁN, J., 1946.

⁴⁹ TRENS, M., 1947, pp. 164-165.

Esta iconografía ortodoxa de la Purísima surge por la fusión del tipo de la Tota Pulchra con el de la Mujer apocalíptica, como indica Pacheco en su tratado: «Esta pintura, como saben los doctos, es tomada de la misteriosa mujer que vio San Juan en el Cielo...»⁵⁰ y de la Nueva Eva o la Ipse del Génesis⁵¹. De la Tota Pulchra se toma la propia figura de la Virgen, representada como una joven muchacha, idea que capta perfectamente Pacheco en su *Arte de la Pintura*, en donde dice: «Hase de pintar, pues, en este aseadísimo misterio esta Señora en la flor de su edad, de doce o trece años, hermosísima niña...»⁵²; con unos largos cabellos que caen sobre los hombros y con las manos unidas a la altura del pecho en actitud de recogimiento. Siguiendo la iconografía de la Tota, en ocasiones puede estar rodeada de los emblemas de las letanías, como vamos a poder observar en distintas entalladuras sevillanas. De la *Mulier amicta sole* se toma la luna como escabel, la corona de estrellas, ese halo de luz que alude al vestido de sol al que hace referencia el texto apocalíptico, y el dragón, que en muchas ocasiones se sustituye por la serpiente, en referencia a la Nueva Eva prometida por Dios en el Génesis, que ha de ser la que pise la cabeza a la sierpe, símbolo del pecado; o incluso se llega a suprimir.

En estos impresos hallamos diversas representaciones de la Inmaculada Concepción siguiendo esta iconografía, en algunas de ellas aparecen los emblemas de las letanías y en otras no, en otras podemos ver a la Virgen con el Niño en sus brazos y en otras sin él. Así que podemos hablar de distintos subtipos dentro de este tipo iconográfico.

La primera de las entalladuras que vamos a estudiar ilustra el *Sermón de la Inmaculada Concepción predicado en una fiesta votiva muy solemne que se celebró en el Convento grande de Nuestra Señora del Carmen de esta ciudad de Sevilla*, de fray Miguel de Santiago, impreso por Gabriel Ramos Vejerano en 1616⁵³, a la que antes aludíamos por ser la única en la que vemos el monograma del grabador: V. L. *fe*. La figura de la Purísima sigue el modelo de la Tota Pulchra, es decir, se la representa como una muchacha joven de largo cabello que le cae sobre los hombros, tiene sus manos unidas en actitud de recogimiento e inclina suavemente

⁵⁰ PACHECO, F., 1649, p. 576.

⁵¹ TRENS, M., 1947, p. 165; STRATTON, S., 1988, p. 46.

⁵² PACHECO, F., 1649, p. 576.

⁵³ Universidad de Sevilla, Biblioteca General, A 112/129(5) (68 × 93 mm).

la cabeza hacia su hombro derecho. Aparece rodeada de un halo de resplandor, que quizás hace referencia a ese vestido de sol al que alude el texto apocalíptico, y sobre su cabeza tiene el nimbo de estrellas, que también se toma del Apocalipsis. Sirviéndole de escabel tiene la luna, que deriva igualmente de la *Mulier amicta sole*, con las puntas hacia arriba, lo que va a ser una constante en estas entalladuras hispalenses. En este caso se sustituye el dragón apocalíptico, no por una serpiente, sino por un gran basilisco, el rey de las serpientes, cuyo origen es medieval y aparece en distintos bestiarios como «... el rey de los reptiles; con su sola mirada mata al hombre, hace perecer con su aliento a las aves voladoras, y está tan lleno de veneno que reluce...»⁵⁴. La Purísima no pisa directamente a esta bestia, sino que entre ambos se dispone la luna, quizás porque se sentía repugnancia de poner en contacto a la Inmaculada con esa bestia, símbolo del pecado y de la propia herejía, como indica Trens⁵⁵.

Esta figura de la Inmaculada se dispone en un espacio indefinido entre el cielo y la tierra, quizás para simbolizar cómo la Virgen había sido creada libre de pecado en el pensamiento divino antes de la Creación. Esta disposición de la figura en ese tipo de espacio abstracto va a ser característico de las representaciones de la Inmaculada, como vamos a poder observar en buena parte de las entalladuras aquí estudiadas. Esta idea va a estar muy presente en el pensamiento de la época, como se refleja perfectamente en los versos de Andrés Claramonte Corroy, que publicó su libro en Sevilla por estos mismos años:

Si antes que Adán pecara, Virgen bella,
estabas del Señor predestinada,
su malicia tus gracias no atropella
pues te tenía en él anticipada.

No pudiste caer Señora en ella,
en su mente divina preservada
que en ella te previene, y te reserva,
para ser del veneno contrayerva⁵⁶.

Alrededor de la Purísima se ubican algunos de los emblemas de las letanías. A la izquierda podemos distinguir: la *ciudad*, la *torre de David*, el

⁵⁴ *De Bestis*, p. 214, citado por Malaxecheverría, I., 1986, p. 159.

⁵⁵ Trens, M., 1947, p. 184.

⁵⁶ CLARAMONTE CORROY, A., 1617, sin paginar.

pozo, el *lirio* y uno de los árboles. A la derecha vemos: el *huerto cerrado* y en su interior el *ciprés*, el *templo*, la *fuentes*, el *espejo sin mancha* y otro de los árboles. Estos emblemas se disponen en el mismo espacio indefinido en el que está la figura. En la parte superior, separado por una banda de nubes, están el *sol* y la *luna*, a derecha e izquierda respectivamente, rodeados de estrellas. Siguiendo el eje vertical marcado por la figura de la Inmaculada está la paloma del Espíritu Santo rodeada de una mandorla de rayos y Dios Padre que bendice con una mano y con la otra sostiene el orbe. Esta presencia del Espíritu Santo se debe a la vinculación que se produjo entre el misterio inmaculista y la doctrina de la Encarnación, por la idea de que la Virgen tenía que estar libre de todo pecado, incluido el original, para ser digna de ser la Madre de Dios.

Siguiendo esta misma iconografía encontramos la entalladura que ilustra la portada del *Tomo primero de los tratados y sermones de la limpia Concepción de Nuestra Señora, sin mancha de pecado original*, editado por Alonso Rodríguez de Gamarra en 1617⁵⁷ (fig. 4). Es la única de estas entalladuras que podemos fechar de manera concreta, porque en el ángulo inferior izquierdo se distingue la fecha de 1616. La figura sigue el tipo de la Inmaculada Concepción, que tiene la luna bajo sus pies a modo de escabel, con las puntas hacia abajo que no es muy habitual en estas xilografías, pero que coincide con lo que dirá Pacheco unos decenios más tarde⁵⁸. La figura parece disponerse en medio de un rompimiento de gloria, está rodeada de una orla de rayos y por bandas de nubes. Alrededor de ella se disponen los emblemas de las letanías. En la parte cóncava de la luna se ve el *rosal*. A la izquierda junto a la luna se pueden distinguir otras flores, quizás los lirios a los que hace referencia el Cantar de los Cantares. En la parte terrenal a la izquierda están el *huerto cerrado*, la *fuentes*, el *ciprés* y la *torre de David*; y a la derecha el *pozo*, el *espejo sin mancha*, el *templo*, el *cedro* y la *palmera*. En la parte celestial entre las nubes a la izquierda vemos la *estrella de los mares* y la *escalera de Jacob*, tomada de un pasaje del Génesis, y a la derecha están la *puerta del Cielo* y el emblema de la *torre de marfil*, tomado del Cantar de los Cantares, donde se dice: «Tu cuello, como torre de marfil» (Ct. 7, 5), que parece estar rodeado de unas aves que revolotean a su alrededor. Esta misma entalladura sirvió para ilustrar otro impreso

⁵⁷ Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla, Universidad Complutense de Madrid, BH DER 12732 (71 × 87 mm).

⁵⁸ PACHECO, F., 1649, p. 577.

sevillano, del mismo editor, Alonso Rodríguez Gamarra, y también del año 1617, que es la *Relación del decreto que Su Santidad a concedido a favor de la opinión pía de la Concepción de Nuestra Señora Madre de Dios, concebida sin mancha original*⁵⁹. También fue empleada, como indica Moreno Garrido, para ilustrar un impreso granadino sin fecha, *Por Gerónimo de Medina Ferragut: Contra Ivan Ponce de León, padre y Administrador legítimo*⁶⁰. Esto indica que en esta centuria hubo un traspase de las matrices entre los distintos centros editores, y más teniendo en cuenta que en las primeras décadas del siglo XVII la industria editorial granadina dependía de la hispalense.

La mayor parte de estas entalladuras presentan a la Inmaculada Concepción sin los emblemas de la Tota Pulchra, quizás porque al tratarse de estampas dirigidas a un público iletrado, incapaz de comprender las sutilezas simbólicas que estos emblemas tratan de transmitir, se opta por suprimirlos. Esto va a llevar a una simplificación de estas imágenes, que siguen manteniendo los elementos de la *Mulier amicta sole*.

En la entalladura que ilustra la portada del libro de Baltasar de Cepeda, *El Pater Noster y el Ave María glossado a la Inmaculada Concepción de la Virgen María Nuestra Señora. Concebida sin mancha de pecado original*, editado en 1615⁶¹, la figura aparece dentro de un marco rectangular. Siguiendo la iconografía habitual se la representa como una joven que une sus manos en actitud orante a la altura del pecho e inclina la cabeza suavemente hacia la derecha. Va vestida con un manto y una túnica de plegados un tanto rígidos, que demuestran que se debe a un hábil artesano sin ninguna pretensión artística, y cubre su cabeza con una toca. Sobre su cabeza se puede observar el nimbo de estrellas, que deriva del texto del Apocalipsis, pero no tiene las doce estrellas como indica este, sino solo siete. Esta variación en el número de estrellas va a ser muy frecuente en este tipo de representaciones no solo en Sevilla, sino también en Granada⁶², o en Madrid. Nuevamente aparece rodeada por esa mandorla de rayos y tiene a sus pies la luna, con la parte cóncava hacia arriba. En esta entalladura, como en otras de estas mismas fechas, se ha suprimido la figura de la serpiente bajo la luna.

⁵⁹ Biblioteca Nacional de España, R/12677(26) (71 × 87 mm).

⁶⁰ MORENO GARRIDO, A., 1978-1980, p. 91.

⁶¹ Biblioteca Nacional de España, VE/55/56, Universidad de Sevilla, Biblioteca General, A 112/129 (1) (44 × 70 mm).

⁶² MORENO GARRIDO, A., 1978-1980, pp. 94 y 103.

También hay que destacar la entalladura que ilustra la obra del jesuita Juan de Pineda, *Sermón en el primer día del Octavario votivo a la Inmaculada Concepción de la Santísima Virgen Madre de Dios, Señora Nuestra*, publicado por Alonso Rodríguez Gamarra en 1615⁶³. En esta estampa la figura de la Inmaculada se dispone en un escudo de marcada raigambre manierista, con esa decoración a base de cueros recortados con juego de curvas y contracurvas. En la parte inferior se distingue una gran letra *tau* y sobre esta un círculo. Colgando del escudo se ven a derecha e izquierda unas guirnaldas de frutas. El cuerpo del escudo tiene forma de óvalo, y en él podemos ver la figura de la Inmaculada, que sigue el tipo iconográfico definitivo. Se la representa como una muchacha de largos cabellos que le caen por la espalda, con un nimbo de estrellas, aunque en este caso solo tiene nueve estrellas; une sus manos en actitud de recogimiento e inclina suavemente la cabeza hacia un lado. Tiene la luna bajo sus pies, como indica el texto apocalíptico, y la rodea la mandorla de rayos. Va vestida con una túnica de pliegues redondeados en la parte inferior, y por un manto que se hincha por el viento a la izquierda. En el marco del escudo se puede leer una inscripción con un versículo del Cantar de los Cantares, que dice: «Sub/ Arbore/ Male/ Suscitabi/ Cant. 8». En la parte superior del escudo se ve la cruz de Jerusalén, debido a que este sermón de Juan de Pineda fue predicado en la iglesia hispalense de San Antonio Abad el 26 de abril de 1615, por la fiesta que celebró en ella la cofradía de la Santa Cruz de Jerusalén de los Nazarenos. Además dicho sermón está dedicado a la duquesa de Alcalá, en cuya casa se podía ver sobre la portada la Cruz de Jerusalén, como indica el propio autor en la dedicatoria⁶⁴. A los lados hay una pareja de ángeles mancebos arrodillados con las alas desplegadas que sostienen una gran corona; van vestidos con unas túnicas, cuyos pliegados parecen hincharse por el viento, lo que demuestra que estamos ante un hábil artesano.

Del año 1616 es la obra de Pedro de Monsalve Canciones a la Inmaculada Concepción de la Virgen Santísima Nuestra Señora, *concebida sin mancha de pecado original*, editado por Alonso Rodríguez Gamarra⁶⁵ (fig. 2). Se trata de una entalladura muy pequeña y de carácter marcada-

⁶³ Biblioteca Nacional de España, R/33903 (112 × 158 mm).

⁶⁴ PINEDA, J. de, 1615, sin paginar.

⁶⁵ Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla, Universidad Complutense de Madrid, BH DER 11329(7).

mente popular. En ella se representa a la Inmaculada como una mujer de largos cabellos que le caen por la espalda, que une sus manos a la altura del pecho en actitud orante. Sobre su cabeza podemos ver una corona y el nimbo de estrellas. Va vestida con un manto de grandes y redondeados pliegues en la parte inferior del mismo. La figura aparece rodeada de una mandorla de rayos como es característico. La Inmaculada no presenta la luna bajo sus pies, como sí vemos en la mayor parte de estas entalladuras, aunque sí parece distinguirse la serpiente, que simbolizaría el pecado original, por esa unión con la Nueva Eva. Esta figura se dispone en un marco ovalado, inscrito en uno rectangular mucho mayor, con unos elementos decorativos en las enjutas. Esta solución va a ser bastante habitual en las entalladuras granadinas con la Inmaculada Concepción, como indica Moreno Garrido⁶⁶.

Del año 1617 tenemos que destacar la entalladura que ilustra el *Lunario y pronóstico general de las verdades que sucederán en el año de 1617, acerca de la limpiísima Concepción de la Virgen María, Madre de Dios, y Señora Nuestra. Concebida sin mancha de pecado original*, editado por Alonso Rodríguez Gamarra⁶⁷. Sigue la iconografía definitiva de la Purísima, que se representa como una muchacha de largos cabellos, en actitud de recogimiento; vestida con un manto y una túnica de plegados un tanto faltos de volumen. Se ha suprimido el nimbo de estrellas sobre su cabeza. Tiene la luna bajo sus pies a modo de escabel con las puntas hacia arriba, y está rodeada por el halo de rayos. La figura aparece dentro de un marco rectangular. Esta misma xilografía se empleó posteriormente para ilustrar algunos impresos alcaláinos, lo que demuestra la movilidad de las matrices o tacos entre los talleres tipográficos no solo de la misma ciudad, sino de ciudades bastante distantes.

Como ya señaló Moreno Garrido, al estudiar las entalladuras granadinas, podemos hablar de una tipología de la Inmaculada Concepción con el Niño en sus brazos⁶⁸. El gran tratadista sevillano, Francisco Pacheco, unas décadas más tarde, hace referencia a este tipo de representaciones de la Purísima con el Niño, con estas palabras: «[...] en cuya pintura se debe advertir que algunos quieren que se pinte con el Niño Jesús en los brazos, por hallarse algunas imágenes antiguas desta manera, por

⁶⁶ MORENO GARRIDO, A., 1978-1980, p. 39, y 1986, p. 19.

⁶⁷ Biblioteca Nacional de España, R/12176/31 (63 × 94 mm).

⁶⁸ MORENO GARRIDO, A., 1978-1980, p. 41.

ventura, fundadas, como advirtió un docto de la Compañía, en que esta Señora gozó de la pureza original en aquel primer instante por dignidad de Madre de Dios, aunque no había llegado el tiempo de concebir en sus purísimas entrañas al Verbo eterno. Y, así, desde aquel punto, como sienten los Santos, era Madre de Dios y en ningún tiempo dexó de serlo, y tal que no fue posible ser mejor como no fue posible tener mejor hijo; pero sin poner a pleito la pintura del Niño en los brazos...»⁶⁹.

La primera entalladura en la que encontramos a la Inmaculada con el Niño en brazos es la que ilustra el escrito de Cristóbal de Castilla, *Aquí se contienen tres obras muy curiosas. La primera es un romance a la Inmaculada Concepción de la Virgen María Nuestra Señora. La segunda es, otro romance en alabança de aquella letra tan célebre, todo el mundo en general, y de su Amor. La tercera es una glossa al mismo intento, y unas otavas*, que fue editado en Murcia por Diego la Torre, siguiendo un original sevillano de Matías Clavijo⁷⁰ (fig. 5). Se trata de una entalladura de pequeño formato, en la que la figura de la Inmaculada aparece rodeada por un marco ovalado formado por unas cuentas. Se la representa con el Niño en su brazo izquierdo, como vamos a poder observar en otras estampas. El Niño tiene un nimbo sobre su cabeza, pone uno de sus bracitos sobre el hombro de su Madre y con la otra mano parece querer tocar aquello que lleva la Virgen en su mano derecha, que quizás sea la bola del orbe. En estas imágenes de la Inmaculada con el Niño se va a buscar captar el amor maternal de la Virgen, que inclina suavemente la cabeza hacia la derecha y mira tiernamente al Niño. En esta representación se han suprimido algunos de los atributos característicos de la Inmaculada, como el nimbo de estrellas y la figura de la serpiente bajo la luna, pero mantiene la luna como escabel bajo sus pies y la orla de rayos, que además conecta perfectamente con los versos de una de las glosas de Cristóbal de Castilla:

Virgen vestida de Sol
Cómo no se os quema el manto [...]»⁷¹.

Esta misma iconografía la hallamos en las portadas de las dos partes de la obra de fray Bartolomé Loaysa, ambas editadas en Sevilla en 1616, por

⁶⁹ PACHECO, F., 1649, p. 575.

⁷⁰ Biblioteca Nacional de España, R/12677.

⁷¹ CASTILLA, C. de, 1615, sin paginar.

el impresor Gabriel Ramos Vejerano, cuyo taller tipográfico se situaba en la calle de Génova, como se indica en estos impresos⁷² (fig. 6). Nuevamente se representa a la Inmaculada con el Niño en su brazo izquierdo, mientras que con el otro trata de acariciarlo. El Niño se representa desnudo y parece jugar con su Madre. De esta manera se capta esa unión afectiva entre la Madre y el Niño. La vestimenta de la Virgen presenta unos plegados voluminosos a la altura de la cintura y cayendo desde esta, lo que demuestra que estamos ante un artesano bastante habilidoso. La figura aparece en un medallón decorativo de raigambre manierista, a base de cueros recortados o los pomos de los lados de los que brota el humo a borbotones.

Del año 1618 tenemos que destacar la entalladura que ilustra la portada de la *Relación de las famosas fiestas, luminarias, máscaras, encaminadas y solemne procesión que la ciudad de París hizo, el día que llegó la nueva del Decreto que Su Santidad hizo en Roma, en favor de la Inmaculada Concepción de la Virgen Santísima. Sacada de una carta que un criado del Embaxador de España embió a un su amigo*, publicada por Juan Serrano de Vargas, cuyo taller se situaba frente al Correo mayor⁷³. Como ya hemos visto en otras entalladuras aparece enmarcada por un marco rectangular. En el centro se ubica la Inmaculada Concepción que lleva al Niño en su brazo derecho. Se la representa como una mujer joven, siguiendo el tipo definitivo de la Purísima, con unos luengos cabellos que le caen por la espalda e inclina su cabeza hacia el Niño, al que mira con ternura. En este caso la Inmaculada lleva en su mano izquierda un largo cetro. Se ha suprimido el nimbo de estrellas sobre su cabeza, sobre la que observamos una corona. La presencia del cetro y de la corona hace referencia a la Virgen como Reina de los Cielos; esta fusión de la iconografía de la Inmaculada con la de la Reina de los Cielos no es extraña, sino que es bastante habitual desde finales del siglo XVI. Mantiene la luna bajo sus pies con las puntas hacia arriba, como hemos visto que es frecuente en estas entalladuras, pero se ha suprimido la serpiente bajo la luna. El Niño está desnudo, una sus manitas a la altura del pecho en actitud de recogimiento orante e inclina su cabecita suavemente hacia la izquierda. Ambas figuras están rodeadas de una mandorla de rayos. El artesano que abrió esta lámina debía de ser bastante hábil por

⁷² Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla, Universidad Complutense de Madrid, BH FLL 6620.

⁷³ Biblioteca Nacional de España, R/12677(15) (65 × 97 mm).

los voluminosos plegados, sobre todo aquellos que caen sobre la luna, que parecen envolverla y dan una cierta espacialidad.

Siguiendo esta iconografía de la Inmaculada con el Niño hemos de destacar una entalladura que ilustra la *Segunda y última parte del torneo en la qual se haze relación de todo lo restante del*, impreso por el mismo Juan Serrano de Vargas⁷⁴ (fig. 7). Esta entalladura presenta varias peculiaridades respecto de las anteriores: la primera es su gran tamaño, aunque quizás la más interesante sea que se trata de una representación de busto. La Inmaculada lleva en sus manos al Niño. Se la representa como una joven muchacha de largos cabellos, que cubren en parte su manto. Inclina su cabeza hacia su Hijo, que está desnudo, apoyando su cabecita en una de sus manos, cuyo codo descansa en el pecho de su Madre. La Inmaculada tiene su cabeza rodeada por un nimbo ovalado, sobre el que vemos siete estrellas. Va ataviada con un manto y una túnica ricamente adornados con bordados en las bocamangas y en los bordes, y sobre su pecho podemos observar un rico broche. Los plegados de las telas resultan un tanto rígidos, pero el artesano que hizo esta estampa demuestra un dominio de la técnica bastante notable. Alrededor de las figuras se dispone la mandorla de rayos, y en la parte inferior vemos la luna a modo de escabel con las puntas hacia arriba.

Como ya hemos dicho anteriormente en uno de estos impresos hispanos podemos observar el motivo de la Trinidad coronando a la Virgen como Reina de los Cielos. Se trata de la xilografía que ilustra la obra de Alonso Maldonado *Glossas sobre el Credo, en alabça de la Inmaculada, y purísima Concepción de la serenísima Reyna de los Ángeles, Madre de Dios, y Señora Nuestra, concebida sin mancha de pecado original*, editado por Alonso Rodríguez Gamarra en 1616⁷⁵. En este impreso se nos indica el lugar donde se encontraba el taller de este tipógrafo, que era en la calle de la Muela, frontero del Ciprés de Martín Cerón. La escena se desarrolla en el Cielo, en medio de un rompimiento de gloria. La Virgen se ubica en el centro de la composición, marcando el eje de simetría. Se la representa como una joven muchacha de largos cabellos que le caen sobre los hombros, al igual que la Tota Pulchra; está arrodillada sobre unas nubes. En la parte superior flanqueándola se encuentran Dios Pa-

⁷⁴ Biblioteca Nacional de España, R/12677(13) (110 × 150 mm).

⁷⁵ *Ibidem*, VE/1470/14 (54 × 76 mm).

dre y Cristo, a derecha e izquierda respectivamente, que ponen sobre su cabeza una corona. Dios Padre se representa como un anciano sentado sobre unas nubes, dispuesto de perfil, tiene sobre su cabeza la triple corona papal y un nimbo luminoso, en una mano lleva el orbe con la cruz y con la otra sostiene la corona sobre la cabeza de la Virgen. Cristo se dispone a la izquierda, se le representa como el Varón de Dolores, sentado sobre las nubes, lleva una capa que solo le cubre en parte la desnudez de su torso y se adivina en su pecho la herida de su costado, lleva en una mano un cetro y con la otra está coronando a la Virgen. Sobre la cabeza de la Virgen, siguiendo el eje de simetría, vemos la paloma del Espíritu Santo con sus alas desplegadas.

Esta fusión de la iconografía de la Inmaculada y de la Coronación de la Virgen como Reina de los Ángeles no es la primera vez que se produce en el arte de la estampa, ya que lo podemos observar en una estampa atribuida a Hieronymus Wierix. Esta unión entre estos motivos quizás se deba a la confusión entre la iconografía de la Inmaculada y la Asunción desde fines del siglo XVI⁷⁶. Esta confusión iconográfica estuvo potenciada por el hecho de que los defensores del misterio inmaculista lo fueron también de la doctrina de la Asunción de la Virgen; es más, su evolución hasta llegar a ser dogmas de fe estuvo estrechamente vinculada.

El propio Alonso Maldonado explica con estos versos la relación entre el misterio inmaculista y la coronación de la Virgen como Reina de los Cielos por la Trinidad:

Por la Santa Trinidad
soys hecha Reyna divina,
tal con su gran potestad,
que sola vos fuystis digna
de su inmensa Magestad.

No ay bMdad que en vos no quadre
y assí rosa maravilla
sin duda Virgen, y Madre,
libre de toda manzilla,
que os hizo el eterno Padre⁷⁷.

⁷⁶ STRATTON, S., 1988, p. 46.

⁷⁷ MALDONADO, A., 1616, sin paginar.

Un poco más adelante sigue diciendo:

Como en vos cosa terrena
jamás cabida halló
porque estabais gracia plena
vuestro cuerpo no quadró
a la tierra, como agena.

Y assi Ángeles vinieron
con inmenso regozijo,
y en cuerpo, y alma os cogieron
y a gozar con vuestro Hijo
con gran música os subieron
a los Cielos.

Que libre de corrupción
fuisis, esto representa,
donde se ve la razón,
que fue de la culpa exempta
vuestra limpia Concepción.

Y que tal limpieza os cuadre
bien se ve e aquesta verdad
pues aquel de qui soys Madre
con tan grande Magestad
a la diestra con Dios Padre
está assentado.

Aquí quien duda entre nos
el ser vos Inmaculada
si os ven tan cercana a Dios,
que Emperatriz coronada,
no ay nada entre Dios, y vos.

No sé que más ser pudistis
pura, limpia por extremo
Virgen que al Verbo paristis
si en aquel trono supremo
está la carne que distis
a la diestra⁷⁸.

⁷⁸ MALDONADO, A., 1616, sin paginar.

La última de las entalladuras que vamos a estudiar es la que ilustra la obra de Lázaro Díaz *Nacimiento y prosapia de la Santísima Virgen María, y reto que haze con su limpia Concepción a todo el Infierno, y al pecado Original*, impreso en Baeça por Pedro de la Torre, y por su original impreso en Sevilla en casa de Matías Clavijo en 1615⁷⁹. Se trata de una xilografía con un marcado carácter popular, como se puede apreciar perfectamente por el dominio de la línea y por la falta de espacialidad de la escena. Iconográficamente se emplea un motivo un tanto arcaizante, el Nacimiento de la Virgen, que está unido a la figura de Santa Ana. Este tipo de temas cayeron en desuso tras el Concilio de Trento, porque no captaban el carácter abstracto del misterio de la Inmaculada. Es el propio Lázaro Díaz el que nos explica en sus versos la estrecha vinculación entre el nacimiento de la Virgen y el misterio de la Inmaculada:

A penas pañales viste
La Princesa Virginal
Nacida del vientre de Anna
Al suelo alegrado está [...]
Deste me concibe Anna
Y de mi fruto saldrá
Deseado de las gentes
Que Jesús se llamará
Que al tiempo de concebirse
Mi alma en la carne mortal
Limpia, pura, a entrado en ella,
Limpia la vino a hallar [...] ⁸⁰.

En esta escena Santa Ana aparece tumbada en un lecho dispuesto en el centro de la estancia en sentido diagonal, marcando la perspectiva. De la madre de la Virgen solo se distingue el rostro con la toca, porque está cubierta por las mantas de la cama. A la izquierda está San Joaquín, junto a la cama que le tapa la parte inferior del cuerpo, que se dispone de tres cuartos y mira a Santa Ana. El rostro de San Joaquín está incompleto, debido posiblemente a que en la matriz faltaba ese fragmento. Al lado de la cama, en el extremo de la derecha, vemos a una partera arrodillada en el suelo con la Virgen niña entre sus brazos completamente envuelta en una tela. La escena se desarrolla bajo un toldo, que

⁷⁹ Biblioteca Nacional de España, VE/1375/11.

⁸⁰ Díaz, L., 1615, sin paginar.

se abre para mostrarnos el nacimiento de la Madre de Dios. La forma que tiene este artesano de trabajar los plegados, en los que dominan las líneas rectas y quebradas en ángulos, y la falta total de las medias tintas, demuestran que no buscaba ninguna artísticidad.

Bibliografía

- BANDA Y VARGAS, A. de la, «El grabado barroco sevillano», *El Barroco en Andalucía*, Córdoba, vol. III, 1986, pp. 25- 31.
- CARRETE PARRONDO, J., «El grabado y la estampa barroca», *El grabado en España (siglos XV al XVIII)*, Madrid, Summa Artis, vol. XXXI, 1996.
- CASTILLA, C. de, *Aquí se contienen tres obras muy curiosas. La primera es un romance a la Inmaculada Concepción de la Virgen María Nuestra Señora. La segunda es, otro romance en alabança de aquella letra tan célebre, todo el mundo en general, y de su Amor. La tercera es una glossa al mismo intento, y unas otavas*, Sevilla, 1615.
- CEPEDA, B., *El Pater Noster y el Ave María glossado a la Inmaculada Concepción de la Virgen María Nuestra Señora. Concebida sin mancha de pecado original*, Sevilla, 1615.
- CLARAMONTE CORROY, A. del, *Fragmento a la Purissima Concepción de la Virgen*, Sevilla, 1617.
- DÍAZ, L., *Nacimiento y prosapia de la Santísima Virgen María, y reto que baze con su limpia Concepción a todo el Infierno, y al pecado Original*, Baeza, 1615.
- DÍAZ DE VALDERRAMA, F., *Hijos de Sevilla ilustres en santidad, letras, armas, artes ó dignidad*, Sevilla, Imprenta de Vázquez e Hidalgo, 1791.
- GALLEGO, A., *Historia del grabado en España*, Madrid, Cátedra, 1990.
- IZQUIERDO, F., *Xilografía granadina del siglo XVII*, Madrid, Marsiega, 1975.
- MALACHEVERRÍA, I., *Bestiario medieval*, Madrid, Siruela, 1986.
- MALDONADO, A., *Glossas sobre el Credo, en alabça de la Inmaculada, y purísima Concepción de la serenísima Reyna de los Angeles, Madre de Dios, y Señora Nuestra, concebida sin mancha de pecado original*, Sevilla, 1616.
- MARTÍNEZ RIPOLL, A., «Francisco de Herrera el Viejo, grabador», *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte. España entre el Mediterráneo y el Atlántico*, Granada, t. III, 1973, pp. 145-154.
- *Francisco de Herrera el Viejo*, Sevilla, 1978.
- MORENO GARRIDO, A., «El grabado en Granada durante el siglo XVII. La calcografía», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, XIII, 1976.
- «El grabado en Granada durante el siglo XVII. La xilografía», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, XV, 1978-1980.

- *La iconografía de la Inmaculada en el grabado granadino del siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1986.
- y M. A. GAMONAL, «Contribución al estudio del grabado sevillano en la época de Murillo», *Goya*, n.ºs 181-182, 1984, pp. 30-37.
- NÚÑEZ NAVARRO, F., *Sermón de la Purísima Concepción de la Virgen María Señora Nuestra*, Sevilla, 1615.
- OLAZARÁN, J., «El Dogma de la Inmaculada Concepción en el Concilio de Trento», *Estudios Eclesiásticos*, n.ºs 76-77, vol. XX, 1946, pp. 105-154.
- ORTIZ DE ZÚÑIGA, D., *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla, metrópoli de Andalucía*, tomo IV, Madrid, Imprenta Real, 1796.
- PACHECO, F., *Arte de la pintura*, Sevilla, 1649 (Madrid, Cátedra, 1990).
- PINEDA, J. de, *Sermón en el primer día del Octavario votivo a la Inmaculada Concepción de la Santísima Virgen Madre de Dios, Señora Nuestra*, Sevilla, 1615.
- PORTÚS PÉREZ, J., «Religión, poesía e imagen en el Siglo de Oro», *Verso e imagen. Del Barroco al Siglo de las Luces*, Calcografía Nacional, Madrid, 1993.
- POU Y MARTÍ, J. M.^a, «Embajadas de Felipe III a Roma pidiendo la definición de la Inmaculada Concepción de María», *Archivo Iberoamericano*, tomo XXXIV, 1931, pp. 371-417.
- SOBRINO, A., *Tratado de la Inmaculada Concepción de la Virgen*, Sevilla, 1615.
- STRATTON, S., *La Inmaculada Concepción en el Arte Español*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1988.
- TRENS, M., *María: iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid, Plus Ultra, 1947.

S E R M O N
De la Purissima Concepcion de la Vir-
gen Maria Señora N.

¡ PREDICADO POR EL DOCTOR FRANCISCO
Juáñez Navarro, Catedrático de Theologia de S. Buenaventura, en propiedad
en la insigne Vniversidad de Osuna, y hijo de la Ciudad de Ecija. En dos
dias del Mes de Julio, de 1615. en el Octauario de Fiestas que se
celebró en la Iglesia Parochial de Santa Maria, de la
misma Ciudad de Ecija.

¶ Dirigido al Ilustrissimo, y Reuerédisimo Señor Don Pedro
de Castro y Quiñones Arçobispo de Sevilla, del Consejo
de su Magestad, &c.



CON LICENCIA.

En Sevilla; Por Gabriel Ramos Vejarano, En la Calle de Genova;
Año de 1615.

Fig. 1. Anónimo. Portada del libro *Sermón de la Purísima Concepción de la Virgen María Señora Nuestra*, Sevilla, 1615. Entalladura. Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla, Universidad Complutense de Madrid, BH FLL 6620(6).

CANCIONES
A LA INMACULADA
Concepcion de la Virgen Santissi
ma nuestra Señora, Cōcebida
sin mancha de pecado.
Original.

Seventy three in numero, a los años de su purissima vida.

Dirigidas a don Pedro de Castro y Quiñonez Arçobispo de
Sevilla, del Consejo de su Magestad, &c.

Compuestas por el Licenciado Pedro de Montalve natural de Granada.

Año



1615

CON LICENCIA!
En Sevilla, por Alonso Rodriguez Gamarré.

Fig. 2. Anónimo. Portada del libro *Canciones a la Inmaculada Concepción de la Virgen Santísima Nuestra Señora, concebida sin mancha de pecado original*, Sevilla, 1615. Entalladura. Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla, Universidad Complutense de Madrid, BH DER 11329(7).



FIG. 3. Anónimo. Portada del libro *Capítulo de una carta del secretario de las Indias de la Orden de San Francisco, escrita a un religioso de la misma orden deste Cõuento de Sevilla, en que se avisa de la que Su Santidad à decretado acerca del misterio de la Inmaculada Concepción de la Virgen Nuestra Señora*, posiblemente sevillano, h. 1615. Entalladura. Biblioteca Nacional de España, R/12677(14).

del Colegio de Mayores de Alcalá

TOMO PRIMERO,

DE TRATADOS, Y

SERMONES DE LA LIMPIA

Concepcion de Nuestra Señora, sin mancha
de pecado Original.

✱ Con feys Tablas copiosas para Predicadores, y Teologos. ✱

EN LA HOJA SIGUIENTE SE VERA QUÉ
les son, y sus Autores.



Año

1617

EN SEVILLA:

Impresos con Privilegio dos dellos, y otros con licencia de
Alonso Rodriguez Gamarra, En la calle de la Maza
frontero el Cipres de Martin Ceron.

Fig. 4. Anónimo. Portada del libro *Tomo primero de los tratados y sermones de la limpia Concepción de Nuestra Señora, sin mancha de pecado original*, Sevilla, 1617. Entalladura. Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla, Universidad Complutense de Madrid, BH DER 12732.



Fig. 5. Anónimo. Portada del libro *Aquí se contienen tres obras muy curiosas. La primera es un romance a la Inmaculada Concepción de la Virgen María Nuestra Señora. La segunda es otro romance en alabanza de aquella letra tan célebre, todo el mundo en general, y de su Amor. La tercera es una glossa al mismo intento, y unas otavas*, editado en Murcia por Diego la Torre, siguiendo un original sevillano de Matías Clavijo. Entalladura. Biblioteca Nacional de España, R/12677.

TRIUNFOS
DE LA REYNA
DE LOS ANGELES

DONDE POR DISCURSOS PREDICABLES, se prueba su Concepcion, sin ninguna
raça de pecado.

¶ Por el P. Presentado Fr. Bartolome de Laysa
Lector de escriptura, y Rector del Colegio de
N. Señora del Carmen de Carmona.

¶ Dirigido al Ilustrissimo y Reuerendissimo señor don Pedro
de Castro y Quiñones, Arçobispo de Seuilla, y del
Consejo de su Magestad.



Año

1616.

CON LICENCIA.

¶ En Seuilla en la imprenta de Gabriel Ramos
Vejarano; En la Calle de Genova.

Fig. 6. Anónimo. Portada del libro *Tratado segundo de los triunfos de la Reyna de los ángeles, Señora Nuestra: concebida sin mancha de pecado original*, Sevilla, 1616. Entalladura. Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla, Universidad Complutense de Madrid, BH FLL 6620.



FIG. 7. Anónimo. Portada del libro *Segunda y última parte del torneo en la qual se baze relación de todo lo restante del*, Sevilla, 1617. Entalladura. Biblioteca Nacional de España, R/12677(13).

Un emblemático edificio de Sevilla: historia constructiva, planos y proyectos del histórico mercado de la Feria

Alberto Fernández González
Universidad de Sevilla

Resumen

En la actual plaza de Calderón de la Barca se localiza el histórico mercado de la Feria, el más antiguo de Sevilla. Aunque su función comercial se remonta al siglo XIII, no se fija ni concentra en un edificio concebido a tal propósito hasta el ochocientos, con las nuevas ideas en materia de higiene y urbanismo que combatían la ubicación de los mercados al aire libre. El presente estudio indaga en su dilatada historia constructiva, a la luz de documentación inédita que custodia el Archivo Histórico Municipal: expedientes, informes técnicos, cartas, planos y proyectos.

Palabras clave

Sevilla, mercado de la Feria, arquitectura ochocentista, urbanismo, plaza de Calderón de la Barca, planos y proyectos.

Abstract

This historical of the Feria market, the oldest in Seville, is located at the current Calderón de la Barca Square. Although its commercial nature goes back to the 13th century, it did not become a building devoted to this purpose until the 19th century, with the new ideas about hygiene and urbanism which went against the existence of outdoor markets. This study tackles its long constructive history, in the light of the unpublished documents kept in the Municipal Historical Archives: files, technical reports, letters, plans and projects.

Keywords

Seville, the Feria market, nineteenth-century architecture, urbanism, Calderón de la Barca Square, plans and projects.

El histórico mercado de la Feria, el más antiguo de Sevilla, enmascara y ocupa la mayor parte de la actual plaza de Calderón de la Barca. Su ámbito urbano, que ha adquirido una forma sensiblemente rectangular que no tenía en su origen, está configurado por una línea de casas, en su lado norte; el templo parroquial de Omnium Sanctorum, al sur; la fachada del palacio de los marqueses de la Algaba, al este; y la calle Feria, al oeste. Constituido por cuatro pabellones y sus correspondientes ejes cubiertos con lucernarios de cristal, el edificio manifiesta el eclecticismo estilístico propio del ochocientos. A pesar de las múltiples remodelaciones estructurales que ha sufrido su arquitectura, es posible reconstruir su dilatada historia constructiva, en gran medida, a la luz de documentos inéditos: expedientes de obras, cartas e informes técnicos, pero sobre todo gracias a los planos y proyectos de sus arquitectos, que hasta ahora no se habían estudiado ni publicado¹.

Por la excéntrica posición del barrio respecto al conjunto de la ciudad, que se abastecía principalmente en los puestos comerciales ubicados entre las colaciones del Salvador y San Isidoro, existía en el entorno de la actual plaza de abasto, ya desde el siglo XIII, una feria semanal que se celebraba todos los jueves del año². Típico de las villas y ciudades medievales, el mercado, que daba servicio a todo el sector norte de Sevilla, se instalaba al aire libre, en macabra vecindad con el cementerio de la parroquia de Omnium Sanctorum. A él acudían todo tipo de vendedores: los que poseían tiendas en la Alcaicería, modestos entradores con sus cestas de verduras, frutas y otros alimentos, e incluso artesanos y comerciantes que negociaban con ropas, muebles y otros efectos nuevos y viejos. Precisamente a raíz de las periódicas transacciones, surge poco después otro mercado de carácter permanente. La infraestructura de la plaza mejora un poco en el siglo XV con la construcción de rudimentarios palenques que albergaban a algunos vendedores³, pero el espacio comercial, a pesar de su clara función económica, no contaba todavía con edificios de fábrica⁴. La ocupación mercantil, hacia el 1600,

¹ Salvo el proyecto del arquitecto Balbino Marrón (figs. 2 y 3), que fue dado a conocer en su momento por SUÁREZ GARMENDIA, J. M., *Arquitectura y urbanismo en la Sevilla del siglo XIX*, Sevilla, Diputación, 1986, pp. 152, 327-328.

² COLLANTES DE TERÁN SÁNCHEZ, A., «Los mercados de abasto en Sevilla: permanencias y transformaciones (siglos XV y XVI)», *Historia. Instituciones. Documentos*, n.º 18, 1991, pp. 50-60, 62.

³ *Ibid.*, p. 68.

⁴ El mercado, con todo, se había consolidado como un referente de la ciudad. Al respecto, véase PERAZA, L., *Historia de Sevilla*, Sevilla, Ayuntamiento, 1997 [ms. orig., 1535], p. 105.

ya había absorbido el primitivo cementerio⁵; y a mediados de la centuria era de tal magnitud que tanto la plaza como la iglesia parroquial estaban cercadas por un abigarrado contorno de portalillos de tiendas, tabernas y panaderías⁶, donde concurrían vecinos, comerciantes y mendigos⁷. Se sabe que el Ayuntamiento, en 1719, siendo asistente de la ciudad Lorenzo Fernández de Villavicencio, levanta un pabellón dedicado a la venta de pan justo en el ángulo de confluencia de la calle Feria con la plaza de Calderón de la Barca⁸, y que en 1764, por acuerdo capitular, emprende la construcción del juzgado de los fieles ejecutores del mercado⁹, edificio que estaba adosado al flanco norte del templo parroquial. A finales del siglo XVIII, en consonancia con la inspección que sobre el aspecto público y la reglamentación edificatoria venía ejerciendo a nivel estatal la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando¹⁰, se aprecia en la corporación municipal una clara preocupación por mejorar el aspecto y la comodidad de las ya obsoletas infraestructuras comerciales de la ciudad¹¹, como demuestra el modesto pero significativo programa de construcción de sesenta y ocho cajones de madera para albergar los comestibles que tradicionalmente se vendían en la plaza del Salvador, proyecto que se pretendía extender, en una segunda fase más ambiciosa, a las plazas de la Feria y del Altozano de Triana¹².

⁵ En el año 1600, los curas de la parroquial solicitan al Concejo un lugar para instalar su osario, lo que parece indicar que la ocupación mercantil había absorbido el primitivo cementerio. Al respecto, véase COLLANTES DE TERÁN SÁNCHEZ, A., *art. cit.*, pp. 68-69.

⁶ ORTIZ DE ZÚÑIGA, D., *Anales eclesiásticos y seculares de la ciudad de Sevilla*, Sevilla, Guadalquivir, 1988 [1.ª ed., 1795], p. 208.

⁷ La masiva afluencia a este popular escenario ciudadano propició los conocidos alborotos de los años 1652 y 1847. Al respecto, véanse *Diario exacto de la sublevación de alguna plebe de la parroquia de Omnium Sanctorum*, Sevilla, Álvarez, 1841; VELÁZQUEZ Y SÁNCHEZ, J., *Anales de Sevilla de 1800 a 1850*, Sevilla, Hijos de Fé, 1872, pp. 652-655; y SÁNCHEZ MANTERO, R., «Algunos aspectos sociales del motín de la feria en 1652», en *Homenaje al profesor Carriazo*, t. III, Sevilla, Universidad, 1972, pp. 311-322.

⁸ AGUILAR PIÑAL, F., *Historia de Sevilla. Siglo XVIII*, Sevilla, Universidad, 1982, p. 164.

⁹ SUÁREZ GARMENDIA, J. M., *op. cit.*, p. 151. Sobre la organización y estructura municipal, véanse BRAJOS GARRIDO, A., *Don José Manuel de Arjona. Asistente de Sevilla 1825-1833*, Sevilla, Ayuntamiento, 1976, pp. 140-148; y CUENCA TORIBIO, J. M., *Historia de Sevilla. Del Antiguo al Nuevo Régimen*, Sevilla, Universidad, 1991, pp. 30-43.

¹⁰ Sobre esta institución, véanse SAMBRICIO, C., *La arquitectura española de la Ilustración*, Madrid, Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos, 1986; y BÉDAT, C., *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1989.

¹¹ Para contextualizar los ilustrados conceptos de *aspecto* y *comodidad* en la España de la época, véase ANGUITA CANTERO, R., «La concepción teórica de la idea de ciudad en la Ilustración española: la Policía urbana y los nuevos fundamentos de orden, comodidad y aspecto público», *Cuadernos de Arte de Granada*, n.º 27, 1996, pp. 110-113.

¹² Al respecto, véase mi trabajo sobre el mercado de Triana: FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, A., «Arquitectura y mercado en la Sevilla del siglo XIX: la plaza de abastos de Triana», *Archivo Hispalense*, n.º 282-284, 2010, pp. 465-486.

El mercado de abasto de la Feria seguía presentando, en las primeras décadas del ochocientos, un aspecto abigarrado y poco higiénico¹³. Sus escasas infraestructuras de fábrica, como el edificio del juzgado, que estaba sin uso y servía de almacén a los vendedores de la plaza, o el palenque del pan, se encontraban muy deterioradas¹⁴. Del informe que el arquitecto municipal Melchor Cano remite en septiembre de 1834 al Ayuntamiento se puede concluir que el juzgado tenía su tabicación interior en mal estado y que el abovedamiento de la panadería se hallaba prácticamente arruinado¹⁵. El arquitecto madrileño, por razones económicas y funcionales, proyectaba desmontar la bóveda de la vieja cuartelada del pan, elevar sus gruesos y fuertes muros, e instalar una línea de locales comerciales, a fin de incrementar los puestos de venta, en los flancos del edificio¹⁶; sus planos (fig. 1), sobre los que volveré más adelante, todavía se conservan en el Archivo Histórico Municipal de Sevilla¹⁷. Pero como las obras de remodelación no se llevaron a cabo, entre abril y julio de 1836, a petición de la comisión municipal de Ornato y Paseo, traza Cano un nuevo plan de intervención que ratifica su anterior dictamen y contempla, además, la construcción de dos nuevos tinglados, que iban a albergar veinticuatro puestos para el abasto de verduras, y un segundo palenque para la venta de fruta. No cabe duda de que los conocimientos del arquitecto en materia de establecimientos públicos de abasto superaban con mucho su modesto proyecto de actuación, que se subordinaba, como no podía ser de otra manera, a las estrecheces financieras del Ayuntamiento hispalense. Melchor Cano, de hecho, además de haber dado los planos para el mercado de la Encarnación, el principal de la ciudad y uno de los mejores de España en su momento¹⁸, fue autor de un importante manuscrito, fechado en 1822, que custodia

¹³ A Ford, en los años treinta del siglo XIX, el mercado de la Feria le evocaba la imagen de un zoco árabe (Ford, R., *Manual para viajeros por Andalucía y lectores en casa*, Madrid, Turner, 1981, p. 256).

¹⁴ Archivo Histórico Municipal de Sevilla (en adelante AHMS). Sección 6.ª Escribanías de cabildo del siglo XIX. Tomo 82, exp. 45.

¹⁵ AHMS. Col. Alfabética. Caja 505, s. fol.

¹⁶ Las actuaciones previstas para el edificio del juzgado eran de menor calado: se limitaban a la demolición de parte de sus tabiques, la rehabilitación del cielo raso y los desconchados, y al encalado y repintado de los muros. El viejo edificio, que permanecerá en pie hasta 1924, sufrió varias remodelaciones estructurales, siendo las más significativas las efectuadas en 1905 y 1912 (*Ibid.* Caja 506, s. fol.).

¹⁷ *Ibid.* Caja 505, s. fol.

¹⁸ Al respecto, véase el estudio que he dedicado al mercado: FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, A., «Arquitectura y urbanismo en la Sevilla ochocentista: la plaza-mercado de la Encarnación», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, n.º 21, 2009, pp. 205-222.

el Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando¹⁹. Sus ideas para la construcción de mercados siguen al pie de la letra los postulados de Durand²⁰, y demuestran un gran interés por aspectos urbanísticos²¹. Es más, a la hora de buscar posibles fuentes de inspiración para el diseño de los nuevos pabellones de la plaza de la Feria, no se debe descartar que Cano siguiese, parcialmente, por lo menos, los modelos de los establecimientos públicos incluidos por el autor francés en su tratado, como parecen sugerir la tripartita fachada y la disposición de las arcadas de su primer proyecto²². Aunque el segundo diseño realizado por el arquitecto era muy adecuado, sobre todo porque ordenaba los puestos de venta y se adaptaba perfectamente a la irregularidad del terreno, el Ayuntamiento, al final, por razones económicas, resuelve materializar el primer proyecto de Melchor Cano (fig. 1), si bien a medio plazo, con más fondos, no se descarta una intervención mucho más ambiciosa²³. Apenas se conservan datos del proceso constructivo del nuevo edificio pero consta documentalmente, eso sí, que en enero de 1837 se estaba derribando el palenque²⁴. En todo caso, no cabe duda de que el edificio finalmente construido por Cano se ajusta al aludido plan de actuación, pues el arquitecto Manuel Galiano, cumpliendo órdenes del Gobierno local, realiza el 25 de enero de 1838 un levantamiento del establecimiento de abastos que reproduce la estructura y compartimentación prevista por el artífice madrileño²⁵. Un armonioso cerramiento

¹⁹ Fue dado a conocer por ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES, M. D., «El arquitecto Melchor Cano y la teoría de la ciudad», *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Historia del Arte*, n.º 3, 1990, pp. 417-439.

²⁰ Melchor Cano defiende la ubicación de plazas de abasto en diferentes partes de la ciudad. Las destinadas a la venta de pescados, carnes, verduras y flores —como ocurre en el mercado de la Feria—, deberán estar bien aireadas, y es aconsejable, por tanto, construirlas descubiertas. Sobre esta cuestión, véase ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES, M. D., *op. cit.*, p. 433.

²¹ En Sevilla, en colaboración con el asistente Arjona, materializó Cano algunos de sus planteamientos urbanos. Al respecto, véanse BRAOJOS GARRIDO, A., *op. cit.*, pp. 264 y ss.; y SUÁREZ GARMENDIA, J. M., *op. cit.*, pp. 48 y ss.

²² DURAND, J. N. L., *Compendio de lecciones de arquitectura*, Madrid, Pronaos, 1981, pp. 136-137. Me refiero concretamente a la lámina 13, que corresponde a dos modelos de mercado.

²³ AHMS. Col. Alfabética. Caja 505, s. fol.

²⁴ Tal como evidencia la carta, fechada el 5 de enero de 1837, que el apoderado de Sebastián Duarte, propietario de una casa situada en las proximidades de la plaza de la Feria, remite a los municipales hispalenses con la propuesta de que el Consistorio adquiera la vivienda de su representado: «[...] habiendo visto que se está derribando el palenque de la plaza de la Feria y teniendo entendido que se volverá a construir [...] no puedo menos que proponer a V. E. que la casa principal con agua que está frente a la misma plaza número 33 [...] se adquiriese por la Ciudad y se forme en ella el mercado de comestibles, consiguiéndose con esto hermosear el aspecto público y ensanchar el tránsito por detrás de la parroquia de Omnium Sanctorum [...]» (*Ibid.* Caja 505, s. fol.).

²⁵ El croquis también se conserva en el archivo municipal (*Ibid.* Caja 498, exp. 5).

de arcadas de medio punto, tal como en su momento lo describió Félix González de León²⁶, y todavía hoy constata parcialmente su arquitectura, organizaba los frentes del edificio dedicado a la venta de pan y al abasto de carne y chacina. Fuera de la cartelada, en aislados y deformes cajones de madera, se expendían más productos cárnicos; y al aire libre o protegidos con telas miserables, en puestos menos higiénicos todavía, se vendían pescados, frutas y hortalizas²⁷. El aprovechamiento de los zaguanes de las casas que circunvalaban el espacio comercial acababa de añadir más confusión en la heteróclita plaza²⁸.

A propuesta de Francisco José Bueno, acuerda la corporación municipal, en el cabildo celebrado el 27 de julio de 1849, ampliar el mercado de la Feria²⁹. Tras el informe favorable de la comisión municipal de Obras Públicas, Balbino Marrón, en calidad de arquitecto titular, traza los planos y calcula el presupuesto del nuevo pabellón que se pensaba levantar en la plaza. Aunque el proyecto, por desgracia, no se conserva, más adelante, cuando me refiera al edificio finalmente construido por el arquitecto vasco, me apoyaré en una relevante fuente gráfica (fig. 4), no tenida en cuenta hasta ahora, que reproduce el plan pergeñado por Marrón en 1849. Se puede precisar, eso sí, que el edificio proyectado iba a contar con cuarenta cómodos puestos que se pensaban dedicar a la venta de frutas, verduras y otros comestibles. Los miembros de la comisión alabaron el plan del arquitecto municipal, destacando el acertado aprovechamiento del escaso e irregular terreno disponible en el costado de la iglesia de Omnium Sanctorum y la diáfana comunicación entre la nueva estructura y el palenque del pan³⁰. Según el presupuesto elaborado por Balbino Marrón, la obra tendría un coste de 98.637 reales, a los que se debían añadir otros 40.000 por el importe de los dos inmuebles situados en el flanco norte de la plaza, que era preciso derribar porque impedían el adecuado desarrollo de una de las calles laterales del esta-

²⁶ GONZÁLEZ DE LEÓN, F., *Noticia histórica del origen de los nombres de las calles de Sevilla*, Sevilla, José Morales, 1839, p. 55.

²⁷ Los jueves, en la calle Feria, también se podían encontrar antigüedades a precios económicos. Es más, los especuladores extranjeros que frecuentaban ese día el mercado hallaban, en ocasiones, curiosos objetos que revendían más tarde en París y Londres en su justo valor. Al respecto, véase DAVILLIER, Ch., *Viaje por España*, t. II, Madrid, Giner, 1991, p. 267.

²⁸ El estado que presentaba el mercado de la Feria por esos años se conoce gracias a un memorial del arquitecto Balbino Marrón (AHMS. Col. Alfabética. Caja 505, s. fol.).

²⁹ *Ibid.* s. fol.

³⁰ *Ibid.* s. fol.

blecimiento comercial³¹. El pliego de condiciones establecía, entre otras cláusulas, que los trabajos se iniciarían en los ocho días siguientes a la aprobación del remate, que el Ayuntamiento se haría cargo de la demolición de las casas que entorpecían la edificación y que al contratista se le abonaría un 6% de interés anual. Entre mayo y julio de 1850 se remite el proyecto y la memoria económica al gobernador de la provincia³², a la Junta de Sanidad y a la Real Academia de San Fernando. La obra, meses más tarde, recibe el visto bueno del gobernador y de la institución sanitaria, que valora la buena adaptación del establecimiento a las leyes de la higiene pública. El 14 de octubre, con algunas modificaciones, aprueban los académicos madrileños el expediente³³. Los trámites administrativos continuaron en abril de 1851, tras recibir el Concejo el permiso oficial³⁴; pero la crónica falta de recursos del Ayuntamiento, que fue incapaz de reunir una partida económica adicional para la obra en el presupuesto municipal de 1852³⁵, paralizó el proyecto hasta el 17 de agosto de 1857, fecha en que la comisión municipal de Obras Públicas revisa el expediente de 1849 y acuerda que Balbino Marrón, todavía arquitecto titular, actualice los costes de la edificación³⁶. El 30 de agosto presenta Marrón las condiciones facultativas y un nuevo presupuesto, que alcanza ahora los 217.110 reales³⁷. Con objeto de favorecer la iniciativa privada, el alcalde firma un bando el 26 de mayo de 1858 que

³¹ El gasto total de 138.637 reales, a juicio de Balbino Marrón, «será suficientemente compensado con los 18.250 reales que podrán valer los citados cuarenta puestos nuevos» (*Ibid.* s. fol.).

³² En previsión de posibles litigios, se adjunta al gobernador «certificado de que en la municipalidad no existen ni pueden existir documentos que acrediten el derecho al terreno donde se pretende extender el mercado en el barrio de la Feria, pues el sitio de la plaza siempre ha pertenecido al público sin que se tenga ni remota idea de haber pertenecido a propiedad particular y sin que jamás se reclamase por nadie ningún derecho» (*Ibid.* s. fol.).

³³ Advierte la Real Academia que los sitios destinados para los puestos, por su escasa capacidad, no pueden servir para la venta de carnes y deben ceñirse exclusivamente al abasto de frutas, verduras y legumbres. También llama la atención sobre la cubierta del cuerpo central, «que debe armarse con hilera con el atirantado correspondiente por ser más económica que la que propone», y sobre la conveniencia de «dejar ventanas apaisadas de ocho pies de latitud con la altura que permita el espacio que hay entre una y otra armadura, para que haya más ventilación» (*Ibid.* s. fol.).

³⁴ Marrón, en junio de ese mismo año, valora los dos inmuebles localizados al norte de la plaza en 27.323 reales (*Ibid.* s. fol.).

³⁵ En tiempos de Isabel II, la gestión municipal no había superado todavía la ineficacia burocrática del Antiguo Régimen. Al respecto, véase DOMÍNGUEZ LEÓN, J., *La sociedad sevillana en la época isabelina*, Córdoba, Cajasur, 1999, pp. 107-108.

³⁶ AHMS. Col. Alfabética. Caja 505, s. fol.

³⁷ Según la distribución que establece el arquitecto, los cuarenta puestos interiores de la nueva cuartelada se debían destinar al abasto de chacina, pescado, bacalao, frutas secas y verduras, reservando el perímetro exterior para la venta de frutas verdes de temporada (*Ibid.* s. fol.).

defiende la construcción de mercados subalternos en barrios periféricos de Sevilla y censura el indecoroso aspecto que ofrecían los mercados abiertos que tradicionalmente se improvisaban en el Postigo del Aceite y la calle Feria. En este sentido, es evidente que los ediles hispalenses tenían en cuenta el crecimiento demográfico de la ciudad y las nuevas ideas en materia de higiene y urbanismo surgidas en el ochocientos. Y es que los puestos, tablas y bancos improvisados en plena calle, además de dificultar el tránsito, afeaban las vías públicas con su inevitable suciedad, llenaban la atmósfera de desagradables olores y contravenían las ordenanzas municipales³⁸. Pero también la defensa pública contra la enfermedad, que dentro de la nueva concepción científica se preocupaba más por las causas que por los síntomas, propició un mayor control de los alimentos y los establecimientos de abasto³⁹.

Como el edicto municipal no surtió el efecto deseado, el Gobierno local emite otro bando el 3 de noviembre que concedía subvenciones en metálico o en terreno público, proporcionadas a la importancia y belleza de los proyectos, a todos aquellos promotores de plazas de abastos que edificasen en solares privados localizados en los barrios de San Esteban y San Vicente, donde a juicio del Consistorio era preciso crear nuevos establecimientos comerciales, o contiguos a los mercados del Postigo y de la Feria. Pero el estímulo económico tampoco animó a los inversores capitalistas de Sevilla⁴⁰. De hecho, la primera propuesta al respecto que figura en el expediente tiene fecha de 23 de abril de 1860; fue presentada por Alejandro Ramón, vecino de Sevilla, quien asumía la ampliación de la plaza de abastos de la Feria que había aprobado la Real Academia de San Fernando, siempre que el Ayuntamiento le cediese el suelo público y la plena y perpetua propiedad del establecimiento. En mayo, el Gobierno municipal estudia la propuesta de María del Amparo Melero, viuda de Agustín de Pruna, que como propietaria de la antigua casa palacio de los marqueses de La Algaba –el edificio, todavía en pie, confor-

³⁸ *Ordenanzas municipales de la ciudad de Sevilla... aprobadas por el señor gobernador de la provincia en 25 de mayo de 1850*, Sevilla, Imprenta Librería Española y Extranjera, 1850, arts. 296-298, 307, 348, 361, pp. 58, 61, 72 y 75. Para profundizar en las funciones que tenían las ordenanzas y la policía urbana en la ciudad burguesa, véase ANGUITA CANTERO, R., *Ordenanza y Policía Urbana. Los orígenes de la reglamentación edificatoria en España (1750-1900)*, Granada, Universidad, 1997, pp. 211-261.

³⁹ La famosa obra del doctor Felipe Hauser y Kobler constituye un excelente ejemplo de la nueva mentalidad higienista: HAUSER, F., *Estudios médicos-topográficos de Sevilla*, t. 1, Sevilla, Círculo Liberal, 1882, pp. 62-63 y ss.

⁴⁰ Sobre la coyuntura financiera de la ciudad en el siglo XIX y la mentalidad de los inversores capitalistas, véase CUENCA TORIBIO, J. M., *op. cit.*, pp. 104-110.

ma uno de los frentes de la actual plaza de Calderón de la Barca— ofrecía el área de 6.000 varas de terreno que ocupaba la finca para instalar en ella un moderno mercado. Tras concederle los munícipes varios meses de plazo para elaborar el proyecto, el 4 de septiembre remite al Ayuntamiento un plano firmado por el arquitecto Joaquín Fernández donde aparecen recogidas las intervenciones que pensaban llevarse a cabo en el histórico palacio a fin de adaptar su arquitectura al nuevo uso comercial⁴¹. Tampoco esta vez se materializó el proyecto, quizá porque se tenían que respetar los planos delineados por Balbino Marrón que años atrás habían recibido el visto bueno institucional, o tal vez porque era preciso expropiar las dos casas ubicadas en el flanco norte de la plaza que impedían regularizar las calles exteriores del nuevo edificio. Ambas condiciones, en todo caso, figuran en el Boletín Oficial de la Provincia de Sevilla correspondiente al 14 de agosto de 1861, donde se anuncia la licitación de la obra⁴². Por fin, en octubre, en un segundo concurso⁴³, pues ningún promotor había concurrido a la primera adjudicación, la compañía madrileña de seguros La Peninsular se hace con la contrata. Fundada un año antes por Pascual Madoz —célebre por el *Diccionario geográfico, estadístico e histórico de España y sus posesiones en ultramar*; y su relevante actividad política y financiera⁴⁴—, la aseguradora era, en la práctica, una de las más poderosas empresas inmobiliarias de su tiempo⁴⁵.

La firma del contrato entre Ramón María Moreno, apoderado sevillano de la compañía madrileña, y Juan José García de Vinuesa, alcalde constitucional de Sevilla, tiene lugar el 19 de diciembre de 1861. Entre otras disposiciones, el documento fija el pago de 5.000 reales al Consistorio, que debía ser entregado por La Peninsular en el acto de otorgamiento,

⁴¹ Este interesante documento gráfico ha sido reproducido y estudiado por MEDIANERO HERNÁNDEZ, J. M., «Un plano inédito del palacio sevillano de los marqueses de La Algaba», *Laboratorio de Arte*, n.º 4, 1991, pp. 29-42.

⁴² AHMS. Col. Alfabética. Caja 505, s. fol.

⁴³ Se publica en el BOP del 14 de septiembre de 1861.

⁴⁴ Para más información, véase MORALES, G.; GARCÍA-BELLIDO, J., y DE ASÍS, A., *Pascual Madoz (1805-1870)*, Madrid, Instituto Pascual Madoz-Universidad Carlos III, 2005.

⁴⁵ Aprobada por Real Orden, de 21 de febrero de 1860, La Peninsular inicia sus actividades en el negocio bursátil, préstamo hipotecario y edificaciones urbanas un año más tarde. Tras una fase de auge y negocios espectaculares, que comprende el período 1861-1864, entra la compañía en una progresiva crisis que provoca la renuncia de Madoz como director y la quiebra definitiva en 1883. Al respecto, véase BAHAMONDE MAGRO, Á., «Pascual Madoz y la modernización de la ciudad de Madrid: La Peninsular, empresa inmobiliaria, 1861-1883», en *Las ciudades en la modernización de España*, Madrid, Siglo XXI, 1992, pp. 379-404.

en compensación de las 673 varas de suelo público cedidas para llevar a cabo la obra; y la obligación de indemnizar a los dueños de los dos inmuebles que era preciso expropiar y derribar, compromiso que corría por cuenta de la aseguradora. Según precisa Marrón en su memoria facultativa, el nuevo pabellón conformaba, en planta, una figura rectangular de sesenta por ciento tres pies, sin contar los andenes exteriores que lo circundaban; tenía tres entradas dispuestas en sus lados menores y un amplio número de ventanas⁴⁶. Hacia finales de enero de 1862, una vez efectuada la subasta entre varios contratistas interesados en la obra que promovía La Peninsular, tal como disponían los estatutos de la compañía para este tipo de actividades constructivas, se hace acopio de materiales y se inician los trabajos. El Ayuntamiento propone reformar la ornamentación exterior del edificio y cambiar la distribución de algunos puestos de venta, mínimas modificaciones que fueron aceptadas por Madoz⁴⁷. En la primera semana de febrero, cuando se marcaba el perímetro de la cuartelada para abrir los cimientos, la comisión municipal de Obras Públicas dictamina que la nave resultante era demasiado pequeña y se paralizan las labores constructivas. El informe final de los comisionados, muy acertado, evidencia una actitud previsor: el edificio de abasto, en su opinión, tendría que ser cerrado y más amplio, debería contar con varias fuentes para la limpieza del establecimiento y la higiene de los alimentos, e incluir un juzgado con calabozos. Es más, de construirse la obra proyectada, el ámbito de la plaza quedaría dividido en dos sectores asimétricos, al igual que el mercado y sus calles exteriores. Ante tales limitaciones, con la aquiescencia de la compañía madrileña, se requiere un nuevo proyecto a Balbino Marrón, que fue delineado por el arquitecto el 28 de febrero de 1862. Muy valorados por el Ayuntamiento⁴⁸, los planos (figs. 2 y 3) también se conservan en el Archivo Histórico Municipal⁴⁹. En clara emulación de los modernos mercados levantados en Madrid y otras ciudades españolas⁵⁰, el técnico vasco diseña un establecimiento comercial cerrado y perfectamente adecuado a las necesidades de su tiempo.

⁴⁶ AHMS. Col. Alfabética. Caja 505, s. fol.

⁴⁷ *Ibid.* s. fol.

⁴⁸ En opinión de la comisión municipal de Obras Públicas, los planos «muestran la amplitud requerida y la deseable decoración del edificio, en armonía con las edificaciones que se están ejecutando en Sevilla» (*Ibid.* s. fol.).

⁴⁹ Fueron dados a conocer por SUÁREZ GARMENDIA, J. M., *op. cit.*, pp. 152, 327-328.

⁵⁰ Al respecto, véase el excelente libro de CASTAÑER MUÑOZ, E., *La arquitectura del hierro en España. Los mercados del siglo XIX*, Madrid, Monografías de la Real Academia de Ingeniería, 2004.

Uno de los bosquejos del arquitecto (fig. 2) describe la planta del mercado y detalla, en un pequeño croquis situado en el sector izquierdo de la planimetría, el emplazamiento urbano del edificio. Se puede comprobar, tal como documenta la fuente gráfica, que Marrón, para ganar espacio, además de derribar los dos inmuebles ubicados en el frente norte de la plaza (*casa n.º 9 y casa n.º 10*), intervención ya prevista en su proyecto de 1849, planeaba desmontar la cuartelada del pan (*palenque del Ayuntamiento*) y el juzgado del mercado (*juzgado*), edificio que estaba adosado a la iglesia parroquial de Omnium Sanctorum. Con respecto al primer proyecto del técnico vasco, que también figura delineado en el croquis (*emplazamiento anterior*), la planta del nuevo establecimiento ocupa prácticamente la totalidad de la plaza (*emplazamiento que se proyecta*), dejando un pequeño circuito de acceso que facilita tanto el transporte de mercancías desde el exterior hacia el lugar de venta como la cómoda circulación de los consumidores. Un rectángulo de noventa y ocho por ciento ochenta y dos pies, según recoge la memoria técnica⁵¹ y pone de manifiesto la planta de Balbino Marrón, configura el perímetro del mercado, que albergaba cuarenta cajones con despacho por el interior y cuatro puestos localizados en los ángulos exteriores. El inmueble tenía cuatro entradas y otros tantos tránsitos que facilitaban el rápido acceso a los dos patios centrales, donde se ubicaban sendas fuentes, el juzgado y una sala municipal. Cuatro galerías, que circunvalan por dentro el edificio y reiteran el esquema cuadrangular, favorecen la racional deambulaci3n del p3blico hacia el 3ltimo rect3ngulo distributivo, de menores dimensiones, que acoge cincuenta y seis puestos abiertos y cuarenta descubiertos. Esta homog3nea y cerrada arquitectura responde a una nueva concepci3n tipol3gica del mercado que nada tiene que ver con los funcionales esquemas ortogonales de plantas rectangulares basadas en la yuxtaposici3n de pabellones y zonas de paso que manifiestan las fuentes gr3ficas que se conservan de otros mercados ochocentistas de Sevilla, como el de la Encarnaci3n, proyectado por Melchor Cano en la d3cada de 1830, o el hist3rico de Triana, que se concluy3 en 1825 bajo planos de Tom3s Escacena.

El otro dise1o de Balbino Marr3n (fig. 3) corresponde al alzado del edificio. Dos flancos con cuatro r3tmicas arcadas dispuestas a ambos lados del eje medio que establece la 3nica puerta de acceso, la amplia terraza

⁵¹ AHMS. Col. Alfab3tica. Caja 505, s. fol.

que recorre todo el inmueble y funciona como elemento de transición en altura, y una cubierta con grandes vanos que repiten el ritmo de los arcos, organizan sus dos fachadas menores. Esta configuración, tal como evidencia el alzado longitudinal del edificio, se mantiene en los frentes mayores, que multiplican sus vanos incorporando ahora ocho arcadas en cada lado. La sección transversal, por su parte, define el tipo de articulación interior y muestra, en detalle, la idea constructiva del arquitecto vasco. El pliego de condiciones redactado por Marrón establece, en líneas generales, que las zanjas de los cimientos se tenían que consolidar con hormigón hidráulico, que sobre dicho firme, y comprendiendo toda su anchura, era preciso levantar zapatas de ladrillo con un pie de espesor, que el pavimento de las calles interiores y los puestos y andenes exteriores se debía embaldosar con losas entrefinas de Tarifa, y que las balaustradas de las azoteas tenían que fabricarse de barro cocido, siendo de ladrillo las cornisas, impostas y arquivoltas, y de pino de Flandes la armadura de la cubierta de la nave central. La obra fue presupuestada en 566.656 reales, a los que se debían añadir otros 26.900 por el importe de construcciones complementarias, como las dos fuentes de los patios, la red de canalización de agua y las dependencias que se pensaban utilizar como juzgado y local municipal.

A mediados de febrero, el Ayuntamiento propone a Ramón María Moreno, representante de La Peninsular en la ciudad, no llevar a cabo el plan previsto y construir el moderno mercado cerrado que había diseñado Balbino Marrón. Reconociendo las ventajas funcionales y artísticas del segundo proyecto del arquitecto, Pascual Madoz facilita el acuerdo⁵², siempre, eso sí, que la nueva obra fuera considerada una mera ampliación del contrato celebrado entre las partes y no tuviera que realizarse otra licitación, pues la compañía, en ese caso, no renunciaría a los derechos adquiridos y se ajustaría a lo dispuesto en el primer convenio⁵³. El 23 de mayo de 1862 se firman las nuevas condiciones pactadas por la sociedad madrileña y el concejo hispalense: los munícipes cedían a la compañía 2.038 varas de terreno público y esta, en compensación por

⁵² A Madoz, como documenta la carta fechada el 15 de febrero de 1862 que envió a Moreno, su representante sevillano, «no le importaba gastar dinero»; es más, le recuerda expresamente «que en Madrid le había dado la importante instrucción de que el mercado se hiciera con toda solidez, que se empleara buena piedra, buen ladrillo, buen yeso, y que La Peninsular pudiera honrarse con la obra» (*Ibid.* s. fol.).

⁵³ Sobre este particular, Pascual Madoz se muestra muy puntilloso, tanto en la carta antes aludida que envió a su apoderado sevillano como en la que el 5 de febrero de 1863 remite al alcalde de Sevilla (*Ibid.* s. fol.).

la demolición de la cuartelada del pan, indemnizaba al Consistorio con 60.000 reales. Como la resolución de Madrid no llegaba, el 21 de enero de 1863 eleva el Ayuntamiento un suplicatorio al Gobierno para que autorice la obra. Madoz, semanas más tarde, dirige una carta al alcalde García de Vinuesa expresándole el perjuicio que estaba sufriendo La Peninsular con el retraso, ya que se debía compensar al contratista que había ajustado la construcción del edificio según los primeros planos de Marrón, insistiendo en que la compañía no admitiría otro concurso⁵⁴. La decisión gubernamental se comunica el 16 de mayo: se debía celebrar una nueva licitación, porque el segundo proyecto era diferente del aprobado en primera instancia, y porque se tenían que expropiar varias fincas de particulares y era preciso actuar con sumo rigor⁵⁵. Ante el fallo desfavorable, la aseguradora madrileña decide materializar el primer plan constructivo, tal como se había pactado en el segundo convenio. En junio de 1863, después de que la comisión municipal de Obras Públicas concretase algunos ajustes de última hora, en previsión de futuras intervenciones⁵⁶, se retoman las labores de cimentación. A finales de agosto, estaban levantadas las cuatro paredes maestras del edificio; en septiembre se retira el escombro que impedía el tránsito en las proximidades de la plaza; y en noviembre, por fin, se concluye la obra⁵⁷. La empresa de Madoz se encargó además de la construcción del sistema de desagüe, instalando dos sumideros, uno en cada andén de entrada, que fueron concebidos para recoger las aguas residuales del nuevo pabellón

⁵⁴ Una nueva subasta podría alterar las ventajas que había conseguido La Peninsular, pues la intención de la aseguradora, como deja claro Madoz, era vender los locales comerciales: «[...] la compañía no iba a condescender con que se tuviese por distinto el nuevo proyecto ni se pretendiese limitar el tiempo de la propiedad de la plaza, acordada a perpetuidad, porque la compañía no la adquirió para arrendar sino para transmitir las fincas sin restricción con arreglo a lo que previenen los estatutos, de modo que el adquirente de cada uno de los puestos estableciera sus condiciones como propietario» (*Ibid.* s. fol.).

⁵⁵ El Gobierno, de acuerdo con el Consejo de Estado, no consideraba inconveniente realizar una nueva subasta, pues otros contratistas, con posturas tal vez más ventajosas, podrían concurrir a ella; y estimaba que la dilación de la obra en uno o dos meses no justificaba el incumplimiento de la Ley de 17 de julio de 1836 que regulaba la expropiación de fincas particulares (*Ibid.* s. fol.).

⁵⁶ He aquí lo aprobado por la comisión municipal: «[...] se deben marcar las líneas que ha de ocupar la nueva edificación a fin de que empiecen sin demora los trabajos, pero considerando que dentro de los límites del compromiso adquirido cabe una ligera alteración de la planta del mercado que seguramente no afectará a la totalidad del proyecto y por los arquitectos titulares se estudie la manera de poner en relación la obra que se va levantar con la cuartelada existente, en términos de que por ahora venga esta a formar una parte integrante del mercado y que en su día si se conociese la necesidad de ampliarlo pueda V. E. sin gran gravamen completar tan interesante mejora» (*Ibid.* s. fol.).

⁵⁷ Como demuestra la solicitud de devolución de los 10.000 reales que la compañía había dejado en las arcas municipales en calidad de fianza (*Ibid.* s. fol.).

y que años más tarde, al quedar inutilizada la canalización de la vieja cuartelada del pan, recibirán los residuos de todo el establecimiento comercial. Aunque no se conservan los planos originales de Balbino Marrón, pienso que el alzado del edificio construido por La Peninsular no era muy diferente del proyectado por el técnico vasco en su segundo plan (fig. 3), si bien sus dimensiones, por supuesto, eran mucho más modestas. Tal como evidencia la documentación, el croquis delineado el 9 de octubre de 1870 por el arquitecto municipal Manuel Villar (fig. 4) constituye una fuente gráfica de primer orden que reproduce, con rigor, su plan de intervención en el establecimiento comercial. Y como su proyecto se limitaba en realidad a la construcción de una serie de locales perimetrales de venta dispuestos en los cuatro frentes del pabellón y no modificaba, por tanto, la estructura del inmueble –como muestran los alzados y especifican los perfiles y las secciones trazadas por el arquitecto–, la planimetría, a efectos prácticos, se puede considerar un levantamiento que permite afirmar, casi con toda seguridad, que las fachadas que aparecen en el croquis de 1870 correspondan a las construidas en 1863 bajo planos de Marrón.

La compañía de Pascual Madoz, a lo largo de los primeros cuatro meses de 1864, vende un gran número de puestos comerciales a particulares. Casi todos los locales ubicados en el centro de la cuartelada los conservará la sociedad en su poder con objeto de arrendarlos; algunos se alquilaban en mayo de ese año a Francisco Martín y otros quedaron desocupados durante mucho tiempo, quizá por las poco ventajosas condiciones de los contratos⁵⁸. En todo caso, cuando el Ayuntamiento, en junio, pide explicaciones al representante de La Peninsular, este niega las supuestas prácticas abusivas⁵⁹. Las constantes quejas de los vendedores del mercado y la aseguradora madrileña, que insisten en que no se permitan los abastos ilegales y poco decorosos que circundaban la plaza, evidencian el sistemático incumplimiento de las ordenanzas por parte de las autoridades municipales. Periódicos de amplia difusión como *El Porvenir* y *La Andalucía*, ya desde mediados de siglo, ironizaban sobre

⁵⁸ Al limitar su duración a un tiempo muy corto, los comerciantes temían que los propietarios, al cabo del período pactado, con el negocio en pleno rendimiento, les elevasen las rentas. La práctica, documentada ya en el siglo XVII, era extensible a las tiendas situadas en las calles comerciales de la ciudad: se alquilaban locales por seis meses, y luego se subía desmesuradamente el alquiler. Al respecto, véase DOMÍNGUEZ ORTIZ, A., *Sociedad y Mentalidad en la Sevilla del Antiguo Régimen*, Sevilla, Ayuntamiento, 1979, p. 90.

⁵⁹ En su escrito, Ramón María Moreno afirma que la compañía pensaba exigir cinco reales diarios por los locales números 15 y 16, y cuatro reales por los restantes (AHMS. Col. Alfabética. Caja 505, s. fol.).

la condición de «papel mojado» que tenían las normas que pretendían organizar la vida de la ciudad⁶⁰. Con todo, y a pesar de su cuestionable gestión en muchos aspectos administrativos y urbanísticos, no se puede negar el empeño del Ayuntamiento a la hora de modernizar el mercado de la Feria. De hecho, el segundo proyecto de Balbino Marrón, no realizado pero defendido por los munícipes hispalenses, estuvo latente en las múltiples intervenciones que sufrió la plaza de abastos a lo largo de los siguientes años.

El desorden del mercado aumenta en 1865 porque el Gobierno local permite la colocación de tinglados en el ámbito urbano. Algunos arrendatarios, considerando que los vendedores de los puestos callejeros perjudicaban sus ventas, dejan de pagar el alquiler⁶¹. En julio de 1870 hay otro intento de regular «los repugnantes tinglados de madera expuestos a incendios, en donde aún colocan ciertos vendedores sus mercancías, y el no corto número de puestos al aire libre por falta de sitio conveniente donde establecerse»⁶². Se trataba esta vez de una solución económica y funcional, propuesta por el contratista Rafael Calmarino, que al final tampoco se concretó. Bajo planos del arquitecto Juan Talavera de la Vega, y a cambio de que el Ayuntamiento le cediese a perpetuidad el terreno sobre el que iba a edificar, el contratista fabricaría a su costa cuarenta y tres cajones para otros tantos puestos de abasto: veintiséis circunvalando los cuatro frentes del pabellón que había levantado La Peninsular, otros nueve paralelos al flanco septentrional de la iglesia de Omnium Sanctorum, seis más en su ángulo noroccidental, otro sobre el chaflán del templo y un último puesto adosado al edificio del juzgado. Los locales añadidos, según consta en el proyecto técnico, tendrían una anchura de tres metros, estarían cubiertos por un tejado de zinc y se apoyarían en pilares de hierro fundido. En otoño de ese año, la comisión municipal de Obras Públicas encarga el diseño de varios palenques, «donde puedan colocarse cómodamente los vendedores sin ocupar la plaza y su entorno», al arquitecto titular Manuel Villar. Su proyecto de intervención, que también custodia el Archivo Histórico Municipal

⁶⁰ «Ciencia abstracta escrita y no comprendida [...] arte de aplicación que no se aplica [...] geometría del espacio que no desciende nunca a tierra [...] tal es la policía urbana de Sevilla» (CUENCA TORIBIO, J. M., *op. cit.*, pp. 135-136, 139, 221-225).

⁶¹ AHMS. Col. Alfabética. Caja 505, s. fol.

⁶² *Ibid.* Caja 506, s. fol.

de Sevilla⁶³, es prácticamente idéntico al que había ideado Talavera de la Vega, pero ahora se incluye un sistema de desagüe (fig. 4) y son suprimidos los cajones anexos al juzgado y al templo parroquial (fig. 5). Los planos y las condiciones de obra son remitidos por Villar el 17 de octubre y aprobados en la sesión capitular de 21 de enero de 1871. La Diputación Provincial da el visto bueno a la intervención en junio; y el 23 de julio se anuncia su pública subasta en el Boletín Oficial de la Provincia⁶⁴. José Lozano Fernández, el único promotor interesado, contrata la obra por las 31.758 pesetas presupuestadas. Una vez solventada la denuncia que Juan Calvo, en calidad de propietario de varios locales ubicados en el pabellón que había levantado La Peninsular, presenta contra la construcción de las nuevas estructuras⁶⁵, y ante el riesgo de la posible aplicación de las recién sancionadas leyes desamortizadoras que permitían a la Hacienda pública enajenar propiedades de los ayuntamientos entregando a estos el 80% de su valor de venta⁶⁶, acuerdan los municipios devolver el depósito al asentista y estudiar la manera más conveniente de ceder la edificación a la iniciativa privada. En septiembre de 1873 se fecha un proyecto de Manuel Villar que combina la construcción de un depósito para el almacenamiento del agua con un moderno sistema de alcantarillado⁶⁷, y en junio de 1875 otro que contempla la fabricación de un sumidero que iba a recoger las aguas sucias de la pescadería⁶⁸. El plan de ordenación del espacio de la plaza aprobado en 1871, a pesar de los diferentes diseños y estudios técnicos, no prosperó.

Bajo planos esta vez del arquitecto Francisco de Paula Álvarez (fig. 6), la comisión municipal de Obras Públicas aprueba el 13 de diciembre de 1875 una nueva regulación del mercado de la Feria⁶⁹. Los trabajos

⁶³ *Ibid.* s. fol.

⁶⁴ *Ibid.* s. fol.

⁶⁵ Según consta en el expediente, Calvo denuncia la obra porque los palenques proyectados, a su juicio, privaban de luz a sus puestos del mercado. Tras analizar los planos, el arquitecto Manuel Villar dictamina el 7 de septiembre que la queja es infundada e informa al Concejo al respecto (*Ibid.* s. fol.).

⁶⁶ Al margen de las leyes desamortizadoras, la reglamentación de 1870, considerada globalmente, constituye un esfuerzo decidido y sistemático que intenta dotar al régimen local de amplias atribuciones. Al respecto, véase VIÑEZ MILLET, C., *El municipio en España. Su evolución histórica*, Granada, Cemci, 1994, pp. 231-235.

⁶⁷ AHMS. Col. Alfabética. Caja 506, s. fol.

⁶⁸ *Ibid.* Obras públicas. Caja 1417, exp. 792.

⁶⁹ *Ibid.* Col. Alfabética. Caja 506, s. fol.

se dilataron en el tiempo, pues las labores constructivas no se inician hasta febrero de 1877⁷⁰, pero ahora sí se lleva a cabo la obra, que fue concluida meses más tarde, en julio, con la edificación de un total de cuarenta y un locales⁷¹. Es evidente que el proyecto de Álvarez sigue las pautas establecidas por Villar cinco años antes (fig. 5). Su única variación importante, como documenta el cotejo de ambas planimetrías, radica en la mayor superficie de los puestos comerciales situados justo enfrente de la fachada de la iglesia de Omnium Sanctorum, circunstancia que, según manifiesta el cura párroco al Ayuntamiento, limitaba la diaria entrada de los fieles e impedía, además, la anual salida en procesión de la imagen de la patrona. La reforma logró mejorar algo el aspecto de la plaza, pero los entradores de vituallas que expendían frutas, hortalizas, legumbres y huevos seguían colocando sus géneros en el suelo, dando lugar a innumerables quejas⁷². A fin de verificar de una vez por todas la delimitación de los puestos de venta, el Gobierno local ordena, en la primavera de 1895, que se lleve a cabo un riguroso levantamiento planimétrico del entorno del mercado. Este relevante documento gráfico (fig. 7), que también se conserva en los ricos fondos municipales⁷³, fue delineado el 28 de mayo y permite conocer la exacta distribución y compartimentación de los locales comerciales situados en los edificios de fábrica, el ámbito de la plaza y el entorno urbano. El grado de ocupación de los puestos de abasto, tal como refleja el plano, desborda la actual plaza de Calderón de la Barca, donde se ubicaban varias líneas de palenques que entorpecían el tránsito, la vieja cuartelada del pan y la nave construida en 1863 por La Peninsular, y se extiende por las calles Amargura, Feria, Guadiana y Garfio. También aparecen localizadas dos fuentes, una contigua a la fachada principal del templo parroquial, y la otra en el frente oeste del juzgado.

⁷⁰ El maestro carpintero y sus oficiales, en los siguientes cinco meses, rematan catorce puestos y labran las maderas de otros nueve (*Ibid.* s. fol.).

⁷¹ Llevaban cubierta a dos aguas o en tejado de colgadero y se apoyaban en pilares de fábrica (*Ibid.* s. fol.).

⁷² Se conservan varios expedientes de los años 1885, 1896 y 1898 que documentan las protestas de los vendedores del mercado. La tolerancia del Ayuntamiento con los entradores de vituallas y el sistemático incumplimiento de las ordenanzas eran las quejas más frecuentes (*Ibid.* s. fol.). Incluso La Peninsular, que todavía en 1898 tenía en arriendo los puestos centrales de su cuartelada, tenía por sus ingresos (*Ibid.* Caja 505, s. fol.).

⁷³ *Ibid.* Caja 506, s. fol.

Ya en el siglo XX, concretamente el 22 de junio de 1914, firma el entonces arquitecto titular Juan Talavera Heredia⁷⁴ un proyecto de rectificación del trazado regulador de la plaza de Calderón de la Barca que fijaba una nueva alineación urbana⁷⁵ y contemplaba incluso la demolición de varias casas⁷⁶. El arquitecto pretendía ampliar el mercado de la Feria y para ello planeaba construir dos nuevas naves a ambos lados del viejo pabellón de Balbino Marrón, es decir, en el terreno adyacente al templo parroquial, y en el solar que quedaría libre tras el derribo de los inmuebles. Tanto el proyecto de rectificación de líneas urbanas como el programa general de integración previsto por Talavera Heredia para los frentes de las tres cuarteladas (fig. 8) se custodian en el Archivo Histórico Municipal⁷⁷. Al final, sin embargo, para evitar conflictos con los vecinos y no dilatar en el tiempo el proceso constructivo, pues era preciso expropiar siete fincas de particulares, el Ayuntamiento decide limitar la intervención y edifica un único pabellón, el que se localiza en el sector suroriental de la plaza, siguiendo los planos del arquitecto titular (fig. 9), que también se conservan en el varias veces mencionado archivo sevillano⁷⁸. El 18 de julio, en consonancia con las directrices establecidas en el artículo 29 del Real Decreto de 24 de enero de 1905, que fijan un plazo de diez días para presentar alegaciones, se publican las condiciones de intervención en el Boletín Oficial de la Provincia. Como no se efectúan reclamaciones, el 4 de diciembre, en segunda subasta, y por las 46.763 pesetas que había presupuestado Juan Talavera Heredia, contrata la obra José Medina Padilla. Los arquitectos Antonio Merlo, en calidad de director y principal responsable, y Antonio Gómez Millán fueron los constructores del edificio⁷⁹. Los trabajos avanzaron rápidamente: a finales de diciembre ya se habían excavado gran parte de las zanjas de cimentación; en los meses de marzo y julio de 1915 recibe Medina sendas partidas económicas por las obras ejecutadas; y a partir del 5 de octubre se instalan los sistemas de canalización y desagüe en los

⁷⁴ Era hijo del también arquitecto municipal Juan Talavera de la Vega.

⁷⁵ El proyecto de Talavera Heredia alteraba sustancialmente las líneas de regulación urbana que el Concejo hispalense había aprobado para la plaza en agosto de 1888, de acuerdo al plan del arquitecto municipal Francisco Aurelio Álvarez (AHMS. Colección Alfabética. Alineaciones. Caja 21, exp. 11/2).

⁷⁶ *Ibid.* Caja 21, exp. 11/3.

⁷⁷ *Ibid.* Caja 21, exp. 11/3; y Caja. 506, s. fol.

⁷⁸ *Ibid.* Caja. 506, s. fol.

⁷⁹ *Ibid.* s. fol.

locales comerciales, se cubre el paso existente entre la nueva nave y el pabellón que había diseñado Marrón con una cubierta de cristal⁸⁰, y son colocados varios cancelos metálicos con objeto de aislar el mercado del flanco de la iglesia parroquial, obras, estas dos últimas, no cuantificadas en el presupuesto inicial, que importaron 24.118 pesetas adicionales⁸¹. El remate del edificio es certificado el 21 de diciembre por el arquitecto municipal. Cuando La Peninsular, en agosto de 1916, entra en concurso voluntario de acreedores⁸², el Consistorio resuelve expropiar su vieja cuartelada. En octubre se inicia el procedimiento, con la medición y tasación de la nave, tareas realizadas por Talavera Heredia, que valoró la estructura en 22.500 pesetas. En el verano de 1917, una vez que la comisión liquidadora da el visto bueno al expediente y autoriza la venta del edificio al Ayuntamiento⁸³, comienzan las obras de remodelación. En vez de las proyectadas tres naves (fig. 8), al final, como he explicado, se levantan solo dos, pero la configuración de sus fachadas, qué duda cabe, es una reinterpretación del plan general de armonización previsto en primera instancia por el arquitecto, como atestigua un rápido reconocimiento visual.

Juan Talavera Heredia fue también el artífice del pabellón ubicado en el sector suroccidental de la actual plaza de Calderón de la Barca, justo al lado del templo parroquial, que regularizaba, por fin, el histórico mercado de la Feria. La corporación local, en agosto de 1917, había acordado fabricar una ligera y ventilada cuartelada de hierro⁸⁴, pero a raíz del informe elaborado por la Comisión Provincial de Monumentos, que valoró el carácter artístico de la torre y fachada de la iglesia de Omnium Sanctorum, se decide construir finalmente un edificio de ladrillo. El 18 de agosto de 1923 firma Talavera Heredia los planos definitivos de la obra, que fue levantada por el entonces contratista y futuro arquitecto

⁸⁰ El Ayuntamiento y los propietarios de la cuartelada que había levantado La Peninsular llegan el 11 de julio a un acuerdo: los vendedores permitan apoyar la cubierta de cristal sobre los muros del edificio, y el Consistorio, por su parte, autorizaba que los comerciantes transformaran las ventanas en puertas de comunicación con el nuevo pabellón (*Ibid.* s. fol.).

⁸¹ *Ibid.* s. fol.

⁸² *La Gaceta de Madrid*, 15 de agosto de 1916.

⁸³ Se anuncia en el BOP de 27 de junio de 1917.

⁸⁴ De hecho, varios elementos de la proyectada cuartelada metálica, cuya erección la había contratado Manuel Montes Montferri, ya se habían entregado para la obra, circunstancia que dio lugar a la futura indemnización del asentista (AHMS. Col. Alfabética. Caja 506, s. fol.).

Ricardo Magdalena Gallifa⁸⁵. Antes de iniciar los trabajos, por cuestión de espacio, se llevó a cabo la demolición del viejo juzgado del mercado, operación realizada en febrero de 1924. Como en su piso alto se emplazaban varias salas que eran propiedad de la hermandad sacramental de Omnium Sanctorum y de la iglesia parroquial, el Ayuntamiento, por acuerdo capitular de 25 de mayo de 1923, resuelve ceder a la jerarquía eclesiástica algunas dependencias situadas en la planta principal de la nueva cuartelada y construir un paso elevado y directo desde el interior del templo⁸⁶. En julio de 1924 recibe Magdalena la primera liquidación por las obras efectuadas, que habían sido presupuestadas en 140.467 pesetas, y a lo largo de los siguientes meses, sucesivos pagos, que se extienden hasta el 14 de marzo de 1925, fecha en que se certifica el remate de la nave⁸⁷.

El popular mercado sevillano cae en un progresivo abandono tras la Exposición Iberoamericana de 1929, llegando a presentar a finales de los años setenta una seria degradación, tanto higiénica como estructural. Con la redacción del proyecto global de remodelación de la plaza de abastos, que el Ayuntamiento asume y aprueba el 31 de marzo de 1982, se inician las obras de restauración y revitalización del establecimiento y su entorno urbano, que fueron concluidas en noviembre de 1984⁸⁸, dando lugar a un moderno complejo comercial, muy cómodo y tecnológico, que recupera para la ciudad de Sevilla un edificio de indiscutible valor histórico y artístico.

⁸⁵ Hijo del famoso arquitecto modernista Ricardo Magdalena Tabuena, artífice de la Exposición Hispano-Francesa de Zaragoza de 1908, durante varios años, a través de la sociedad Ricardo Magdalena y Cía., se dedicó a la construcción; más tarde proyectó y dirigió una serie de obras emblemáticas en Sevilla. Al respecto, véase VILLAR MOVELLÁN, A., *Arquitectura del regionalismo en Sevilla. 1900-1935*, Sevilla, Diputación, 2010 [1.º ed., 1979], pp. 403-405.

⁸⁶ Según establece el acuerdo, el Ayuntamiento se obligaba a levantar «en la planta principal de la nueva cuartelada las dependencias que en defecto de las que se ocupan se cederán a la parroquia y a la hermandad sacramental; y a la construcción de un paso que establezca la necesaria comunicación entre aquella y la iglesia» (*Ídem*, s. fol.). Después de la profunda remodelación que sufrió el edificio en los años ochenta, parte de las estancias fueron cedidas por la jerarquía eclesiástica para instalar en ellas los despachos del director y el veterinario, la sala de juntas y los aseos. Al respecto, véase CABEZA MÉNDEZ, J. M., «Crónica de la restauración del mercado de la Feria», *Aparejadores*, n.º 15, 1984, p. 18.

⁸⁷ AHMS. Col. Alfabética. Caja 506, s. fol.

⁸⁸ CABEZA MÉNDEZ, J. M., *art. cit.*, pp. 13-19.

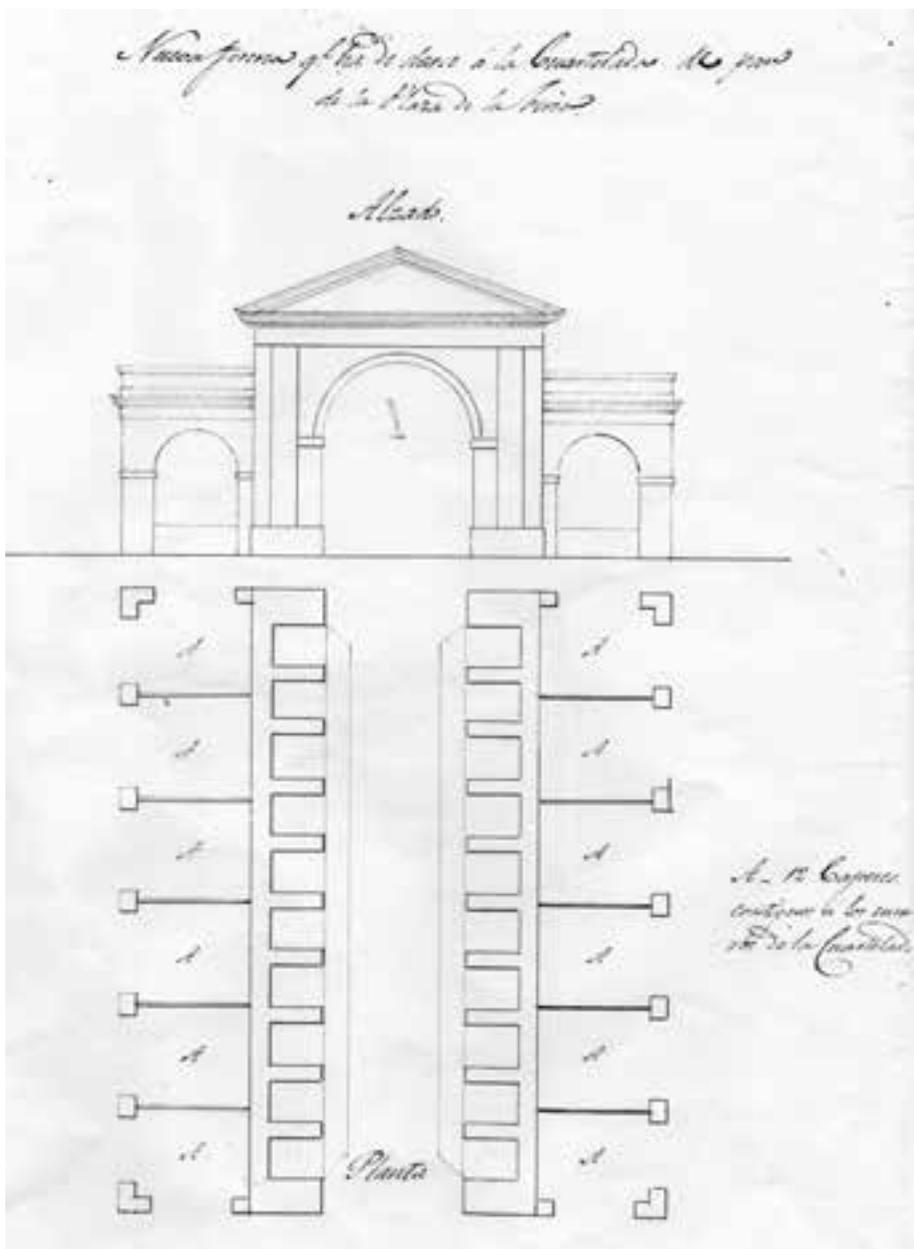
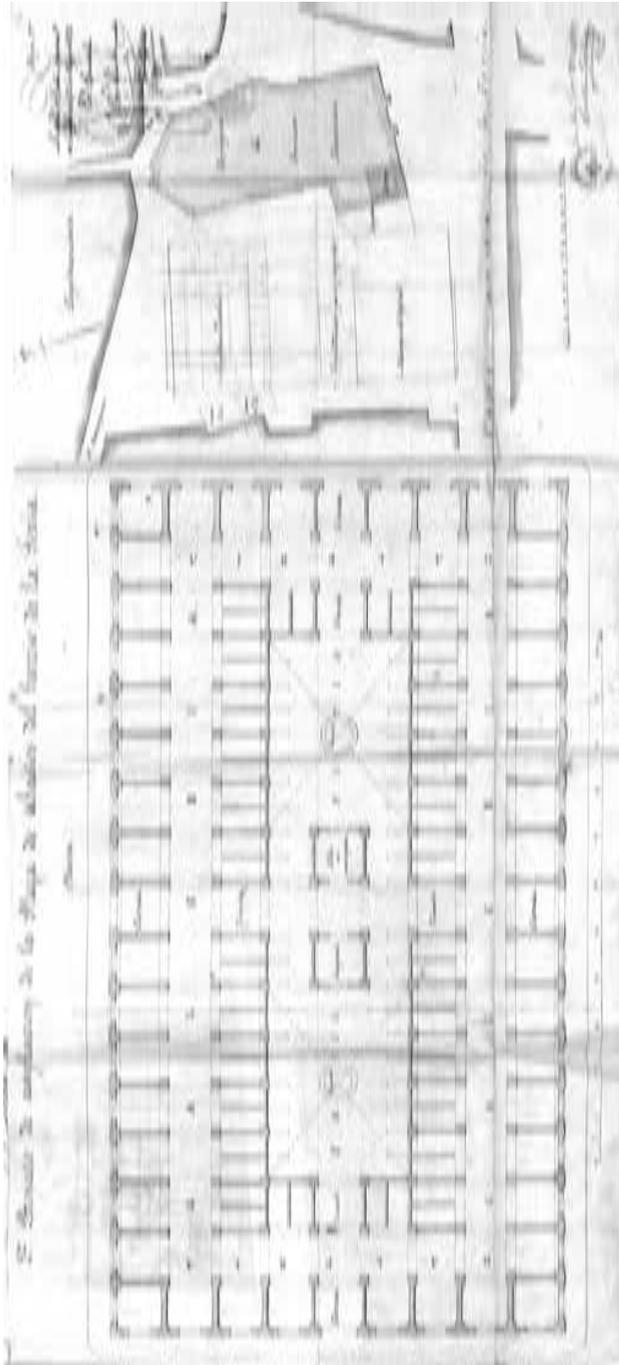


FIG. 1. Plan de remodelación de la cuartelada del Pan. M. Cano. 1834 (AHMS).



El Plan de ampliaci3n de la Plaza de abastos del barrio de La Reina.

Fig. 2. Proyecto para el mercado de la Feria: planta y localizaci3n urbana. B. Marr3n. 1862 (AHMS).

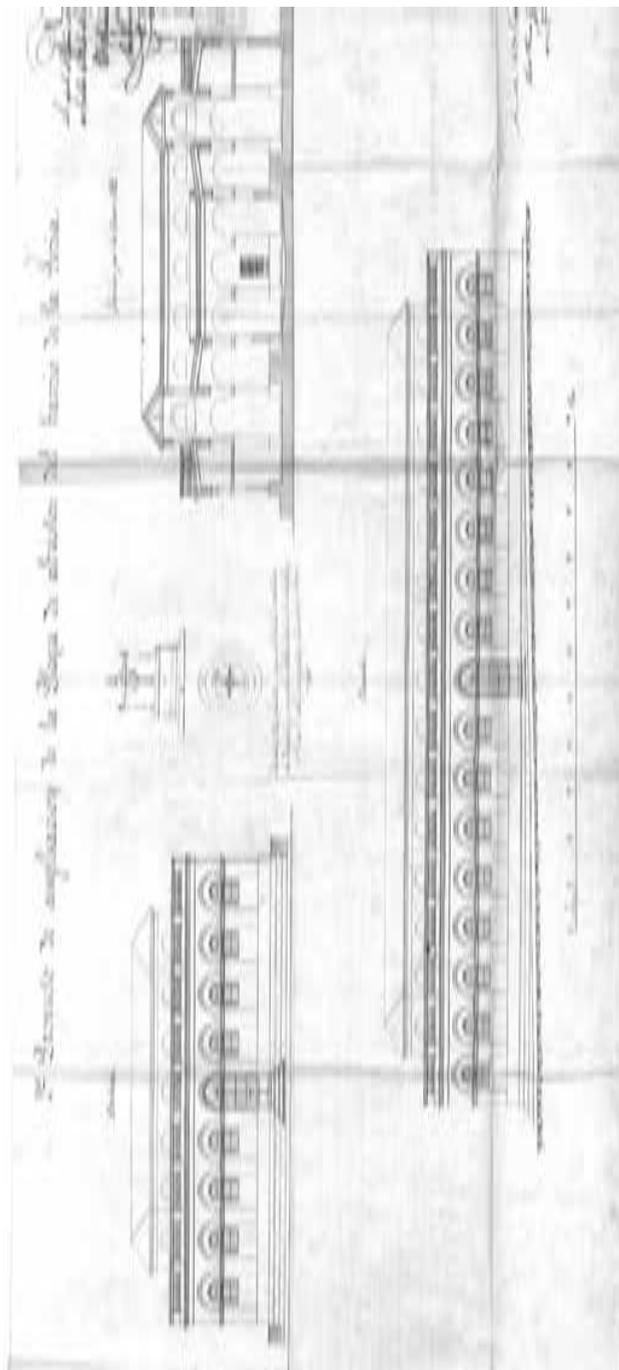


Fig. 3. Proyecto para el mercado de la Feria: sección y alzados. B. Marrón. 1862 (AHMS).

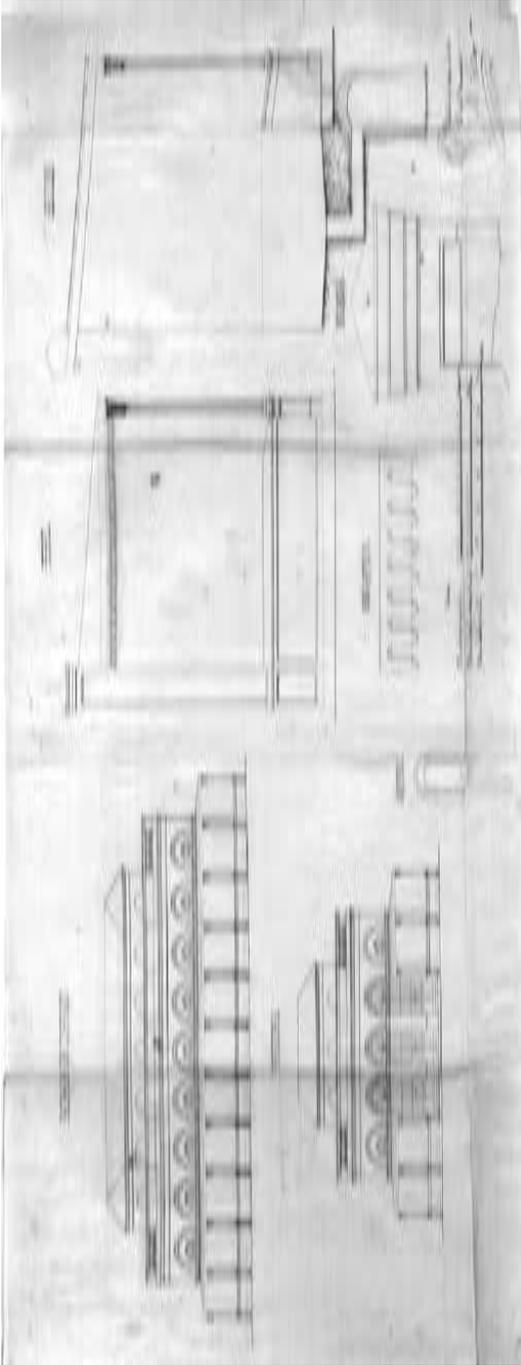


Fig. 4. Plan de intervención en el pabellón de La Peninsular. M. Villar. 1870 (AHMS).

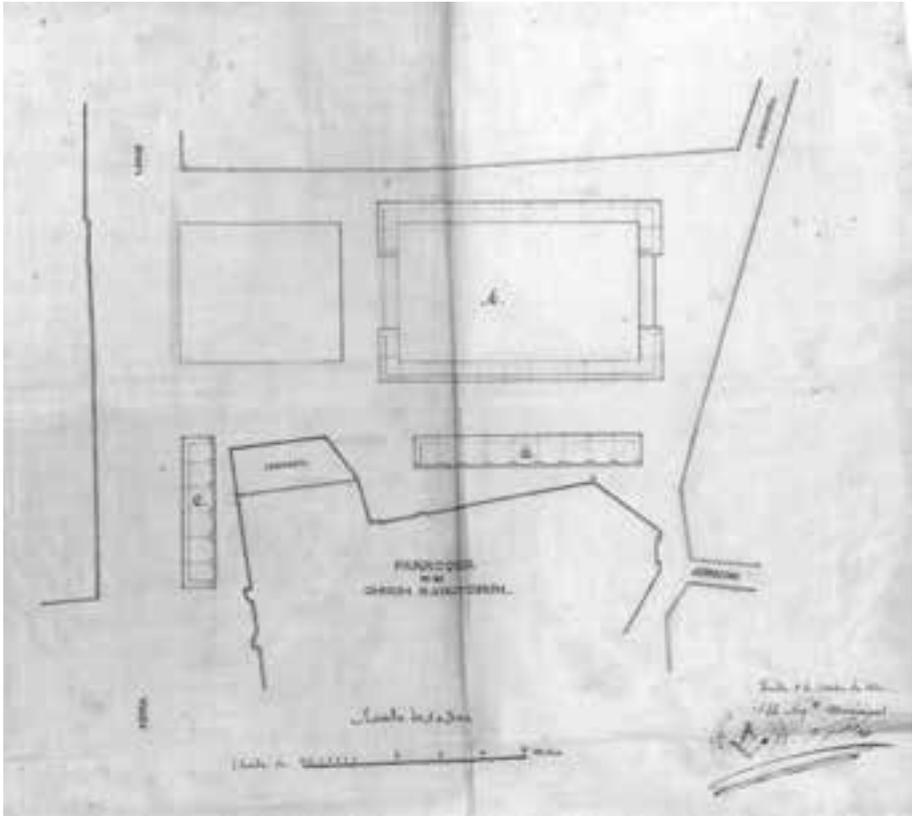


Fig. 5. Croquis de la plaza con la proyectada ubicación de los palenques. M. Villar. 1870 (AHMS).

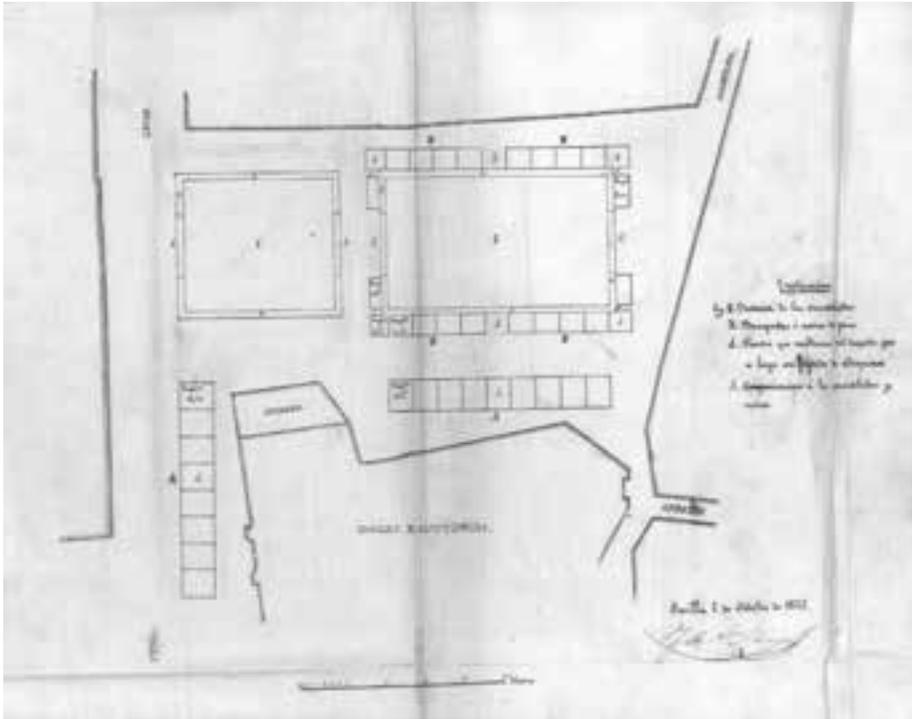


Fig. 6. Croquis de la plaza con los palenques contruidos. F. de Paula Álvarez. 1875 (AHMS).

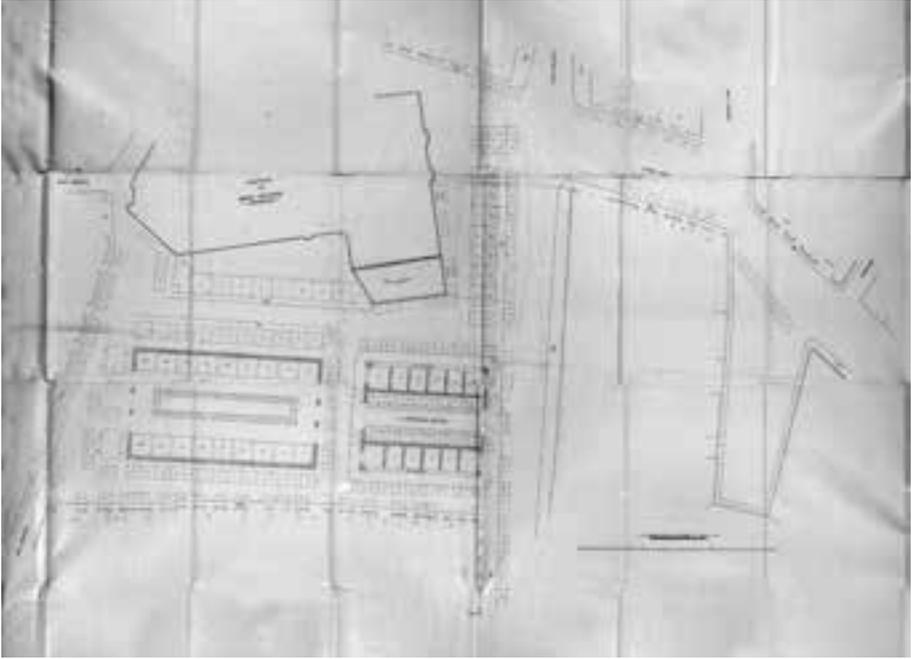


Fig. 7. Levantamiento planimétrico del entorno urbano del mercado de la Feria. 1895 (AHMS).

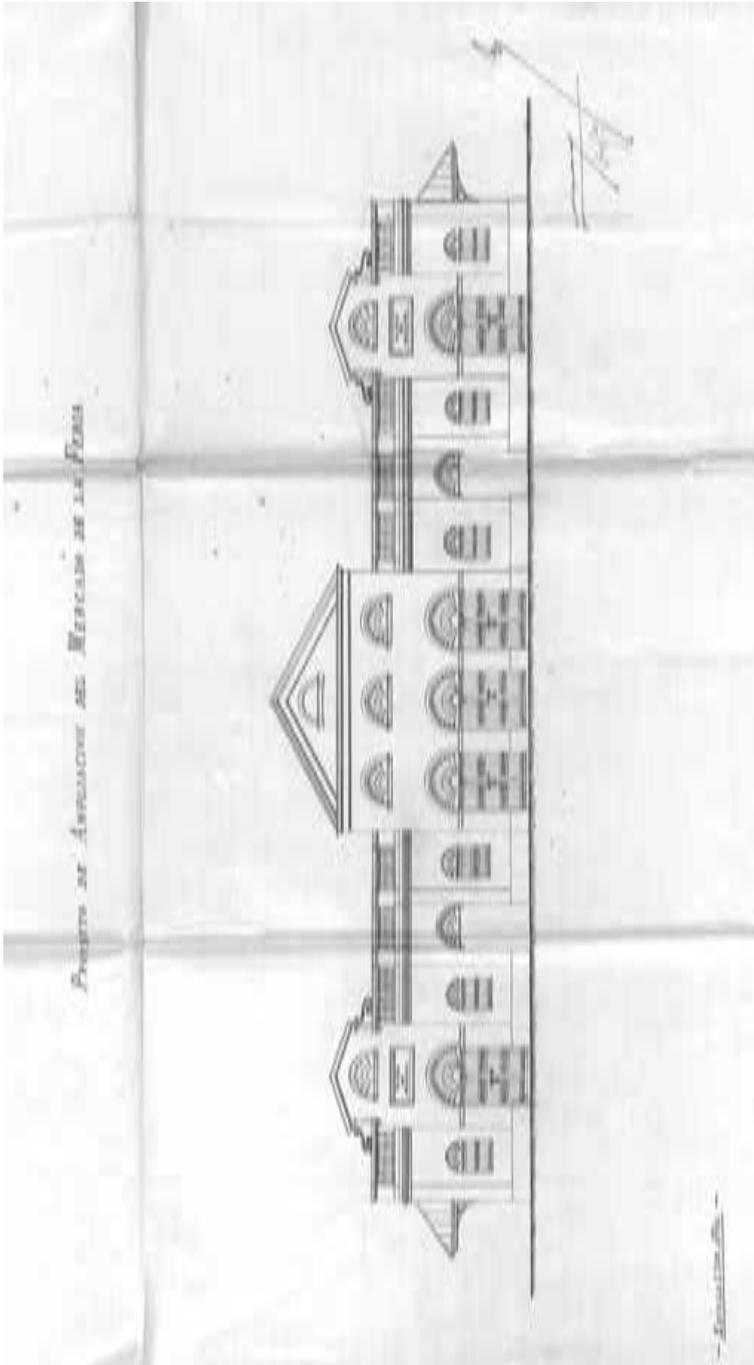


Fig. 8. Proyecto de ampliación del mercado. J. Talavera Heredia. 1914 (AHMS).

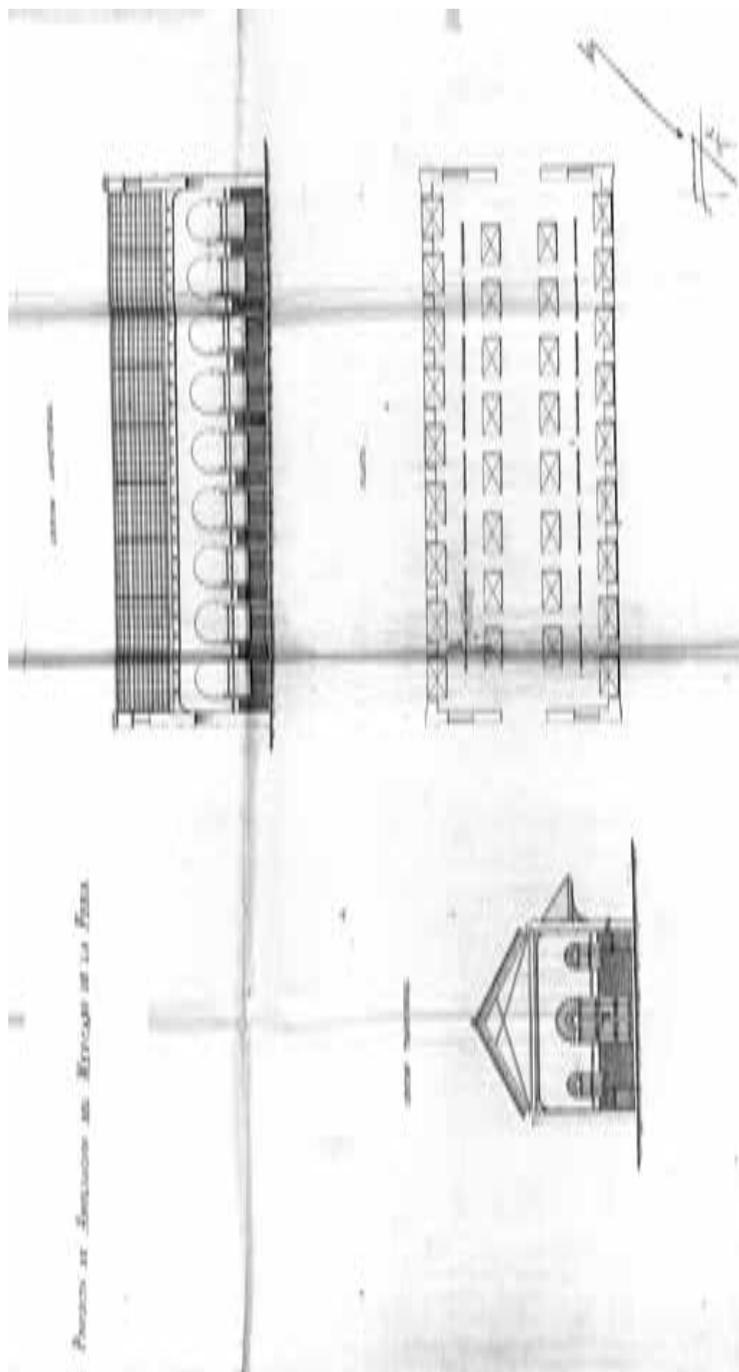


Fig. 9. Proyecto de ampliación del mercado. J. Talavera Heredia. 1914 (AHMS).

El templo cisterciense de Santa María de la Valldigna (Valencia). La arquitectura oblicua de Juan Caramuel, la evocación de San Pedro del Vaticano y el templo de Salomón

Pablo González Tornel
Departamento de Historia, Geografía y Arte
Facultad de Ciencias Humanas y Sociales. Universitat Jaume I

Resumen

El presente artículo documenta la construcción de la iglesia del monasterio de Santa María de la Valldigna en Valencia y la traza de la misma por el arquitecto Joan Blai Aparisi. A partir de aquí, y desde la constancia del conocimiento de la obra de Juan Caramuel de Lobkowitz por Aparisi, plantea la recreación por parte del arquitecto de San Pedro del Vaticano y el templo de Jerusalén.

Palabras clave

Barroco, arquitectura, Caramuel, Salomón, Vaticano.

Abstract

The present article documents the construction of the church of the monastery of Santa Maria de la Valldigna in Valencia and the authorship of the architect Joan Blai Aparisi. With the witness of the knowledge of Juan Caramuel de Lobkowitz's work by Aparisi, it proposes Valldigna's church as a recreation of San Peter in the Vatican and of the Temple of Jerusalem.

Keywords

Baroque, architecture, Caramuel, Solomon, Vatican.

El 13 de abril de 1687 en la localidad de Simat de la Valldigna cerca de Valencia se realizaba, a puerta cerrada, la puja entre diferentes maestros de obras por la construcción y decoración de la iglesia del monasterio cisterciense de Santa María de la Valldigna¹. Se daba, de esta manera, el pistoletazo de salida a un largo proceso de renovación del enorme templo que duraría casi veinte años. Se hacía referencia en este momento a la presencia de unas trazas rectoras que dirigirían el proceso y que habían sido realizadas por el conocido arquitecto de Xàtiva Joan Blai Aparisi, religioso de amplia cultura que introduciría en esta edificación toda una serie de referencias a la obra impresa, grabada y construida fuera de las fronteras hispanas.

Joan Blai Aparisi y la arquitectura oblicua

La edificación que ha marcado el conocimiento de la personalidad arquitectónica de Joan Blai Aparisi es la Colegiata de Xàtiva², de la que es maestro mayor al menos desde 1683 hasta 1702. También es requerido por el municipio valenciano para dictaminar sobre las obras del puerto que se pretendía construir en el Grao³ y elabora las trazas del muelle en 1685⁴. En 1686 traza la parroquial de la localidad de Montesa⁵ y en 1687 diseña la terminación y fachada de la parroquia de Santa María de Cocentaina⁶. En 1686 inspecciona la obra de Santa María de Elche⁷ y en 1688 obras hidráulicas en Ontinyent⁸. En 1695 traza la iglesia de San Mi-

¹ Archivo del Reino de Valencia (ARV), notario Francisco Martí, signatura 1369, 13 de abril de 1687. s/f.

² VILAPLANA ZURITA, David, «Influencias del tratado de Caramuel en la arquitectura de la Colegiata de Xàtiva», *Archivo de Arte Valenciano*, 66, 1985, pp. 61-63. Véase al respecto también BÉRCEZ, Joaquín, y GÓMEZ-FERRER, Mercedes, *La Seo de Xàtiva*, Generalitat Valenciana, Valencia, 2007, pp. 67-85.

³ HERNÁNDEZ, Telésforo-Marcial, «Los novatores ante la problemática portuaria de Valencia en el siglo XVII», en *Estudios dedicados a Juan Paset Aleixandre*, Universitat de València, Valencia, 1982, pp. 353-374.

⁴ BÉRCEZ, Joaquín, y GÓMEZ-FERRER, Mercedes, *op. cit.*, 2007, p. 111.

⁵ CERDÀ I BALLESTER, Josep, «L'església parroquial de Montesa. Gènesi i evolució constructiva (1686-1702)», *Papers de la Costera*, 12, 2001, pp. 65-80.

⁶ JOVER, Francesc, «Engrandiment de l'església i construcció del campanar de Santa Maria de Cocentaina», *Alberri*, 10, 1997, pp. 110-190, y GONZÁLEZ TORNEL, Pablo, «Las fases constructivas de la iglesia parroquial de Santa María de Cocentaina», *Alberri*, 15, 2002, pp. 179-203.

⁷ NAVARRO MALLEBRERA, Rafael, *Los arquitectos del templo de Santa María de Elche*, Alicante, 1980, p. 58.

⁸ BÉRCEZ, Joaquín, y GÓMEZ-FERRER, Mercedes, *op. cit.*, 2007, p. 67.

guel de Xàtiva⁹. Sus conocimientos sobre ingeniería son requeridos tras la rotura del pantano de Tibi en 1697¹⁰. En 1702 se ausenta de Xàtiva para atender la solicitud del duque de Gandía¹¹, probablemente relativa a la reforma de su palacio que durante estos años se emprende¹². Por último, en 1702, es llamado por la ciudad de Murcia para elaborar el proyecto para el nuevo puente de piedra sobre el río Segura junto a Vicente Soler¹³, siendo esta la última vez que aparece en la documentación. Además de esta actividad, Aparisi se ha relacionado con la construcción del campanario de la parroquia de la Asunción y el santuario de la Virgen de Gracia en Biar y han sido sugeridas probables intervenciones en la cercana Villena¹⁴.

La obra de Joan Blai Aparisi, conservada aunque maltrecha en muchas ocasiones, se caracteriza por el empleo de estructuras eclesiásticas tradicionales, cruz latina con capillas entre contrafuertes, que se recubren con abundante decoración menuda de estuco¹⁵. Sin embargo, hay puntos que alejan las obras trazadas por este arquitecto de la tradición valenciana del siglo XVII¹⁶.

El primero de ellos es el tratamiento de la fachada de los templos que, por primera vez en la arquitectura valenciana de época barroca, tratan

⁹ LÓPEZ CATALÀ, Enrique, «La iglesia de San Miguel de Xàtiva. El contrato de construcción del templo en 1695», *Alberni*, 16, 2003, pp. 75-104.

¹⁰ CAMARERO CASAS, Eduardo, *Tibi, un pantano singular*, Conselleria d'Obres Públiques, Urbanisme i Transports, Valencia, 1989, pp. 34-36.

¹¹ Archivo de la Seo de Xàtiva, Capítulos, signatura 71, 28 de enero de 1702, fol. 271.

¹² ARCINIEGA GARCÍA, Lluís, *La memòria del Ducat de Gandia i els seus títols anexos*, CEIC Alfons el Vell, Gandia, 2001, pp. 85-90. A partir de 1702 se inicia en el Palacio Ducal una ampliación en la que participan numerosos artistas valencianos y que configura una sucesión de salones intercomunicados en los que, junto a la presencia abundante de la columna salomónica y la decoración de talla en madera, se elabora un complejo programa iconográfico a base de pintura mural y cerámica. Tanto las fechas de realización como lo insólito de la obra en el panorama valenciano sugieren la participación en el proyecto de Joan Blai Aparisi que en los momentos de gestación del mismo se encuentra en Gandía al servicio del duque.

¹³ DE LA PEÑA VELASCO, Concepción, *El puente viejo de Murcia*, Murcia, 2001, pp. 68-84.

¹⁴ BERCHEZ, Joaquín, *Arquitectura barroca valenciana*, Bancaja, Valencia, 1993, pp. 28-34.

¹⁵ Véase para una periodización de este tipo de decoración en ámbito valenciano GONZÁLEZ TORNEL, Pablo, *Arte y arquitectura en la Valencia de 1700*, Alfonso el Magnánimo, Valencia, 2005, y GONZÁLEZ TORNEL, Pablo, «Barroquizar la arquitectura. Intervenciones de signo barroco en construcciones eclesiásticas medievales de la ciudad de Valencia», en *Historia de la Ciudad. V. Tradición y progreso*, Ayuntamiento de Valencia, Valencia, 2008, pp. 131-152.

¹⁶ Véase sobre este y otros frailes arquitectos DE LA PEÑA VELASCO, Concepción, «Religiosos arquitectos y matemáticos en las primeras décadas del siglo XVIII en Murcia», *Imafronte*, 12-15, 1998, pp. 241-270.

de ordenar sus imafrontes¹⁷. Los templos de Cocentaina y Montesa, ambos trazados por Joan Blai Aparisi, y la parroquia de San Bartolomé de Vallada, construida durante los mismos años y muy vinculada a la obra del maestro de la Seo de Xàtiva, se caracterizan por exteriorizar en fachada la estructura escalonada de su interior mediante la proyección del paramento central, correspondiente a la nave, y el retranqueo de los muros de cierre laterales, correspondientes a las capillas. Además, esta división tripartita del muro, que rompe con los grandes paredones lisos de edificaciones como San Andrés o el Carmen en Valencia, está reforzada por la desigual altura entre el sector central y los laterales, de nuevo en correspondencia con la distribución interior de la iglesia.

Sobre este esquema básico encontramos en las tres fachadas un proceso evolutivo en la consecución de una ordenación integral del imafronte por parte del arquitecto. En Cocentaina la totalidad del muro de fachada se mantiene liso dejando a la vista la cuidada labor de cantería, y la desigualdad en altura de los tres sectores de la fachada es salvada con la ondulación descendente del antepecho que remata el extremo superior del muro. En Montesa se ha dado un paso más y, además de mantener el esquema tripartito del paramento, el sector central del mismo aparece rematado por un frontón segmental mientras que la desigualdad en altura es salvada mediante el empleo de aletones de enlace. El proceso de definición de la fachada y la aproximación al prototipo jesuítico romano culmina en la parroquia de Vallada, en la que, junto a los aletones de enlace y el frontón de remate, se introducen apilastrados colosales de orden dórico para ordenar el muro.

Sin embargo, si hay un elemento de la obra de Aparisi que ha sido valorado de manera especial por la historiografía es el conocimiento y aplicación de las teorizaciones sobre la arquitectura oblicua de Juan Caramuel de Lobkowitz¹⁸. El conocimiento temprano de la obra de Caramuel por parte de Aparisi se explica, si no por otros motivos, por la presencia del arquitecto desde 1685 en la fase proyectual del puerto

¹⁷ GONZÁLEZ TORNEL, Pablo, «De puerta a fachada. Portadas barrocas en la ciudad de Valencia», en *Historia de la Ciudad. VI. Proyecto y complejidad*, Ayuntamiento de Valencia, Valencia, 2010, pp. 138-153.

¹⁸ CARAMUEL DE LOBKOWITZ, Juan, *Architectura civil recta y obliqua: considerada y dibujada en el templo de Ierusalén*, Vigévano, por Camillo Corrado, 1678. Véase la edición a cargo de Antonio Bonet Correa, Turner, Madrid, 1984. Para una biografía del mismo consúltense BELLAZZI, Pietro, *Juan Caramuel*, Opera Diocesana Buona Stampa, Vigevano, 1982; VELARDE LOMBRANA, Julián *Juan Caramuel. Vida y obra*, Pentalfa, Oviedo, 1989; o SERRAL, Alfredo, *Phoenix Europae. Juan Caramuel y Lobkowitz in prospettiva bibliográfica*, Sylvestre Bonnard, Milán, 2005.

de Valencia¹⁹. En este proyecto se documenta, desde 1688, a José Chafreón, discípulo de Juan Caramuel y autor del prólogo de su tratado sobre arquitectura. Sin embargo, los elementos arquitectónicos delineados oblicuamente se encuentran en la obra de Aparisi al menos desde 1687, año en el que aparecen documentados en la fachada de Santa María de Cocentaina. El conocimiento temprano de la obra de Caramuel y, de manera más genérica, de la cultura arquitectónica producida en el medio italiano puede vincularse también con el canónigo de Xàtiva Vicente Vitoria (1650-1709), quien desde 1675 se encontraba en Florencia y en 1678 pasa a Roma, donde residirá hasta 1688, año en que aparece en Xàtiva para tomar posesión de la canonjía que había recibido en 1686²⁰, convirtiéndose a partir de este momento en una figura imprescindible dentro del panorama artístico valenciano²¹.

El consumo del texto de Caramuel realizado por Joan Blai Aparisi resulta parcial y selectivo y, tradicionalmente, se ha vinculado casi de forma exclusiva con la degeneración de los elementos del lenguaje arquitectónico como columnas o pilastras al situarse sobre superficies inclinadas. En

¹⁹ HERNÁNDEZ, Telésforo-Marcial, *op. cit.*, 1982, pp. 353-374. Véase GUELDA, Tomás, *Descripción del muelle, que la muy Ilustre Ciudad de Valencia ha mandado fabricar en su playa*, Valencia, por Vicente Cabrera, 1686 (edición facsímil del Ayuntamiento de Valencia, 2004).

²⁰ BLUNT, Anthony, «Don Vincenzo Vitoria», *The Burlington Magazine*, CIX, 766, 1967, pp. 31-32; BASSEGODA I HUGAS, Bonaventura, «Noves dades sobre el canonge Vicente Vitoria (Dènia 1650 - Roma 1709), tractadista, pintor, grabador i colleccionista», *Butlletí del MNAC*, 2, 1992, pp. 38-62; BASSEGODA I HUGAS, Bonaventura, «Vicente Vitoria (1650-1709), primer historiador de Joan de Joanes», *Locus Amoenus*, 1995, pp. 165-172; y BASSEGODA I HUGAS, Bonaventura, «Vicente Vitoria (Denia 1650 - Roma 1709), coleccionista de estampas y estudioso de la obra grabada a partir de Rafael», *XI Congreso del CEHA. El Mediterráneo y el arte español*, Valencia, 1996, pp. 219-222. Véase al respecto del periplo italiano del canónigo la documentación publicada por LANKHEIT, Klaus, *Florentinische Barockplastik. Die Kunst am Hofe der letzten Medici. 1670-1743*, Múnich, 1962, p. 262. Sobre su obra en Italia, VISONÀ, Mara, «La Via Crucis del Convento di San Pietro d'Alcantara presso la villa L'Ambrogiana a Montelupo Fiorentino», en *Kunst des Barock in der Toskana*, Múnich, 1976, pp. 57-69. Acerca de su teorización sobre las artes, PRANDI, Adriano, «Contributi alla storia della critica. Un'Accademia di Pittura della fine del Seicento», *Rivista del R. Istituto d'Archeologia e storia dell'Arte*, VIII, 2-3, 1941, pp. 201-216, y RUDOLPH, Stella, «Vincenzo Vittoria fra pitture, poesia e polemiche», *Labyrinthos*, VII-VIII, 13-16, 1988-1989, pp. 223-266.

²¹ Sobre este período la información más rica la proporciona Antonio Palomino en sus *Vidas* publicadas en 1724 (se ha consultado la edición a cargo de AYALA MALLORY, Nina, *Vidas*, Madrid, 1986, pp. 385-388). Véanse acerca de obras concretas BORJILL, J., «La decoración pictórica de los Santos Juanes de Valencia. Un dictamen inédito de Palomino», *Archivo de Arte Valenciano*, 1, 1915, pp. 50-58; *Pintura española de bodegones y floreros de 1600 a Goya* (catálogo a cargo de A. E. Pérez Sánchez), Museo del Prado, Madrid, 1983-1984, pp. 140-141; LLORENS MONTORO, Juan Vicente, «Fr. Juan Tomás de Rocabertí y Vicente Vitoria mentores de los programas pintados por Antonio Palomino en Valencia», *Archivo de Arte Valenciano*, 70, 1989, pp. 51-60, y GONZÁLEZ TORNEL, Pablo, «Antonio Aliprandi. Un estucador lombardo en la Valencia del 1700», *Espacio, Tiempo y Forma*, serie VII, 15, 2002, pp. 127-145.

realidad, como ha sido afirmado recientemente²², la teorización arquitectónica de Caramuel tiene implicaciones mucho más profundas sobre el hecho arquitectónico. La distinción inicial que hace Caramuel entre arquitectura recta y oblicua²³ se centra en el carácter de plantas y alzados. La recta sería aquella que se ciñe a la ortogonalidad en ambos puntos de manera que muros y forjados se encuentran siempre en ángulo recto. La arquitectura oblicua, por el contrario, se caracterizaría por la no ortogonalidad en alzado, en planta, o en ambos. Esta no ortogonalidad se plantea, desde el principio, con muchas posibilidades de variación y combinatoria, ya que las plantas de los edificios no ortogonales pueden serlo por la curvatura de los muros o porque los encuentros entre ellos no se realicen en ángulo recto, oblicuidad llamada declinación por Caramuel²⁴. Por otro lado, en alzado, la oblicuidad se produciría por inclinación²⁵, al asentarse los muros sobre superficies no horizontales.

A pesar del carácter muchas veces confuso y críptico de la obra de Caramuel, el obispo de Vigévano ponía nombre en 1678 a una manera de entender la arquitectura que entroncaba directamente con la tradición europea y no italiana de la cantería y la unía al uso del lenguaje clásico para dar lugar a una nueva arquitectura, la arquitectura oblicua²⁶. Esta rompía con la ortogonalidad italiana en el tratamiento de los componentes arquitectónicos aun cuando se encontraban en obras no ortogonales. La oblicuidad planteada por Caramuel debía, en realidad, extenderse a la totalidad de la obra²⁷, en el tratamiento de arcos y abovedamientos²⁸. Sin embargo, esta oblicuidad «entera» aparece poco desarrollada y menos ilustrada en el tratado, de manera que para el arquitecto práctico la

²² FERNÁNDEZ-SANTOS ORTIZ-TRIBAS, Jorge, «Classicism Hispanico More: Juan de Caramuel's Presence in Alexandrine Rome and Its Impact on His Architectural Theory», *Annali di architettura*, 17, 2005, pp. 137-165.

²³ CARAMUEL DE LOBKOWITZ, Juan, *op. cit.*, 1678, Tratado V. En que se enseña la Architectura Recta, p. 30.

²⁴ CARAMUEL DE LOBKOWITZ, Juan, *op. cit.*, 1678, Tratado VI. En que se enseña la Architectura Obliqua, p. 5.

²⁵ CARAMUEL DE LOBKOWITZ, Juan, *op. cit.*, 1678, Tratado VI. En que se enseña la Architectura Obliqua, p. 6.

²⁶ Véase al respecto FERNÁNDEZ-SANTOS ORTIZ-TRIBAS, Jorge, «Austriacus re rectus obliqua: Juan Caramuel y su interpretación oblicua del Escorial», en *El Monasterio del Escorial y la Arquitectura*, Comunidad de Madrid, Madrid, 2002, pp. 389-416.

²⁷ De una manera similar a como la ondulación salomónica se extendía por toda la arquitectura en los planteamientos de Juan Rizzi sobre el orden salomónico entero. Véase la edición a cargo de MARIAS, Fernando, y PEREDA, Felipe, *La pintura sabia*, Antonio Pareja, Madrid, 2002.

²⁸ Se recoge de esta manera toda una tradición del mundo de la cantería ya presente en los tratados de arquitectura de los siglos XVI y XVII, aunque por primera vez se sistematiza y se le da un nombre propio. Véanse al respecto las interesantes apreciaciones de CALVO LÓPEZ, José, «Arquitectura oblicua y trazas de monteado», *EGE*, 2, 2001, pp. 38-51.

parte más operativa del texto de Caramuel son las láminas en las que se detalla la oblicuidad por inclinación de determinados elementos del lenguaje clásico, básicamente columnas y pilastras.

Esta oblicuidad por inclinación sería la que fundamentalmente aplicaría Joan Blai Aparisi en sus obras, tal y como se aprecia en las portadas de Cocentaina o Xàtiva, donde pilastras, columnas, pirámides o bolas se deforman para adaptarse a la inclinación del plano sobre el que se asientan. Ninguna oblicuidad en las plantas que, en los edificios proyectados por Aparisi, siguen siendo perfectamente ortogonales, con encuentros a escuadra²⁹.

Santa María de la Valldigna³⁰

Las obras emprendidas en la Valldigna en 1687 según el proyecto de Joan Blai Aparisi vienen a completar la iglesia del cenobio comenzada por el arquitecto Joaquín Bernabéu en 1648³¹. Este cantero, uno de los más representativos de mediados del siglo XVII en el Reino de Valencia, es el responsable del crucero cupulado de la parroquial de Carcaixent a partir de 1625³² y hasta 1639³³, de la traza y comienzos de la construcción de Santa María de Cocentaina en 1665³⁴ y de los planos y capitulaciones para la fábrica del embalse de Petrer, ejecutado por Miguel Raymundo y finalizado en 1680³⁵. El caso de la Valldigna no sería el único en el que la intervención de Joan Blai Aparisi vendría a adjetivar con modos barrocos las sobrias estructuras clasicistas de Bernabéu ya que en Cocentaina se produciría una sucesión similar en la dirección de las obras.

²⁹ De hecho, la oblicuidad arquitectónica aplicada de manera estricta condicionando la totalidad de una construcción resulta algo insólito por su poca operatividad, tal y como ha sido apuntado por OESCHLIN, Werner, «Anotaciones a Guarino Guarini y Juan Caramuel de Lobkowitz», *Anales de Arquitectura*, 2, 1990, pp. 76-89.

³⁰ Sobre la historia del cenobio, véase especialmente TOLEO I GIRAU, Valldigna, *Estudis d'història*, La Xara, Simat de la Valldigna, 2006.

³¹ SERRANO DONET, Alfred, *El Reial Monestir de Santa Maria de Valldigna*, Benifairó de la Valldigna, 1996, pp. 131-135.

³² FOGUÉS, F., *Historia de Carcagente. Compendio geográfico-histórico de esta ciudad*, Carcagente, 1934, p. 75.

³³ GARCÍA HINAREJOS, Dolores, «Aspectos de la arquitectura del Renacimiento en la Ribera del Júcar», *Archivo de Arte Valenciano*, 79, 1998, pp. 14-21.

³⁴ GONZÁLEZ TORNEL, Pablo, *op. cit.*, 2002, pp. 179-203.

³⁵ BERNABÉ MAESTRE, José María, «Obras hidráulicas tradicionales en el regadío de Petrer (Vall del Vinalopó)», en *Los Paisajes del Agua*, Valencia-Alicante, 1989, pp. 187-199; LÓPEZ GÓMEZ, Antonio, *Los embalses valencianos antiguos*, Valencia, 1996, pp. 64-65; PÉREZ MEDINA, Tomás V., «Agua para los regadíos meridionales valencianos. Las presas del siglo XVII de Elx, Petrer y Elda», *Revista de Historia Moderna*, 16, 1997, pp. 267-288.

El proyecto elaborado por Joan Blai Aparisi en 1687 comienza a materializarse con la subasta de parte de las obras el 13 de abril mismo año³⁶. La adjudicación de las mismas recae en Joan Grau, maestro desconocido por la historiografía del que se afirma su origen romano. Tan solo dos meses después, y ante la renuncia de Grau, las obras pasan a manos de un grupo de maestros de la ciudad de Valencia formado por Gaspar Martínez, Francisco Giner, Bertomeu Díez, Rafael Martí, Pere Joan Sanz y Gil Torralba³⁷. De este nutrido grupo de maestros de obras, de importancia desigual en la arquitectura de la época, adquieren especial protagonismo Bertomeu Díez y Francisco Giner, que serían los que permanecerían a pie de obra cuidando la ejecución del proyecto tal y como demuestran los continuos pagos a su nombre durante los siguientes años. La obra que durante estos años se realiza comprende la finalización del buque de la iglesia, construido en sus líneas fundamentales por Joaquín Bernabéu. Toda ella se encuentra edificada en cantería y se ordena interiormente mediante sobrios apilastrados dóricos, mientras que la cúpula y probablemente parte de los abovedamientos deben corresponder a la intervención de Giner y Díez y están ejecutados en albañilería.

Dentro del proceso de renovación de la iglesia y probablemente de acuerdo con el proyecto integral de Aparisi, se dota al templo de mobiliario mediante el contrato del escultor Joseph Borja, que realizaría un enorme baldaquino de columnas salomónicas bajo la cúpula del crucero así como siete retablos más, probablemente también salomónicos, para las capillas de la iglesia³⁸.

Por último, en 1699, se realizaría un nuevo destajo, esta vez sin mediar concurso, a Francisco Giner para que construyera un nártex delante de la iglesia, así como la sacristía y las obras de terminación del camarín y el campanario³⁹.

³⁶ ARV, notario Francisco Martí, signatura 1369, 13 de abril de 1687, s/f.

³⁷ ARV, notario Francisco Martí, signatura 1369, 14 de junio de 1687, s/f. La obra de este destajo concluía en 1695 con la intervención del maestro de obras José Vilar, que aparece cobrando por el remate de la edificación contratada por Giner y Díez el 14 de marzo y 16 de septiembre (ARV, notario Francisco Martí, signatura 1377, s/f).

³⁸ ARV, notario Francisco Martí, signatura 1373. Borja otorga carta de pago el 10 de diciembre de 1691, pero declara estar cobrando desde 1690 por el tabernáculo y solio. Así lo demuestra su presencia en Simat de la Vallidigna al menos documentada desde el 1 de febrero de 1690 en que otorga poderes para cobrar las obras de escultura que había realizado para la localidad de Mutxamel en Alicante (ARV, notario Francisco Martí, signatura 1372). En 1703 (ARV, notario Francisco Martí, signatura 4255) contrata los siete retablos restantes el 27 de abril y seguiría cobrando del convento por obras menores como guarniciones para cuadros.

³⁹ ARV, notario Francisco Martí, signatura 1380, 31 de julio 1699, s/f. Giner seguiría cobrando del monasterio hasta 1703, año en que contrataría la construcción de la iglesia parroquial de la localidad de Simat de la Vallidigna, dependiente del convento cisterciense

El templo resultante de la ejecución del proyecto elaborado por Joan Blai Aparisi en 1687 es una gran iglesia con planta de cruz latina, tres capillas laterales por flanco, crucero no sobresaliente en planta cubierto con cúpula sobre tambor, sacristías flanqueando la cabecera recta y elevado camarín tras el muro del testero. El campanario se encuentra a uno de los lados de la cabecera y a los pies se añade un nártex rectangular cubierto por una bóveda baída entre dos cúpulas ciegas y rematado en sus extremos por bóvedas de cuarto de esfera aveneradas a modo de hexedras, resultantes de la incorporación de trompas en los ángulos de la estancia.

El templo se ordena con apilastrados corintios resultantes de la barroquización del dórico original de Bernabéu, empleando una solución similar a la presentada por Caramuel en la lámina XIV de la arquitectura oblicua, con modillones de hojarasca en el friso que lo convierten en un particular orden compuesto. Todo el interior se caracteriza por una gran profusión decorativa a base de talla menuda de estuco en forma de hojas rizadas que recorren bóvedas y entablamentos. A ello hay que añadir la importante presencia de la pintura mural que, combinada con las yeserías, recorre todos los abovedamientos en forma de entrelazos vegetales poblados por niños desnudos. Además de en las bóvedas se encuentran en el templo restos de elementos de pintura mural de mayor empeño, como las tres escenas enmarcadas del nártex y los dos baldaquinos textiles pintados en los brazos del crucero.

La riqueza que transmite el maltrecho conjunto se acrecentaba originalmente con el enorme tabernáculo salomónico que actuaba como catalizador de las perspectivas del interior de la iglesia hacia el camarín elevado que albergaba la imagen de la Virgen.

Varios de los elementos constitutivos de la reforma emprendida en 1687 tienen un carácter de extrema novedad dentro del ámbito valenciano y aun hispánico. Tanto la planta como los abovedamientos correspon-

y cuyo párroco era miembro de la comunidad (ARV, notario Francisco Martí, signatura 4255, 22 de enero de 1703, s/f). Este mismo maestro de obras construiría, a finales del siglo XVII, la iglesia conventual de El Pilar de Valencia: PINGARRÓN, Fernando, «El antiguo convento de Nuestra Señora del Pilar de Valencia», *Archivo de Arte Valenciano*, 1993, pp. 44-55. Tanto en la iglesia del Pilar como en la parroquial de Simat Giner muestra un estilo completamente diferente al del templo de la Valldigna, con apilastrados de orden compuesto ostentando volutas de gran desarrollo y una decoración de talla mucho más contenida que la del monasterio cisterciense. La obra de la iglesia de la Valldigna se daba por concluida en 1704 con el pago al cantero de Xàtiva Andrés de Mocreca por el pavimento de piedra (ARV, notario Francisco Martí, signatura 4256, 12 de mayo de 1704, s/f).

den a la tradición autóctona del siglo XVII y en buena medida puede decirse lo mismo acerca de la decoración de talla que orna la iglesia. Encontramos, sin embargo, y ya en 1687, menos de diez años después de la publicación de la *Architectura civil recta y obliqua*, la presencia de elementos oblicuos por inclinación. En el muro del testero, ordenado por una articulación triple en altura puerta-camarín-ventana, los entablamentos del segundo y tercer cuerpos se incurvan para dar cabida a los vanos del camarín y la ventana. Las pilastras que flanquean dichos vanos se adaptan a la curvatura de los entablamentos, y capiteles, molduras y jarrones se distorsionan en acelerada perspectiva ascendente hacia el eje central. La oblicuidad que rige la composición del muro de cierre de la cabecera se extiende, incluso, a los elementos pictóricos que completan su ornamento. A los lados del vano de comunicación con el camarín dos hornacinas pintadas servían de fondo a las esculturas que, apoyadas en ménsulas, flanqueaban la imagen de la titular. Estas hornacinas fingidas, pintadas como huecos avenerados, se contagian de la oblicuidad que ostentan los elementos arquitectónicos de la composición y su construcción perspectiva se acelera también de manera ascendente hacia el vano del camarín. Esta pintura oblicua⁴⁰ recoge de manera literal ciertas apreciaciones de Caramuel en torno a la aplicación de los principios de la arquitectura oblicua a las artes figurativas que se recogen en las láminas XXXI a XXXVI que ilustran su tratado sobre arquitectura oblicua. De hecho, las distorsiones propuestas por Caramuel se basan en las correcciones ópticas necesarias para que el espectador perciba de forma adecuada las imágenes, mientras que en la Valldigna la deformación perspectiva de las hornacinas pintadas no responde a ninguna corrección óptica, sino a una alteración voluntaria de estas arquitecturas fingidas que es percibida como tal por el espectador⁴¹.

Otro de los elementos novedosos de la reforma de Santa María de la Valldigna es la sustitución del tradicional retablo parietal por una articulación mucho más compleja del foco principal de atracción del templo,

⁴⁰ Concepto estudiado por MARIAS, Fernando, «Diego Velázquez y la pintura oblicua de Juan Caramuel», *Anales de Historia del Arte*, número extraordinario 1, 2008, pp. 257-277. La aplicación del concepto de pintura oblicua a la obra de Velázquez es, sin embargo, completamente distinta al presente caso.

⁴¹ Respecto a la aplicación de la perspectiva a la arquitectura, resultan sumamente interesantes las apreciaciones realizadas en CABEZAS GELABERT, Lino, «La "perspectiva angular" y la introducción de la perspectiva artística en la España del siglo XVI», *D'Art: Revista del Departament d'Historia de l'Arte*, 15, 1989, pp. 167-179, y CABEZAS GELABERT, Lino, «La perspectiva como modelo de la arquitectura: la arquitectura escorzada», *Lecturas de Historia del Arte*, 4, 1994, pp. 371-379.

la cabecera. En este caso se ha optado por una progresión escenográfica marcada por la sucesión perspectiva de un gran tabernáculo o baldaquino apoyado en cuatro columnas salomónicas y un camarín elevado en el muro del testero. La presencia de camarines en el medio hispano no resulta en 1687 ya una novedad⁴², si bien la articulación en tres alturas de la cabecera de la iglesia y el frenesí oblicuo que anima los miembros arquitectónicos y las pinturas que la componen sí lo es. Pero es sobre todo la presencia del tabernáculo la que adjetiva de forma distintiva el ámbito del crucero y cabecera del templo.

La tradición hispana del siglo XVII había empleado profusamente los fustes entorchados, pero casi siempre, siempre en el caso valenciano⁴³, se había tratado de retablos adosados al muro de cierre de la cabecera⁴⁴. El mismo Josep Borja emplea esta estructura pocos años después de contratar el retablo de la Valldigna en el también desaparecido del convento de la Trinidad en Valencia⁴⁵, pero la aparición de tabernáculos en el centro de los cruceros de los templos resulta totalmente inaudita en 1687.

En el medio hispánico la construcción de baldaquinos resulta también un episodio minoritario dentro de la evolución del retablo barroco. A pesar de la indudable existencia de estructuras arquitectónicas de tipo ciborio muy anteriores⁴⁶, el punto de partida de la introducción decidida de esta tipología con tintes netamente barrocos parece ser el proyecto de Herrera Barnuevo para el baldaquino de la capilla de San Isidro de Madrid de 1659⁴⁷. Sin embargo, se trata en este caso aún de una estructura híbrida con dos cuerpos destinados a albergar el expositor y la urna con las reliquias del santo que se vincula de forma directa con los

⁴² Véase CAMACHO, R., «El espacio del milagro: el camarín en el Barroco español», *Actas del I Congreso Internacional do Barocco*, vol. I, Oporto, 1991, pp. 185-212.

⁴³ VILAPLANA, David, «Génesi i evolució del retaule barroc», en LLOBREGAT, E., e YVARS, J. F., *Història de l'Art al País Valencià*, vol. II, Valencia, 1988, pp. 205-227.

⁴⁴ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *El retablo barroco en España*, Alpuerto, Madrid, 1993. Véanse también las aportaciones de MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., «Avance de una tipología de retablo barroco», *Imafronte*, 3-4-5, 1987-1988-1989, pp. 111-155, y BELDA NAVARRO, Cristóbal, «Metodología para el estudio del retablo barroco», *Imafronte*, 12-13, 1998, pp. 9-24.

⁴⁵ ARV, notario Jacinto Matoses, signatura 10204, 8 de julio de 1697, fols. 335r-347v.

⁴⁶ ROSENTHAL, Earl E., *La catedral de Granada*, Universidad de Granada, Granada, 1990, p. 52. Véase también con respecto al tabernáculo del Escorial CERVERA VERA, Luis, *Las estampas y sumario de El Escorial por Juan de Herrera*, Tecnos, Madrid, 1954.

⁴⁷ WETHEY, H. E., «Decorative projects of Sebastian de Herrera Barnuevo», *The Burlington Magazine*, 635, 1956, pp. 41-46.

catafalcos funerarios. Aun así, el baldaquino de San Isidro, con sus contoneantes columnas salomónicas y su aéreo remate a base de fantasiosas colgaduras textiles, representa la primera apuesta de esta tipología por categorías estéticas decididamente barrocas y lo aproxima al modelo berniniano de San Pedro del Vaticano⁴⁸. A partir de este momento el hecho de enmarcar un punto litúrgico de especial significación, normalmente eucarística, mediante estructuras arquitectónicas más o menos exentas, no resulta infrecuente en el arte de los siglos XVII y XVIII. Baste con ello citar los casos de los tronos para la Virgen proyectados por Pedro de la Torre en Toledo y Lugo⁴⁹ o los tabernáculos andaluces de Hurtado Izquierdo⁵⁰. Se trata, en ambos casos, de obras de tamaño reducido y no transitables, es decir, concebidas como objetos para ser observados, casi como si de joyas se trataran. Son, así mismo, obras más escultóricas que arquitectónicas, destinadas casi siempre a albergar una imagen de devoción o la eucaristía.

El caso del baldaquino diseñado por Herrera Barnuevo para San Isidro es completamente diferente. Se concibe como un monumento exento que se sitúa bajo el crucero cupulado de una capilla y es por tanto, en principio, transitable. Sin embargo, y como se apuntó, en el caso de San Isidro encontramos aún un modelo híbrido en el que se conjuga la influencia del gran baldaquino exento construido por Bernini bajo la cúpula de San Pedro del Vaticano y la de los catafalcos fúnebres. Estos últimos, de grandes dimensiones y varias alturas como el baldaquino de San Isidro, estaban concebidos para albergar los restos del personaje al que honraban y, por lo tanto, mutaban su carácter transitable por el de expositor⁵¹. Se trata, pues, de una estructura estática a pesar del carácter dinámico de muchos de sus componentes, destinada a ser en sí misma el centro visual del espacio que la rodea. Estas estructuras habían tenido

⁴⁸ BONET CORREA, Antonio, «El túmulo de Felipe IV de Herrera Barnuevo y los retablos baldaquinos del barroco español», *Archivo Español de Arte*, 34, 1961, pp. 285-301. Véase también ESTELLA, Margarita, «Sobre el retablo-baldaquino del Convento de Bernardas de Alcalá de Henares y sus esculturas», en *La Universidad Complutense y las Artes*, Universidad Complutense, Madrid, 1995, pp. 203-214.

⁴⁹ DE ABEL VILELA, Adolfo, «Pedro de la Torre y los retablos baldaquino de la Virgen del Sagrario de Toledo y de los Ojos Grandes de Lugo», *Espacio, Tiempo y Forma*, serie VII, 8, 1995, pp. 145-165. Véase también TOVAR MARTÍN, Virginia, «El arquitecto-ensamblador Pedro de la Torre», *Archivo Español de Arte*, 183, 1973, pp. 261-297.

⁵⁰ RIVAS CARMONA, Jesús, «Los tabernáculos del Barroco andaluz», *Imafronte*, 3-4-5, 1987-1988-1989, pp. 157-186.

⁵¹ Véase SOTO CABA, Victoria, *Catafalcos reales del Barroco español. Un estudio de arquitectura efímera*, UNED, Madrid, 1991. Véase también ALLO MANERO, M.ª Adelaida, y ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco, «El estudio de las exequias reales de la monarquía hispana: siglos XVI, XVII y XVIII», *Artigrama*, 19, 2004, pp. 39-94.

también gran predicamento en Valencia y pudieron ser determinantes a la hora de configurar el baldaquino de la Valldigna tanto el aparato levantado para las exequias de Felipe IV⁵² como el catafalco erigido por la defunción de María Luisa de Borbón⁵³.

Algo diferentes son los tabernáculos en los que puede rastrearse de forma más directa la inspiración en el modelo romano de Bernini⁵⁴. Así ocurre, y ha sido investigado recientemente, con el baldaquino y la pérgola de la catedral de Santiago de Compostela⁵⁵. El primero fue diseñado por Pedro de la Torre y se trata, como en el caso romano, de una estructura de una sola altura apoyada en columnas salomónicas y con un remate de tipo decorativo que se aleja de categorías puramente arquitectónicas. Lo mismo puede afirmarse de la serie de baldaquinos contruidos en la segunda mitad del siglo XVII en tierras aragonesas, apoyados sobre columnas salomónicas y con decorativos remates en forma de volutas⁵⁶. Esta serie comienza con el de San Pedro de Arbués en la catedral de Zaragoza en 1664, que aún se encuentra adosado al muro, y adquiere independencia ya en el de la colegial de Daroca de 1670, completamente exento.

Aun siendo evidente la vinculación de los últimos tabernáculos citados con el original de Bernini, ninguno alcanza a identificarse con la significación espacial que adquiere el baldaquino romano para el templo que lo alberga. Incluso en Daroca las cuatro salomónicas son concebidas para albergar la imagen de la Virgen de manera que el baldaquino sustituye al preceptivo retablo y, aunque el espectador puede rodearlo, no es más que el contenedor de una imagen. La estructura vaticana se sitúa, completamente transparente, en el punto central de la basílica.

⁵² ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador, «La emblemática valenciana del barroco y el “funesto jeroglífico”», *Archivo de arte valenciano*, 50, 1979, pp. 46-58.

⁵³ ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador, «Imágenes y símbolos en los túmulos barrocos valencianos», *Archivo de arte valenciano*, 61, 1980, pp. 48-56, y SAENZ MANERO, Reyes, «Arte provisional del Barroco en Valencia: el túmulo de María Luisa de Borbón en la Seo», *Primer coloquio de Arte Valenciano*, 1981, pp. 18-26. Sobre ambos ha tratado Víctor MINGUEZ en *Emblemática y cultura simbólica en la Valencia barroca: (jeroglíficos, enigmas, divisas y laberintos)*, Valencia, Alfons El Magnànim, 1997, y *Los Reyes Solares*, Castellón, Universitat Jaume I, 2001. Agradezco profundamente a Víctor Mínguez las sugerencias realizadas durante la redacción de este trabajo.

⁵⁴ RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A. «La huella de Bernini en España», introducción a HIBBARD, H., *Bernini*, Xarait, Madrid, 1982, pp. VII-XXX.

⁵⁵ TAIN GUZMÁN, Miguel, «Fuentes romanas gráficas y literarias del baldaquino y la pérgola de la Catedral de Santiago», *Archivo Español de Arte*, 314, 2006, pp. 139-155.

⁵⁶ BOLOQUI LARRAYA, Belén, «El influjo de G. L. Bernini y el baldaquino de la iglesia colegial de Daroca. Precisiones a un tema», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XXIV, 1986, pp. 33-63.

Forma parte del recorrido procesional del templo y marca el punto fundamental de la tumba del apóstol. Sin embargo, no es un punto final, es el monumento que reclama el ojo del espectador y que a su vez lo reorienta hacia el estallido de escultura, luz y oro que es el transparente de la cátedra de San Pedro. De esta manera, el baldaquino de Bernini difícilmente se concibe sin el recorrido procesional de la nave y sin el clímax visual de la cátedra. Pero incluso ofrece al fiel perspectivas cambiantes, si se quiere oblicuas, ya que al rodearlo orienta de nuevo su mirada a los cuatro altares de las reliquias, también ideados por Bernini, que se sitúan en los cuatro machones de la cúpula⁵⁷.

El último de los elementos novedosos ajenos a la tradición constructiva valenciana del siglo XVII es el dilatado nártex que se dispone, a partir de 1699, a los pies del templo. Encontramos de nuevo un elemento ajeno a la práctica autóctona que había empleado, sin embargo, la solución del nártex sotocoro. Especialmente en las iglesias conventuales, y desde la Edad Media, es habitual encontrar en muchos templos hispanos la situación del coro en alto a los pies del templo. Este suele apoyar en una bóveda muy rebajada tendida entre los primeros cuatro pilares del templo y, de este modo, no resta espacio a la nave y permite una visión adecuada de la celebración por parte de los religiosos. El caso de Santa María de la Valldigna no responde a esta tradición tipológica. Se trata, en este templo conventual, de una obra carente de cualquier sentido utilitario que se añade solo tras la intervención como tracista de Joan Blai Aparisi a modo de coro de legos. Un cuerpo anexo a los pies de la iglesia sin otra función que la de servir de lujoso atrio, extremadamente decorado mediante talla y pintura, al templo al que precede.

Modelos para una iglesia barroca

Una vez desentrañados los diferentes componentes de la obra de la Valldigna trazada por Joan Blai Aparisi, aparece como referente fundamental en la concepción del proyecto la imagen de San Pedro del Vaticano. Se trata, evidentemente, de una imagen distorsionada por la distancia geográfica y, probablemente, de una imagen conocida de forma indirecta a través de textos y grabados. Sin embargo, y a pesar de que los elementos destruidos y la sobreabundancia decorativa puedan inducir

⁵⁷ Véanse LAVIN, Irving, *Bernini and the Crossing of St. Peter's*, New York University Press, Nueva York, 1968, y LAVIN, Irving, *Bernini and the Unity of the Visual Arts*, 2 vols., Oxford University Press, Nueva York, 1980.

a una apreciación local del edificio, la sucesión de nártex, baldaquino y camarín transparente son un recuerdo directo del principal templo de la cristiandad.

Se trata, en el caso de la Valldigna, de una recreación del San Pedro del Vaticano posterior a las intervenciones de Maderno y Bernini, aunque a este respecto pueden hacerse algunas matizaciones. Como en San Pedro, se ha antepuesto a la nave un desahogado nártex flanqueado por dos torres que, curiosamente, subsisten sólo en la Valldigna aunque también fueron proyectadas en el Vaticano. La situación del baldaquino es la misma que en el templo romano, aunque en el caso valenciano éste se encontraba mucho más ahogado por la cercanía de los muros de la construcción. Esto se debe, en buena medida, a una variable en la que Aparisi no pudo intervenir, las dimensiones del crucero. En San Pedro los machones que sustentan la cúpula se achaflan y albergan las capillas de las reliquias de manera que el crucero se dilata y la cúpula, consecuentemente, posee un diámetro muy superior a la amplitud de la nave. Esta solución, frecuente en iglesias romanas de los siglos XVI y XVII y tendente a centralizar el espacio, no se aplica en la Valldigna, donde los muros de nave y crucero se encuentran en ángulo recto, de manera que el diámetro de la cúpula no puede exceder la anchura de la nave. El espacio es, por lo tanto, mucho más reducido, tal y como había establecido años antes de la intervención de Aparisi el cantero Joaquín Bernabéu.

En cuanto a la articulación del muro del testero como estallido decorativo y lumínico y punto focal de atracción, las vinculaciones con el transparente berniniano deben ser matizadas. El concepto que subyace en ambas composiciones, de arquitectura recta en San Pedro y oblicua en la Valldigna, es similar. Sin embargo, en la Valldigna se incluye el espacio del camarín y se renuncia a la profusión escultórica de Bernini en favor de una mayor claridad arquitectónica en la superposición de los cuerpos de pilastras. Las diferencias son menores de las aparentes a simple vista si se considera que el presbiterio de San Pedro, antes de la realización de la cátedra, presentó durante décadas una articulación similar a la de la Valldigna y que solo en los años sesenta del siglo XVII esta articulación quedó parcialmente oculta por los grupos escultóricos de Bernini.

La propia obra construida por Joan Blai Aparisi muestra el conocimiento profundo de los escritos de Juan Caramuel y, probablemente, sus cono-

cimientos de la obra impresa sobre arquitectura sean los que expliquen los referentes romanos de la Valldigna. De hecho, en la propia Valencia y apenas diez años después, con motivo del concurso de proyectos para la fachada de la catedral⁵⁸, hay constancia documental de la presencia de la obra de Vitrubio⁵⁹, Alberti⁶⁰, Serlio⁶¹, Vignola⁶², Palladio⁶³, Fray Lorenzo de San Nicolás⁶⁴, Juan Caramuel de Lobkowitz⁶⁵ y Andrea Pozzo⁶⁶, así como de un tratado no precisado sobre la obra de Miguel Ángel⁶⁷.

Además de la difusión de la obra de Miguel Ángel, la ampliación de Maderno aparece grabada ya en 1613⁶⁸, y elementos como el nártex, el baldaquino o la cátedra se encuentran en libros tan difundidos como *Il nuovo teatro delle fabbriche, et edifici, in prospettiva di Roma moderna* editado por Giovanni Giacomo de Rossi en 1665⁶⁹. Sin embargo, los grabados probablemente más operativos para el arquitecto serían los del

⁵⁸ PINGARRÓN, Fernando, *op. cit.*, 1998, pp. 87-89.

⁵⁹ Traducido pero no publicado por Lázaro de Velasco en Granada entre 1554 y 1564, sería después publicado por Miguel de Urrea: M. VITRUBIO POLLION, *De Architectura*, Alcalá de Henares, por Juan Gracián, 1582. Véase al respecto GARCÍA MELERO, José Enrique, *Literatura española sobre artes plásticas*, Encuentro, Madrid, 2002, pp. 25-26.

⁶⁰ ALBERTI, Giovanni Battista, *De re aedificatoria*, se edita en numerosas ocasiones desde mediados del siglo XV, siendo la edición más difundida la realizada por Nicolai Laurentii Alamani en 1485 en Florencia, traducido al castellano en ALBERTI, León Baptista, *Los diez libros de arquitectura*, Madrid, por Alonso Gómez, 1582.

⁶¹ Publicado en 1540 y traducido al castellano por Francisco Villalpando al poco tiempo de su publicación: SERLIO, Sebastiano, *Tercero y quarto libro de Architectura de Sebastian Serlio Boloñes: En los quales se trata de las maneras de como se pueden adornar los hedificios: con los exemplos de las antigüedades*, Toledo, por Juan de Ayala, 1552.

⁶² Traducido al castellano por Patricio Coxés: VIGNOLA, Jacopo Barozzi, *Regla de las cinco ordenes de arquitectura de Iacome de Vignola*, Madrid, por Antonio Mancelli, 1593.

⁶³ Aunque de forma muy temprana se había traducido al castellano un texto de Palladio referente a las antigüedades de Roma (RIELLO VELASCO, José María, «Sobre una temprana traducción española de Palladio», *Anales de Historia del Arte*, 12, 2002, pp. 93-128), su tratado de arquitectura se traducirá en fechas bastante tardías por Francisco de Praves, *Libro primero de la Architectura de Andrea Palladio*, Valladolid, por Iván Lasso, 1625, si bien hay constancia de una traducción manuscrita de finales del siglo XVI obra del arquitecto Juan de Ribero Rada (véase al respecto GARCÍA MELERO, José Enrique, *op. cit.*, 2002, pp. 64-65).

⁶⁴ *Arte y uso de arquitectura*, Madrid, 1639 y 1665. Véase al respecto DÍAZ MORENO, Félix, «Fray Lorenzo de San Nicolás (1593-1679). Precisiones en torno a su biografía y obra escrita», *Anales de Historia del Arte*, 14, 2004, pp. 157-179.

⁶⁵ CARAMUEL DE LOBKOWITZ, Juan, *op. cit.*, 1678.

⁶⁶ POZZO, Andrea, *Perspectiva pictorum et architectorum*, Roma, por Giovanni Giacomo Komarek, 1693-1700.

⁶⁷ Probablemente los grabados de Étienne Duperac sobre *La basilica di san Pietro ed il Campidoglio secondo i disegni di Michelangiolo*, Roma, 1569.

⁶⁸ GREUTER, Matthaeus, *Pianta della Basilica secondo Carlo Maderno*, Roma, 1613. Véase THOENES, Christopher, *La fabbrica di San Pietro nelle incisioni dal Cinquecento all' Ottocento*, Il Polifilo, Milán, 2000.

⁶⁹ ROSSI, Giovanni Giacomo de, *Il nuovo teatro delle fabbriche, et edifici, in prospettiva di Roma moderna*, Roma, 1665.

*Insignium Romae Templorum*⁷⁰, una colección completa de plantas y alzados de las principales iglesias romanas publicada en 1684 que tuvo una amplia difusión en Europa⁷¹, presencia documentada en España a principios del siglo XVIII⁷², y que, probablemente, inspiró en Valencia la parroquial de Alcalà de Xivert en 1735⁷³. Es en este último libro donde, en las láminas tres a diez, se representa detalladamente la articulación de espacios de la basílica vaticana posterior a las intervenciones de Maderno y Bernini. Del mismo autor se publicarían años después, aunque las láminas habían sido realizadas e impresas mucho antes, imágenes detalladas del baldaquino y la cátedra⁷⁴. La propia articulación de la cabecera de San Pedro en tres cuerpos bien diferenciados, previa a la adición de los grupos escultóricos de Bernini, pudo ser conocida de igual modo por Aparisi a través del grabado mediante la circulación de estampas como la publicada por el mismo Giovanni Giacomo de Rossi con motivo de la canonización de San Pedro de Alcántara y Santa María Maddalena de' Pazzi⁷⁵.

En primera instancia el referente directo al modelo de la basílica de San Pedro del Vaticano aparece como el más claro de los elementos inspiradores del programa constructivo y decorativo del templo de Santa María

⁷⁰ ROSSI, Giovanni Giacomo de, *Insignium Romae Templorum. Prospectus exteriores interioresque*, Roma, 1684. Véase el estudio introductorio de la edición a cargo de BARBEITO, José Manuel, *Insignium Romae Templorum. Prospectus exteriores interioresque*, Instituto Juan de Herrera, Madrid, 2004.

⁷¹ Véase MARTÍNEZ MINDEGUIA, Francisco, «Insignium Romae Templorum Prospectus, la visión frontal de la arquitectura», *Annali di architettura*, 17, 2005, pp. 167-182.

⁷² En concreto en la biblioteca del arquitecto Pedro de Ribera. Véase VERDÚ, M., *El arquitecto Pedro de Ribera (1681-1742)*, Madrid, 1998.

⁷³ Noticias sobre esta iglesia parroquial de Alcalá de Chivert con una emisión a lo último de las fiestas que se hicieron cuando se concluyó, documento transcrito en MESEGUER FOLCH, Vicente et alii, *La iglesia y el campanario de Alcalá de Xivert*, Centre d'Estudis del Maestrat, Benicarló, 2003, p. 162.

⁷⁴ ROSSI, Giovanni Giacomo de, *Disegni di vari altari e capelle*, Roma, 1713. Véase la edición a cargo de BLUNT, Anthony, y DE ROSSI, Domenico de, *Studio d'architettura civile sopra gli ornamenti di porte e finestre fatti da alcune fabbriche insigni di Roma con le misure piante modini, e profili. Opera de piu celebri architetti de nostri tempi*, Roma, 1702, *Studio d'architettura civile sopra vari ornamenti di cappelle, e diversi sepolcri tratti da più chiese di Roma colle loro facciate, fianchi, piante, e misure. Opera de' più celebri architetti de' nostri tempi*, Roma, 1711, y *Studio d'architettura civili sopra varie chiese, cappelle di Roma, e palazzo di Caprarola, et altre fabbriche con le loro facciate, spaccati, piante, e misure. Opera de' piu celebri architetti de' nostri tempi*, Roma, 1721, y ROSSI, Giovanni Giacomo de, *Disegni di vari altari e capelle*, Roma, 1713, Gregg International Publishers Limited, Richmond, 1972.

⁷⁵ Véase, por ejemplo, el estupendo grabado de Giovanni Battista Falda publicado por Giovanni Giacomo de Rossi en 1669 con motivo de la canonización de San Pedro de Alcántara y Santa María Maddalena de' Pazzi (BELLINI, Paolo, *Italian master of the Seventeenth Century. Giovanni Battista Falda*, Avaris Books, 1993, p. 44).

de la Valldigna. Sin embargo, aunque de una manera más sutil, existe otro modelo que fue tenido en cuenta por el arquitecto en el momento de proyectar esta iglesia. Para profundizar en las intenciones de Aparisi será necesario un acercamiento a la que, de acuerdo con la historiografía que ha tratado el tema, fue la teoría arquitectónica más influyente en el quehacer del maestro tracista de la Valldigna, la de Juan Caramuel de Lobkowitz.

La *Arquitectura Civil Recta y Oblicua* es una obra compuesta en tres tomos y dividida en varios tratados. Los tratados se dedican, por una parte, a la explicación de las disciplinas necesarias para el correcto desempeño de la arquitectura y, por otra, y de forma diferenciada, a la arquitectura recta y la arquitectura oblicua. El tratado VIII se dedica a la explicación de numerosos y variopintos ejemplos de la historia de la arquitectura pero a todos ellos se antepone un *Tratado Proemial, en el que se dibuxa y explica el templo de Ierusalen*. El tomo III, destinado a las láminas que ilustran el texto, se divide a su vez en las imágenes del templo de Jerusalén, aquellas relativas a la geometría y matemáticas, y las destinadas a iluminar, de forma separada, los tratados de arquitectura recta y arquitectura oblicua.

Las preferencias arquitectónicas de Caramuel se hallan esparcidas por toda la obra y resultan extremadamente eclécticas. Las citas de edificios construidos, imaginados o proyectados son frecuentes. Valga como ejemplo la apropiación que hace Caramuel del proyecto de Sangallo para San Giovanni dei Fiorentini que había sido grabado por Antonio Labacco⁷⁶ y que el monje cisterciense publica como suyo en las láminas XXVI y XXVII de la *Arquitectura Obliqua*, presentándolo como una propuesta enriquecida del Panteón romano⁷⁷. Sin embargo, hay tres modelos que parecen acumular todas las virtudes de la arquitectura, por una parte San Pedro del Vaticano y San Lorenzo del Escorial, de los que se pregunta «que tiene toda la Antigüedad, que pueda competir, o con el Templo de San Pedro del Vaticano de Roma, en que como en el Artículo pasado havemos dicho, han hempleado grandes thesoros muchos Sumos Pontifices: o con el Templo de S. Lorenço, y el Monasterio y Palacio Real que junto al Escurial le acompañan?»⁷⁸. Esto a pesar de

⁷⁶ LABACCO, Antonio, *Libro d'Antonio Labbaco appartenente a l'architettura nel qual si figurano alcune notabili antiquita di Roma*, Roma, 1559.

⁷⁷ CARAMUEL DE LOBKOWITZ, Juan, *op. cit.*, 1978, Tratado VIII. Donde se explica la *Architectura Practica*, p. 41.

⁷⁸ CARAMUEL DE LOBKOWITZ, Juan, *op. cit.*, 1978, Tratado VIII. Donde se explica la *Architectura Practica*, p. 60.

la animadversión hacia la obra arquitectónica de Bernini y el uso de su actividad en San Pedro del Vaticano como modelo ejemplarizante del modo incorrecto de proceder ante la oblicuidad en la arquitectura, así el caso de la Scala Regia de la que se afirma que «fuese hermosa si en ella no hubiera tantos yerros»⁷⁹, sin negar por ello la gran calidad del artista en la escultura, especialmente en la cátedra de San Pedro⁸⁰. El monasterio de San Lorenzo del Escorial es el único edificio hispano que aparece dibujado en la lámina H que ilumina el *Tratado Proemial, en el que se dibuxa y explica el templo de Ierusalen* y del que se afirma más adelante, como si esta obra fuera el escalón superior a la obra de Bramante y Miguel Ángel, que «del Escorial que Felipe II edifico, por su grandeza, hermosura y riquezas, es tenido por Milagro del Mundo»⁸¹.

Con todo, según Caramuel, el edificio que resume todas las cualidades de la arquitectura y del que emanan todas las virtudes de la misma es el templo de Jerusalén, al que se dedica, de forma exclusiva, el primero de los tratados que componen la *Arquitectura Civil Recta y Oblicua*⁸². De esta manera el obispo de Vigévano se inscribe dentro de una poderosa tradición de acercamiento e interpretación del templo judío de Jerusalén que había alcanzado en el siglo XVII un clímax fruto de la obra de Prado y Villalpando⁸³. Incluso su predilección por El Escorial y San Pedro del Vaticano podrían derivarse de las connotaciones salomónicas de ambos edificios, innegables en el caso del monasterio español⁸⁴.

Caramuel toma de Villalpando la planta rectangular del templo con el sancta sanctorum y su carácter cerrado dentro de un complejo de claustros y pórticos, pero a lo largo de sus tratados se destila la incidencia

⁷⁹ CARAMUEL DE LOBKOWITZ, Juan, *op. cit.*, 1978, Tratado VI. En que se enseña la Architectura Obliqua, p. 1. Véase GUIDONI MARINO, Angela, «Il Colonnato di Piazza S. Pietro: dall'Architettura Obliqua di Caramuel al "classicismo" Berniniano», *Palladio*, 23, 1973, pp. 81-120.

⁸⁰ CARAMUEL DE LOBKOWITZ, Juan, *op. cit.*, 1978, Tratado VIII. Donde se explica la Architectura Practica, p. 37.

⁸¹ CARAMUEL DE LOBKOWITZ, Juan, *op. cit.*, 1978, Tratado V. En que se enseña la Architectura Recta, p. 26.

⁸² CARAMUEL DE LOBKOWITZ, Juan, *op. cit.*, 1978, Tratado Proemial, en el que se dibuxa y explica el templo de Ierusalen.

⁸³ RAMÍREZ, Juan Antonio; TAYLOR, René; CORBOZ, André; VAN PELT, Robert Jan, y MARTÍNEZ RIPOLL, Antonio, *Dios Arquitecto*, Siruela, Madrid, 1991, especialmente el capítulo «El rigor de la ciencia: los tratados tradicionales sobre el templo de Jerusalén», pp. 79-152. Contemporáneo de Caramuel y con una actitud similar con respecto a la recuperación del templo de Jerusalén, aunque con propuestas diferentes, es el también español Fray Juan Ricci. Véase al respecto GARCÍA LÓPEZ, David, «La Pintura Sabia y los manuscritos italianos de Fray Juan Ricci. A vueltas con lo salomónico», *Goya*, 286, 2002, pp. 27-38.

⁸⁴ KUBLER, George, *La obra del Escorial*, Alianza, Madrid, 1983. Véase también sobre la interpretación del edificio: OSTEN SACKEN, Cornelia von der, *El Escorial. Estudio iconológico*, Xarait, Madrid, 1984, y TAYLOR, René, *Arquitectura y magia: consideraciones sobre la idea del Escorial*, Siruela, Madrid, 1992.

sobre algunos puntos que definen de forma más concreta su concepción del templo de Jerusalén. Por una parte se reafirma el edificio como origen del que dimana la arquitectura oblicua tal y como Caramuel la concibe, «lo mas antiguo, que hoy se lee de *Architectura Obliqua*, son las ventanas del templo de Salomon»⁸⁵. Por otro, se describe el ornamento del mismo, en concreto al referirse a las puertas de ingreso al edificio, en las que «habia en ellas de medio relieve Palmas y Cherubines enlazados entre rosas y flores: todo hermoso por lo excelente de su delineacion»⁸⁶, aspecto este en que se sigue literalmente el texto de las escrituras en que se afirma que «esculpió, además, todos los muros de la Casa alrededor con bajorrelieves de talla: querubines, palmas y guirnaldas de flores, por dentro y por fuera» (Reyes I, 6, 29). Además se incide en la importancia del nártex que precedía la estructura rectangular el edificio sagrado ya que «tenia pues el templo de Salomon un Salon o Pronao delante de su puerta: co(mo) la que le da gran adorno hoy al templo de San Pedro, y a otras iglesias principales de Roma. Modelo que siguen en sus Iconographias muchos Architectos modernos»⁸⁷. Es interesante constatar que en este punto, como en otros, se establece un paralelismo entre las arquitecturas más queridas por Caramuel, en este caso San Pedro y el templo de Jerusalén, ambos precedidos por un nártex.

El carácter salomónico de la reforma de la Valldigna, complementario de su inspiración vaticana, se concreta tanto en la construcción del nártex ante la iglesia como en la decoración que entremezcla la pintura con la talla de estuco, algo extraño en el medio valenciano, en la que se imitan los entrelazos vegetales poblados de querubines que se describen en el texto de los Reyes y en el de Caramuel. Este carácter de *revival* salomónico, completamente coherente con el aprecio demostrado de Joan Blai Aparisi por la *Arquitectura Civil Recta y Oblicua*, se complementa con la inclusión del baldaquino de columnas torsas que, si bien aisladas no implican necesariamente más que la copia de un modelo⁸⁸, en este caso,

⁸⁵ CARAMUEL DE LOBKOWITZ, Juan, *op. cit.*, 1978, Tratado VI. En que se enseña la Architectura Obliqua, p. 4.

⁸⁶ CARAMUEL DE LOBKOWITZ, Juan, *op. cit.*, 1978, Tratado Proemial, en el que se dibuxa y explica el templo de Ierusalen, p. 42.

⁸⁷ CARAMUEL DE LOBKOWITZ, Juan, *op. cit.*, 1978, Tratado Proemial, en el que se dibuxa y explica el templo de Ierusalen, p. 40.

⁸⁸ Con contenidos muy diversos son empleadas profusamente en España desde su aparición en la arquitectura construida en el primer tercio del siglo XVII. Véase al respecto OTERO TÚÑEZ, A., «Las primeras columnas salomónicas en España», *Boletín de la Universidad de Santiago*, 1955, pp. 337-352. El modelo se encontraba desde hacía décadas en la pintura y el grabado: TORRES RUIZ, M.ª Faustina, «La columna salomónica en la pintura española de los siglos XVI y XVII», en *Homenaje al Prof. Hernández Díaz*, Facultad de Geografía e Historia, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1982, t. I, pp. 724-737.

al imbricarse con toda una serie de elementos evocadores de lo salomónico, adquieren una carga semántica bíblica inexistente en la mayoría de los retablos de la época.

El último de los elementos clarificadores de la imagen salomónica que se quiso dar a la Valldigna recupera las palabras de Caramuel con respecto al nártex que precedía al templo de Jerusalén, en el que «pendía también sobre esta puerta un copo de lana teñido de color roxo, muy intenso»⁸⁹. Colgaduras de tela carmesí que se encuentran también, pintadas, en el nártex de la Valldigna, a modo de baldaquino textil como el que se describe en el Éxodo (26, 1-6) y que aparece de forma insistente tanto en los brazos del crucero de la iglesia, como en el muro de cierre del conjunto cisterciense junto a la puerta de entrada.

El baldaquino, como tabernáculo efímero de telas a la manera bíblica, persigue al visitante en su recorrido por el monasterio cisterciense. Al llegar, y antes de ingresar en el conjunto, le recibe el enorme dosel que enmarca el ingreso a la ermita de la Virgen de Gracia, junto a la portería del convento. En el nártex se pinta de nuevo según el precepto de Caramuel y toma la forma de esa tienda en el desierto que Moisés levantó siguiendo los dictados divinos. Por último, y flanqueando a ambos lados el baldaquino de arquitectura real sobre columnas salomónicas, toma de nuevo el aspecto de colgaduras de un rojo intenso coronadas por las alegorías de la Fuerza y la Abundancia. Un recorrido de baldaquinos, reales e ilusorios, arquitectónicos o textiles, que mediante toda una serie de referencias bíblicas conducen al fiel a través del monasterio hasta el sancta sanctorum, oblicuo y por lo tanto salomónico, del camarín transparente de la Virgen.

Coda

En 1687 se inicia en Santa María de la Valldigna un proceso de renovación de la iglesia conventual que, gracias a la amplia cultura de su tracista, Joan Blai Aparisi, toma como referentes directos tanto la imagen barroca de San Pedro del Vaticano como la recreación del templo de Jerusalén. En esta recreación, que dota a la iglesia de un verdadero

⁸⁹ CARAMUEL DE LOBKOWITZ, Juan, *op. cit.*, 1978, Tratado Proemial, en el que se dibuja y explica el templo de Jerusalén, p. 43.

contenido iconográfico⁹⁰, resulta fundamental como intermediaria la figura del polifacético Juan Caramuel de Lobkowitz, cuya *Architectura civil recta y obliqua: considerada y dibuxada en el templo de Ierusalen* fue manejada con fluidez por Aparisi en esta y otras obras. Baldaquino, nártex, tabernáculos textiles, camarín transparente y otros elementos se entrelazan para conseguir la imagen de una iglesia soñada en la que se unen los referentes vaticanos y hierosolimitanos.

Esta arquitectura soñada es la que aparece en las tres escenas pictóricas que, encerradas en marcos de estuco, se encuentran en la parte alta de los muros interiores del nártex. Las tres composiciones, una alegoría femenina y dos grupos de difícil identificación pero de carácter netamente profano, se desarrollan ante una gran iglesia vista en perspectiva. Cada una de ellas está pintada con un punto de vista distinto de acuerdo con su ubicación en la pared y, por lo tanto, las dos escenas de los laterales muestran escorzadas diagonales oblicuas del interior del templo. Se trata, en los tres casos, de un templo dórico ornamentado mediante talla de estuco cuya nave se abre a una enorme rotonda que excede considerablemente la anchura de la iglesia.

La figura alegórica femenina aparece pintada en el interior del templo, rodeada de libros portados por amorcillos y con una pluma en la mano. A pesar de la aparición de pentagramas en los dos libros abiertos que aparecen en la composición, podría tratarse de una alegoría de la Sabiduría que, contemplada junto a las alegorías de la Fortaleza y la Abundancia en el crucero, conformaría un conjunto de virtudes regias fácilmente asimilables a la figura de Salomón. Por el contrario, las dos composiciones laterales sitúan a los personajes laicos en el atrio, fuera del espacio de la iglesia. El templo representado es una visión idealizada de la Valldigna, en la que esta se entremezcla con visiones del templo de Jerusalén que parecen provenir directamente de la obra impresa de Vredeman de Vries⁹¹ en las que el templo se distancia considerablemente de las reconstrucciones literarias y se contamina con la Cúpula de la

⁹⁰ Véase acerca de este concepto KRAUTHHEIMER, R., «Introduction to an Iconography of Medieval Architecture», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1942, pp. 1-33.

⁹¹ Véase al respecto el capítulo «Arquitectura y lugar imaginario. El templo de Jerusalén en la pintura antigua», en RAMÍREZ, Juan Antonio, *Construcciones ilusorias. Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas*, Alianza, Madrid, 1988, pp. 113-214.

Roca, la Rotonda de la Anástasis y otros espacios centralizados⁹². Una Valldigna soñada, hierosolimitana y vista por los gentiles desde el atrio, en la que, como en San Pedro, el programa se habría completado con un desahogado crucero para albergar el baldaquino salomónico. Una Valldigna imaginada, construida y pintada, llena de símbolos que la convierten en verdadera arquitectura parlante.

Las connotaciones bíblicas del templo de Santa María de la Valldigna cobran plena actualidad en el momento de su construcción a finales del siglo XVII. Así, en las pechinas bajo la cúpula, aparecen los escudos de Castilla, León y Granada, de Aragón, Sicilia, Navarra y Portugal, de Borgoña, doblemente, Brabante y Valencia, y de Jerusalén, Aragón, Austria, Borgoña y Sicilia⁹³. Armas, todas ellas, ostentadas o pretendidas por la casa de Austria gobernante en España hasta 1700, aunque muchas, como Portugal y Borgoña, pero sobre todo Jerusalén, perdidas hace mucho tiempo. La Valldigna se muestra por lo tanto, en última instancia, como un monumento a Carlos II, último gobernante de la rama española de los Habsburgo, y la construcción de este templo constituye un agonizante canto del cisne de una dinastía extinta que, aun en sus últimos momentos, sigue reclamando la herencia del Reino de Jerusalén y el trono de Salomón⁹⁴.

⁹² Véase «La iglesia cristiana imita a un prototipo: el templo de Salomón como edificio de planta central en algunos ejemplos medievales», en RAMÍREZ, Juan Antonio, *Edificios y sueños. Estudios sobre arquitectura y utopía*, Nerea, Madrid, 1991, pp. 43-100.

⁹³ La mayoría de estas armas aparecen descritas e ilustradas en la obra de CARAMUEL DE LOBKOWITZ, Juan, *Declaracion Mystica de las Armas de España invictamente belicasas*, Bruselas, por Lucas de Meerbeque, 1636. Véase al respecto MINGUEZ, Víctor, «Juan de Caramuel y su *Declaracion Mystica de las Armas de España* (Bruselas, 1636)», *Archivo Español de Arte*, 320, 2007, pp. 395-410.

⁹⁴ Véase MINGUEZ, Víctor, «El rey de España se sienta en el trono de Salomón. Parentescos simbólicos entre la casa de David y la casa de Austria», en MINGUEZ, Víctor (ed.), *Visiones de la Monarquía Hispánica*, Universitat Jaume I, Castellón, 2007, pp. 19-55.



FIG. 1. Monasterio de Santa María de la Valldigna (Valencia). Fotografía del autor.



FIG. 2. Monasterio de Santa María de la Valldigna (Valencia). Fotografía del autor.



Fig. 3. Monasterio de Santa María de la Valldigna. Cabecera (Valencia). Fotografía del autor.



Fig. 4. Monasterio de Santa María de la Valldigna. Decoración de estuco (Valencia). Fotografía del autor.



Fig. 5. Monasterio de Santa María de la Valldigna. Detalle de la articulación oblicua de la cabecera (Valencia).
Fotografía del autor.



FIG. 6. CARAMUEL DE LOBKOWITZ, Juan, *Arquitectura civil recta y obliqua: considerada y dibujada en el templo de Ierusalen*. Vigévano, por Camillo Corrado, 1678. Lámina XVIII de la *Arquitectura Obliqua*. Biblioteca Histórica de la Universitat de València. Fotografía del autor.



Fig. 7. Monasterio de Santa María de la Valldigna. Pintura oblicua de la cabecera (Valencia). Fotografía del autor.



FIG. 8. Monasterio de Santa María de la Valldigna (Valencia). Baldaquino salomónico (destruido). Fotografía de Roque Chabás. Fondo Roque Chabás, Archivo de la Catedral de Valencia.



Fig. 9. Monasterio de Santa María de la Valldigna. Nártex (Valencia). Fotografía del autor.



FIG. 10. Baldaquino de San Pedro del Vaticano. En Rossi, Giovanni Giacomo de, *Disegni di vari altari e capelle*, Roma, 1713. Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Fotografía del autor.



FIG. 11. Monasterio de Santa María de la Valldigna. Decoración pictórica de las bóvedas (Valencia). Fotografía del autor.



Fig. 12. Monasterio de Santa María de la Valldigna. Baldaquino pictórico del nártex (Valencia). Fotografía del autor.



FIG. 13. Monasterio de Santa María de la Valldigna. Baldaquino pictórico del crucero (Valencia). Fotografía del autor.



Fig. 14. Monasterio de Santa María de la Valldigna. Escena pictórica del nártex (Valencia). Fotografía del autor.



Fig. 15. Monasterio de Santa María de la Valldigna. Escena pictórica del nártex (Valencia). Fotografía del autor.



FIG. 16. Monasterio de Santa María de la Valldigna. Escudo del crucero con las armas de Jerusalén, Aragón, Austria, Borgoña y Sicilia (Valencia). Fotografía del autor.

Camón Aznar como crítico de arte contemporáneo internacional

Jesús-Pedro Lorente Lorente
Universidad de Zaragoza*

Resumen

En la cerrada España de la autarquía, las reseñas sobre actualidad artística publicadas en la prensa por José Camón Aznar, hombre políglota y muy viajero, fueron una ventana abierta a las aportaciones de artistas contemporáneos extranjeros. Son comentarios de gran valor histórico, como elocuentes testimonios de un crítico «testigo de su tiempo», que escribió sobre infinidad de autores y tendencias. Ese es el perfil reivindicado en este ensayo, como contraste a otras interpretaciones que identifican a Camón con la «Escuela de Madrid» u otros artistas amigos o de corrientes estilísticas afines. No se niega aquí esa mayor implicación personal en algunas facetas de su labor crítica; pero sin olvidar que en general escribió sobre todo tipo de exposiciones, artistas y estilos.

Abstract

In times of closed autarchism in Spain, the art reviews published in the press by José Camón Aznar, polyglot and well-traveled man, were a window open to the contributions of foreign contemporary artists. These commentaries have great historical value, as eloquent testimony of an art critic “witness of his time”, who wrote about many authors and tendencies. That is the profile asserted in this essay, in contrast to other interpretations that identify Camón with the “Escuela de Madrid” and other artists friends or related stylistic currents. There is no denying here of his greater personal involvement in some aspects of his criticism; providing we do not forget that in general he wrote about all kinds of exhibitions, artists and styles.

Es impresionante la cantidad y calidad de los escritos de José Camón Aznar, en todo tipo de géneros literarios y ensayísticos, que hacen de él uno de los más prolíficos e influyentes polígrafos españoles de su época. Después de su muerte, ese caudaloso legado sigue siendo reivindicado gracias sobre todo al zaragozano Museo e Instituto de Humanidades

* Coordinador del equipo de investigación consolidado Observatorio Aragonés de Arte en la Esfera Pública, financiado por el Gobierno de Aragón con subvenciones del Fondo Social Europeo.

que lleva su nombre y depende de Ibercaja, pues ha promovido algunas reediciones y estudios, e incluso llegó a celebrar un simposio y exposición en el centenario de su nacimiento¹. Pero en aquella ocasión apenas se trató de su labor como crítico de arte, a pesar de que fue una de sus facetas profesionales de más proyección social y en la que más cuidado ponía, según solía declarar el propio Camón. Desgraciadamente, esa carencia no está siendo paliada por el creciente auge de publicaciones dedicadas a la historia de la crítica de arte en la posguerra española, pues en ellas rara vez se estudian los artículos periodísticos de Camón ni se ha incluido alguna selección de los mismos en sus apéndices documentales². Casi estamos cayendo en la paradójica situación de que uno de los críticos más influyentes en su tiempo apenas cuente para los investigadores de hoy, salvo específicas excepciones³. Para reivindicar la impor-

¹ Las actas del simposio se publicaron en un número monográfico del *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LXXII, 1998. De la exposición ha quedado un valioso catálogo: LOMBA SERRANO, Concepción (comisaria) *et al.*, *Camón Aznar contemporáneo*, Zaragoza, Museo e Instituto de Humanidades Camón Aznar, 1998. Pero lo que aquí más interesa es el volumen dedicado a sus publicaciones, agrupadas en 86 libros y nada menos que 2.476 artículos (que no son todos, pues bastantes de los aquí comentados no figuran en esa lista): SANZ SANZ, María Merced Virginia, *Bibliografía de José Camón Aznar. Publicaciones desde 1925 a 1984*, Zaragoza, Museo e Instituto de Humanidades Camón Aznar, 1998.

² Contrasta mucho el gran predicamento que gozó en vida Camón como crítico de arte, con su escaso eco en la bibliografía reciente especializada en historia de la crítica, quizá porque su labor en ese campo se ha visto eclipsada cara a la posteridad por sus otras aportaciones, especialmente en el campo de la estética y de la historia del arte. En su excelente libro dedicado al arte de vanguardia en la posguerra, Gabriel Ureña apenas se refería a Camón Aznar como crítico (casi únicamente para decir que su reloj se había quedado parado en el cubismo, basándose en un comentario provocador que dirigió a Oteiza en 1953 durante su intervención en un curso de la Universidad de Santander), y solo incluyó en el apéndice documental un texto de Camón, extracto de un libro de estética: Cf. UREÑA, G., *Las vanguardias artísticas en la posguerra española, 1940-1959*, Madrid, Istmo, 1982, pp. 114 y 490-491. Por su parte, Julián Díaz Sánchez y Ángel Llorente citan a Camón brevemente (matizando mejor su posicionamiento frente a la abstracción) en su libro seminal sobre la crítica de arte en el franquismo, en cuyo apéndice de textos solo figuran dos artículos de Camón (un ensayo filosófico-estético publicado en *El Correo Literario*, y un artículo de *ABC* dedicado al citado curso de Santander): Cf. DÍAZ SÁNCHEZ, J., y LLORENTE HERNÁNDEZ, A., *La crítica de arte en España (1939-1976)*, Madrid, Istmo, 2004, pp. 62, 286-296, 317-320, 512-513. Igualmente, en un gran libro sobre la recepción crítica de la abstracción en la prensa madrileña, la profesora Begoña Fernández Cabaleiro ha hecho algunas referencias a Camón, pero no ha incluido ni un solo texto suyo en el apéndice documental: cf. FERNÁNDEZ CABALEIRO, B., *Crítica y arte abstracto en la prensa madrileña*, Madrid, UNED, 2005, pp. 175, 221, 242, 327, 340. Por mi parte, yo tuve que dedicarle poco espacio en el capítulo sobre la crítica de arte en la posguerra española dentro de un volumen de gran amplitud cronológica y geográfica: Cf. LORENTE, J. P., *Historia de la crítica de arte. Textos escogidos y comentados*, Zaragoza, PUZ, 2005, pp. 410-413.

³ El caso más señalado es la tesis doctoral de Daniel Santelices Plaza, *La crítica del arte contemporáneo por Camón Aznar*, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Navarra, 1986; pero sigue inédita y su autor no ha publicado entre tanto artículos sobre el tema. Otros investigadores sí lo han hecho, pero centrándose sobre todo en los ensayos sobre estética, no en los artículos de crítica sobre exposiciones: véase, por ejemplo, CERVERA VERA, L., «El humanista Camón Aznar y su visión personal en el arte», *Cuadernos de arte e iconografía*, t. 7, n.º 13, 1998, pp. 29-37; GÓMEZ ALFEO, M.º V., y GARCÍA RODRÍGUEZ, F., «José Camón Aznar: Documentación de la

tancia de sus reseñas de exposiciones, desde la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte y el Grupo de Investigación «Observatorio Aragonés de Arte en la Esfera Pública» hemos procesado los textos de sus artículos previamente digitalizados por el Museo Ibercaja Camón Aznar con el objetivo final, que en las actuales circunstancias tal vez no se materialice de inmediato, de publicar una antología anotada; pero entre tanto pueden servir como aperitivo estas páginas, que se enmarcan en un empeño con continuidad en el tiempo y abierto a más colaboraciones⁴.

Muchos hemos hecho hincapié anteriormente en el papel que como crítico influyente desempeñó José Camón Aznar a favor de la llamada Escuela de Madrid, que quería emular la modernidad de la Escuela de París con mayor carga «humanista» y filosófica, de una figuración expresionista. Pero resulta curiosa la escasa atención que se había dedicado hasta ahora a sus comentarios sobre el arte contemporáneo parisino o del resto del mundo; aunque incluso el propio Camón ya obvió eso en sus memorias, donde tanto habla de sus amigos extranjeros, de sus viajes internacionales, de su pasión por ciudades como Lisboa y Ginebra, de su admiración por el Museo de Arte Moderno de París... pero en las escasas líneas que dedica a su labor como crítico de arte en el diario *ABC* a partir de 1946 se limita a declarar: «Mis crónicas eran semanales. Las críticas podían ser holgadas pues las salas de exposición eran pocas. Mi atención creo que fue constante dedicando especial atención a lo que entonces podía considerarse como vanguardia artística en España»⁵. Justo es señalar que también comentó con mucho interés el arte contemporáneo extranjero, pues incluso en plena autarquía franquista la vida cultural en nuestro país sí estaba relativamente abierta a la escena

Crítica de Arte en la «Tercera de ABC», *Documentación de las ciencias de la información*, n.º 31, 2008, pp. 67-104. DÍAZ SÁNCHEZ, J., «Ideas y formas: Teoría y crítica de arte al final de los años treinta», en *Estudios de Historia del Arte. Libro Homenaje a Gonzalo M. Borrás Gualis*, Zaragoza, IFC, 2013, pp. 317-325. *Ídem*, *La idea de arte abstracto en la España de Franco*, Madrid, Cátedra, 2013.

⁴ Quiero dar las gracias a Pilar Camón y a José María Morales Camón, por dar su permiso para citar los textos que aquí se reproducen en extracto. También a Manuel Sánchez Oms, por su pericia y dedicación en el escaneo de los artículos, que hubieran merecido mayor recompensa que el escaso pago que hemos podido darle. Mi agradecimiento también a la Asociación Española de Críticos de Arte, por encargarme, para el congreso nacional conmemorativo del cincuentenario de su fundación por José Camón Aznar, una ponencia inaugural sobre su labor como crítico y presidente de AECA desde 1962 a 1978, como crítico en el diario *ABC* u otros periódicos: se publicó en *AACADigital*, n.º 18 (marzo 2012), revista en la que ya había dado a la luz un artículo sobre sus artistas aragoneses favoritos: Cf. LORENTE, J. P., «El profeta en su tierra: críticas de José Camón Aznar sobre arte aragonés contemporáneo», *AACADigital*, n.º 12, septiembre 2010 (consultables en www.aacadigital.com).

⁵ Cf. CAMÓN AZNAR, J., *Perfil autobiográfico*, Zaragoza, Museo e Instituto Camón Aznar, 1984, p. 41.

internacional, tanto por los artistas foráneos que realizaron estancias en España⁶ o que estuvieron representados en importantes exposiciones en Madrid o Barcelona⁷, como por los viajes que realizaban al extranjero algunos protagonistas de nuestro sistema artístico que contaban con pasaporte y medios económicos, como era el caso de Camón Aznar. Ciertamente, fue un hombre muy viajado, no solo como turista, pues dio conferencias en diversos países, participaba en congresos internacionales, representaba a España en actos internacionales... y además estaba informado de las novedades culturales fuera de nuestras fronteras a través de sus amplias lecturas, todo lo cual sin duda influyó en el liberalismo del que hizo gala en cuestiones de gusto. Quizá esa sea la principal aportación de este artículo, pues hasta ahora hemos estado dando una imagen tergiversada de Camón como crítico todos los que hemos destacado sus elogios de ciertos artistas amigos o de corrientes estilísticas afines, mientras que en sus reseñas sobre arte extranjero hay quizá mayor distanciamiento, pero no menos pasión y curiosidad.

Artistas latinoamericanos

La exaltación de los lazos de la Hispanidad, en términos religiosos, culturales y políticos, fue uno de los principios básicos del régimen franquista, especialmente cuando el boicot diplomático votado por la Asamblea General de la ONU en 1946 le dejó aislado internacionalmente, con la notable excepción de algunos gobernantes latinoamericanos cuyos líderes profesaban amistad personal al general Franco. Sobre todo el general Juan Domingo Perón, que nada más asumir la presidencia de Argentina quiso hacer gala de su independencia de las superpotencias que dominaban el mundo en plena Guerra Fría, al firmar el 30 de octu-

⁶ Este es un tema de investigación fascinante, que abarcaría desde Yves Klein, a Francis Bacon, y ya ha sido abordado en alguna exposición. Particularmente interesante es el catálogo de PARRENO, J. M.^o (comisario), *Extranjeros. Los otros artistas españoles*, Segovia, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, 2002.

⁷ Remito a las siguientes palabras de Begoña Fernández Cabaleiro sobre las principales exposiciones internacionales que vinieron entonces a España: «La exposición “Un art autre” fue presentada, primero en la sala Gaspar de Barcelona y posteriormente en Madrid, en la sala Negra dependiente del Museo de Arte Contemporáneo./ Junto a esta, otras ilustrativas exposiciones de artistas extranjeros se iban sucediendo: Fautrier (Nebli, enero de 1961; Ateneo, 1963); Hartung (Ateneo, abril de 1961); Vedova (Ateneo, mayo de 1961); Henry Moore (Dirección General de Bellas Artes, 1959; British Council); 1962; Baumeister (Sala Buchholz, 1957)... Las muestras de pintores extranjeros se hicieron frecuentes en Madrid». Cf. FERNÁNDEZ CABALEIRO, B., «Una lectura crítica de la historia de la crítica. De los años cincuenta a los noventa. El crítico, comisario de exposiciones», *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, H.º del Arte*, t. 20-21, 2007-2008, pp. 422-423.

bre de 1946 un Convenio Comercial y de Pagos que aseguraba por cinco años la exportación de trigo argentino a España mediante un préstamo a bajo interés. Esto alivió las hambrunas de nuestra población, que aclamó multitudinariamente a Evita Perón cuando al año siguiente realizó su famosa visita a España, desafiando el bloqueo internacional decretado por la ONU (que fue suspendido a finales de 1949 por iniciativa de Brasil, Bolivia, Colombia y Perú).

No es de extrañar que por entonces nuestro Ministerio de Asuntos Exteriores se volcase especialmente en las relaciones culturales con los países latinoamericanos, y muy particularmente con Argentina. En este contexto se organizó en el otoño de 1946 una exposición en el Museo de Arte Moderno de Madrid dedicada al pintor argentino Juan Antonio Ballester Peña, en cuyo catálogo escribió un texto Camón Aznar. Este tenía sin duda muchos motivos para simpatizar con dicho artista, empezando por las afinidades generacionales (Ballester había nacido en Nicolás de los Arroyos en 1895 y murió en Buenos Aires en 1978) o políticas (de joven el argentino había sido militante anarquista, mas una conversión religiosa y la amistad con intelectuales católicos nacionalistas como Atilio Dell'Oro Maini, Leopoldo Marechal, Francisco Luis Bernárdez o Jacobo Fijman, le habían convertido en artista del *establishment*), pero sobre todo tenían en común muchas referencias estéticas (la pintura de Ballester destacaba por su misticismo, regodeándose en temas de ángeles y vírgenes, aunque también sobresalía por sus abundantes referencias histórico-artísticas, especialmente al arte bizantino, a los primitivos italianos, y a algunos vanguardistas modernos como Modigliani o Chagall). Con todo, en su reseña de la exposición, publicada en *ABC* el 20/10/1946, Camón expresó algunas reticencias: «Quizá el esquematismo de sus formas llegue a veces a aligerarlas en demasía de materia. Quizá esta tendencia a la ingravidez y a la plenitud simbólica las desguace en exceso de humanas sensualidades y de ineludibles problemas plásticos», y en lugar de alabar sus pinturas de santos ni sus paisajes, que eran lo más apreciado entonces, dijo preferir sus retratos, por su dibujo de trazo ágil y sumario.

El dibujo seguirá siendo, desde su punto de vista, uno de los elementos más destacados del arte latinoamericano, para cuya apreciación le faltaba quizá a Camón un mejor conocimiento directo de sus corrientes contemporáneas, por lo que tendía a hacer comparaciones, a veces no demasiado sustentadas, con movimientos europeos anteriores. Así,

cuando el 16/3/1950 comenta para *ABC* el Séptimo Salón de los Once, sorprende que adscriba al simultaneísmo los cuadros del uruguayo Joaquín Torres García escogidos por Juan Antonio Gaya Nuño, aunque en seguida matiza que está muy atemperado por su apagado cromatismo agrisado: «Los temas se disponen en manchas afines, reproduciendo, no la realidad, sino su impresión superpuesta. Es este un arte ya pasado por el tiempo, al que las teorías han limado de estridencias, y queda así ejemplar y pedagógico». Otro referente habitual al comentar obras de artistas latinoamericanos es el surrealismo, aunque a veces Camón subraya la particular manera de evocar una realidad fantástica en muchos de ellos. Por ejemplo dos chilenos que en la primavera de 1951 exponían en la sala de estampas del Museo de Arte Moderno de Madrid: Ximena Christi y René Gallinato. De este último, que le pareció el más destacable, escribió muy inspiradamente en *ABC* el 6/5/1951: «Sus dibujos y aguafuertes son sutiles y agilísimos, revelándonos un mundo caótico, con nebulosas de líneas que no se aclaran en formas concretas. Estas masas genesíacas parecen agitadas por fuerzas elementales, tendiendo a una expansión de amplios ímpetus centrífugos. Cuando estos grupos lineares se concretan, resultan perfiles de pájaros o de caracoles en elásticas figuraciones. Se cruzan las líneas finísimas en telas de araña. Y cuando son formas humanas las que maneja, estos rasguños tímidos dejan en el dibujo o en el grabado una fuerte impresión nostálgica. Este mundo caprichoso se apoya, sin embargo, en unos trazos de pulso riguroso».

Curiosamente, René Gallinato sería uno de los artistas antifranquistas que, liderados por Picasso, a finales de ese año participaron en una *Exposition Hispano-Américaine* en la parisina Galerie Henri Tronche como alternativa a la Bienal de Arte Hispanoamericano inaugurada por Franco el 12 de octubre de 1951 en Madrid⁸. Pero, por supuesto, Camón no se hizo eco de esos opositores al régimen de Franco, salvo en alusiones indirectas a «las ausencias de algunos de esos pinceles que se mojan hoy, más que en ideas, en rencores» (*ABC*, 14/10/1951); más bien ofreció en seguida un apoyo entusiasta al controvertido certamen que pretendía mostrar al mundo la pujanza cultural contemporánea de la Hispanidad. Lamentó, eso sí, la exigüidad de las salas del Museo de Arte Moderno,

⁸ CABAÑAS, M., *Artistas contra Franco: la oposición de los artistas mexicanos y españoles exiliados a las bienales hispanoamericanas de arte*, México, UNAM, 1996, p. 35.

que obligó a repartir algunas piezas en otras instituciones madrileñas, no siempre con un criterio y jerarquización apropiados. Pero desde el principio se deshizo en comentarios positivos, proclamando que Madrid disputaba entonces el cetro del arte moderno a París y Roma (¡resulta revelador que ni mencione a Nueva York!), y declarando su admiración por los cuadros expuestos del chileno Pedro Rezska, de la argentina Ana Weiss, y de su esposo Alberto María Rossi, cuyos cuadros alcanzaban por entonces gran cotización.

Luego dedicó a esta Bienal una serie de reseñas en *ABC*, la mayoría centradas en los participantes españoles, aunque hay dos expresamente tituladas «Pintura americana». Parecen a ratos una sucesión de nombres en retahíla, pero hay que destacar en una de ellas el ambicioso comienzo, donde intenta resumir las señas de identidad comunes de la pintura americana contemporánea en dos párrafos, en los que alude por una parte a características formales –el toque matérico, de pincelada centrífuga, formas indefinidas y superficies sin cristalizar– y por otro lado a una gravedad emocional:

Otro carácter que sutilmente acidula estos lienzos es un sedimento de tristeza que se traduce en expectativas y quietudes en las criaturas y en una interpretación vasta y crepuscular de la naturaleza. Pocas veces irradian de estos cuadros esa jocunda seducción tan peculiar de la escuela de París, a la que tanto debe esta pintura. Quizá un último estrato de la grave seriedad aborigen determine esa punta de desolación que se advierte al margen de estilos y técnicas (*ABC*, 9/11/1951).

Por eso mismo, uno de los artistas por los que Camón se sintió más interesado en esa Bienal, precisamente por sus figuras de grandeza esquemática y paisajes de formas ciclópeas teñidos de nostálgico azul, fue el pintor argentino entonces residente en España Ernesto Scotti, cuyas obras eran según él «las que mejor encarnan la áspera elementalidad de la pintura hispano-americana» (*ABC*, 6/12/1951). Este artista fue uno de los pocos extranjeros representados en la colección de Camón Aznar legada a su museo en Zaragoza, donde hay un paisaje de Scotti, a quien don José dedicó años después una larga necrológica al enterarse de su muerte (*ABC*, 11/2/1959).

Como en su caso, el tema recurrente de la existencia de una cierta idiosincrasia americana aparecería en otros artículos de Camón sobre artistas del otro lado del Atlántico, por ejemplo al reseñar sendas exposiciones

del Museo de Arte Moderno de Madrid para resaltar el temperamental cromatismo y la estilización dibujística de un «criollo» cubano establecido en Puerto Rico, Rolando López Dirube (*ABC*, 9/1/1953), o las formas fantasiosas de las cerámicas de un holandés establecido en México, Dick Hubers (*ABC*, 19/5/1954). Algunos de estos tópicos reaparecen incluso en su reseña de la III Bienal, celebrada en Barcelona en 1955, pues empezará proclamando «Por encima de los acuerdos económicos y políticos, que son flor de un día, aquí tenemos a nuestras sangres revelando una común interpretación del mundo y de los anhelos de belleza. Solo los rótulos indicando las distintas nacionalidades nos muestran que estamos ante geografías diferentes». Pero en seguida reconoce como la principal característica del certamen la gran variedad de lenguajes y técnicas, echando de menos la «garra genial» entre los escultores, mientras que en pintura «el indigenismo aflora con caracteres más diferenciales. Y donde la masa plástica transparente con más acuidad fondos milenarios» (*ABC*, 28/9/1955).

Ahondando en estas consideraciones, escribió un artículo entusiasta a raíz de la concesión del gran premio en esa III Bienal Hispanoamericana al pintor ecuatoriano Oswaldo Guayasamín (*ABC*, 23/3/1956). La mezcla de reivindicación indigenista y espiritualidad humanista de este gran muralista embelesó a Camón, que lo consideró uno de sus artistas favoritos, como demuestra la colección del Museo Camón Aznar de Zaragoza. Su pintura, de potentes pero melancólicas figuras, parecía corroborar la camoniana caracterización del arte hispanoamericano más arriba comentada, que remachó años más tarde, al aplaudir el triunfo de sus enormes cuadros del ciclo «La Edad de la Ira» expuestos en Madrid, Barcelona y París: «La tristeza de la raza incaica aflora en congojas monumentales. Los indios enfermos que modelan su cerámica aquí se agrandan en formas que para hacerse más potentes se resuelven en planos sin recodos sombríos» (*El Noticiero Universal*, 28/12/1973). Para Camón, era esta la encarnación más cercana al ideal de arte «humanista» que él siempre había propugnado, a medio camino entre los dos extremos que polarizaban el mundo artístico latinoamericano, el muralismo mexicano de reivindicación política y la pintura abstracta norteamericana.

Artistas italianos y portugueses

Contrasta con la retórica arriba comentada respecto a los «hermanos» latinoamericanos, el cuidado que Camón puso para no caer en los tópicos

sobre la hermandad cultural más allá de las fronteras tan frecuentes en España para referirse a los italianos y portugueses. Ni siquiera echaba mano de los clichés identitarios respectivos de ambas naciones. Por ejemplo, de los artistas portugueses apenas solía destacar nada que tuviera que ver con la poética melancólica, o la oscuridad anímica del fado: resaltó, en cambio, la dureza de estilo del acuarelista Antonio Lino (*ABC*, 17/6/1951) y «la precisión algo seca y lineal de Eduardo Malta, con unas formas sin atmósfera, de una premeditada dureza, que hace muy plásticos y evidentes los relieves» (*ABC*, 6/12/1951) como lo más granado de la representación portuguesa en la I Bienal Hispano-Americana de Arte de Madrid en 1951. En los años sesenta, cuando se hicieron muy frecuentes sus viajes a Portugal, llegó a trazar un panorama histórico del arte contemporáneo en el país vecino, bajo el título: «Pintura y escultura del naturalismo a nuestros días en el arte portugués» (*Goya, Revista de Arte*, n.º 84, 1968, pp. 366-373).

Tampoco abusaba de los usuales paralelismos de artistas italianos contemporáneos con maestros antiguos, con los que precisamente Camón debía de estar muy familiarizado como profesor e historiador del arte. Solo excepcionalmente llegó a comparar una escultura de Francesco Messina con las de Donatello, o los fondos de los cuadros de Gigliotti Zanini con los de Carpaccio, y un retrato femenino de Modigliani con una *madonna* sienesa en la excelente reseña de la Exposición de Arte Italiano organizada en la primavera de 1948 por el Museo de Arte Moderno de Madrid: es cierto que en el título aludía al «espíritu de los clásicos», pero eran las innovaciones modernas las que suscitaban sus sinceras alabanzas para las pinturas de Carlo Carrà, Massimo Campigli, Filippo de Pisis, Ottone Rosai, Mario Sironi, o sobre todo las esculturas de Giacomo Manzù y Marino Marini. Poco después matizaría sus juicios, al comentar una exposición de dibujos en la madrileña Sala Clan, donde volvía a enaltecer a De Pisis y a Marini, pero acusaba a Carrà de «cierta mecánica sequedad» como dibujante y a De Chirico de producir en sus flirteos con la abstracción «un desequilibrio poco grato» (*ABC*, 7/11/1948); mientras los paisajes del pintor Adriano Spilimbergo le parecían una pintura bonita y sensible, pero poco ambiciosa (*ABC*, 8/1/1949).

No deja de ser una novedad con respecto a la poética clásica exaltada por la Academia Breve de Crítica de Arte en sus Salones de los Once, donde la presencia habitual de arte italiano solía corroborar las preferencias estéticas reivindicadas por Eugenio d'Ors. Los comentarios

de Camón no fueron demasiado entusiastas al respecto, y si saludó al Quinto Salón de los Once como el más interesante hasta el momento, no tuvo empacho en reprochar al artista italiano seleccionado, el paisajista ravenés Baldo Guberti, «detenerse en una belleza superficial, que evapore el drama y en la que, por falta de una profundidad hasta de modelado, no pueda morder el carácter» (*ABC*, 1/1/1948). Sin renegar de esta estética clasicista algo trasnochada, Camón estaba más abierto a todo tipo de tendencias y ciertamente fue muy ecléctico en sus reseñas sobre arte italiano contemporáneo, con motivo de las exposiciones organizadas en la sede madrileña del Instituto Italiano de Cultura u otras instituciones.

Especialmente le entusiasmó la gran muestra de arte italiano moderno presentada en el Palacio del Retiro en la primavera de 1955, a la que dedicó varias reseñas de gran interés. Empezó por analizar muy atentamente los precedentes futuristas y novecentistas, para luego centrarse en los artistas figurativos contemporáneos, entre los cuales, tras dedicar fríos comentarios a Giorgio Morandi, y referirse con más pasión a Felice Casorati y Filippo de Pisis, proclamó a Mario Sironi como «el más importante de los pintores italianos» del momento, aunque lamentaba que no hubieran traído una digna representación de su arte, al contrario de lo que sucedía con Massimo Campigli, bellamente representado con una serie de retratos de románticas mujeres evocadas con una atmósfera de fanal, pintados con sus típicos colores etruscos, como de terracota (*ABC*, 25/5/1955). Pero más interesante aún es otra reseña posterior, que culmina con unos párrafos entusiastas sobre la escultura, que vuelve a destacar como su faceta favorita del arte italiano contemporáneo, entre otras cosas por su conjunción de modernidad y herencia renacentista; aunque el meollo son sus juicios sobre la pintura abstracta italiana, que juzga sobrerrepresentada en la exposición, si bien no exenta de nombres de interés (destacó en sus comentarios y en la imagen que ilustra su artículo en *ABC*, 7/6/1955, a un tal Mirko Basaldella, que hoy es recordado más bien como escultor figurativo expresionista). En esa línea insistió también en otra reseña muy parecida para una revista ilustrada, cuyo texto casi coincide literalmente con las dos ya comentadas, pero que está generosamente acompañado por doce fotos, que constituyen una selección muy reveladora sobre las preferencias personales de Camón Aznar en el arte italiano contemporáneo: Boccioni, De Chirico, Modigliani, Severini, Morandi, Carrà, Manzù, De Pisis, Marini, Fazzini, Reggiani, Mirko y Minguzzi (*Goya: Revista de Arte*, n.º 6, 1955).

Artistas franceses y de la Escuela de París

En la Edad Contemporánea siempre había sido España un país en la órbita cultural francesa, y ello continuó así en pleno franquismo, por encima de las fricciones políticas; por ello no es de extrañar que el arte francés fuese la referencia internacional más influyente para José Camón Aznar en su labor como crítico de arte contemporáneo. Francia fue el país extranjero al que más a menudo viajó, y del que más publicaciones recibía. Por la especial atención con la que seguía las novedades culturales transpirenaicas, llegó a comentar en sus artículos de prensa algunos eventos artísticos parisinos, y siempre prestó gran interés a las exposiciones en salas madrileñas donde estuvieran representados artistas del país vecino.

En ocasiones se trataba de residentes en España, como los becados en la Casa de Velázquez de Madrid que, a pesar de no ser todavía artistas de renombre, siempre recibieron de Camón cumplidas reseñas de sus exposiciones en las páginas de *ABC*. Sobre todo, en la medida en que esos jóvenes franceses se mostraban permeables a la cultura española, bien fuera retratando paisajes o personalidades de España, o dejándose influir por la estética española «siempre tan dramática» según Camón (*ABC*, 16/7/1951). A menudo llegó a destacar con palabras especialmente encomiásticas alguno de entre ellos, como una apuesta personal. Así por ejemplo, en la exposición de los pensionados franceses de 1948 hizo este pronóstico: «Presagiamos el futuro triunfal del pintor [André] Chochon a través de estos cuadros de tanta intensidad dramática, profundos, de angustiada concepción» (*ABC*, 20/6/1948). Igualmente, cinco años más tarde volvía a hacer una apuesta al comentar otra exposición colectiva de becarios de la Casa Velázquez: «hay en todas sus promociones algún artista que luego deja su huella en el gran arte francés moderno. En esta del Círculo de Bellas Artes creemos que este augurio se cierne sobre el dibujante [René] Quillivic, cuyas obras son de una gran delicadeza lineal» (*ABC*, 14/6/1953). En algún caso, llegó incluso al extremo de pasar por alto a todos los expositores menos uno, como hizo en una colectiva de la Casa de Velázquez mostrada en la Sala Macarrón:

De este conjunto tan sugestivo, solo podemos destacar, por falta de espacio, a un gran artista: a Ives Trevedy. Pocas veces hemos encontrado una más íntima fusión de una espiritualidad exacerbada, alzada a veces a colmos místicos, con unas formas de más castigada sobriedad, de más agudo apasionamiento. Sus rasgos

nos descubren el mapa nervioso de los seres efigiados, con líneas violentas y esenciales. Y este efecto tan directo y pungente no está encomendado solo a la tajante seguridad de sus perfiles que definen a las cosas con limpia exactitud, sino al juego tan varonil y seco de su claroscuro. Los negros, sobre todo, palpitan impregnando de dramatismo a estos dibujos. Le interesa sorprender el carácter ronco y patético de nuestras tierras y de nuestros hombres, y ello lo ha conseguido en estas manchas de un empaque tan virulento y concentrado (*ABC*, 6/7/1950).

Mucho más interés de cara a la posteridad tienen sus reseñas de exposiciones madrileñas dedicadas a artistas contemporáneos activos en Francia. Camón no solo las comentaba en función de su calidad intrínseca, sino también de lo representativos que fueran esos ejemplos de la vivaz escena artística al otro lado de los Pirineos. Así por ejemplo, al referirse a la Exposición de la Bibliografía del Arte Moderno Francés organizada en 1947 por el Instituto Francés, la tilda inicialmente de magnífica, pero matiza que no da idea cabal del panorama del arte moderno en el país vecino, si bien se felicita por la nutrida presencia de la tendencia expresionista: Rouault, Gruber, Goerg, Venard, Tailleux. «Parece que la angustia de nuestro tiempo ha de encontrar su cauce en esta escuela, con los rasgos exacerbados. Es singularmente Rouault, a sus setenta y cinco años, el que hoy acapara el interés» (*ABC*, 8/6/1947). Camón Aznar se sentía entusiasmado por los trazos espesos de este pintor francés y alababa entonces su paisajes, «como cosmos en formación, en los que flotan soles sin cuajar», así como sus retratos de pálidos payasos. En cambio, otra exposición del Liceo Francés le inspiraría en 1954 juicios muy duros a otro histórico de las vanguardias francesas, Raoul Dufy, que había muerto el año anterior y, como homenaje póstumo, se mostró en Madrid una versión reducida de su famosa decoración del Pabellón de la Electricidad, de la Exposición Internacional de 1937, que a Camón le defraudó por completo: «a juzgar por esta muestra, nos parece una obra enteramente fallida. El genio de Dufy, tan apto para aladas sugerencias en pequeño formato, se encoge y prosaiza en este gran friso, con los personajes alineados, como muñecos de feria, y con unas alegorías de infantil y tosco realismo. Solo cuando su imaginación se evade de los grandes símbolos en forma de pequeños cuadros autónomos, volvemos a encontrar otra vez la gracia de su arte» (*ABC*, 17/4/1954).

De hecho, le gustaba mucho la pintura *fauvista*, pero sobre todo la de Matisse, como quintaesencia de la sensibilidad francesa; aunque ello no

le impidió utilizar el término para muchos pintores españoles de gran intensidad cromática y expresiva. Uno de los lugares donde se apostaba por esa estética era la Sala Buchholz, que en el Madrid de la posguerra era uno de los pocos sitios donde poder contemplar arte moderno extranjero, incluidos grandes maestros franceses. Allí vio Camón en 1948 una exposición de «litografías de artistas adscritos a unos criterios expresionistas, decorativos y creacionistas, del mayor interés por la rareza de su presentación en España», así que no escatimó alabanzas a Matisse, Léger, Lipchitz y, sobre todo, a su admirado Rouault, por sus dos grabados «de trazos espesos y enérgicos, de violentos colores de vidrieras, de formas como aurorales y edénicas» (*ABC*, 27/3/1948). Un año más tarde, en la misma galería pudo contemplar unas litografías de André Masson, que le sorprendió por su variedad de registros estilísticos, desde las angulosidades cubistas de raigambre picassiana al expresionismo más intenso, pero «dominando todas estas impresiones, una constante surrealista, que provoca el lado trascendental y misterioso de estos dibujos, con una cierta calidad viscosa de las formas». Son palabras más descriptivas que valorativas, porque a Camón no le gustaba demasiado el surrealismo, pero sí le interesaban estas obras de André Masson por las abundantes referencias temáticas españolas, que comenta cuidadosamente, sin entrar en cuestiones políticas: «Su obsesión por la tierra desnuda y por los soles trágicos le hacen visitar España en 1934, y establecerse en ella. De su estancia aquí derivan sus temas, de gallos, de escenas de D. Quijote y después, en 1937, los figurines y decoración de la Numancia de Cervantes, en París» (*ABC*, 3/4/1949).

Distinta genealogía artística, típicamente francesa, constituían los seguidores de Braque, Derain, u otros artistas figurativos modernos que habían pasado del cubismo y *fauvismo* a la busca de un nuevo clasicismo de coloridos planos. Camón fue uno de sus muchos adeptos en España. En la Sala de Exposiciones de la Revista de Occidente encontró en 1948 un interesante contraste entre los cuadros de Jean Picart Le Doux –famoso por sus cartones para tapiz– dominados por armoniosos tonos rosas y azules construidos mediante «un sistema de planos y de modulación de colores de matices cambiantes», frente a los cromatismos a la aguada delineados por trazos negros del paisajista Poulain, que comparó con Bonnard y describió con muy poéticas palabras: «Pintados casi siempre en trazos negros, juegan su ramaje vivo de nervios esenciales, mientras el color se sitúa en el fondo, como un coral que da el acento al cuadro; pero que no envuelve a estos filamentos de un acero apasionado. Estos

mordientes rasguños que atraviesan esos panes de color, que trepidan en los segundos términos del lienzo, construyen por la sola eficacia de su sesgo ambientes totales» (*ABC*, 10/12/1948). Parecidos comentarios dedicó año y medio después a las aguadas de Pierre Francois en la Sala Biosca, cuadros de una figuración colorista «donde a veces la pesadez es excesiva y las entonaciones demasiado arbitrarias» (*ABC*, 11/5/1950). Mientras, en la Sala Clan, admiró luego el contraste entre «unas aladas muestras del arte de Dufy, inconsistentes e insinuadas, con esos rasguños azules que son como la huella de las formas en el limo de la sensibilidad» frente a las pinturas de Garardie, concebidas como *collages* pintados «como alvéolos para depositar allí los campos de color», cuya tonalidad pizarrosa según Camón emulaba al último estilo de Braque (*ABC*, 20/3/1951).

Esta modernidad clásica y elegante, liderada por los maestros de las vanguardias históricas, incluido Picasso, era para muchos la esencia de la «Escuela de París». Dicha denominación la evocó Camón casi siempre para insistir en el hecho de que muchos de sus principales representantes eran extranjeros, algunos de ellos españoles; pero no entró en las diatribas sobre las connotaciones ideológicas de dicho apelativo, o sobre su cambiante proyección en la esfera artística internacional, pues tras una fugaz identificación nacionalista con cierto tipo de pintura abstracta francesa esta etiqueta fue conociendo un nuevo auge internacional en los años cincuenta, sobre todo por iniciativa del marchante Jean Charpentier y del historiador del arte Raymond Nacenta⁹. Muy digno de señalar es, en ese sentido, el interesantísimo comentario que en 1954 dedicó a una muestra de arte abstracto de París en el Museo de Arte Contemporáneo del paseo de Recoletos, cuyas reseñas en algunos pe-

⁹ El apelativo *École de Paris* lo había inventado el periodista André Warnod en 1925 con significado meramente sociológico, pero curiosamente fue el sociólogo Pierre Francastel uno de los más implicados en reutilizarlo en la posguerra para etiquetar un tipo de pintura abstracta francesa, cuyos máximos exponentes eran Jean Bazaine, Maurice Estève, Charles Lapicque, Alfred Manessier o Edouard Pignon. Frente a ellos, los principales reivindicadores del término en los años cincuenta propugnaban una amplia variedad estética, que iba del realismo de Berard Buffet al poscubismo y, sobre todo, los colores *fauves*; pero pronto fueron eclipsados por el éxito de la etiqueta *Art Autre* de Michel Tapié, y el término *École de Paris* quedó relegado a los historiadores y museos interesados en el arte de la primera mitad del siglo XX. Cf. LORENTE, Jesús-Pedro, «La evolución en la reivindicación histórico-artística y museística de la Escuela de París en Francia y a este lado de los Pirineos», en LORENTE, Jesús Pedro, y Sofía SÁNCHEZ (eds.), *Los escultores de la Escuela de París y sus museos en España y Portugal*, Teruel, Instituto de Estudios Turoleses, 2008, pp. 11-36. En la crítica de arte anglófona el término *School of Paris* llegó a cobrar un carácter despectivo, para aludir a una modernidad «chic» pero retrógrada. Cf. ADAMSON, Natalie, *Painting, Politics and the Struggle for the École de Paris, 1944-1964*, Ashgate, 2009.

riódicos madrileños fueron muy polémicas¹⁰. Camón, una vez más, comenzó la suya para el diario *ABC* deplorando que fuera poco representativa del arte francés del momento, pues la abstracción ya no era lo más de moda en la ciudad del Sena, según él, sino «un realismo demasiado encarnizado y hasta panfletario»; luego destacó algunos nombres, sobre todo los de ciertos escultores de su interés, y sorprendentemente acabó su escrito justificando «la necesidad de sacar al arte –singularmente a la pintura– del realismo intrascendente en que se movía», pero deplorando que la abstracción pictórica presentada en la exposición se quedase «en un simple grafismo, en balbuceos elementales y sin posible transmisibilidad» (*ABC*, 7/3/1954).

Por tanto, sus reproches no iban dirigidos contra el arte abstracto, sino contra los ejemplos vistos en esta exposición, y contra el hecho de que fueran presentados con el engañoso título de «Muestra de París», ya que no daban idea de la calidad y variedad artística en la capital francesa. Por eso mismo destacó al año siguiente el amplio abanico de estilos en la muestra titulada «Tendencias recientes de la pintura francesa», montada en la Dirección General de Bellas Artes, cuya detalladísima reseña redactó con particular atención a las tendencias abstractas y expresionistas, frente a algún ejemplo de «indigesto realismo» (*ABC*, 9/6/1955).

Camón demuestra en ese momento hasta qué punto está muy al día de la escena artística parisina. De hecho, bien podríamos cerrar este epígrafe sobre sus críticas del arte francés contemporáneo con una tercera categoría de artículos que, sirviendo de broche final a lo ya indicado hasta ahora sobre artistas franceses residentes en España o a propósito de las exposiciones de arte francés en Madrid, complementen esos comentarios con algunas de sus palabras sobre artistas y exposiciones de París. Y sin remontarnos a Cézanne, que sin duda sería siempre uno de sus referentes favoritos pero desborda los límites cronológicos de este artículo, cabe aquí destacar que el artista francés más veces mencionado por Camón en sus reseñas periodísticas es, con diferencia, Matisse, seguido de Braque, Derain y Léger: lo mismo puede citar sus nombres como un punto de comparación al hablar de Álvaro Delgado, que los evoca para caracterizar mejor determinada estética o estilo que esté describiendo. A Léger y Braque les dedicó muy inspiradas necro-

¹⁰ Compárese con la reseña de esta exposición firmada por Salvador López de la Torre en el diario *Arriba*, y con la de José de Castro Arines para *Informaciones*, publicadas ambas en el apéndice documental de UREÑA, Gabriel, *op. cit.*, pp. 371-378.

lógicas (*ABC*, 28/8/1955; *ABC*, 11/9/1963); aunque no tan destacables como la que le ofrendó a Rouault (*ABC*, 21/2/1958), cuyo nombre citaba en menos ocasiones pero siempre con apasionada admiración pues era uno de sus artistas predilectos. De hecho esa necrológica es en realidad un ensayo sobre la evolución pictórica del gran expresionista parisino y sobre la religiosidad en su arte, pues ni se menciona en el texto que Rouault acaba de morir.

Todavía más interesantes son sus comentarios sobre exposiciones parisinas que, aunque no las hubiera reseñado directamente para los lectores de *ABC*, a veces glosaba como una digresión ilustrativa al hilo de temas diversos. Así, por ejemplo, cuando en 1947 declaró al surrealismo pasado de moda, apostando por la tendencia expresionista como la más novedosa y congruente con la sensibilidad del momento, reforzó sus argumentos con una alusión al parisino Salon d'Automne, escaparate siempre atento según él a «un vanguardismo que intuye las nuevas rutas del arte», en cuya convocatoria de ese año no se había dado cabida a los surrealistas y en cambio se había ofrecido lugar destacado a los nuevos expresionistas (*ABC*, 19/10/1947). En otra ocasión también se hizo eco inmediatamente de la actividad expositiva en Francia al comentar que recientes exposiciones en París y Lyon habían puesto de actualidad la pintura de Le Corbusier; pero en absoluto hizo una reseña de esas muestras, sino un ensayo sosteniendo la hipótesis de que cuando el ilustre suizo nacionalizado francés era pintor de formas geométricas y todavía no firmaba con su famoso sobrenombre –que en todo el artículo aparece mal escrito como «Le Courbusier»– ya había anticipado la mayor parte de sus inmensas contribuciones a la arquitectura (*ABC*, 21/10/1956). En cambio, otras veces pasaban muchos años hasta que otras referencias le trajesen a la memoria el recuerdo de exposiciones y museos parisinos, como cuando comentó en 1958 una muestra de tapices en el Ateneo de Madrid, donde le agradaron los ejemplos de abstracción analítica, que a él no le gustaba en pintura, pero que por su carácter tan plano y ornamental le parecía un lenguaje especialmente adecuado para las artes decorativas, sobre todo la industria textil, felicitándose por la «pujanza que ha vitalizado esta industria en Francia, a raíz de la famosa exposición de tapices modernos, realizada en París en 1949, y donde algunos de los más grandes artistas modernos como [Jean] Lurçat y [Lucien] Goutaud encontraban en los paños de tapicería la perfecta expresión de su genio. Hoy sus tapices figuran en el Museo de Arte Moderno de París, al lado de los más grandes pintores» (*ABC*, 18/1/1958).

Artistas alemanes y del entorno cultural germánico

Desde joven Camón Aznar tradujo textos filosóficos alemanes al español, pero no parece que sintiera demasiada simpatía por el arte germano contemporáneo, del que habló poco, con gran distanciamiento, y mostrando contradictorios sentimientos: por una parte deplorando la pervivencia de las tendencias expresionistas, que los nazis habían proclamado como arte degenerado y quizá por eso habían resurgido con fuerza en la posguerra; pero al mismo tiempo reconociendo en el carácter alemán una propensión hacia el desgarramiento expresivo, que llegó a su máxima expresión en los años del *Angst* existencialista. También es verdad que durante el franquismo era difícil en Madrid estar al día del arte alemán contemporáneo, salvo por las exposiciones de la librería y sala de exposiciones de Karl Buchholz en el paseo de Recoletos, que era un lugar muy frecuentado por los intelectuales. De hecho, casi todas las reseñas sobre arte contemporáneo alemán firmadas por Camón se refieren a muestras de la Sala Buchholz: algunas versan sobre artistas establecidos en España, como la escultora Alice Wiedenbrug de Wilmer (*ABC*, 14/6/1946), el acuarelista Hans Poppelreuter (*ABC*, 21/12/1947), el dibujante Eberhard Stephan Messerschmidt (*ABC*, 21/12/1947) inmortalizado por Rafael Sánchez Ferlosio como uno de los personajes de su novela *Tiempo de Silencio*, o el escultor Matías Goeritz (*ABC*, 19/2/1949) fundador de la «Escuela de Altamira»; pero también las hay sobre destacados artistas activos en Alemania como Max Beckmann o Karl Hofer (*ABC*, 27/3/1948), Heinz Trokes, Werner Heldt, Hans Uhlmann (*ABC*, 6/7/1950), Hans Bloch (*ABC*, 9/1/1953), o Willi Baumeister, a quien Camón proclamó «el pintor alemán de mayor prestigio entre los no figurativos y del cual arranca la dirección abstracta en ese país» en un elocuente artículo (*ABC*, 27/10/1957).

En la Sala Buchholz vio también una exposición que le interesó del pintor polaco Roman Blachowski (*ABC*, 11/12/1948) y otra del pintor holandés Koos Hooykaas que le gustó (*ABC*, 30/4/1949). En la Sala Cian una serie de dibujos y óleos del croata Ducmelic (*ABC*, 19/2/1949) entre los que destacó los protagonizados por retratos de niños tristes. Pero de entre sus reseñas de artistas centroeuropeos quizá lo más destacable es su buena recepción de la exposición del pintor y grabador suizo Jean Lecoultré, activo por entonces en España, donde declaró apasionadamente su admiración por maestros como Velázquez o Goya y fue uno de los paladines del arte informalista, así que no es de extrañar que

Camón escribiese con especial cuidado una muy poética reseña de su exposición en la Sala de Estampas del Museo de Arte Contemporáneo (*ABC*, 31/1/1954). Aunque tratándose de un suizo francófono, quizá la admiración que Camón le manifestó también habría que relacionarla con su particular afecto por la cultura francesa.

Artistas británicos y norteamericanos

Por último, hay que dejar constancia de la escasa efusión que manifestó Camón Aznar por la cultura anglosajona. No es que profríese comentarios despectivos, aunque a los estadounidenses en general les reprochaba un cierto infantilismo: simplemente les prestó poca atención. Ello aun parece comprensible en el caso de la escena artística británica, entonces con muy escasa proyección internacional; pero sorprende que una mente tan lúcida como la suya no llegase a percatarse de que el nuevo *omphalos* artístico era Nueva York y de que las nuevas teorías artísticas y críticas dominantes se expresaban en inglés. Ahora bien, hay que tener en cuenta que por su edad, formación y contexto social, vivía muy alejado de este tipo de influencias. Como en el caso de los artistas alemanes, su primer contacto directo con el arte inglés contemporáneo fue a través de las exposiciones que en Madrid dieron a conocer obras de oscuros artistas ingleses residentes en España, como la del pintor de desnudos mitológicos George Owen Wynne Apperley en el Círculo de Bellas Artes (*ABC*, 17/6/1951) o la que en el Instituto Británico mostró el pintor Herbert Simpson, a quien felicitó por sus vistas de paisajes españoles y su retrato de Ramón Menéndez Pidal (*ABC*, 17/3/1954). Pero los grandes pintores que estaban cambiando el panorama artístico británico e internacional le pasaron bastante inadvertidos.

En cambio, Camón manifestó mucho más interés por estar al día sobre la escultura británica contemporánea. Incluso llegó a publicar (*ABC*, 2/8/1953) un muy largo artículo monográfico sobre un concurso internacional para un «Monumento al prisionero político desconocido» organizado por el ICA de Londres en 1953; aunque es cierto que apenas comentó el proyecto del ganador, del escultor inglés Reg Butler, que había sido objetor de conciencia durante la II Guerra Mundial, y –sin mencionar siquiera los de Pablo Serrano y Jorge Oteiza– se extendió más sobre los proyectos presentados por los italianos Mirko Basaldella y Luciano Minguzzi, o por los escultores Antoine Pevsner y Alexander Calder, relacionados con la Escuela de París. Ahora bien, no cabe duda de

que sus gustos sintonizaban especialmente con los grandes escultores británicos que sin abandonar la figuración demostraban una manifiesta modernidad, como Jacop Epstein, a quien dedicó una muy laudatoria necrológica (*ABC*, 23/9/1959) y, sobre todo, Henry Moore, cuya escultura describió como geológica, inspirada en paisajes naturales, donde se la podría disfrutar mejor que en el espacio cerrado de las salas de exposición donde la Dirección General de Bellas Artes y el British Council habían presentado su antológica en Madrid (*ABC*, 15/4/1959). Moore aunaba modernidad con la exploración de la figura humana, por lo que representaba una de las máximas cúspides del arte moderno pero humanista y de vocación espiritual que reivindicaba Camón.

Más difícil le resultó rastrear esta combinación en el arte norteamericano, al que dedicó artículos muy desiguales. Uno de los más extraños fue su ensayo sobre el arte de Walt Disney (*ABC*, 2/8/1952), y también cabría catalogar como *rara avis* otro que escribió sobre cerámica moderna norteamericana, sin destacar ningún nombre propio ni distinguir entre la artesanía tradicional o la cerámica creativa (*ABC*, 3/10/1955). En escultura le interesaron el hoy desconocido Ibram Lassan y, sobre todo, Alexander Calder. Al juzgar la pintura figurativa norteamericana sus comentarios muestran gran seguridad, y en la I Bienal Hispanoamericana de Madrid incluso usó un tono paternalista para referirse a los paisajes de Robert Strong Woodward, «fuertes, de agrias luces y de infantiles perspectivas» (*ABC*, 6/12/1951), mientras que en la III Bienal habló con mucha deferencia tanto sobre la sugestiva visión del mundo de Andrew Wyeth, como sobre la producción del idiosincrásico Ben Shahn, pues según Camón ambos ejemplificaban algunas de las características propias del arte norteamericano: «una calidad cromática, dura y ajustada a los relieves, unos espacios quietos, una amplitud como congelada y silente» (*ABC*, 18/10/1955). Sin embargo, ante la pintura abstracta de la Escuela de Nueva York se le nota algo desconcertado. Con motivo de esta misma III Bienal, opina que en la exposición de arte moderno norteamericano del barcelonés Palacio de la Virreina «el arte ingenuista y el abstracto, que aquí predominan, no representan el fin de un ciclo pictórico, como en Europa, sino la aparición de un sentido aural de las formas» (*ABC*, 28/9/1955); pero no destaca ningún nombre propio, y explica de manera muy confusa el expresionismo abstracto.

Mejor es la caracterización que tres años más tarde ofrece de algunos de sus principales exponentes, al comentar la gran exposición «La nue-

va pintura americana» del Museo de Arte Contemporáneo. Los cuadros de Robert Motherwell dice que «son solamente sensaciones, mansos o brutales impactos en la retina, huellas inefables,» mientras que los de Mark Rothko producen «una sensación de equilibrada placidez ante las manchas, sencillamente sucedidas», Theodoros Stamos se caracteriza por «unas atmósferas astrales en globular conformación», Clyfford Still por «las grandes superficies laqueadas, rotas por unas manchas solares que las dejan como abrasadas», a Franz Kline le define «una concepción caligráfica en gigantescos trazos inspirada en escrituras extremo-orientales», Grace Hartigan consigue «una sensación fulgurante, la más cercana a la realidad, con algo de un *fauvismo* desperfilado y violento», William Baziotis tiene una pintura «irradiante de resplandores superpuestos», mientras que a Bradley Walker Tomlin le reprocha «una expresión que queda solo larvada» y que a veces peca «de una boba simplicidad». En conclusión, cierra Camón sus comentarios dudando si hay en todos esos cuadros «un fondo de desesperación o de pánica alegría ante el futuro» y se pregunta «¿Es esto arte? ¿Se alinearán estos cuadros en el porvenir con los que ahora cubren los Museos?» (*ABC*, 4/3/1958).

Sus dudas se acrecentaron más aún ante las siguientes corrientes pictóricas, entre las cuales Camón bien podría haber saludado el regreso a la figuración como un retorno a la humanización del arte, pero en un atrabiliario artículo sobre el Pop Art más bien receló todo lo contrario: «La tecnificación de nuestra cultura nos aproxima cada vez más al objeto concreto, eficiente, manejable y directo. Es el imperio de la cosa que se superpone al hombre por su poder mecánico. Una cultura no de ideas, sino de experiencias, quizá termine en uno de sus últimos grados en el Pop-Art» (*ABC*, 6/9/1964). Por entonces ya se iban haciendo más escasas las contribuciones periodísticas como crítico de arte contemporáneo de José Camón Aznar, quizá porque cada vez se sentía menos identificado con las corrientes artísticas del momento.

Félix de Sayas, un escultor de ascendencia navarra

Ramón Ribera Gassol*
Historiador del arte

Resumen

En el presente estudio trazamos un primer estado de la cuestión sobre la vida y obra del escultor navarro Félix de Sayas, que a partir de un determinado momento se estableció en Cataluña, donde realizó diversos trabajos escultóricos.

Abstract

In the present study we outline the most important features of the life and work of the sculptor Félix de Sayas from Navarra, who at some point settled down in Catalonia, where he created several works on sculpture.

Notas biográficas

Félix Lucas Sayas se cree que nació en 1737 en Viguesa, según María Garganté es posiblemente la actual población de Bigüezal; consta, en la relación de agremiados de 1763 de Zaragoza, que con 26 años aprendía (era uno de los «criados») en el taller de la calle de Santa Catalina del escultor Juan Fita; también se especifica que tenía un defecto físico, era quebrado¹.

En el año 1767 se casó en Barbastro con Manuela Gutiérrez Fita, hija del maestro dorador, natural de Estella, Diego Gutiérrez Falces y de Manuela Fita Nasarre, hija a su vez del pintor barbastrense Gil Fita. El hermano de Manuela Gutiérrez era el pintor Diego Gutiérrez Fita².

* Mi agradecimiento al Gabinete de Dibujos y Grabados del Museo Nacional de Arte de Cataluña y al Archivo Mas (Barcelona).

¹ BOLOQUI LARRAYA, Belén, *Escultura zaragozana en la época de los Ramírez. 1710-1780* (2 volúmenes), Ministerio de Cultura, Madrid, 1982.

² CALVO RUATA, José Ignacio, «Aproximación al pintor dieciochesco Diego Gutiérrez», *Artigrama*, núm. 21, Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 2006. AGUADO GUARDIOLA, Elena, y MUÑOZ SANCHO, Ana María, «Nuevas aportaciones a la escultura zaragozana de la segunda mitad del siglo XVIII: Juan Fita», *Artigrama*, núm. 24, Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 2009.

En un momento determinado se establece en Lérida, para participar en la construcción de algunos de los retablos de su catedral «nueva», bajo la supervisión del escultor Juan Adán (Tarazona, 1741 - Madrid, 1816); a partir de ahí va a ir recibiendo diversos encargos de otras poblaciones leridanas.

Obra

La obra realizada en territorio catalán fue prácticamente destruida durante la Guerra Civil.

–Retablo mayor de San Miguel Arcángel. Iglesia parroquial, Castelló de Farfanya (Lérida).

Contratado el año 1778 y dorado en 1781³.

–Retablo mayor de San Miguel Arcángel. 1794. Iglesia parroquial, Utxafava (actualmente Vila-sana, Lérida).

Contratado el año 1794. Se conserva el contrato (ver apéndice documental)⁴.

En el Gabinete de Dibujos y Grabados del Museo Nacional de Arte de Cataluña se conserva una traza de retablo (núm. inv. 208049. Tinta y aguada. 78 × 45 cm. Colección César Martinell) dedicado a San Miguel, con la siguiente inscripción: «Felix de Sayas escultor. Salvado Vila. Joseph Roger» (fig. 1).

–Retablo mayor de San Vicente de Paúl. 1776-1778. Iglesia de la Casa Misión, Barbastro.

Contratado por los religiosos paúles.

En el Gabinete de Dibujos y Grabados del Museo Nacional de Arte de Cataluña se conserva la supuesta traza del retablo (núm. inv. 208048. Tinta y aguada. 52,7 × 31,7 cm. Colección César Martinell), que contiene la siguiente inscripción: «Rafael Pi superior de la Casa de la Congrega-

³ FITÉ, Francesc, y PUIG, Isidre, *Castelló de Farfanya. El retaule major de l'església parroquial de Sant Miquel*, Instituto de Estudios Ilerdenses, Lérida, 2010.

⁴ GARGANTÉ LLANES, María, «L'església de Vila-sana al segle XVIII: vicissituds constructives i retaule major», *Quaderns d'El Pregoner d'Urgell*, núm. 16, Bellpuig, 2003. LLOBET PORTELLA, Josep M.º, «Documents sobre retaules catalans (1375-1863)», *Palestra Universitaria*, núm. 19, UNED, Cervera, 2008.

ción de la misión de S. Vicente de Paúl de Barbastro. Félix de Sayas maestro escultor de Zaragoza»⁵ (fig. 2).

–Jesús de la Humillación. 1770. Iglesia de San Felipe, Zaragoza.

Es considerada su primera obra documentada, probablemente había formado parte de un paso procesional de Semana Santa, realizado para la congregación que llevaría el mismo nombre y que tenía su sede en la citada iglesia.

–Ángel Custodio. 1777. Catedral, Barbastro.

El cabildo encargó al pintor Diego Gutiérrez Falces «colorirla y adornarla».

–Piedad. Realizada en Navarra, se dice que era igual a la que había hecho Juan Adán para la catedral de Lérida.

–Retablo mayor. 1795. Iglesia parroquial, Aspa (Lérida).

Fue un encargo encomendado al escultor Juan Adán, pero lo dejó inacabado y fue concluido por Sayas.

–Retablo de San Juan Bautista. Catedral, Lérida.

Fue un encargo encomendado a Juan Adán, dejándolo inacabado y concluido por Sayas.

–Retablo de San Pablo. Catedral, Lérida.

Fue un encargo encomendado a Juan Adán, dejándolo inacabado y concluido por Sayas.

–Retablo de San Pelegrín de Forlí. 1775. Catedral, Lérida.

Realizado por Francisco Bonifás Massó y Francisco Bellvé, pero según María Garganté fue finalizado por Félix de Sayas y Buenaventura Corceles en el año 1786⁶ (fig. 3).

–Retablo de la Asunción de la Virgen. 1788/9-1792. Iglesia parroquial, L'Albi (Lérida) (fig. 4).

En el Gabinete de Dibujos y Grabados del Museo Nacional de Arte de Cataluña se conserva la traza del retablo (núm. inv. 208002. Tinta y

⁵ GARGANTÉ LLANES, María, «Traça d'un retaule dedicat a Sant Vicenç de Paül per a la Casa de la Missió de Barbastro», *Alba Daurada. L'art del retaule a Catalunya*, Catálogo exposición, Museo de Arte de Gerona, 2006.

⁶ MATA, Sofía, y PARÍS, Jordi, *Els Bonifàs, una nissaga d'escultors*, Instituto de Estudios Vallenses, Valls, 2006. / GARGANTÉ, María, *op. cit.*, Gerona, 2006.

aguada. 97,3 × 43,3 cm. Colección César Martinell), que en el reverso tiene la siguiente anotación: «Per Jaume Llobera, Franco Cavallé / y Anton Tora firmo Joan Marsal = / Jaume Salet Regido de cano/ pere Bori deputat Manuel Domingo/ per ausensia de Joseph Rossello sindich pror/ firmo Joan Marsal son consentiment/ Albi 6 de Abril 1788 / Felix de Sayas escultor» (fig. 5).

El retablo según la descripción que hace el sacerdote Antonio Perera en el Inventario de la Iglesia de l'Albi fechado el 10 de noviembre de 1925 tenía la siguiente distribución:

«[...] Consta de tres cuerpos de madera, en el inferior hay la mesa con molduras en el marco del frontal, cuyo centro contiene el nombre de Maria orlado con dos palmas. Hay dos sagrarios mayor y menor, sirviendo este para los días del jueves y viernes santos. En la parte inferior y contiguas al sagrario mayor hay dos tablas que representan de derecha a izquierda el Nacimiento de Dios y Adoración de los Magos, cuyas medidas son de 1 × 0,80 cm.

En el centro la imagen de la Asunción que mide 1,80 cm, las tablas laterales de la hornacina central representan el Nacimiento de la Virgen y la Purificación de la Virgen, miden 2,50 × 1,20 cm. Los Santos de entre las columnas son San Francisco Javier, San José, San Francisco de Asís y San Isidro, miden 1,80 cm.

En el cuerpo superior hay la tabla de la Virgen con sus Padres, mide 1,80 cm, en los lados hay las imágenes de San Esteban y San Roque, miden 1,40 cm.

En el remate hay la tabla San Jaime matando a un moro, mide 1,50 cm.

Según consta en el mismo retablo fue construido el año 1789 y dorado el 1792 por el artista Francisco Vidiella de Gerona por el precio de 2800 libras catalanas, así consta en la puerta posterior del sagrario mayor [...].

El sacerdote Enrique Ribera⁷ en su descripción que hace sobre el retablo, también nos proporciona algunos detalles sobre él: «[...] Demunt del sagrari gran hi ha unes imatges que representen les tres virtuts teologals: Fe, esperança i Caritat i en mitj un pelicán. Aquestes imatges com també'l pelicán es feren malbé i estigueren molts anys fora de son propi lloc, mes ara tornen a ocupar-lo, degut a que les feu arreglar el actual

⁷ RIBERA PRENAFETA, Enrique, *Monografia de l'Albi, L'Albi*, 1936.

Sr Rector Mn Joan Badia. Per mitjà d'escalas de fusta, es pot pujar pel darrera del retaule fins al cap-de-munt, com també es pot anar a la cornisa que volta tota l'església. Fou començat a construir l'any 1789 i ricament daurat l'any 1792 com es llegeix molt bé en el mateix altar. Empró més amunt del nitxo central hi ha la fetxa 1789-1791, això vol dir que estigueren al menys part de tres anys en construir-lo [...].

En palabras del historiador y arquitecto César Martinell⁸: «[...] Nos encontramos con un caso típico de tradicionalismo en época avanzada en el retablo mayor de l'Albi [...] Se nos aparece en la traza como un escultor arquitecto influido por el barroquismo más acentuado que el que se estilaba en su época, pero que después al realizarse la obra se vio atenuado [...].»

–Retablo mayor de Jesús camino del Calvario. Iglesia parroquial, La Granadella (Lérida) (fig. 6).

Según César Martinell la estructura arquitectónica del retablo fue realizada por Felipe Corcelles, mientras que Sayas realizó la parte escultórica de las imágenes⁹.

En el Gabinete de Dibujos y Grabados del Museo Nacional de Arte de Cataluña se conserva la traza del retablo (núm. inv. 208076. Tinta y aguada. 79,5 × 46,9 cm. Colección César Martinell); en la parte inferior central hay la siguiente inscripción: «Joseph Torres abmenistradó [...] administradors que digueren no saber de escriurer firmo de ses voluntats Ramon» (fig. 7).

El retablo constaba de basamento, en la fotografía no se aprecia si estaba ornamentado con bajorrelieves que representaban objetos de la pasión de Cristo, tal como podemos observar en el dibujo; la mesa de altar donde hay un sagrario pequeño, mientras que encima de unas gradas está el expositor mayor, encima del cual hay una escultura sedente encima de nubes de la Virgen con el Niño, a ambos lados dos bajorrelieves con escenas de la vida de santos (no se aprecian con claridad en la fotografía). El de la derecha que hay en el dibujo creemos identificarlo con la escena en la cual San Roque está en el bosque para morir en soledad, ya que se contagió de la peste, pero Dios le envió un ángel para curarlo

⁸ MARTINELL, César, «Arquitectura i Escultura Barroques a Catalunya», *Monumenta Cataloniae*, volumen XII, Editorial Alpha, Barcelona, 1963.

⁹ *Ídem*.

y asistirlo; el de la izquierda desconocemos qué escena representa. El cuerpo central está formado en los laterales por tres columnas estriadas con capiteles corintios, situándose delante de ellas, en el lado izquierdo San Sebastián atado en un árbol y suponemos que un Santo vestido de militar ¿San Longinos? (no se ve en la fotografía) pero que podemos ver en el dibujo, con la mano derecha sostiene una lanza y con la izquierda un escudo que a la vez se apoya en el suelo, mientras que en el lado derecho tenemos a San Isidro Labrador, que con la mano derecha sostiene la azada, y San Roque, que con la mano derecha se está señalando la herida de la pierna y con la izquierda sostiene una vara; a sus pies está el perro que con la boca sostiene el pan. Como podemos comprobar la ubicación original de las esculturas en el retablo final se cambió.

En la hornacina central, preside el retablo un altorrelieve con la escena de Jesús llevando la cruz a cuestas, detrás de él se ven dos hombres, uno es un soldado, se ven unas lanzas con banderas, y el otro podría ser Simón de Cirene que le ayuda a llevar la cruz; en el fondo se ven unas casas, delante de Jesús se encuentra su madre la Virgen María acompañada por otra mujer y otro personaje que puede ser San Juan, detrás de ellos se divisa el monte Gólgota con las cruces. El pasaje está inspirado en los Evangelios Apócrifos¹⁰, cuando se llevaban a Jesús para crucificarlo, cogieron un tal Simón de Cirene que venía del campo y lo pusieron a ayudar a Jesús a llevar la cruz, a este lo seguía una multitud del pueblo, entre esta había unas mujeres, siendo una de ellas la Virgen María que, conducida y sostenida por el apóstol Juan, se encontró frente a su hijo que, al verlo llevando la pesada cruz, se desmayó.

Las columnas sustentan el entablamento decorado con una cenefa con motivos florales, en medio hay una nube que emana rayos de luz y de la cual emerge el Espíritu Santo.

Encima, como cuerpo o remate final, hay un frontón semicircular partido, en el cual en los laterales a ambos lados y recostados hay dos santos, el de la derecha, con la mano derecha sostiene un libro, el del dibujo lleva capelo cardenalicio (podría tratarse de San Jerónimo), mientras que el de la izquierda lleva mitra, con la mano izquierda sostiene un libro y con la derecha una pluma, estando en actitud de escribir (podría tratarse de San Agustín o de San Gregorio).

¹⁰ RÉAU, Louis. «Iconografía de la Biblia-Nuevo Testamento». *Iconografía del arte cristiano*. Ediciones del Serbal. Barcelona, 1996.

En medio una gloria de nubes con cabezas aladas de ángeles y rayos de luz, de la cual emerge la figura de Dios Padre con los brazos extendidos. A sus pies a ambos lados arrodillados encontramos en el lado izquierdo a Santo Domingo de Guzmán, detrás del cual surge el perro sujetando con la boca la antorcha; en el lado derecho está San Antonio de Padua con el Niño Jesús en brazos.

En cuanto a la autoría de la traza, queremos apuntar la posibilidad de que fue realizada por uno de los miembros de la familia Corcelles¹¹, ya que presenta similitud con otros atribuidos a ellos; uno de los aspectos en que coinciden es en la figura de Dios Padre (ver dibujos núm. inv. 208021, 208027, 208043 y 208047. Colección César Martinell). En cambio son diferentes con respecto al Dios Padre que Félix de Sayas dibuja en la traza del retablo de San Miguel Arcángel.

En el Gabinete de Dibujos y Grabados del Museo Nacional de Arte de Cataluña se conserva otra traza (núm. inv. 208029. Tinta y aguada. 44,5 × 23,5 cm. Colección César Martinell) de un retablo dedicado a San Antonio de Padua, y que en el ángulo inferior derecho tiene la siguiente inscripción: «Felix de Sayas, Ignasi Aldabo, Jph Torres» (fig. 8).

No podemos descartar que en el resto de dibujos de la Colección César Martinell, con un análisis más exhaustivo, se puedan identificar otros que sean de su autoría, pero que no están firmados.

Apéndice documental

Contrato para la construcción del retablo de la Iglesia de Utxafava.

ACSG (Archivo Comarcal de la Segarra), Fons Notarial, Bellpuig, 15, Ramon Soler i Rossell, Manual 1793-1794, f. 62v.

1794, gener, 29. Bellpuig

En nombre de Dios, nuestro señor. Sea a todos manifiesto como sobre loque debajo de expressará entre partes de don Félix de Sayas, escultor, de la ciudad de Lérida, de una, y los reverendos licenciado Joseph Antonio Xamar, presbítero y capellán mayor de la iglesia parroquial de Santa maría y San Nicolás Obispo de la presente villa de Bellpuig, Francisco Bassa, Francisco Solá, doctor Joseph Torres, licenciado Agustín Fustagueras, Rafael Grañó y Thomás

¹¹ Los Corcelles eran una familia de escultores de la ciudad de Lérida, el más conocido de los miembros fue Ramón Corcelles.

Forcades, también presbíteros, de la venerable unión de presbíteros de dicha iglesia, y Pablo Ponces, burgés de Perpiñán, en dicha presente villa de Bellpuig residente, poder haviente del excelentísimo señor don Vicente Ossorio de Moscoso, marqués de Astorga, conde de Altamira, duque de Sessa, señor de las presentes baronías de Bellpuig y Llinyola, de otra, se han hecho, firmado y jurado la capitulación y convenio siguientes:

Primeramente, se ha pactado, convenido y concordado entre dichas partes que el predicho don Félix de Sayas, por la cantidad de quinientas setenta y cinco libras, moneda barcelonesa, que los antedichos reverendos presbíteros y el antedicho Pablo Ponces, procurador, le prometrán pagar y entregar, sea tendio y obligado en hazer y construir, como con thenor del presente, de su espontánea voluntad, conviene y en buena fe promete hazer y construir, el retablo (*sic*) que dicho excelentísimo señor, como a patrono de dicha venerable unión, se ha dignado mandado hazer y construir en la iglesia del término de Utxafava, annexo a dichas presentes baronías y sufragánea de la mencionada iglesia parroquial, a expensas iguales de su hacienda y de dicha venerable unión, en el modo y forma se demuestra en el diseño que queda en mano y poder de dicho don Félix de Sayas y, concluhida dicha obra, deberá restituir a la parte de su excelencia y en el término, pactos y condiciones individuados y expressados en la capitulación o tabba a este efecto formada, que es del thenor siguiente:

«Pactos para construcción y citución del retablo en la iglesia de Utxafava.

Que el artífice deverá arreglarse puntualmente al diseño y plan que acompaña, según arte, y se le entregará durante la obra y deberá devolverlo a la parte de su excelencia con la mayor polidez.

Que deberá construir dicho retablo de madera de pino seca y de la buena calidad se requiera, deviendo hazer las columnas macisas y no huecas desde firme citución con todo lo que se requiera más a su mayor firmesa, deviendo poner en las juntas colas de milano u orineta.

Que pueda, siempre que se quiera por parte de dicha venerable unión, hacerse visurar la obra y, no arreglándose puntual al dicho plan y diseño, deverá emendarlo el impressario. Y lo mismo deberá hazer si en la visura que deberá hacerse concluhida dicha obra se repara falta alguna, qual visura deberá pagar el artífice, casso de repararse falta.

Que todos los trabajos y materiales, así de construcción, transporte y colocación, serán a cargo del artífice, así que por parte de su excelencia y venerable unión no correrá gasto el menor por ningún motivo.

Que deverá tener el retablo plantado por todo setiembre del año presente de mil setecientos noventa y quatro. Y el precio por el qual quedará convenido se le pagará con tres plazos iguales: el primero, firmada la escritura de obligación, con su fiador, a satisfacción de los reverendos señores y del procurador de su

excelencia sobredichos, ante Ramón Soler, notario de Bellpuig; el otro, a mediada obra, y el tercero, concluida dicha obra, visurada y aprobada. Y deberá también pagar el impressario las escrituras de aciento y relación de visura y, por el trabajo de dicho diseño, veinte libras, caso no quedasse la obra por el señor artífice la ha trabajado.

Que el floraje y talla deberá ser del mayor ressalto que se requiera a la obra, sin añadir madera, sí poniendo las tablas del recio que lo permitan.

Y será también a cargo del artífice el hazer un crucifixo, las sacras y seys candeleros correspondientes, con el escudo de armas de la casa de su excelencia, que deberá collocar en el lugar que se señalará en la magnitud corresponderá según el lugar para su colocación.

Todo lo que promete atender y cumplir, sin dilación ni excusa alguna, con el salario de procurador acostumbrado, a más del qual promete restituir y enmendar todos los daños y costas que de lo contrario se le ocasionaren. Y, para mayor seguridad, da en fiador a Jayme Tarragó, albañil, en dicha presente villa habitante, presente, el qual aceptó el cargo de fiador y prometió que junto con su principal y sin él y a solas, será tenido y obligado a todo lo por el mismo su principal prometido y lo atenderá y cumplirá y atender y cumplir hará como arriba se contiene. Para cuyo cumplimiento, assí el principal como el fiador, obligaron todos sus bienes y derechos y del otro de ellos a solas, muebles y raíces, havidos y por haver, renunciando al beneficio de las nuevas constituciones, dividideras y cedideras acciones y consuetud de Barcelona que habla de dos o más que a solas se obligan. Y el dicho fiador renunció a la ley que dispone que primero sea convenido el principal que el fiador y a otra que dice, liberado el principal, lo quede también el accessorio. Y los dos, principal y fiador renunciaron a qualesquier otros beneficios, leyes y derechos de su favor y, en particular a la ley que prohíbe la general renunciación y, por pacto, a su proprio fuero, con submisión a otro qualquier, seglar solamente, con facultad de variar el juicio y con escritura de tercio que, bajo pena de tercio, hacen y firman en los libros correspondiente de las curias del ilustre señor corregidor e/o regente el corregimiento de Barcelona y de otro qualquier juez o superior seglar, por lo qual obligaron solamente, por pacto, todos sus bienes y derecho y del otro de ellos a solas predichos. Y porque se hallan ausentes de las mencionadas curias, constituyen en procuradores suyos y del otro de ellos a solas a todos los notarios y oficiales jurados de aquellas, presentes y venideros, y a qualquier de ellos a solas para hazer y firmar la predicha escritura de tercio, con las obligaciones sobre mencionadas y según estilo de las mismas curias, prometiendo tener por firme y constante quanto por los mencionados sus procuradores y cada uno de ellos a solas será echo y executado. Y, para mayor corroboración de todas las susodichas cosas, juraron a Dios nuestro señor, y a sus santos quatro evangelios, en devida forma de derecho y según estilo, tenerlas por firmes y constantes y contra aquellas no hazer ni venir en tiempo ni por motivo alguno».

Ítem, se ha pactado y convenido entre dichas partes que los susodichos licenciado Joseph Antonio Xamar, Francisco Bassa, Francisco Solá, doctor Joseph Torres, licenciado Agustín Fustagueras, Rafael Grañó, Thomás Forcades, presbíteros de la susodicha venerable unión por y en nombre de aquella convocados y congregados en el archivo de la antedicha parroquial iglesia, en donde para tratar de los negocios de dicha venerable unión acostumbran juntarse, unión teniendo, como a íntegro número de los reverendos presbíteros de aquella, y Pablo Ponces, en dicho nombre de procurador del arriba nombrado excelentísimo señor duque de Sessa, substituido por el antedicho señor don Cayetano Solera, apoderado general de su excelencia, como de su poder, en el qual de dicho principal poder y facultad de substituir se haze llena mención, consta con auto que pasó por ante el discreto Magín Artigas, notario público y real, collegiado de número de la antedicha ciudad de Barcelona, a los cinco días del mes de diciembre del año de mil setecientos noventa y dos, en dichos respecti-ve nombres. Por la promessa y obligación que el antedicho don Félix de Sayas en y con el próximo precedente capítulo ha hecho y contrahido, hayan de dar y pagar, como con thenor del presente, de su líbera y espontánea voluntad, dar y pagar prometieron al mismo don Félix de Sayas la cantidad de quinientas setenta y cinco libras, moneda barcelonesa, esto es, ducientas ochenta y siete libras y diez sueldos por parte de dicha venerable unión y las restantes ducientas ochenta y siete libras y diez sueldos por parte de dicho excelentísimo señor duque de Sessa, con los pagos y plassos expressados en la capitulación o tabba en el antecedente capítulo incerta.

Lo que prometieron atender y cumplir, sin dilación ni excusa alguna, con el salario de procurador acostumbrado, con restitución y enmienda de todos los daños y costas que de lo contrario se ocasionaren. Para cuyo cumplimiento obligaron, esto es, los dichos reverendos presbíteros todos los bienes y derechos de dicha venerable unión y el dicho Pablo Ponces todos los bienes y derechos del nombrado excelentísimo señor, su principal, muebles y raíces, havidos y por haver, con la renunciación de las leyes, derechos y beneficios de su respectivo favor y, en particular, de la ley que prohíbe la general renunciación, largamente, y con juramento que, por mayor corroboración de todas las susodichas cosas, pres- taron a Dios, nuestro señor y a sus santos quatro evangelios en devida forma sacerdotal y derecho respectivamente, según estilo.

Por tanto, las partes arriba nombradas, loando, aprobando, ratificando y confir- mando los pactos y capítulos sobrescritos y todo lo en aquellos y cada uno de ellos contenido, convienen y prometen la una parte a la otra, recíprocamente, atender y cumplir aquellas como en los mismos capítulos y cada uno de ellos está expressado y bajo las mismas obligaciones, renunciaciones y clausulas en aquellos, respectivamente, individuados, a que se refieren. Y quedaron dichos contrahentes advertidos por mí el infrascrito notario que el presente contrato debe tomar razón dentro los términos prefigidos en los oficios de hipotecas de

la presente villa de Bellpuig y de la ciudad de Lérida, según lo prevenido en la real pragmática de su magestad.

En cuyo testimonio otorgaron esta escritura en la presente villa de Bellpuig, obispado de Solsona, a los veinte y nueve días del mes de enero del año del nacimiento del Señor de mil setecientos noventa y cuatro , siendo presentes por testigos el reverendo Juan Capdevila, presbítero y beneficiado de la antedicha iglesia parroquial, y Joaquín Teixidor, organista, los dos en la misma presente villa de Bellpuig residentes. Y los contrahentes arriba nombrados (a quienes yo el notario bajo escrito doy fee conozco) lo firmaron de su propia mano.

Licenciado Joseph Antonio Xammar, capellán mayor. Francisco Bassa, presbítero. Francisco Solá, presbítero. Doctor Joseph Torres presbítero. Licenciado Agustín Fustagueras, presbítero. Rafael Grañó, presbítero. Thomás Forcades, presbítero, Pablo Ponces , procurador.

Félix de Sayas. Jaime Tarragó.

Ante mí Ramón Soler y Rossell, notario.

(En el margen izquierdo:) Extractum cum papiro regii sigilli 2 eadem die.

(A continuación del documento:) Tomada la razón en el oficio de hipotecas de la villa de Bellpuig al fólleo siete en el día de oy. Tárrega, doze de febrero de mil setecientos noventa y cuatro. Mariano Lloses escrivano.



FIG. 1. Trazo retablo de San Miguel Arcángel. MNAC - Museo Nacional de Arte de Cataluña. Barcelona. Fotógrafos: Calveras/Mérida/Sagristá.



FIG. 2. Trazo retablo de San Vicente de Paúl. MNAC - Museo Nacional de Arte de Cataluña. Barcelona. Fotógrafos: Calveras/Mérida/Sagristá.



Fig. 3. Retablo de San Pelegrín. Catedral, Lérida. Foto: César Martinell.



Fig. 4. Retablo de la Asunción de la Virgen María. Iglesia parroquial, L'Albi. Foto: César Martinell.



FIG. 5. Traza retablo de la Asunción de la Virgen María. L'Albi. MNAC - Museo Nacional de Arte de Cataluña. Barcelona. Fotografos: Calveras/Mérida/Sagristá.



Fig. 6. Retablo de Jesús camino del Calvario. Iglesia parroquial, La Granadella. Foto: Archivo Mas. Barcelona.



Fig. 7. Trazo retablo de Jesús camino del Calvario. La Granadella. MNAC - Museo Nacional de Arte de Cataluña. Barcelona. Fotografos: Calveras/Mérida/Sagristá.



FIG. 8. Trazo retablo de San Antonio de Padua. MNAC - Museo Nacional de Arte de Cataluña. Barcelona. Fotografos: Calveras/Mérida/Sagristá.

Una traza de Juan Gómez de Mora para los cenotafios de los duques de Medinaceli en la colegiata de Medinaceli

Raúl Romero Medina

ESNE. Escuela Universitaria de Diseño e Innovación

UNIR. Universidad Internacional de la Rioja

Al Excmo. Sr. D. Luis Medina y Fernández de Córdoba

XVIII Marqués de Cogolludo

IN MEMORIAM

Resumen

El presente trabajo da a conocer un diseño inédito del arquitecto real Juan Gómez de Mora (1586-1648). Se trata de una traza que realizó para los monumentos funerarios de los duques de Medinaceli en la colegiata de Santa María de la Asunción, en Medinaceli (Soria). Siguiendo un diseño clasicista, los monumentos estaban inspirados en los sepulcros reales de El Escorial e incluían, incluso, unos grupos escultóricos diseñados en alabastro. Entre 1619 y 1621 los canteros cántabros Juan Ramos de Secadura y Juan Ramos «el Mozo» fueron los encargados de materializar las obras siguiendo la traza dada por el arquitecto cortesano.

Palabras clave

Juan Gómez de Mora, arquitecto real, monumentos funerarios, duques de Medinaceli, colegiata de Santa María de la Asunción, Juan Ramos de Secadura, Juan Ramos «el Mozo», canteros cántabros.

Abstract

This essay presents a hitherto unknown design by royal architect Juan Gómez de Mora (1586-1648). It is, in fact, a sketch that he drew for the Dukes of Medinaceli's commemorative stones at the Collegiate Church of Santa María de la Asunción in Medinaceli (Soria). Following a classicist model, the monuments were inspired by several royal sepulchres located at El Escorial. These monuments even included a number of sculptures in alabaster. Between 1619 and 1621, stonemasons from Cantabria Juan Ramos de Secadura, and Juan Ramos "el Mozo" got involved in the project, and materialized the works according to the sketch that Gómez de Mora had formerly designed.

Keywords

Juan Gómez de Mora, royal architect, commemorative stones, Dukes of Medinaceli, Collegiate Church of Santa María de la Asunción, Juan Ramos de Secadura, Juan Ramos "el Mozo", stonemasons from Cantabria.

* Esta investigación se enmarca dentro del Proyecto del Plan Nacional de I+D+I, del Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España, *Construir y conservar lealtades colectivas. Soberanía y élites en la Monarquía de España (siglos XVI-XVII)*. Ref. HAR2012-39016-C04-02.

Introducción

En la colegiata de Santa María de la Asunción de la villa soriana de Medinaceli –cabecera de los estados de la Casa Ducal de Medinaceli– se proyectó la construcción de dos grandes cenotafios –llamados así por ser monumentos funerarios conmemorativos que no contenían el cadáver y que, como tumbas vacías, tenían solo una función simbólica–, a uno y otro lado del altar mayor, en memoria de los IV, V y VI duques de Medinaceli y sus respectivas cónyuges. Se trataba de unas estructuras arquitectónicas clasicistas realizadas con jaspe y mármol que cobijaban a grupos de esculturas orantes. El presente trabajo pretende abordar su estudio desde múltiples puntos de vista, a saber: tipológico, por cuanto fueron diseñados por el arquitecto real Juan Gómez de Mora, iconográfico, pues se representaban temas de carácter litúrgico y nobiliario, y estilístico, en cuanto que su traza estaba inspirada en los sepulcros reales de El Escorial, erigidos en memoria de Carlos V y del hijo de este, Felipe II, y de sus respectivas familias.

Doña Antonia de Toledo y Colonna: una duquesa mecenas en la España de los Austrias

Yo deseo mas merecer que SM y VS me hagan merçed sirviendo que no ay importunando y asy a mas de un año que no e hablado a VS entozes lo hize suplicando a VS que me hiziese merçed con SM para que determinase lo que avia de hazer a mi hija para su casamiento pues en confianza desto le avia yo dado çien mil ducados en mucho perjuyzio de my Casa, y avia tratado que la merçed que SM le hiziese se descontase del dozte, o quedase para my y que avia entendido que no avia faltado quien dijese que yo avia capitulado que sy se juntase my Casa con la de Medinaçely que en ningun caso se pudiese pedir ny sacar facultad para cargar censo sobre my Casa, aunque fuese para servicio del Rey¹.

Con estas palabras, el 19 de diciembre de 1607, el II marqués de Velada, don Gonzalo Gómez Dávila, en la torre de la sala grande del viejo alcázar madrileño de los Austrias, se dirigía al valido de Felipe III, don Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, I duque de Lerma, «entretanto que SM

¹ MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, Santiago, «Memoria y escritura privada en la cultura nobiliaria cortesana del Siglo de Oro: los papeles del marqués de Velada», en *Península. Revista de Estudios Ibéricos*, I, Universidade do Porto, 2004, pp. 410-411.

oía misa»². De esta forma, el ayo del rey, que desde muy joven conocía los entresijos de la corte³, «discreto varon polido para el mundo y para Dios», recordaba al valido real el asunto de la dote de su hija Antonia de Toledo Dávila y Colonna, quien apenas un año antes, es decir, el 21 de agosto de 1606, se había desposado con el VI duque de Medinaceli, don Juan Luis de la Cerda y Aragón⁴.

Este episodio no adquiriría mayor trascendencia de no ser porque, muy escaso tiempo después, el 24 de noviembre de 1607, la hija mayor del II marqués de Velada enviudaba del VI duque de Medinaceli⁵. En el mundo, este dejaba dos hijos, Juana⁶, fruto de su primer matrimonio con Ana de la Cueva y de la Lama⁷, y el recién nacido Antonio Juan Luis, que andando el tiempo estaba llamado a suceder a su padre al frente del mayorazgo y Casa con el título de VII duque de Medinaceli⁸.

Así las cosas, la que fuera dama de la reina Margarita de Austria hubo de desempeñar un papel importante no solo en la tutela y curaduría del

² *Ibidem*.

³ El II marqués de Velada debió de nacer en Ávila entre 1530 y 1535. Cfr. MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, Santiago, «La nobleza cortesana en tiempos de Felipe II: don Gómez Dávila y Toledo, segundo marqués de Velada, una carrera política labrada al amparo de la Corona», en *Torre de los Lujanes*, 33, 1997, pp. 185-220.

⁴ Sobre la celebración del matrimonio recoge Fernández de Béthencourt: «Apreciáronse en el Real Sitio de El Escorial, residencia de la Corte y lugar donde se verificó la boda, las joyas, plata, ajuar y vestidos que el marqués su padre daba a esta Señora, el 15 de agosto de 1606: Luis Cabrera de Córdoba consigna el suceso en sus relaciones (carta del 2 de septiembre), y antes en la del 8 de julio dio cuentas de sus preparativos en esta forma: Hase despachado correo a Roma para la dispensación del duque de Medinaceli, sobre el matrimonio que está concertado con doña Antonia de Toledo, hija del Marqués de Velada, la cual lleva en dote 100.000 ducados, y el duque no tiene hijo varon, sino una hija concertada de casar con el duque de Montalto. Por su bula fecha en San Marcos a 11 de las Kalendas de agosto de 1606, el II año de su pontificado, el Papa Paulo V dispensó en efecto a estos Señores su parentesco de tercer y cuarto grado de consanguineidad [...]». FERNÁNDEZ DE BÉTHENCOURT, Francisco, *Historia genealógica y heráldica de la monarquía española, casa real y grandes de España*, tomo V [1904], Fabiola de Publicaciones Hispalenses, Sevilla, 2003, p. 253.

⁵ Fernández de Béthencourt, que se hace eco nuevamente de las palabras escritas en *Las Relaciones de Luis Cabrera de Córdoba*, dice que «Falleció en su palacio de Madrid, con solo 38 años, el sábado 24 de este último mes [noviembre] y año [1607] a las ocho y media de la mañana, y a los 20 días de enfermedad [...]». Cfr. FERNÁNDEZ DE BÉTHENCOURT, Francisco, *op. cit.*, p. 251. Los corchetes son nuestros.

⁶ Juana de la Cerda y de la Cueva casaría en 1612 con su primo segundo, el VI duque de Montalto, don Antonio de Aragón y de Moncada (1589-1631). De este enlace nacerían Luis Guillermo y Catalina. El matrimonio se separaría de común acuerdo, él para hacerse jesuita y ella para consagrarse como religiosa carmelita descalza en el convento de la Asunción de Palermo, donde profesó bajo el nombre de Sor Teresa del Espíritu Santo y murió siendo abadesa.

⁷ Curiosamente no solo era su mujer, sino su hermanastra, pues esta era hija de Juana de la Lama y de la Cueva, III marquesa de Ladrada, y segunda mujer de su padre, don Juan Luis de la Cerda, V duque de Medinaceli.

⁸ Contaba con apenas un mes de vida, pues había nacido el 25 de octubre de ese mismo año.

VII duque, que compartió en un primer momento con su padre, el marqués de Velada, sino como administradora de los estados de la Casa Ducal de Medinaceli. De hecho, su difunto esposo le dejaba el residuo del quinto de sus bienes libres y esperaba «que fuera mucho para que mejor se sirviera de mi voluntad»⁹. La duquesa sobrevivió a su marido casi una veintena de años, falleciendo, en Madrid, el 29 de octubre de 1625.

Pero por encima de estos aspectos más o menos burocráticos, la duquesa Antonia de Toledo Dávila y Colonna desempeñó un importante papel como mecenas en el contexto de la corte española de los Austrias, a principios del siglo XVII. En este sentido, su figura no ha tenido el tratamiento historiográfico que se merece, quizá eclipsada por la personalidad de su hijo, don Antonio Juan Luis de la Cerda, VII duque de Medinaceli, a quien se le atribuye la toma de decisión para encargar la obra del nuevo proyecto del palacio soriano de la villa de Medinaceli al arquitecto mayor del rey, Juan Gómez de Mora, en 1623.

En este sentido, si tenemos en cuenta que entre los años comprendidos entre 1619 y 1620 la duquesa viuda demandaba una traza al citado arquitecto cortesano para los monumentos funerarios que quería levantar en honor de los duques a ambos lados de la capilla mayor de la Colegiata de Medinaceli, habría que plantearse, efectivamente, qué papel desempeñó en el conjunto de obras que se desarrollaban por entonces en los distintos estados de la Casa Ducal. Sin embargo, en esta ocasión solo nos detendremos en estudiar el monumento funerario que diseñara Juan Gómez de Mora, a partir de cuya traza realizaron las obras los maestros cántabros Juan Ramos de Secadura y Juan Ramos «el Mozo».

Son, por tanto, muchas las incógnitas que deben ser despejadas en torno a esta figura que se caracterizó por tener un gusto y una sensibilidad exquisita hacia las artes y que supo rodearse de los mejores artistas que trabajan al servicio de la corte de los Austrias. Prueba de ello es el retrato que en 1607 le realizara el pintor cortesano Juan Pantoja de la Cruz¹⁰. Siguiendo la tradición flamenca, el discípulo de Sánchez Coello

⁹ El 22 de diciembre de 1623 el juez dictaba auto en el que certificaba que la duquesa había liquidado las deudas de su marido y, por tanto, no quedaban en su poder más bienes libres que los que legalmente le correspondían por cláusula testamentaria. Se conserva una copia auténtica de este testimonio, dada en Madrid a 15 de enero de 1624, en la que se inserta la relación de todos los pagos. Cfr. Archivo Ducal de Medinaceli. Sección Medinaceli. Leg. 9, n.º 1. En adelante ADM.

¹⁰ Sobre Pantoja de la Cruz véase la obra de KUSCHE, María, *Juan Pantoja de la Cruz y sus seguidores Bartolomé González, Rodrigo de Villandrando y Andrés López Polanco*, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid, 2007.

en Madrid la representaba como a una joven dama, casi una niña, vestida siguiendo la imposición de la moda en la que destacaba su achatada pero grande lechuguilla con abanillos pequeños. Sin duda, los ropajes y las joyas subrayaban su estatus social y nos hablan de un coleccionismo basado en el gusto y conocimientos estéticos en los que habría que profundizar (figs. 1 y 2).

La Casa Ducal y la colegiata de Santa María de Medinaceli como panteón

En torno a la villa de Medinaceli, el linaje de los «de la Cerda»¹¹, una estirpe nobiliaria de origen real desbancada del trono de Castilla y León –pues se inicia con la descendencia desheredada de Alfonso X «el Sabio»–, había logrado conseguir, tras la entronización de la dinastía Trastámara, un estado unificado con el título de *condado*, desde 1368¹². A lo largo del siglo XV, gracias a permutas y compraventas, su base territorial creció considerablemente en torno a sus estados sorianos y alcarreños de Medinaceli y Cogolludo, respectivamente. Fue entonces cuando, en 1479, los Reyes Católicos le concederían el rango ducal¹³ y sus posteriores alianzas matrimoniales con grandes casas de los distintos reinos hispánicos provocarían una formidable expansión territorial por toda España durante los siglos centrales de la Edad Moderna¹⁴.

¹¹ En relación con el nombre del linaje, Fernández de Béthencourt señala que «esta gran familia no tomó su nombre, tan original y extraño, del dominio de la tierra reconquistada, como lo hicieron en su gran mayoría las otras razas feudales españolas y extranjeras, sino de una circunstancia personalísima de su fundador el hijo mayor del rey de Castilla Alfonso X “el Sabio” e inmediato sucesor suyo, el infante heredero don Fernando, que nació con un pelo largo o “cerda” en el pecho, recibiendo por ello de sus contemporáneos el sobrenombre de “Infante o Príncipe de la Cerda” y que después, en recuerdo y memoria suya, sus descendientes tuvieron a honor llevar como apellido aquel mote singular, o como se decía en su tiempo, aquella alcuña». Cfr. FERNÁNDEZ DE BÉTHENCOURT, Francisco, *Historia genealógica...*, *op. cit.*, p. 12.

¹² El título de conde fue concedido por el rey Enrique II a Bernal de Bearne, hijo bastardo de Gastón Febo III, conde de Foix y vizconde soberano de Bearne. Cfr. FERNÁNDEZ DE BÉTHENCOURT, Francisco, *Historia genealógica...*, *op. cit.*, p. 172. El privilegio recaía sobre una villa de realengo, es decir, Medinaceli y sus 107 aldeas, que constituían lo que los propios documentos llaman «el común de Medinaceli». Cfr. PARDO RODRÍGUEZ, María Luisa, *Documentación del Condado de Medinaceli (1368-1454)*. Diputación Provincial de Soria, Soria, 1993, p. 28.

¹³ El documento por el cual los Reyes Católicos lo elevan al rango de ducado se encuentra publicado en PAZ Y MELIA, Antonio, *Serie de los más importantes documentos del Archivo y Biblioteca del Excelentísimo Señor duque de Medinaceli*, Madrid, 1915, tomo I, lámina 16. Asimismo, en SÁNCHEZ GONZÁLEZ, Antonio, *Medinaceli y Colón. El Puerto de Santa María como alternativa al viaje de Descubrimiento*, Ayuntamiento de El Puerto de Santa María, El Puerto de Santa María, 2006, pp. 356-358.

¹⁴ Durante los siglos XVII y XVIII a Medinaceli se le agregarían las siguientes casas nobiliarias: Alcalá de la Alameda (1625), Alcalá de los Gazules (1639), Denia-Lerma (1659), Segorbe (1676), Priego (1711), Aytona (1739) y Santisteban del Puerto (1789).

Así las cosas, entre los siglos XV y XVIII los sucesivos titulares de la Casa Ducal de Medinaceli emprenderán un conjunto de acciones destinadas a dotar a la villa de unas infraestructuras y de una arquitectura monumental, religiosa y civil, de la que carecía. Como fruto de estas acciones destacó el proyecto arquitectónico de su templo principal, la iglesia de Santa María de la Asunción, un edificio del tardogótico castellano¹⁵ cuya obra alcanzó a ver casi terminada el I duque de Medinaceli, don Luis de la Cerda, su promotor¹⁶.

Años después, en 1563, en tiempos del IV duque de Medinaceli, don Juan de la Cerda y Silva, el edificio obtuvo, por bula del pontífice Pío IV, el rango de colegiata¹⁷. La consecución de este rango pudo mo-

Los datos en ADM. Sección Archivo Histórico. Leg. 83. De hecho, con motivo de la muerte del VII duque de Medinaceli, don Antonio Juan Luis de la Cerda, en 1671, el cronista sevillano Ortiz de Zúñiga dirá: «pielago es oy tan inmenso de grandezas el de la casa de la Cerda casi insondable a la mas viva comprehension, a que qual alabanza no viene corta ¿Qual elogio sera igual? ¿Qual ponderacion bastante?». Cfr. ORTIZ DE ZÚÑIGA, Diego, *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla*. Sevilla, 1677, tomo XVIII, p. 801.

¹⁵ No conocemos al maestro que pudo dar la traza del templo, aunque sí hemos podido documentar a los maestros que ejecutaron el proyecto, a saber: Gutierre de Soto y su yerno, Martín de Gamecho. Al menos, así se constata en un memorial de 1565 redactado a causa del pleito que mantenía la villa de Medinaceli con la iglesia de Sigüenza con motivo del nuevo rango de Colegiata que se le confería al templo de Santa María de la Asunción: «A la octava pregunta dixo este testigo que a oído decir a Joan Ortega de Amaya padre deste testigo que el duque don Luis abuelo del dicho duque don Juan que agora hes desta villa de Medinaceli que mando hazer y edificar a sus costas e hespensas la yglesia de Nuestra Señora que agora se dize heregirse en Colegial e que era Yglesia pequeña e que la hizo hazer de la manera que al presente hes e que dicho Joan de Horteiga padre deste testigo tiene cargo de hazer pagar a los oficiales e mahestrros de la dicha obra e heste testigo conocio a los mahestrros que hicieron la dicha obra que hera Gutierre de Soto e Martín de Gamecho hierno del dicho Gutierre de Soto [...]». Cfr. ADM. Sección Medinaceli. Leg. 16, n.º 11.

¹⁶ Pensamos que el duque don Luis alcanzó a ver terminada la totalidad de la obra, pues poco después de su muerte (1501), entre 1503 y 1509, su hijo y sucesor, don Juan de la Cerda, II duque de Medinaceli, concluía los trabajos, es decir, se asentaba el retablo (diseño de Lorenzo Vázquez de Segovia) y la reja de su capilla mayor, se colocaban las vidrieras de la nave y sacristía del templo y se finalizaban ciertas labores de cantería en el campanario y tribuna del templo. Sobre los artistas implicados en esta obra, véase ROMERO MEDINA, Raúl, «El foco artístico alcarreño y su repercusión en el entorno más cercano. Artistas en Santa María de Medinaceli (1503-1509)», en *Actas del XI Encuentro de Historiadores del Valle del Henares*, Guadalajara, 2008, pp. 577-599. Sobre la obra del retablo véase ROMERO MEDINA, Raúl, «El taller de entalladores alcarreños de Lorenzo Vázquez y el retablo de la iglesia de Santa María de Medinaceli», en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 103, Zaragoza, 2009, pp. 357-390. Sobre las labores de cantería remito a ROMERO MEDINA, Raúl, «Martín de Gamecho, un maestro cantero vizcaíno al servicio de la nobleza mendocina (1503-1521)», en *Trocadero*, 20, Revista del Departamento de Historia Moderna, Contemporánea, de América y del Arte, Cádiz, 2008, pp. 30-60. Sobre la relación de estos maestros véase ROMERO MEDINA, Raúl, «La casa del Cardenal Mendoza en Guadalajara. Una traza del arquitecto Lorenzo Vázquez con la colaboración de canteros tardogóticos valencianos y maestros moros aragoneses», en *XII Encuentro de Historiadores del Valle del Henares*, Alcalá de Henares, 2010, pp. 1-24. Sobre Lorenzo Vázquez véase ROMERO MEDINA, Raúl, «La arquitectura en época de los Reyes Católicos. Lorenzo Vázquez de Segovia introductor del Renacimiento en Castilla (c. 1450-1515)», en *Anuario Científico Universidad Isabel I de Castilla*, Burgos, 2013. <http://comunicacionconocimiento.u1.es/index.php/ccy/article/view/45>

¹⁷ Cfr. ADM. Sección Medinaceli. Leg. 16, n.º 2 y n.º 3.

tivar que los duques vieran en este edificio un nuevo panteón familiar para la Casa y para ello mandaran construir una cripta bajo su capilla mayor. Este hecho ha permitido a algunos autores hablar de un proyecto ceremonial y festivo con un sentido religioso y barroco muy acusado¹⁸. Además, esta hipótesis puede cobrar fuerza si acudimos a las memorias sepulcrales de la Casa, ya que advertimos que el IV duque de Medinaceli (don Juan de la Cerda y Silva), el V (don Juan Luis de la Cerda) y el VI (don Juan de la Cerda y Aragón), con sus respectivas cónyuges, recibieron en un primer momento sepultura en este templo.

Hasta el momento, todos los miembros del linaje de «La Cerda» habían recibido sepultura en el monasterio de Santa María de Huerta, en su capilla mayor o también llamada Real –ya que el conjunto soriano había sido una fundación del monarca Alfonso VII–, en cuya iglesia colocaba su primera piedra Alfonso VIII¹⁹, el 20 de marzo de 1179²⁰. Como quiera que años más tarde, tras la fundación en 1187 del monasterio de las Huelgas de Burgos, el citado monarca y su esposa doña Leonor ya manifestaban explícitamente su deseo de convertir a esta fundación burgalesa en el nuevo panteón real, la idea de que Huerta se convirtiera en el entierro de los Medinaceli era una forma de perpetuar en la memoria colectiva la idea de la fundación regia, en tanto que las armas del linaje de «La Cerda» eran las propias de las Casas Reales de Castilla, León y Francia.

Estas circunstancias motivaron que la capilla mayor de la iglesia del monasterio hortense fuera, desde fines del trescientos, el espacio privilegiado de enterramiento de los Medinaceli. De hecho el I conde de Medinaceli, don Bernal de Bearne, ya ordenaba en su testamento, otorgado en Badajoz el 3 de agosto de 1381, ser enterrado en Huerta: «et mando que, sy de mi finamiento acaeciére, que me entierren en Santa María Dorta»²¹. Poco tiempo después, en 1385, sería inhumada también

¹⁸ Como lo plantea muy acertadamente la profesora Alegre Carvajal. Cfr. ALEGRE CARVAJAL, Esther, *Las villas ducales como tipología urbana*, Madrid, 2004, pp. 230 y ss.

¹⁹ Alfonso VIII realizaría en vida numerosas donaciones al monasterio hortense. Por ejemplo, el 18 de noviembre de 1169 le hacía donación de la heredad de Estenilla, cerca de Medinaceli. Cfr. ADM. Sección Medinaceli. Leg. 23, n.º 42. Del mismo modo, años más tarde, el 15 de marzo de 1184, el monarca les concedía el lugar de Huerta y la heredad de las salinas de Alendeque. Cfr. ADM. Sección Medinaceli. Leg. 23, n.º 43.

²⁰ Sobre el monasterio de Santa María de Huerta véase POLVOROSA LÓPEZ, Fray María Tomás, *Santa María la Real de Huerta*, Ediciones Huerta, Huerta, 1963. Una reflexión sobre los enterramientos en todo el monasterio de Huerta en LÓPEZ DE GUERENO, María Teresa, «Santa María de Huerta, panteón de la nobleza castellana», en *De Arte*, 6, León, 2007, pp. 37-56.

²¹ Cfr. ADM. Sección Medinaceli. Leg. 6, n.º 15.

su mujer, doña Isabel de la Cerda. Tal y como señala la documentación, antes de la reforma de la capilla realizada en el siglo XVII²², los I condes de Medinaceli «fueron sepultados en medio della en dos bultos grandes en el de la mano derecha la Excma. Infanta doña Ysabel de la Cerda y en el otro bulto a la mano yzquierda el marido desta señora don Bernal de Foix»²³.

Tras los I condes de Medinaceli, los sucesivos miembros del linaje continúan la tradición²⁴ e incluso ordenan levantar sepulcros cada vez más suntuosos; así, don Gastón de la Cerda, II conde de Medinaceli, tras su fallecimiento, acaecido en 1404, fue sepultado «a la mano yzquierda en un sepulcro muy rico de alabastro»²⁵ junto con su mujer, doña Mencía de Mendoza. Sucesivamente tenemos constancia de que esto fue así, pues «abajo en el suelo junto a este bulto yase don Luis de la Cerda tercer conde de Medinaceli debaxo de unas losas llanas y doña Juana Sarmiento su muger»²⁶. Del mismo modo, las fuentes relatan: «alli esta don Gaston cuarto conde de Medinaceli y doña Leonor de Mendoza su muger [...]»²⁷.

Como podemos comprobar, en la capilla de Huerta se enterraron todos los miembros del linaje desde 1381 hasta mediados del siglo XVI, momento en que la colegiata de Medinaceli lograra desplazar, sólo momentáneamente, la morada definitiva de tan ilustre linaje. De todos estos enterramientos da cuenta la tabla «que esta escrita y que esta en los bultos de la dicha capilla maior» de la que el III duque de Medinaceli, don Gastón de la Cerda, ordenó sacar un traslado. En este documento se hace una descripción pormenorizada «de los ilustrisimos señores y valerosos caballeros del antiguo y claro linaje de la Cerda que estan sepultados en esta capilla mayor de nuestra señora del Huerta Monasterio de la orden del Cistells»²⁸.

²² Sobre estas reformas estamos trabajando en la actualidad.

²³ Cfr. ADM. Sección Medinaceli. Leg. 23, n.º 53.

²⁴ El 6 de febrero de 1436 los frailes de Huerta otorgaban escritura de obligación para decir cada día perpetuamente las misas de cuatro capellanías por las ánimas de los I condes de Medinaceli, don Bernal y doña Isabel de la Cerda, y de sus hijos y nietos. Cfr. ADM. Sección Medinaceli. Leg. 23, n.º 44.

²⁵ *Ídem*.

²⁶ Cfr. ADM. Sección Medinaceli. Leg. 23, n.º 53. Concretamente la duquesa Juana Sarmiento señalaba explícitamente en su testamento, redactado en Medinaceli el 27 de enero de 1435, «que mi cuerpo sea sepultado en el monasterio de Santa Maria de Huerta, en la capilla del coro, çerca de donde esta sepultado el arzobispo don Rodrigo [...]». Cfr. ADM. Sección Medinaceli. Leg. 6, n.º 18.

²⁷ Cfr. ADM. Sección Medinaceli. Leg. 23, n.º 53.

²⁸ Cfr. ADM. Sección Medinaceli. Leg. 23, n.º 79.

Así las cosas, a partir del IV duque y hasta el VI duque, con sus respectivas cónyuges, observamos cómo la iglesia de Medinaceli fue el lugar privilegiado de la familia para recibir cristiana sepultura. De ello dan fe las noticias documentales, pues el III duque de Medinaceli, don Gastón de la Cerda, sería el último en sepultarse en Huerta, en 1552, «junto a las mismas gradas del altar mayor a la mano izquierda debaxo de otra piedra de alabastro labrada con sus escudos y letras»²⁹. A partir de él, las inhumaciones se suceden en la colegiata entre 1568³⁰, momento en el que se recibe el cuerpo de la duquesa doña Juana Manuel, y 1625, cuando fallece la viuda del VI duque de Medinaceli, doña Antonia de Toledo Dávila y Colonna.

Durante el tiempo en el que los Medinaceli dejaron de enterrarse en Huerta, los duques perdieron autoridad sobre el patronato de la capilla mayor, en beneficio de los monjes hortenses, hasta el punto de tener incluso que acudir al arbitrio real para mediar en el asunto³¹. Los problemas comenzaron en vida de la VI duquesa, doña Antonia de Toledo, quien llegó a redactar una escritura de patronato con la comunidad religiosa en 1612³². Sin embargo, sabemos que este borrador inicial no llegó a aprobarse por los desacuerdos en la dotación económica que manifestaban ambas partes y ello hizo que esta desistiera y encargara la traza para los cenotafios de Medinaceli al arquitecto real Juan Gómez de Mora, quien los diseñó entre 1619 y 1620³³ (figs. 4 y 5).

El asunto no se zanjaría hasta 1630, momento en el que, mediante común acuerdo entre partes, el VII duque de Medinaceli, don Antonio Juan Luis de la Cerda, iniciaba un nuevo proyecto de reforma sobre la capilla mayor hortense y trasladaba, incluso, los cuerpos inhumados a la colegiata de Medinaceli³⁴. Tras largas obras de reforma³⁵, el 3 de junio de 1738 todos los restos fueron trasladados a los nuevos monumentos

²⁹ *Ídem*.

³⁰ Medinaceli, 12 de mayo de 1568. Cfr. ADM. Sección Medinaceli. Leg. 18, n.º 2.

³¹ Cfr. ADM. Sección Medinaceli. Leg. 23, n.º 59.

³² Cfr. ADM. Sección Medinaceli. Leg. 23, n.º 23.

³³ Cfr. ADM. Sección Medinaceli. Leg. 20, n.º 61.

³⁴ Por ejemplo, el 24 de diciembre de 1630, el nuncio le otorgaba licencia para trasladar los restos de su padre, el VI duque de Medinaceli. Cfr. ADM. Sección Medinaceli. Leg. 23, n.º 55. Del mismo modo, el 7 de enero de 1631, el abad de Huerta certificaba la llegada al monasterio de los restos de los V duques de Medinaceli. Cfr. ADM. Sección Medinaceli. Leg. 23, n.º 56.

³⁵ Como ya hemos indicado, estas reformas son objeto actual de análisis.

funerarios realizados en mármol de Calatorao³⁶. Allí permanecieron hasta 1820, cuando por motivo de la orden de exclaustación tuvieron que ser retirados, después de más de quinientos años, definitivamente de Huerta³⁷.

La traza de Juan Gómez de Mora

El 18 de mayo de 1620 comparecía Juan Ramos de Secadura, maestro de cantería cántabro, y hacía constar ante el escribano de Medinaceli, Martín de Asenjo:

Haber visto la traça que en alçado planta hizo Juan de Mora architecto de su Magestad lo qual es en razon de unos nichos que su Excelencia mi señora la duquesa de Medinaçeli manda y quiere hacer en el ochavo de la capilla mayor de su yglesia collegial de la villa de Medinaçeli que es en los lados del ochavo para poner en ellos bultos de los Excelentisimos señores duques [...]³⁸.

Este documento es verdaderamente revelador por cuanto nos muestra el nombre del autor de la traza del monumento funerario que la duquesa de Medinaceli, doña Antonia de Toledo, quería levantar haciendo pareja a ambos lados del ochavo de la capilla mayor de la colegiata de Medinaceli, a partir de cuyo diseño los maestros cántabros Juan Ramos de Secadura y Juan Ramos «el Mozo» se comprometían a realizar la obra. Efectivamente, su tracista era Juan Gómez de Mora (1586-1648)³⁹, un arquitecto que en 1611 había sido nombrado por el rey Felipe III como «traçador y Maestro Mayor de las obras reales», además de aposentador

³⁶ Cfr. ADM. Sección Medinaceli. Leg. 23, n.º 72.

³⁷ El 29 de octubre de 1820, con motivo de la orden de exclaustación, el por entonces abad de Huerta, Fray Miguel Texero, entregaba al contador del duque las urnas con los restos mortales de todos los Medinaceli, para que desde allí se trasladaran a la colegiata de Medinaceli, donde hoy permanecen. Cfr. ADM. Sección Medinaceli. Leg. 23, n.º 81.

³⁸ ADM. Sección Medinaceli. Leg. 20, n.º 61. Cfr. Apéndice documental, n.º 3.

³⁹ La bibliografía sobre Juan Gómez de Mora es muy extensa. En cualquier caso, para conocer los principales aspectos relativos a su vida, formación y obra, véase TOVAR MARTÍN, Virginia, *Arquitectura madrileña del siglo XVII*, Madrid, 1983, pp. 67-214. *Ibid.*, «Juan Gómez de Mora. Arquitecto y trazador del Rey y Maestro Mayor de las obras de la villa de Madrid», en *Juan Gómez de Mora (1586-1648)*, Catálogo de la Exposición, Madrid, 1986, pp. 1-162. Ambos textos reúnen una abundante bibliografía sobre todos los aspectos relacionados con el arquitecto cortesano. No obstante, resulta de obligada consulta los siguientes trabajos: AGUAYO COBO, Mercedes, «Datos para la biografía de Juan Gómez de Mora», en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, tomo IX, 1973, pp. 55-80, y TOVAR MARTÍN, Virginia, «Contribución a la obra de Juan Gómez de Mora», en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, tomo XV, 1978, pp. 59-72.

mayor de Palacio y ayuda de la Furriería. Formado en el ambiente del clasicismo implantado en España por Juan Bautista de Toledo, había logrado suceder a su tío, Francisco de Mora, fallecido el 10 de agosto de 1610, en estos cargos señalados (fig. 7).

El arquitecto real Juan Gómez de Mora había recibido una fuerte formación como matemático y a ello se unía un profundo conocimiento de la arquitectura adquirido a través del estudio de los tratadistas grecorromanos e italianos pero, sobre todo, de la práctica diaria en el diseño como ayudante de trazador de Francisco de Mora, su tío. Sus trazas y proyectos, dirección y realizaciones, lo vinculan a edificios tan notables como la plaza Mayor de Madrid⁴⁰ –donde dio trazas en 1617 y 1636, tras el incendio que arrasó este magnífico espacio urbano en 1631– la cárcel de Corte y el ayuntamiento de Madrid, el palacio de la Zarzuela, las dependencias del palacio real de la Alhambra de Granada, la torre de la Parada del Pardo, la clerecía de Salamanca⁴¹, el panteón del monasterio de San Lorenzo de El Escorial⁴², el alcázar de Madrid⁴³, el retablo mayor de la iglesia del monasterio de Nuestra Señora de Guadalupe (Cáceres), el retablo mayor de la iglesia del monasterio de Yuste⁴⁴, etc.

De acuerdo con Virginia Tovar, es posible distinguir una evolución teórica y estilística en la obra pensada o construida por este arquitecto y afirma que esta «pertenece a un barroco temprano, alejado sensiblemente del arte clásico manierista precedente»⁴⁵. En ello redundan Martín González al señalar cómo el arquitecto cortesano Juan Gómez de Mora «es el mayor tracista del siglo XVII» debido a la gran y variada cantidad de proyectos que salieron de su mano⁴⁶. Esta actividad le relaciona di-

⁴⁰ BONET CORREA, Antonio, «El plano de Gómez de Mora de la Plaza Mayor de Madrid en 1636», en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, tomo IX, 1973, pp. 15-53. Asimismo, TOVAR MARTÍN, Virginia, *La arquitectura...*, *op. cit.*, pp. 400-413.

⁴¹ Cfr. TOVAR MARTÍN, Virginia, *La arquitectura...*, *op. cit.*, pp. 219-223.

⁴² Cfr. MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., «El panteón de San Lorenzo de El Escorial», en *Archivo Español de Arte*, tomo XXXII, n.º 127, 1959, pp. 198-213. *Ibid.*, «Nuevos aspectos sobre la construcción del panteón de El Escorial», en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, tomo XXVI, 1960, pp. 230-235. *Ibid.*, «El panteón de El Escorial y la arquitectura barroca», en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, tomo XLVII, 1981, pp. 265-284.

⁴³ TOVAR MARTÍN, Virginia, *La arquitectura...*, *op. cit.*, pp. 341-347. Asimismo, BARBEITO, Manuel, *El alcázar de Madrid*, Madrid, 1992, pp. 93-107, y DIEZ DEL CORRAL, Rosario, «El alcázar de Juan Gómez de Mora», en *El Real Alcázar de Madrid*, Madrid, 1994, pp. 152-158.

⁴⁴ TOVAR MARTÍN, Virginia, *La arquitectura...*, *op. cit.*, pp. 332-336.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 217.

⁴⁶ MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Madrid, 1984, p. 62.

rectamente con los duques de Medinaceli, para quienes realiza, entre 1619 y 1620, la traza de los sepulcros de la colegiata y años más tarde, en 1623, la traza del nuevo palacio de la villa ducal soriana.

Centrándonos en el aspecto que nos ocupa, hay que señalar la importancia de Gómez de Mora como diseñador de monumentos o túmulos funerarios. En este sentido, Domínguez Casas daba a conocer un documento que vinculaba la traza de un monumento funerario del monasterio de Santo Domingo de Trianos, en León, con el arquitecto regio, quien lo trazaba para el duque de Lerma, en 1615⁴⁷. En esta misma línea, Tovar Martín señalaba cómo a la muerte del rey Felipe III, acaecida en 1621, el arquitecto diseñaba los dos túmulos funerarios que al momento se levantaban en el centro de las iglesias de San Jerónimo y Santo Domingo, ambas de El Real, en Madrid⁴⁸.

Dadas estas circunstancias, tendríamos que la traza encargada por la duquesa viuda de Medinaceli, doña Antonia de Toledo Dávila y Colonna, entre 1619 y 1621, vendría a unirse a ese catálogo de obras de diseño de monumentos funerarios. En este caso, el Archivo Ducal de Medinaceli ha tenido la fortuna de conservar la traza, una planta y un alzado, de este sepulcro funerario que trazara el arquitecto cortesano, de cuya autoría no hay duda, pues ambos diseños aparecen firmados por el maestro. El diseño, por tanto, nos remite a unos cenotafios «uniformes y correspondientes ejecutando en ellos la horden dorica en todo lo que la piedra diere lugar conforme a la traza»⁴⁹ que debían de ejecutarse haciendo pareja «el uno al lado del evangelio [sic] y el otro al de la epistola del ochavo de la capilla mayor»⁵⁰ de la colegiata soriana de Medinaceli (figs. 4 y 5).

Si analizamos el diseño de la planta observamos cómo en el mismo se especifican los diferentes materiales que eran susceptibles de ser empleados, a saber: el mármol negro para aquellas zonas «señaladas con la letra N» y todo lo demás «conforme a esta planta y alçado» en mármol blanco (fig. 6). En la traza se señala también la profundidad de la obra, que debía alcanzar los cuatro pies y medio, y se indica explícitamente

⁴⁷ DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael, «Traza de Juan Gómez de Mora para un monumento funerario del monasterio de Santo Domingo de Trianos (León)», en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, tomo LXV, 1999, pp. 283-298.

⁴⁸ TOVAR MARTÍN, Virginia, *La arquitectura...*, *op. cit.*, p. 117.

⁴⁹ ADM. Sección Medinaceli. Leg. 20, n.º 61. Cfr. Apéndice documental, doc. n.º 2.

⁵⁰ *Ídem*.

que «esta planta sirva para executar y me la bolberá en 12 de junio de 1620», es decir, Juan Ramos de Secadura debía devolver a Gómez de Mora el diseño una vez ejecutado.

Por su parte, la traza del alzado nos permite conocer cómo era el diseño original, es decir, un proyecto cuyo estilo marca la transición hacia el Barroco como corresponde a la primera etapa de producción de Gómez de Mora. El monumento se alza sobre un gran banco o pedestal y se abre con una portada clasicista, un arco de medio punto roto por una ménsula, que queda enmarcado entre sendas pilastras de estilo dórico que sostienen un entablamento con triglifos y metopas seguido de cornisa que va rematada con bolas de tipo escurialense, es decir, dos esferas sobre sendas formas piramidales. El orden dórico de la traza, su majestuosidad sobria, refuerza el carácter heroico y «real» de la Casa de Medinaceli (fig. 5).

Por último, coronando el sepulcro, campea el escudo de armas de los VI duques de Medinaceli. Se trata de un escudo partido en dos cuarteles. En el primero, el más importante, las armas del linaje de «La Cerda», es decir, descendientes de las Casas Reales de Castilla, León y Francia, un escudo cuartelado: 1.º y 4.º sobre campo de gules un castillo de oro de tres almenas, mampostado de sable y aclarado de azur (Castilla), partido sobre campo de plata por un león rampante de púrpura, linguado, uñado y armado de gules, coronado de oro (León); 2.º y 3.º sobre campo de azur tres flores de lis de oro bien ordenadas (Francia). El segundo cuartel contiene las armas del linaje «Dávila y Toledo», o sea, un escudo partido en dos: 1.º en campo de plata seis roeles de azur cortados de un filete de plata colocados en dos palos de a tres (armería Dávila) y 2.º jaquelado de azur y plata (armería Toledo). El escudo va cubierto en la parte superior o timbre por una corona ducal y en la parte inferior con la orla del Toisón de Oro. Asimismo, va rodeado de ocho banderas y estandartes, que representan trofeos arrebatados al enemigo en batalla, y que forman parte del blasón familiar.

En la traza se indica, además, que «todo lo señalado con la letra N a de ser mármol negro y lo restante mármol blanco». Junto a ello se especifica que los capiteles debían de ser de mármol blanco o, en su defecto, de alabastro como las basas. El monumento funerario debía de incorporar los bustos de los duques de Medinaceli en posición de orantes. Dado que se trataba de dos cenotafios haciendo pareja, el primero de ellos, tal y como se recoge en la traza, agruparía a los VI duques de Medinaceli solemnemente arrodillados y en actitud de oración, ricamente vestidos,

agrupados tras un reclinatorio. El otro sepulcro debemos pensar que contendría el grupo de figuras que representaban las efigies de los IV y V duques de Medinaceli. Ambos monumentos funerarios iban acompañados de inscripciones latinas, grabadas en oro sobre mármol negro, para exaltar la grandeza del linaje, en el basamento y en el tímpano del arco.

La traza de Gómez de Mora nos remite a unos monumentos funerarios de corte «real», de donde descendía esta estirpe nobiliaria, que situados en la epístola (VI duques) y el evangelio (IV y V duques de Medinaceli) del ochavo de la capilla mayor querían aludir a la dualidad de los cuerpos ducales, a saber, el físico, personificado en los cuerpos orantes, y el político, representado en los timbres y blasones del escudo como prueba de la continuidad de tan linajuda estirpe. Por último, estas estatuas se hallan en relación con el marco arquitectónico de corte clasicista que los acoge.

Este modelo sepulcral está inspirado en el desarrollado por Pompeo Leoni en el monasterio de El Escorial, en los grupos funerarios de Carlos V y Felipe II, siguiendo diseño del arquitecto Juan de Herrera⁵¹. Se trata de auténticos arcos de triunfo que, a modo de tribuna, sirven de sitio de oración a los protagonistas representados en efigies de bulto redondo. Así pudo y supo apreciarlo contemporáneamente Juan Pantoja de la Cruz, quien, en 1599, dos años después de la colocación efectiva de las estatuas, pintó el conjunto orante de la familia del César Carlos (fig. 3).

En definitiva, al igual que el modelo de El Escorial, hierático y solemne, los cenotafios de Medinaceli constituían el prototipo formal, a través de sus figuras, de las representaciones de «donantes», en este caso, junto al altar de la colegiata de Medinaceli, pero, sobre todo, eran la imagen perpetua del linaje de la Cerda, una estirpe de origen real.

La obra de los sepulcros: los maestros Juan Ramos de Secadura y Juan Ramos «el Mozo»

Sobre la traza dada por el arquitecto cortesano Juan Gómez de Mora, el maestro de cantería Juan Ramos de Secadura se comprometía, el 19 de

⁵¹ Sobre las estatuas de bronce de El Escorial remitimos a los trabajos del profesor BUSTAMANTE GARCÍA, Agustín, «Las estatuas de bronce de El Escorial: Datos para su historia» (I al V), en *Anuario del departamento de Historia y Teoría del Arte*, n.ºs 5, 6, 7-8, 9, 10-11, Madrid, 1993-1999, pp. 41-58; 157-178; 69-86; 153-168 y 129-144 (respectivamente).

agosto de 1619, a realizar la obra. Por entonces, el montañés ocupaba el cargo de maestro mayor de las obras del Obispado de Sigüenza y se encontraba, desde el 7 de enero de ese mismo año, al servicio de la Casa Ducal de Medinaceli, implicado en las labores de reparación de la colegiata de Medinaceli⁵². Era obvio, por tanto, que el maestro fuera el encargado de realizar la obra de los sepulcros; la cual, imaginamos, debió de ser una de sus últimas intervenciones, pues se tiene constancia de su fallecimiento en el mes de diciembre de 1620.

Aunque de procedencia cántabra, de la localidad de Secadura en la Junta de Voto, desarrolló su actividad en el entorno constructivo de Guadalajara, tras llegar con la cuadrilla de su tío el también maestro de cantería Juan (Gutiérrez) de Buega. Su trayectoria aparece ligada desde muy pronto al Obispado de Sigüenza, donde comienza realizando obras menores y consigue ser nombrado, tras la muerte de Pedro de Landa, maestro de obras de la catedral y Obispado de Sigüenza, en 1616. En ese mismo año, se dice que realiza una traza para la capilla de San Pedro, proyecto que nunca llegó a realizarse. Entre febrero y junio de 1619, cuando compaginaba sus tareas con las desarrolladas en las obras de la Casa Ducal de Medinaceli, realiza un nuevo proyecto para reformar la capilla de Nuestra Señora la Mayor, pero aunque se tiene constancia de que la obra no se ejecutó, el maestro sí pidió que se le remunerasen las trazas⁵³.

Como hemos señalado, Ramos de Secadura se había comprometido a realizar la obra aunque, si bien en un primer momento el maestro cántabro estimaba unos honorarios por valor de de mil cuatrocientos ducados «con doscientos reales de prometido»⁵⁴, en las condiciones de la obra, firmadas el 16 de agosto de 1619, se fijaba el precio en seis mil ducados «con quatroçientos reales de prometido quede como con la obra pagados conforme fuere trabajando en ella de forma que quando se aya acabado la dicha obra queden seisçientos ducados por pagar hasta que sea vista por dos oficiales puestos por ambas partes»⁵⁵.

⁵² ADM. Sección Medinaceli. Leg. 20, n.º 55.

⁵³ Cfr. MUÑOZ JIMÉNEZ, José Miguel, «Maestros de obras montañeses en la provincia de Guadalajara durante los siglos XVI y XVII», en *Altamira*, tomo XLIV, 1983-1984, pp. 206-208. *Ibidem*, *La arquitectura del Manierismo en Guadalajara*, Guadalajara, 1987, pp. 165-168.

⁵⁴ ADM. Sección Medinaceli. Leg. 20, n.º 56. Cfr. Apéndice documental, doc. n.º 1.

⁵⁵ ADM. Sección Medinaceli. Leg. 20, n.º 61. Cfr. Apéndice documental, doc. n.º 2.

Las condiciones de la obra estipulaban de manera clara que se debía respetar el orden dórico dado en la taza y señalaba, además, con rigurosidad, la calidad de los materiales que se debían emplear en su ejecución material, a saber: jaspe de Espeja⁵⁶, cuyas canteras se situaban en la provincia de Soria, y mármol de Calatorao, en el Reino de Aragón. No obstante, las condiciones señalaban una particularidad y esta era que el mármol para los escudos «se ha de traer de Granada de las canteras de Filabres»⁵⁷.

Aunque el maestro de Secadura se comprometía a terminar los sepulcros en un año, «después de que se rematare», a fecha de 18 de mayo de 1620 no debía de estar todavía comenzada. De hecho, en estos momentos se obligaba a una nueva obra por precio de treinta y ocho mil reales, los cuales le serían pagados en tres partes proporcionales, una al inicio, otra mediada la obra y la última al finalizarse a vista de maestros. Del mismo modo, el plazo de ejecución se fijaba en esta ocasión en dieciséis meses.

Desconocemos los motivos que retrasaron el inicio de la obra, aunque a juzgar por los términos que se establecen en las nuevas condiciones «que aviendoseme comunicado y determinado el genero de piedra que se a de destruir y gastar en ejecutar la dicha traza»⁵⁸, todo parece indicar que pudo haber algún cambio en la elección de los materiales. Así, en esta nueva obligación, se recogían algunos aspectos no especificados con anterioridad. Por ejemplo, con respecto al material que se debía emplear en el pedestal de los sepulcros se señalaba que «a de ser la primera ylada de piedra blanca dura del jenero [sic] que es lo que esta en el pedestal del retablo de la çibdad de Sigüenza»⁵⁹. De hecho, en esta nueva obligación no se mencionan los jaspes, solo los mármoles de Calatorao y el alabastro para los bustos de los duques, pero se alude a un nuevo material, a saber: la piedra de arena del marojal «y lo que resalta y sobresale a la parte de fuera a de ser de piedra de arena del marojal»⁶⁰.

⁵⁶ Se trataba de un material muy rico y preciado que fue usado abundantemente en las obras del monasterio de El Escorial. De hecho, estas canteras llamaron la atención del Padre Sigüenza, que se refirió a ellas en estos términos: «una famosa cantera que esta alli cerca de Jaspes, los mas ricos, y de mayor variedad que ay en España, aunque se hallan en ella las mejores de Europa (hasta en esto quiso el cielo enriquecerla) a dicho de quantos bien entienden de piedras [...]». Cfr. SIGÜENZA, José de, *La fundación del Monasterio de El Escorial. Adaptación del texto original por Tresgallo de Souza*, Bilbao, 1963.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ ADM. Sección Medinaceli. Leg. 20, n.º 61. Cfr. Apéndice documental, n.º 3.

⁵⁹ *Ídem*.

⁶⁰ *Ídem*.

Suponemos que la obra de los sepulcros debió de comenzar en los inicios de junio de 1620 y que en la misma le sobrevendría la muerte al maestro cántabro, pues, como ya señalábamos, se tiene constancia de su fallecimiento en diciembre de ese mismo año. A su muerte, la obra la retoma su hijo, Juan Ramos «el Mozo», y ello se corrobora por las palabras del escribano Gaspar Milla, quien, el 26 de julio de 1621, al dar testimonio de sus trabajos en la obra afirmaba «en mi presencia vi medir los dichos dos huecos»⁶¹.

A fines del año de 1621 los monumentos funerarios debían de estar acabados en toda perfección. De hecho, poco después, el 22 de enero de 1622, se nombraba a Juan de la Pedrosa, maestro mayor de las obras del Obispado de Sigüenza, para que como perito tasara el trabajo de los maestros en la obra. Su parecer no se hizo esperar al afirmar que los trabajos estaban perfectos «en la compostura blanca y negra de la piedra como en todo lo demás»⁶². El maestro de Sigüenza hacía constar incluso demasías en la obra realizada «de medio pie de ancho mas cada uno de los nichos»⁶³, por lo que Ramos «el Mozo» debía de percibir la cantidad de 50 ducados. No obstante, todavía este estaba obligado, conforme se hacía señalar en la traza, a colocar los letreros que faltaban en dichos entierros.

Conclusión

La colegiata de Santa María de la Asunción en la villa de Medinaceli fue, entre 1568 y 1625, el lugar de enterramiento de los miembros de la Casa Ducal de Medinaceli. La iniciativa, que debió de partir de la época del IV duque de dicho título, don Juan de la Cerda y Silva, se vio culminada cuando, entre 1619 y 1621, la VI duquesa viuda de Medinaceli, doña Antonia de Toledo Dávila y Colonna, decidiera encargar una traza al arquitecto cortesano Juan Gómez de Mora para realizar unos monumentales cenotafios con grupos escultóricos en alabastro. La obra fue realizada por los maestros canteros cántabros Juan Ramos de Secadura y Juan Ramos «el Mozo».

⁶¹ ADM. Sección Medinaceli. Leg. 20, n.º 61. Cfr. Apéndice documental, n.º 4.

⁶² ADM. Sección Medinaceli. Leg. 20, n.º 61. Cfr. Apéndice documental, n.º 5.

⁶³ *Ídem*.

Apéndice documental

Documento 1

1619, agosto, 19. Medinaceli

Obligación de Juan Ramos, maestro de cantería, para hacer dos sepulcros en la capilla mayor de la colegiata de la villa de Medinaceli.

ADM. Sección Medinaceli. Leg. 20, n.º 56.

Si pareciere a su Excelencia de mi señora la duquesa que / se agan los dos nichos se tratan de alli de jaspe y marmol de piedra / franca la mexor que ubiere en seis leguas a la redonda que la ay muy buena / se podra acer en la forma siguiente

Ques hexecutar toda la horden dorica que sera con mucha / mas labor quen el marmol y jaspe por poderse executar mas en / la piedra y los escudos puedan yr con mas perfection y mas bien / perfeccionadas las armas y se podria dorar lo que resele y lo que / mas conviniere y como es obra guardada sera perfeta

Y con las condiciones que tengo echas del jaspe y marmol añadiendo / mas labores como esta dicho executando la horden dorica are yo / Juan Ramos esta dicha obra conforme a las dichas condiciones y todo lo ca- / pitulado añadiendo el artesonar los pedestales y pilastras con / sus repartimientos y en el friso echar trilifos [sic] y metopas y en las / metopas sus labores y en la voadura del harco [sic] una labor todo como / convenga y fuere mas bistoso y mexor y conforme a el arte en / mil y cuatrocientos ducados excepto que se ubiere de dorar a de / ser por quenta de su Excelencia y todo lo demas por la mia o del / oficial que se encargare y como dicho es así en los escudos / como en lo demas se a de guardar las condiciones echas del marmol / y jaspe y guardar los anchos y altos que alli se dejara / y los que mas se pudieren dar y mas convenga. Y por los dichos mil / y quatrociendos ducados con duecientos [sic] reales de prometido / no quedan con la dicha ovra me obligo azerla y dar fianzas a / satisfacion quedando como queda a la aficion de su Excelencia el / admitir esta postura o no y admitida y rematada me obligo azerla dentro de seis meses de como se rematare y para / su cumplimiento obligo mi persona y bienes en forma y / doy poder cumplido a todas y qualesquier justicias y jueces de / su magestad que puedo renuncio mi fuero y juridicion y do- / micilio y vecindad y la lei *sit concunivit de juridione / oniun judiciun* y lo rescivo por sentencia pasada en cosa juzgada / renuncio toda qualesquier leyes de mi favor y la / xeneral y derechos della y la otorgo ante el presente escriuano / y testigos en la dicha villa de Medinaceli a diez e nueve dias del mes de agosto de mil y seiscientos y / diez y nueve años siendo testigos el señor don Francisco del /

Aguila y Uçedo y Francisco de Linares y Luis de Mena vecinos desta / villa y el otorgante yo el escrivano doy fe nos lo firmo / de su nombre. Juan Ramos ante mi Martin de Asenxo / escrivano. E yo el dicho / Martin de Asenxo escrivano del regimiento / publico y del numero desta villa de Medinaceli / y su jurisdiccion a lo que de mi se ace me- / cion presente fui y lo signe / en testimonio de verdad. Martin de Asenjo. (*Rúbrica*)

Documento 2

1619, agosto, 19. Medinaceli

Condiciones con las que Juan Ramos, maestro de cantería, se obliga a realizar dos sepulcros en la capilla mayor de la Colegiata de la villa de Medinaceli.

ADM. Sección Medinaceli. Leg. 20, n.º 61.

Por mandado de su Excelencia de mi señora la, duquessa [sic] de Medinaceli e / visto yo Juan Ramos maestro de canteria los encasamientos y nichos que su Excelencia / quiere haçer en el ochavo capilla mayor de la colexial desta villa para lo qual sea / hecho planta de la dicha capilla mayor y ochavado y alçado de la dicha obra la / qual sea de cumplir de orden dorica como va señalado en la dicha planta y de / piedra de jaspe y marmol que sea de traer el jaspe de Espeja y sus canteras y el / marmol de Calatorao del reyno de Aragon y el marmol para los escudos que sean / de açer sean de traer de Granada.

Condiciones de los nichos

Han se de açer dos nichos no obstante que en planta no esta / mas de uno. El uno al lado del evangelio y el otro al de la epistola del / ochavo de la capilla mayor uniformes y correspondientes ejecu- / tando en ellos la horden dorica en todo to que la piedra diere lugar conforme a la traça

Yten la distribucion de la piedra de que an de ser los dichos ni- / chos a de ser en esta forma que las dichas bassas [sic] de los pedestales y entre- / pedestales sean de jaspe con la lavor que muestra que es un talon / y los pedestales sean de marmol negro de Calatorao y entrepedes- / tales donde a de estar un letrado que sea de hacer con las letras que / su Excelencia mandare las quales an de ser relevadas y si sean de dorar / a de ser por cuenta de su Excelencia y si grabadas de blanco por la del / ofiçial y entre este letrado y los pedestales llevara una quarta / de xaspe [sic] en el alto de los pedestales y la cornisa de los pedestales / sera de xaspe [sic] y las bassas de marmol con todo su acompañamiento de vassa [sic] a bassa [sic] y las pilastras seran jaspe hasta los capiteles y todo / lo demas del nicho se repartira en iladas iguales y la su- / perficie del para que sea por mitad jaspe y marmol entendiendose / una ylada de marmol y otra de jaspe

Los capiteles seran de marmol y el alquitrave de jaspe y el / frisso [sic] llevara trelifos [sic] y metopas lisos de jaspe y marmol sin gotas / m preminençias dellas siendo los trelifos [sic] de jaspe y las metopas / de marmol. La comixa sera de jaspe todos los pedestales / volas por mitad y aunque la traca de los nichos muestra / siete tercias de ancho sean de dar ocho terçias algo mas o menos / y en lo alto lo que cuppiere [sic].

Y los escudos seran de marmol blanco de Granada y / las harmas que se daren con sus dos muchachos danjeles [sic] / que les tengan del mismo marmol traído de las canteras del reino de / Granada. Toda esta obra a de ser bien lavrada con su pavimento / a vista y declaraçion de oficiales con toda perfection y todo lo dicho / a de ser por cuenta del ofiçal eçepto los bultos que se pusieren / en los dichos entierros y el dorar las letras que esto a de ser / por cuenta de su Excelencia y los dichos escudos an de ser de seis / terçias algo menos de ancho y nueve de alto algo menos y la piedra /se traera de las canteras de filabres del reyno de Granada. Entraran seisçientas y çiquenta terzias de jaspe y / marmol por mitad antes mas que menos superficiales son los / escudos que llevan ziento y quarenta terzias. Juan Ramos.

Y en conformidad de estas condiciones y planta y traça que yo Juan / Ramos maestro de canteria y de las obras del Obispado de Siguenza / entrego al presente escrivano ago postura yo el dicho Juan Ramos en / la dicha obra obligandome a cumplirlas como en ella es y en dicha planta / se contiene en seis mil ducados con quatrocientos reales de / prometido quede como con la obra pagados conforme fuere tra- / vaxando en ella de forma que quando se aya acabado la dicha obra / queden seisçientos ducados por pagar asta que sea bista por / dos ofiçiales puestos por entre anbas partes y dada por buena y a- / cavada. Y me obligo a dar fianzas a satisfaçion de su Excelencia / o de quien su Excelencia mandare. Y luego que se remate / esta obra sea de comentar açer dilixençia en traer materiales / y se a de dar acabada dentro de un ano que se a de contar desde el dia / del remate y si en menos tiempos se pudiere a de ser en menos. Y queda a elezion de su Excelencia el admitir esta postura y si no se / admitiere se me aya de pagar mi travaxo del camino y ocupacion / que tenido. Y para el cumplimiento de todo lo susodicho me / obligo con mi persona y bienes muebles y raices avidos y por / aver y por esta carta doy poder cumplido a las justicias y jueses de su Magestad para que me compelan a su cumplimiento co- / mo por sentencia pasada en cosa juzgada. Renunçio las leyes de / mi favor y la xeneral y derechos della y la otorgo ante / el presente escrivano del Rey nuestro señor y testigos en la ciudad / de Medinazeli a diez y nueve dias del mes de agosto de mil y seisçientos / y diez y nueve anos siendo testigos don Francisco del Aguila / y Uçedo y don Gaspar Ramirez de Arellano y Luis de Mena / vecinos estantes en esta villa y el dicho Juan Ramos que yo el / escrivano doy fe conosco y lo firmo de su nombre. Juan Ramos. / Ante mi Martin de Asenxo. E yo el dicho Martin de Asenjo escrivano.

Documento 3

1620, mayo, 18. Madrid

Obligación de Juan Ramos, maestro de cantería, para realizar dos sepulcros siguiendo las trazas dadas por Juan Gómez de Mora, arquitecto real, en la capilla mayor de la colegiata de la villa de Medinaceli.

ADM. Sección Medinaceli. Leg. 20, n.º 6.

(Cruz) Digo yo Juan Ramos maestro de cantería que he visto la traça que en alçado / planta hizo Juan de Mora architecto de su Magestad la qual es en razon / de unos nichos que su Excelencia mi senora la duquesa de Medinaceli / manda y quiere azer en e1 ochavo de la capilla mayor de su yglesia colegial / de la villa de Medinaceli que es en los dos lados del ochavo para poner en ellos / bultos de los Excelentissimos senores duques y aviendose comunicado y de- / terminado el genero de piedra que se a de distribuir y gastar en executar / la dicha traça y obra a de ser la primera ylada de piedra blanca dura / del jenero [sic] que es lo que esta en el pedestal del retablo de la çidad de Siguença / que la traça lo muestra con la diferencia y embutimientos que tiene / y lo que resalta y sobresale a la parte de fuera a de ser piedra de / arena del maroçal pieças grandes llevando talus y chapado con su media / cana de mucha salida para echar las aguas el qual chapado a de ser / de pieças enteras en lo que es su salida y el respaldo sera tambien / de pieças enteras y terçia media vara y sin el marmol que le a- / rrima que es de Calatorao negro. Por parte de su Excelencia se da / al pie de la obra la dicha piedra que fuere necesaria y ansimismo / se da todo el alabastro que se gastare en la arquitectura de la dicha obra y escudo / y todo lo restante al cumplimiento a la dicha traça a de ser por quenta y / riesgo y cargo del ofiçal que lo hiçiere y entiendese que para executar / la dicha traga no ay mas que once tercias poco mas o menos en ancho / a los quales emos de sujetar la dicha obra destribuyendo la arquitectura / en la sujecion dellos / y en el alto y bastante dispucion / para que se entienda todo lo necesario ansi en escudos como en todo lo de- / mas y dandose por parte de su Excelencia la piedra de marmol y alabastro / yo el dicho Juan Ramos executare la traça y hare la dicha obra / poniendo todos los demas materiales necesarios hasta que quede perfecta- / mente acabada por treynta y ocho mil reales pagados por tercias / partes y para ello dare fianças a satisfazion de su Excelencia o de la / persona que su Excelencia mandare y quedando con ella hare los dos nichos / y escudos dentro de diez y seis meses y lo firme en Madrid a 18 de / mayo de 1620 años. Juan Ramos (Rúbrica).

Documento 4

1621, julio, 26. Medinaceli

Gaspar Milla, escribano, da testimonio de la obra que Juan Ramos «el Mozo», maestro de cantería, hace en los sepulcros de la capilla mayor de la colegiata de la villa de Medinaceli.

ADM. Sección Medinaceli. Leg. 20, n.º 61.

Yo Gaspar Milla de Deza escriuano yuso escripto de los del numero des- / ta villa de Medinaceli y su ducado aprobado en el consejo del / rey nuestro senor zertifico y doy fe e verdadero testimonio / a los que el presente vieren como los dos huecos de los / nichos / que estan en la yglesia colegial desta villa de medina- / zeli al lado de la espistola y el evanjelio [sic] en la capilla / mayor della que por mandado de su Excelencia de mi señora la duquesa / haze Juan Ramos moco montanes en mi presencia bi medir / los dichos dos huecos y cada uno parecio tener del largo / seis pies y diez dedos y de ancho una terçia y de alto una y algo / mas enlosados el suelo y las paredes de piedra / de silleria y arena y el dicho Ramos lo pedi ansi / por testimonio respeto de que los cubria con sus piedras / presentar el bolberlos a medir quando se bea la obra / y de su pedimiento so testigo. En Medinaceli en veinte y seis / de julio de mil seiscientos y veynte e un años sien- / do testigos Martin de Zamora vecino desta villa y Francisco Larriba / estante en ella y en fe de lo suso firme y signe en testimonio de verdad. Gaspar Milla de Deza (Rúbrica).

Documento 5

1622, enero, 21. Medinaceli

Juan de la Pedrosa, maestro mayor de las obras del Obispado de Sigüenza, da testimonio de cómo los maestros canteros Juan Ramos, padre e hijo, han cumplido su obligación en la obra de los sepulcros de la colegiata de Medinaceli y certifica que se le deben abonar 50 ducados en concepto de demasías hechas en la obra y que estos son todavía obligados a colocar unos letreros conforme recoge la traza dada por Juan Gómez de Mora, arquitecto real.

ADM. Sección Medinaceli. Leg. 20, n.º 61.

En la villa de Medinaceli en veinte y uno de enero / de mil y seiscientos y veinte y dos años en presençia del senor licenciado mo- / rales corregidor desta villa parescio presente don Francisco del Agui- / la y Ucedo administrador de las rentas del duque de Medina- / celi mi señor y en nombre de su Excelencia de nuestra senora la duquesa / dixo que para ver si Juan Ramos ya difunto a

cumplido / con las condiciones y obligacion que tiene echa en el / aver de los nichos que por su Excelencia a echo en la iglesia co- / lexial desta villa de Medina se nombraba por parte / de su Excelencia y en el inter que no mandare otra cosa a Juan / de la Pedrosa maestro mayor de las obras de este obispado / de Sigüenza que esta presente para que con el que nombrare / Juan Ramos moco hijo del dicho difunto bean la dicha / obra y declaren si se a cumplido con el tenor della / o no conforme a la traça y condiciones pide a su / merçed le compela a ello justicia. Gaspar Milla de Deza. (Rúbrica)

El señor corregidor mando al dicho Juan de la Pedrosa bea la dicha / obra y parezca presente a Jurar y declarar / si se a cumplido con ella o no y se le notifique al dicho / Juan Ramos nombre por su parte y el dicho Juan Ra- / mos que presente estava dixo que nombraba e non- / bro por la suya al dicho maestro mayor de obras / el qual que estava presente lo acepto e dixo / esta presto de lo cumplir. Juan Ramos (Rúbrica) Gaspar Milla Deza (Rúbrica)

En esta villa de Medinaceli día mes e año dicho / el dicho Juan de la Pedrosa maestro mayor de obras / parecio en presencia del dicho señor corregidor a / jurar e declarar como le esta mandado por el señor corregidor por cuyo juramento en forma de derecho y dello como / se requeria so cargo del qual prometio de / decir la berdad y a la verdad del juramento dixo.

Juro y Amen y que es de hedad de / veintiun años poco mas o menos y declarando / dixo que dicho Juan Ramos viexo e / moço an cumplido con su obligacion / en toda la dicha obra de los dos nichos / entierros que dan a los lados de la e- / pistola y evanxelio [sic] del altar mayor / de la colexial de esta villa ansi en la / compostura della piedra Blanca y negra / como en todo lo demas ante el de- / clara tiene de demasias medio pie / de ancho mas cada uno de los dichos nichos / y mas las cajas que estan a la parte de / adentro del banco de los pedestales / cuyo fondo ancho y largo consta ansi por / testimonio del presente escriuano su fecha / de veintiseis de julio del año pasado de / seiscientos veinte y uno que con la traça / de los dichos nichos van por cabeça del / por autos las quales demasias avien- / dolas echas el dicho Juan Ramos con orden / de la parte de su Excelencia ba en cinquenta / ducados y para esto declara tiene o- / bligacion el dicho Juan Ramos de poner / los letreros que conforme a la dicha / traca faltan en los dichos entierros / y ansi to declaro so cargo del dicho / juramento en que sea firme y lo firmo. Juan de la Pedrosa (Rúbrica), (Rúbricas).



FIG. 1. Juan Pantoja de la Cruz. *Antonia de Toledo y Colonna, VI duquesa de Medinaceli*. C. 1607. 240 × 110 cm. Fundación Casa Ducal de Medinaceli.

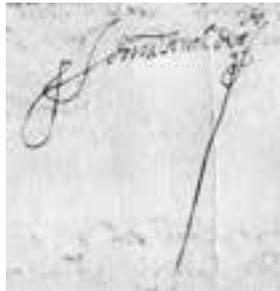


FIG. 2. Firma autógrafa de la VI duquesa de Medinaceli.



FIG. 3. Juan Pantoja de la Cruz. *Esculturas orantes de Carlos V y su familia*. 1599. 177 × 161 cm. Monasterio de El Escorial.

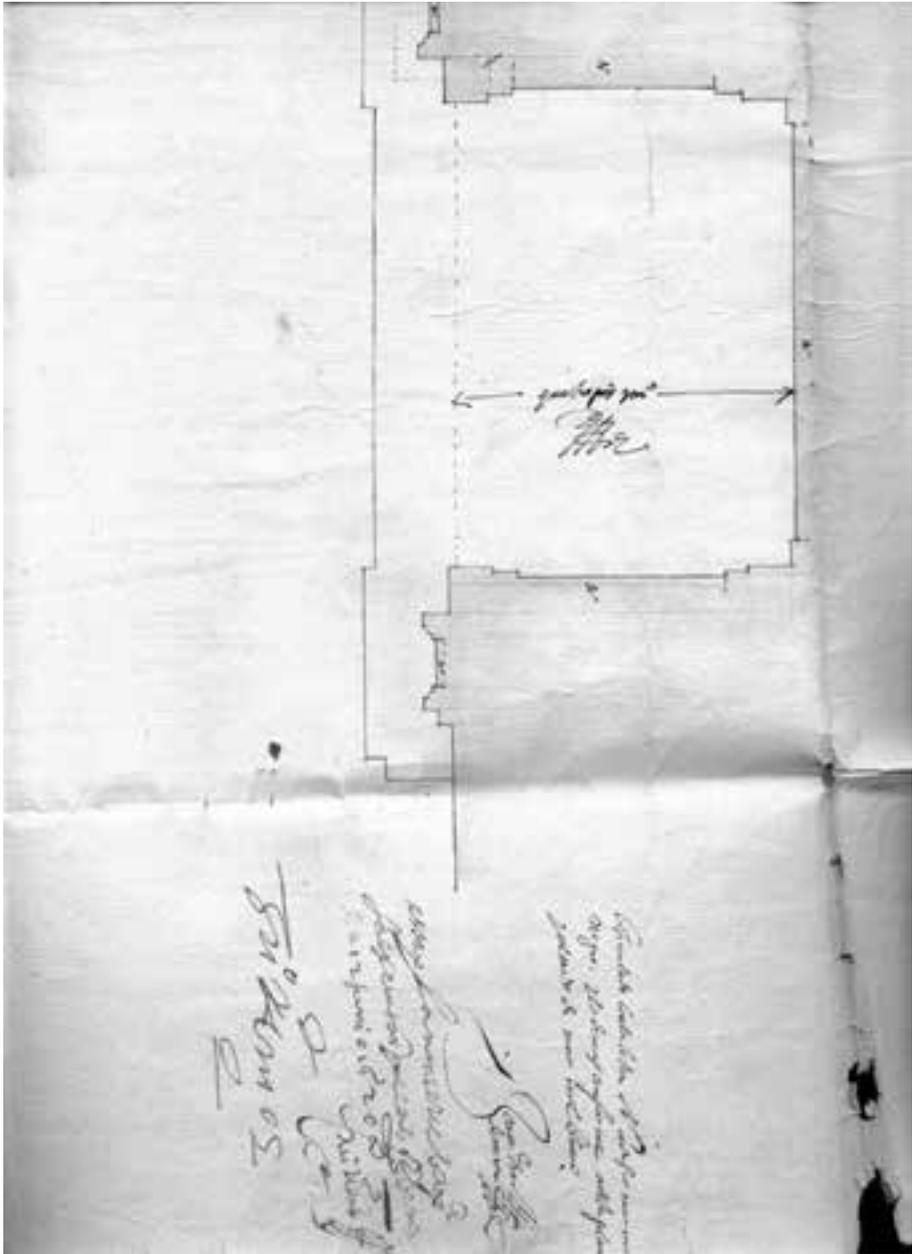
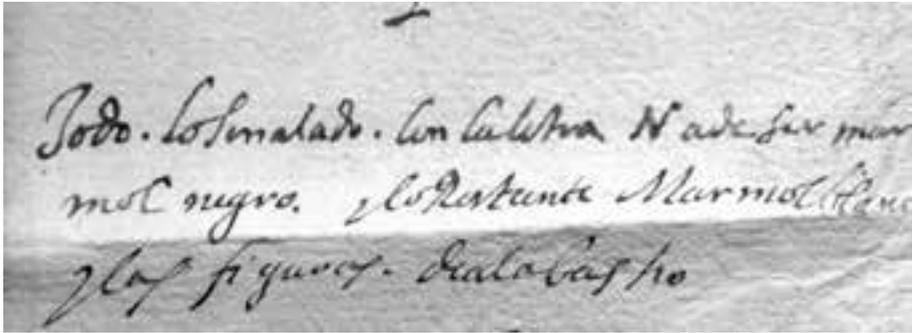


FIG. 4. Planta con croquis para la ubicación de los sepulcros en la capilla mayor de la colegiata de Medinaceli. Juan Gómez de Mora. C. 1619. ADM. Sección Medinaceli, Leg. 20, n.º 61.

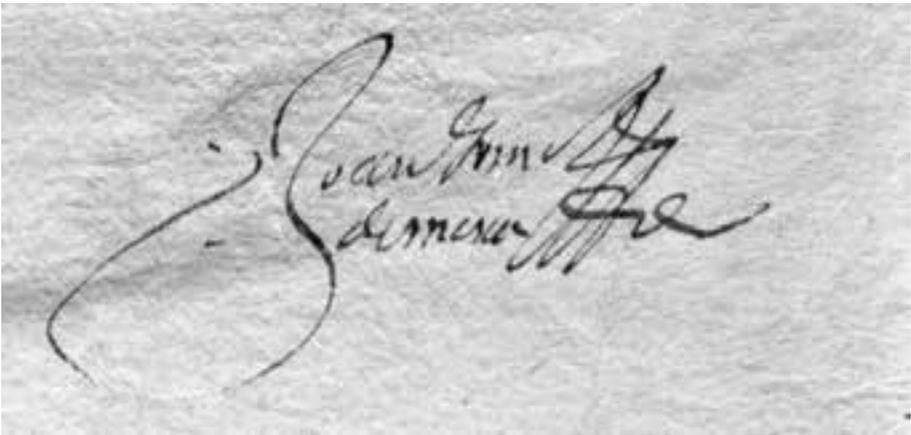


FIG. 5. Traza para el sepulcro de los duques de Medinaceli. Juan Gómez de Mora. C. 1619. ADM. Sección Medinaceli. Leg. 20, n.º 61.



Todo lo sumado. con la letra N de ser más
más negro. y lo restante Marmol. Hanc
y los figuros. de alabastro

Fig. 6. Leyenda traza. ADM. Sección Medinaceli. Leg. 20, n.º 61.



Juan Gómez de Mora

Fig. 7. Firma de Juan Gómez de Mora. ADM. Sección Medinaceli. Leg. 20, n.º 61.

El escultor Juan de Berroeta (¿Sangüesa, h. 1550-1560?–Sangüesa, 1639)

Encarnación Visús Pardo
Doctora en Historia del Arte

Resumen

El escultor Juan de Berroeta (¿Sangüesa, h. 1550-1560?–Sangüesa, 1639) posee un buen número de obras, inéditas en su mayoría, en el valle prepirenaico oscense de la Canal de Berdún. El estudio de estas nuevas aportaciones y de los trabajos salidos de su gubia ya conocidos, ubicados fundamentalmente en Navarra y en la capital oscense, permite considerarlo como lo que es, un artista versátil y renovador, un autor clave para entender la escultura romanista tanto en Aragón como en Navarra, y el mejor representante de esta corriente artística en el Alto Aragón.

Palabras clave

Juan de Berroeta, escultura romanista, Canal de Berdún.

Abstract

The sculptor Juan de Berroeta (Sangüesa, c. 1550-1560?–Sangüesa, 1639) produced many works of art, most of them previously unknown, in the Canal de Berdún valley, in the pre-Pyrenees region of Huesca. The study of these new contributions and his works that were already known, situated mainly in Navarre and in the city of Huesca, allows us to consider him to be a versatile and renovating artist, a key to understand both the Aragón and Navarre romanesque sculpture, and the best representative of this artistic current in the Alto Aragón region.

Keywords

Juan de Berroeta, romanesque sculpture, Canal de Berdún.

Presentación

Juan de Berroeta¹ es un artista destacado hasta ahora insuficientemente conocido, que, a la luz de este estudio, cobra un mayor protagonismo en el panorama artístico del Alto Aragón².

Fue considerado como un escultor importante dentro del taller de Sangüesa³, o la figura más ilustre del taller de Sangüesa-Lumbier en palabras de Labeaga⁴; sin embargo, nuestro autor no limitó su producción artística al territorio navarro. En 1577 con su llegada a la capital oscense junto a su padre, el también escultor Nicolás de Berástegui, dio inicio a un trabajo valioso y prolongado en tierras aragonesas, ahora conocido y documentado tanto en la ciudad de Huesca como en otras poblaciones más distantes de las Cinco Villas y, especialmente, de la Canal de Berdún, tal y como intentan desvelar estas páginas.

Berroeta permaneció activo durante un período muy extenso, al menos desde el citado 1577, que debería entenderse también como parte de su etapa de aprendizaje, hasta 1637, fecha de su última obra conocida. Esta amplia cronología posibilitó, además de una nutrida nómina de obras, una clara evolución formal en cuanto a calidad y estilo, que hoy me lleva a considerarlo como la personalidad artística más relevante del Alto Aragón durante los años comprendidos entre el último cuarto del siglo XVI y las primeras décadas del siglo XVII.

Su presencia elevó el nivel de la producción escultórica en los territorios diocesanos de Huesca, Jaca y Pamplona, contribuyendo así a salvar el declive que se había producido en Aragón al desaparecer los talleres de Damián Forment, Gabriel Joly o Juan de Moreto, vigentes en la primera mitad del siglo XVI.

¹ Son varios los autores que se han interesado por este artista. Los primeros en exhumar documentos y valorar parte de su obra fueron Ricardo del Arco y Tomás Biurrún en relación al área aragonesa y navarra respectivamente. Les siguieron con aportaciones parciales Federico Balaguer, Durán Gudiol o Weise. Últimamente la profesora M.^ª Concepción García Gaínza ha retomado su estudio circunscrito a la provincia de Navarra, y la también profesora M.^ª Teresa Cardesa se ha ocupado de la obra en la capital oscense, mientras que la malograda Isabel Romanos ha tratado en profundidad la sillería coral de la catedral de Huesca. Además podemos contar con las noticias documentales de Ángel San Vicente, Juan Cruz Labeaga, Javier Costa Florencia y Manuel Gómez de Valenzuela.

² Su documentación, estudio y catalogación forman parte de la tesis doctoral *Historia, arte y cultura en los pueblos de la Canal de Berdún en el Alto Aragón*, dirigida por el Dr. Manuel García Guatas y defendida en la Universidad de Zaragoza el 25 de abril de 2008.

³ GARCÍA GAÍNZA, M. C., *La escultura romanista en Navarra. Discípulos y seguidores de Juan de Anchieta*, Institución Príncipe de Viana, Pamplona, 1986, p. 176.

⁴ LABEAGA MENDIOLA, J. C., «Los retablos legerenses de las Santas Nunilo y Alodia y de San Bernardo, obra de Juan de Berroeta», *Primer Congreso General de Historia de Navarra*, Príncipe de Viana, XLIX, Anejo 11, 1988, p. 265.

Fue, así mismo, un eslabón más, pero significativo, del flujo existente de los artistas vasco-navarros hacia poblaciones aragonesas, potenciado por el hecho de que buena parte de las altas tierras zaragozanas y oscenses estuvieron incardinadas en el obispado de Pamplona hasta 1785.

Introdujo el romanismo en tierras oscenses, con unos estilemas peculiares de aspecto y características derivadas, en gran medida, del escultor guipuzcoano Juan de Anchieta. Gracias a su influencia⁵, se desvinculó pronto de los arquetipos unificadores de la moda romanista y su obra conservó el germen de Gaspar Becerra y Juan de Juni, además de los modelos toscanos derivados de Juan de Moreto, que la investigadora García Gaínza hace notar en Juan de Anchieta⁶.

Se caracterizó por su versatilidad y una capacidad de renovación que lo llevaron a experimentar las fórmulas manieristas vigentes en su entorno y el lenguaje plástico propio del romanismo, a la vez que a participar de las nuevas tendencias que se avecinaban en el mundo del arte y que suponen el preámbulo inmediato del Barroco.

Una biografía artística ahora consolidada

Juan de Berroeta, también citado documentalmente como Berrueta, Beruete o Verrueta, era hijo de María Artiga y de Nicolás de Berástegui, apellido al que solo se le asocia en un recibo fechado el 21 de abril de 1594, por el que se pagó al «maestro Joan Berastegui» el último plazo de 150 libras por la realización del coro y órgano hechos para la catedral de Huesca⁷.

En 1592 casó con Graciosa Picart⁸, hija del escultor de Picardía Medart Picart Carpentier, residente en Sangüesa, y cinco años más tarde nació su única hija, María, que en 1615 se unió en matrimonio con el médico sangüesino Juan de Mena. Tuvo una hermana, también llamada María, que estuvo casada en primeras nupcias con el platero Miguel de Ongui-

⁵ La profesora García Gaínza pone de manifiesto la repercusión de Anchieta en el escenario artístico aragonés. GARCÍA GAÍNZA, M. C., *Juan de Anchieta escultor del Renacimiento*, Madrid, 2008, p. 29.

⁶ GARCÍA GAÍNZA, M. C., «El escultor Juan de Anchieta en su IV centenario (1588-1988)», *Príncipe de Viana*, 185, Pamplona, 1988, p. 446.

⁷ DEL ARCO Y GARAY, R. del, «El coro de la catedral de Huesca», *Facultad de Filosofía y Letras*, Serie 1, n.º 2, Zaragoza, 1949, p. 118.

⁸ LABEAGA MENDIOLA, J. C., 1988, p. 266.

llén y que tras quedar viuda contrajo nuevamente matrimonio con Jorge Eriguet de Flandes, escultor flamenco afincado en la misma ciudad⁹.

Como he comentado, llegó a Huesca en el año 1577 con su padre, quien a su vez se había desplazado previamente a Sangüesa desde Pamplona. A partir de este año hasta 1588, en que murió Berástegui, trabajó con él en la realización de la sillería coral de la catedral. Tras el fallecimiento de este, continuó dirigiéndola en solitario hasta darla por acabada en 1591. Permaneció en Huesca hasta 1603, año en que fijó su residencia definitivamente en Sangüesa.

Desde aquí y hasta su muerte, el 23 de noviembre de 1639, ejerció su oficio fundamentalmente en pueblos navarros próximos, aunque atendió también encargos desde puntos más distantes de Guipúzcoa, Zaragoza, Cinco Villas y la Canal de Berdún.

Contó con la colaboración de ensambladores y escultores entre los que se cuentan Juan de Alli, con quien tuvo una excelente relación, Juan de Luévana y Juan de Echenagusia. A la muerte de Alli, se asoció con Juan de Huici y más tarde con Juan de Burdeos o el berdunés Domingo de Alcal.

A lo largo de su vida, como hombre instruido que era, alternó su actividad profesional con el desempeño de varios cargos en la villa de Sangüesa. Entre otros, fue depositario de las rentas de la villa, administrador del trigo, tasador de obras municipales y gestor de los bienes del conde Javier. Sin embargo, no parece que estas ocupaciones lo distrajeran en exceso de su labor artística que, o bien, pudo compaginar cómodamente, o bien contó con una presencia importante de aprendices y obreros en su botiga¹⁰.

Sea como fuere, lo cierto es que, aún a falta de nuevas investigaciones que puedan mejorar y ampliar el contenido de su labor artística, la que hoy conocemos da muestra de la importancia y estima de que disfrutó tanto en Navarra como en Aragón.

⁹ ECHEVARRÍA GOÑI, P., y FERNÁNDEZ GRACIA, R., «Precisiones sobre el Primer Renacimiento escultórico en Navarra: Esteban de Obraj y Jorge de Flandes», *Príncipe de Viana*, 168, 169 y 170, Pamplona, 1983, p. 34.

¹⁰ Respecto a la colaboración entre varios artistas, conviene recordar que con frecuencia, no solo en la geografía aragonesa sino en otras regiones peninsulares, el maestro que aceptaba un encargo actuaba a modo de empresario, subcontratando a su vez la intervención de otros profesionales, e incluso traspasándoles toda la obra. Un buen ejemplo lo hallamos en el escultor Martín Ruiz de Zubiate documentado por el profesor e investigador Payo Hernanz. PAYO HERNANZ, R. J., «El escultor romanista Martín Ruiz de Zubiate», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 107, Zaragoza, 2011, pp. 212-213.

De hecho, a los trabajos divulgados hasta este momento hoy se suman otros ubicados en la Canal de Berdún, un amplio valle perteneciente a la Depresión Media Pirenaica excavado por el río Aragón, situado entre Jaca y el pantano de Yesa. Se trata fundamentalmente de retablos: el que preside la iglesia parroquial de Berdún (c. 1593); el mayor junto a un sagrario de Larué (c. 1600); el principal con su sagrario y el de Nuestra Señora del Rosario para la parroquial de Mianos (1609-1610); un púlpito con su tornavoz destinado a esta misma iglesia (ant. 1622); un Santo Cristo para la parroquial de Esco (ant. 1627); y el retablo principal de Esco (1637)¹¹.

Así mismo, he querido añadir a este listado otras dos piezas: la máquina titular que presidió la parroquial de Ruesta y el dedicado a la Virgen del Rosario en Artieda, ya que aunque carezco de testimonios escritos que lo confirmen, advierto en ellos una relación formal suficiente para ser considerados como suyos.

Lo que propone este trabajo de investigación es, en primer lugar, dar a conocer la obra de este escultor en la Canal de Berdún, que como digo cuenta con varias piezas inéditas. En segundo lugar y a la luz de estas nuevas aportaciones, ofrecer una valoración global de su trayectoria artística. Se da la circunstancia significativa de que los últimos trabajos documentados en esta zona prepirenaica corresponden a un abanico temporal muy amplio. El primero, el retablo mayor de Berdún, se realizó en torno a 1593, es decir, en los primeros años de su carrera, a solo 5 años de regentar en solitario el taller paterno. El último, el retablo mayor de Esco, se capituló en 1637 y es, si no el último, sí uno de los eslabones

¹¹ Las obras de su autoría documentadas hasta este momento son: la sillería coral de la catedral de Huesca (1577-1591), dirigida por Nicolás de Berástegui hasta 1588; la caja del órgano para la catedral oscense (1588-1591); los retablos del Crucifijo y de San Andrés para la iglesia de San Lorenzo de Huesca (1590); un armario-archivo para el Ayuntamiento oscense (1592); el retablo principal de Berdún (c. 1593); un sagrario para el retablo mayor del convento de las concepcionistas de Tafalla (1600); el retablo mayor de San Pedro el Viejo en Huesca (1600-1601); la mazonería del retablo mayor del monasterio de la Oliva (1601); el retablo mayor de Larué (c. 1600); el retablo mayor de Ujué (1603); la mazonería del retablo mayor de Elduayen en Guipúzcoa (1603); el retablo mayor de la iglesia de San Salvador en Sangüesa (1608); el retablo mayor y el de la Virgen del Rosario en Mianos (1609-1610); el retablo mayor de Urriés (ant. 1615); trabajos no identificados para el monasterio zaragozano de la Victoria (ant. 1619); la Imagen de Nuestra Señora para la ermita de la Concepción, hoy en el monasterio de la Oliva (comienzos del s. XVII); un púlpito con su tornavoz en Mianos (ant. 1622); las figuras de san Bartolomé, Santiago y san Andrés ubicadas en el retablo de San Bartolomé de Gallipienzo (s. f.); un Santo Cristo para la parroquial de Esco (ant. 1627); el retablo mayor de Gallipienzo (1629); el retablo mayor y un relicario en Sada de Sangüesa (c. 1630); dos retablos en Gallipienzo (1.ª mitad XVII); el retablo mayor de Liédena (c. 1630); el retablo mayor del convento de Benedictinas de Lumbier (1632); los retablos de San Bernardo (ant. 1633) y de Santas Numilo y Alodia (1633) del monasterio de Leyre; el retablo mayor de Uztároz (1635); tres tallas para el convento del Carmen en Sangüesa (1637); el retablo principal de Esco (1637); el retablo mayor, el sagrario y un escaño para la parroquial de San Vicente (ant. 1639).

finales de su obra. Ello facilita una visión más continuada de su valor artístico y un análisis formal más afinado y completo.

En consecuencia, he de aclarar que este artículo no se centra en las obras conservadas en Navarra, las Cinco Villas o en Huesca, aunque sí se consideran a efectos de comparación, valoración y a fin de configurar un enfoque general del trabajo del artista.

La obra de Juan de Berroeta en la Canal de Berdún

Debo precisar que este epígrafe no pretende una exposición exhaustiva, sino la presentación escueta de cada una de las obras, donde consten los datos más relevantes: históricos, documentales, cronología, características más destacadas, grado de singularidad, relación artística con otras piezas, etc.

Como he apuntado, se trata en su mayoría de retablos, cuya renovación fue una práctica habitual durante estos años. Fueron intervenciones motivadas en gran medida por las disposiciones emanadas del Concilio de Trento. Para salvar errores de interpretación e intrusiones paganas en las representaciones religiosas que pudieran respaldar la reacción de los reformistas, se decretó en la sesión de los días 3 y 4 de diciembre de 1563 la norma «Sobre la invocacion y veneracion de las reliquias y de los santos y asi mismo de sus sagradas imagenes». Se recurrió a la imagen como un elemento idóneo para dirigir el pensamiento, y las artes plásticas pasaron a ser un instrumento perfecto de adoctrinamiento y propagación de la fe. La Iglesia pasó a ser la principal promotora de las obras de escultura en general y de Juan de Berroeta en el caso que nos ocupa.

Berdún: retablo mayor de Santa Eulalia de Mérida

Con la fábrica gótica dirigida por el cantero Miguel de Betania en 1519 dio comienzo un siglo de profunda renovación en la iglesia parroquial de Berdún, de tal manera que, consolidada su arquitectura, los representantes de la primicia en 1552 se plantearon hacer «un retablo y un tavernaculo bueno»¹². Solo se hizo realidad la segunda propuesta que realizó

¹² APB.: *Primer libro del Primer tomo de la cura de Berdún 1552-1584*, f. 21v.

el mazonero de Sangüesa Juan de Lafuente en 1554, coincidiendo con la consagración del templo, quedando pendiente la hechura del retablo que por fin se materializó durante la última década del siglo¹³.

El encargo recayó en nuestro escultor, quien en 1593, iniciadas las obras, extendió un recibo de 200 libras a cuenta de su trabajo¹⁴. Presumiblemente, colaboró con él el ensamblador Juan de Echenagusia, que estando en Berdún firmó como testigo este mismo documento y con quien colaboró en varias ocasiones.

La policromía y el dorado corrieron a cargo del reputado pintor vizcaíno afincado en Huesca, Andrés de Arana, quien firmó la capitulación con los representantes de la parroquia el 6 de mayo de 1600, dándolo por finalizado en 1604, fecha consignada en el banco¹⁵.

El retablo de Berdún denota estilísticamente un tiempo de transición hacia estéticas romanistas (plano 1, fig. 1). En él desempeñan un importante papel la jerarquización de las composiciones y los contrastes lumínicos creados por diferentes volúmenes y texturas. Puebla el ático de figuras exentas, y mezcla formas arquitectónicas bien diversas: compagina hornacinas semicirculares con encuadres adintelados, alterna frontones rectos, curvos y mixtos, partidos o cerrados, combina cajas de distintos tamaños y coloca niños desnudos en los derrames de los frontones a imitación de las tumbas mediceas. Es decir, que participa de un juego estructural de impronta manierista, con la particularidad de estar muy influido por Anchieta, del que evoca, por ejemplo, la mazonería de los retablos mayores de Cáteda (1576-1581) o Tafalla (1583), una mazonería todavía rica y variada que el maestro sangüesino irá depurando con el curso de los años hasta llegar a producciones mucho más sobrias y clasicistas que culminarán en el retablo mayor de Esco.

Pero también subsisten en esta obra elementos renacentistas de la etapa anterior que no le permiten entrar de lleno en la órbita del nuevo estilo. Son las columnas, que repiten un mismo modelo sin diferenciar el orden

¹³ VISÚS PARDO, E., *La villa de Berdún entre la naturaleza y el arte. Un hermoso contrapunto*, Instituto de Estudios Altoaragoneses, Diputación de Huesca, Huesca, 2009, pp. 121-132.

¹⁴ AHPH: Juan de Sangorrín, Prot. 7.019, ff. 126r-126v.

¹⁵ El de Arana fue un proceso ampliamente documentado en la tesis ya citada: VISÚS PARDO, E., 2008, pp. 114-116 y docs. 49, 55-60 y 70.

de los capiteles como se hará más tarde¹⁶, o la medida de las escenas que se encajan con holgura en sus compartimentos.

En cuanto a las representaciones escultóricas, mantienen una fuerte filiación respecto al estilo del maestro de Azpeitia, muy visible en las figuras de los profetas David y Moisés (figs. 4 y 5) que siguen de cerca el porte hercúleo, el aspecto abultado y la fuerza expresiva de creaciones de Anchieta, como la escultura de Moisés del retablo mayor de Tafalla, hecha con su diseño por Pedro González de San Pedro. Una dependencia que también se manifiesta en los personajes de fuerte volumen, barbas abundantes y amplias, o cuellos exageradamente anchos, como el de la escultura de san Miguel que recuerda, entre otros, a la imagen de la Esperanza hecha por el artista navarro para la capilla de la Trinidad de Jaca (c. 1574), o en el tratamiento del Cristo del Calvario que se aproxima a la figura homónima del retablo mayor de Tafalla.

Respecto al resto de sus obras, observo una relación más estrecha con las de cronología próxima. El relieve de santa Águeda se asemeja a la representación de la misma santa en la sillería coral de Huesca (1577-1591) por el rostro redondeado, los cabellos trabajados a mechones recogidos en la nuca, o el tratamiento de los ropajes. Otra muestra de esta filiación es la escultura de san Juan que forma parte del Calvario, similar a la de la composición homónima del coronamiento de la sillería oscense (1588-1591) por su movimiento, la expresión o los cabellos de bucles bien marcados (fig. 3).

En relación a la calidad artística destaca la figura de la titular por su delicadeza, gesto reposado y buen tratamiento de los paños, o las esculturas del ático (figs. 2, 3, 4 y 5). Entre los relieves descuella el de san Babil bautizando a sus discípulos, santa Águeda o los evangelistas, de volúmenes hinchados que evocan el estilo de Miguel Ángel.

La parte central deja un espacio libre donde se colocó el sagrario-expositor realizado por Francisco Ubalde en 1793¹⁷. Al ser este de gran

¹⁶ Para Carmen Morte y Gonzalo Borrás el influjo de los órdenes de Gaspar Becerra llegaría a tierras aragonesas a partir de 1590 con los retablos de San Clemente en La Muela (Zaragoza) y el principal de la catedral de Barbastro (Huesca). MORTE GARCÍA, C., «El retablo mayor de la iglesia parroquial de La Muela (Zaragoza) y el escultor Pedro Martínez de Calatayud el Viejo», *Seminario de Arte Aragonés*, XXXV, Zaragoza, 1982, pp. 172-177. BORRÁS GUALIS, G. M., «El escultor Juan Miguel Oriens. Segunda parte: Estudio artístico», *Seminario de Arte Aragonés*, Vol. XXXI, Diputación de Zaragoza, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1980, pp. 65-68.

¹⁷ APB: AVELLANA y VAL, Melchor, *Guía del párroco de Berdún*, 1851, p. 27.

tamaño, invade el primer piso del cuerpo anulando la caja principal, que ha perdido su composición original.

Larué: retablo mayor de San Vicente

Este retablo y el sagrario, que hoy debido a su mal estado se guarda en la sacristía, fueron realizados por Juan de Berroeta, que contó con la colaboración de su compañero de oficio Juan de Alli, a quien probablemente se deben la escultura de san Pedro, los relieves del cuerpo y la decoración asociada a la mazonería. La policromía y el dorado, cuyas calidades cromáticas son difíciles de valorar a causa de la suciedad acumulada, se encomendaron al maestro jaqués Agustín Jalón (plano 2, fig. 6).

La fecha de su ejecución debe situarse en torno al año 1600, tal y como se desprende de los datos documentales: el 17 de noviembre de 1600 el visitador parroquial, Antonio Salvador, ordenaba «que con la brevedad posible hagan un retablo de madera y maçoneria dorado y qual conviene a la calidad del lugar en la capilla [...] y eso dentro de seys meses», dejando dicho a continuación: «queremos que lo que fuese dorar y pinzelado lo haga Agustin Jalon»¹⁸.

Por otra parte existe una sentencia arbitral del 3 de marzo de 1623 por la que desde el obispado se obliga a los representantes de la primicia a restituir a mosén Pedro Jiménez 4.000 sueldos de una deuda contraída con su tío cuando este adelantó dicha cantidad para pagar la obra del retablo a sus hacedores Juan de Berroeta y Juan de Ari¹⁹; un mandato cuyo cumplimiento se confirma en el libro de la primicia que da comienzo en 1700 en el que se lee: «Los jurados de Larues abra mas de cien años obligaron [a la] Primicia en contrato censal de doscientas libras de propiedad a favor de Pedro Ximénez de Larues [...] con que quedo pagado Pedro Ximenez de las doscientas libras [...]»²⁰, es decir, de los 4.000 sueldos mencionados.

El retablo de Larué, comparado con el de Berdún, del que lo separan al menos ocho años, constituye un eslabón de continuidad entre ambos, a la vez que supone un paso más en el avance del escultor hacia los patro-

¹⁸ APL: *Cinco libros 1599-1664*, s/f.

¹⁹ GÓMEZ DE VALENZUELA, M., *Documentos sobre artes y oficios en la diócesis de Jaca (1444-1629)*, Diputación de Zaragoza, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1998, pp. 215-218.

²⁰ APL: *Libro de la primicia del lugar de Larué 1700*, s/f.

nes romanistas. Le sirve de soporte una mazonería en la que, como en aquel, se ha recurrido a la convivencia de frontones rectos y curvos, a la colocación de figuras en sus derrames y a la ejecución de bajorrelieves que circundan al titular reproduciendo momentos de su vida.

En cambio, a diferencia del retablo berdunés, se advierte una composición en general menos complicada y más clara, una superposición de órdenes en los soportes, un crecimiento del ático con unas proporciones que lo equiparan al cuerpo y en el que todos sus componentes aparecen de un modo integrado y no sujetos a un criterio meramente aditivo, como ocurría en Berdún.

También en la escultura se aprecian algunos cambios en este sentido. Las imágenes exentas han crecido respecto a sus cajas simulando no tener cabida en los huecos que se les asignan, y enseñan amplios volúmenes y musculaturas atléticas de influencia miguelangelesca, participando cada vez más de las características propias del estilo romanista.

Por el contrario, otras esculturas de bulto siguen de cerca el trabajo de Berroeta en Berdún. Muestra de ello son las dos santas con que se inicia el ático, que a pesar de estar destinadas a colocarse en alto, poseen unas proporciones armoniosas, unos rostros redondeados de labios marcados y carnosos del estilo del maestro, y una serenidad y empaque que las asemeja a santa Eulalia, la titular del retablo berdunés.

Entre los relieves destacan la Oración de Jesús en el Huerto, que en cuanto a su composición sigue los modelos de los retablos mayores de Astorga de Gaspar Becerra (1558-1562) y de Santa Clara de Briviesca (1566-1570) realizado por Juan de Anchieta y López de Gámiz²¹. Es una escena con escasas diferencias a la que esculpiría más tarde en los retablos de Urriés (ant. 1615) y Sádaba²², aunque de mayor calidad la de Larué, que la supera en corrección, proporcionalidad y fiel ejecución (fig. 7).

De Jesús camino del Calvario, relieve que comparte el banco con el anterior, sobresale el Cirineo de largas barbas rizadas y fuerte volumen que le dan un aire típicamente anchietano, así como el tratamiento con

²¹ Según las últimas investigaciones hechas por Luis Vasallo, Anchieta fue el artífice principal del retablo de Santa Clara de Briviesca. VASALLO TORANZO, LUIS, *Juan de Anchieta. Aprendiz y oficial de escultura en Castilla (1551-1571)*, Valladolid, 2012, pp. 207-219.

²² Aunque hasta el momento no he hallado apoyo documental que lo refrende, advierto en este retablo de la Asunción, el mayor de Sádaba, concomitancias en la composición de algunas de sus escenas, o en ciertos detalles, como el tratamiento del volumen o el modo de resolver los cabellos o los pliegues, que a mi juicio delatan la gubia de Juan de Berroeta.

que está tallado Jesús, por su finura y los excelentes plegados que se adaptan al cuerpo dejando ver su correcta anatomía.

En cuanto al sagrario, el relieve más interesante es el de la Piedad representada en la portada, un modelo que parece tener su origen en la Piedad de Vittoria Colonna dibujada por Miguel Ángel, aunque en Larués la composición se ha reducido a los dos actores fundamentales. Fue utilizado reiteradamente por el romanismo español. La encontramos ya en el sagrario del retablo mayor de Ircio (Burgos) elaborado por López de Gámiz en 1575, y más tarde en otros muchos trabajos. Uno de ellos es el que sirve de titular en el retablo de La Piedad de Tabar (ant. 1616), una obra de Juan de Huici en la que García Gaínza y yo misma vemos la mano de Berroeta²³.

Ruesta: retablo mayor de la Asunción

Fue el retablo principal de la iglesia parroquial de Ruesta hasta que a finales del siglo XVIII se sustituyó por otro de nueva planta. Con motivo de la construcción del embalse de Yesa en la década de 1960 fue trasladado a la iglesia de Santiago de Jaca, donde hoy ocupa el último tramo de la nave del Evangelio.

Hasta el momento, no he podido documentar ni la datación cronológica ni la autoría de su fábrica; sin embargo, tras analizar su estructura e imagerieo estimo que en su hechura contribuyó Juan de Berroeta, aunque no fuera el responsable directo de toda la talla. Lo muestra la mazonería, prácticamente idéntica a la del retablo de Larués, lo que implica que, o bien uno de ellos sirvió de modelo o, como yo creo, la ejecución llegó de la mano de los mismos artistas (planos 3 y 2).

También lo sugieren determinadas escenas, como el Prendimiento o Jesús camino del Calvario, que el escultor de Sangüesa repitió con pequeñas diferencias en los altares de Sádaba, Sada de Sangüesa (c. 1630) o Liédena (c. 1630).

Además, algunos rostros responden al modo peculiar de este artista como los de san Juan Evangelista, santa Bárbara, los bustos del ático o la Virgen en la Huida a Egipto. Otro detalle es la existencia de plegados que son los habituales de su gubia. Sirvan de ejemplo los correspon-

²³ GARCÍA GAINZA, M. C., y ORBE, M., *Catálogo Monumental de Navarra*, Gobierno de Navarra, tomo IV-1, Pamplona, 1989, y tomo IV-2, Pamplona, 1992, p. 564.

dientes a las escenas de la Adoración de los pastores o de Jesús camino del Calvario, similares a los de la imagen de Jesús en la Oración en el Huerto de Larué.

Así mismo, el retablo conserva una dependencia todavía palpable de Juan de Anchieta que, como se ha visto, es un factor que no llega a desaparecer del estilo del artífice que nos ocupa. Así ocurre en la Anunciación, que reproduce el esquema del mismo tema esculpido por Anchieta en Tafalla; en la Asunción, una buena figura, que está en la línea de la Virgen de la misma advocación realizada por el maestro guipuzcoano entre 1576-1578 para el retablo mayor de Burgos; o en los relieves de los evangelistas que recuerdan a los de Anchieta en el retablo de Aoiz de 1580.

El excelente trabajo del dorado y la pintura fue obra de Andrés de Arana, quien ya había colaborado con Berroeta en el retablo del Crucifijo de la iglesia oscense de San Lorenzo y en los retablos mayores de Berdún y de San Pedro el Viejo de Huesca. Arana finalizó su labor en 1613, año en el que los representantes del concejo y la primicia confirmaron el pago de los 30.500 sueldos estipulados en la capitulación²⁴. Lo percibió en varias tandas, en la última de ellas (20 de mayo de 1625) fue su ya viuda, María Artal, quien cobró «del honorable Martin de Latras promiciero de la promicia de la villa de Ruesta domiciliado en dicha villa son a saber, la suma y cantidad de mil y doscientos sueldos dineros jaqueses, los quales son por las obras del retablo de la yglesia parrochial de la dicha villa de Ruesta y se debian a dicho Andres Martinez de Arana [...]»²⁵.

En resumen, estamos ante una pieza interesante y valiosa en su conjunto y, a la luz de sus características formales, estimo que fue fruto de su mano durante la primera década del siglo XVII, e incluso podría corresponder a la etapa oscense, es decir, la anterior a 1603.

Obras para la iglesia parroquial de Mianos

En 1637 Berroeta declaró «estar pagado de las obras del sagrario y retablos y pulpito y sobre pulpito que tengo echos para la parroquial del lugar de Mianos»²⁶.

²⁴ AHPH: Esteban Ricos, Prot. 3.105, ff. 154v- 155r.

²⁵ AHPH: Juan de Berges, Prot. 7.526, ff. 83v- 84v.

²⁶ APMi: *Libro de la primicia de Mianos 1580-1736*, inserto entre los folios 78v-79r.

En un primer momento fueron tres los encargos que los regidores de la parroquia le confiaron: el retablo principal, el sagrario y el altar de la Virgen del Rosario, y dos los oficiales que participaron en ellos: nuestro autor y el ensamblador de Berdún, Domingo de Alcal.

Gracias a la buena conservación del archivo parroquial, podemos asegurar que ambos retablos se realizaron entre 1609, año de la recepción en Mianos del retablo del Rosario, y 1610, momento en el que los dos muebles litúrgicos quedaron asentados²⁷.

Fueron visurados en 1614 por Bernabé Imberto, notable escultor perteneciente al taller navarro de Estella, quien los valoró en 19.712 sueldos, de los que el artista recibió la última tanda en 1627²⁸.

La pintura y el dorado «assí el retablo mayor como el de la Madre de Dios del Rosario» se encomendaron a Juan Jerónimo Jalón, quien firmó la capitulación con los responsables de la iglesia en 1631²⁹. Realizó su trabajo entre 1632 y 1633 y fue tasado el 10 de diciembre de 1640 por Juan Carrasco y Francisco Garasa, pintores de Sangüesa y Jaca respectivamente, quienes fijaron la cantidad de 28.533 sueldos y 8 dineros³⁰. El pago de la misma se prolongó hasta 1655, once años después de morir el pintor.

Retablo mayor de Santa María

Se planteó en dos fases. La primera (entre 1609 y 1610) consistió en la mazonería y escultura que hoy permanece *in situ*, mientras que en el resto se mantuvo parte de un retablo pintado anterior. La segunda fue un proyecto, también confiado a Juan de Berroeta en 1625, para elaborar la otra mitad del mueble; sin embargo, este encargo se desechó al año siguiente. El resultado es una composición atípica compuesta de una estructura de cuerpo y remate que se instalan en el lugar reservado al banco (plano 4).

El sagrario reproduce un edificio de planta central, dos pisos y cúpula. Combina columnas estriadas con capiteles de orden dórico y jónico, además de frontones curvos y mixtos. En él se han esculpido varias es-

²⁷ APMi: *Libro primero de la parroquia 1531-1679*, s/f.

²⁸ APMi: *Libro de la primicia de Mianos 1580-1736*, f. 76v.

²⁹ APMi: *Libro de la primicia de Mianos 1580-1736*, Folios cosidos entre las páginas 159v y 160r.

³⁰ APMi: *Libro de la primicia de Mianos 1580-1736*, Folios cosidos entre las páginas 159v y 160r.

cenos en bajorrelieve que se complementan con dos pequeñas figuras de bulto (David y Moisés) en el remate.

La estructura del retablo se mueve en los mismos parámetros de severidad arquitectónica vistos en Larué, si bien es verdad que su singularidad por ausencia de algunas de las partes que usualmente componen estas obras, hace que no tengamos todos los elementos necesarios para hacer con rigor un estudio comparativo. A pesar de ello, se observa bien su tipología vignolesca de esquemas rectos y despejados que se confirma y completa en el sagrario, un estilo cada vez más próximo al que Fernando Marías denomina desornamentado o clasicista.

Esta calificación se ajusta bien a las figuras de bulto de san Juan Bautista y de Santiago, ambos de una calidad extraordinaria. En el primero (fig. 8) se identifican los rasgos inconfundibles del escultor en la humanidad que refleja su rostro redondeado, de labios abultados y comisuras bien marcadas, también visible en los relieves de san Francisco, san Ambrosio y las estatuas de las santas del ático de Larué, en las imágenes exentas del retablo de la parroquial de Urriés y en la de san Miguel de Esco.

Santiago es, en mi opinión, de sus mejores logros por el naturalismo avanzado que sorprende en estos años y que enlaza bien con su última obra, el retablo mayor de Esco. Todo en él, la postura, la indumentaria y las facciones denotan realismo y proximidad sin perder por ello presancia y dignidad (fig. 9).

Del sagrario sobresalen las figurillas exentas, que aunque no alcanzan la calidad técnica de aquellas, sí están en consonancia con la herencia de Anchieta y recuerdan a los mismos personajes realizados en Berdún por su empaque y solemnidad. De los relieves del cuerpo destacaría su carácter narrativo y un punto de vista elevado que les aporta viveza y monumentalidad.

Retablo de Nuestra Señora del Rosario

Se trata de un mueble de trazado bien proporcionado que reproduce líneas estructurales similares a las del retablo mayor y a los principales de Larué y de Ruesta, aunque adaptadas en el que nos ocupa a su menor anchura y altura. Comparte con ellos el mismo tipo de columnas con estrías y orden dórico, frontones rectos con ángeles en los derrames y encasamientos a doble altura con relieves que acompañan al titular; es decir, las características que le dan la personalidad particular de la arquitectura trentina en su propósito de no distraer la pureza del mensaje.

En fin, se trata de una armonía geométrica pura y sin enmascarar con aderezos decorativos, algo distante de la mazonería vista en Berdún, y lejos del lenguaje del pleno Renacimiento (plano 5).

Aunque existe unidad de estilo, el mérito de las tallas es muy desigual, lo que lleva a pensar en una colaboración significativa del taller. Sí se aprecia la acción personal de Berroeta en algunos de los relieves. El que muestra la escena del Nacimiento de la Virgen es acertado tanto por sus proporciones como por la ocupación equilibrada del espacio. Los paños aúnan amplios volúmenes con plegados precisos y parcialmente pegados al cuerpo, al estilo de este autor. Las anatomías también son correctas. Santa Ana evoca de cerca la expresión de santa Paciencia en la sillería de Huesca o de la Piedad en el sagrario de Larués.

Los que ocupan la predela disfrutan de una distribución de los personajes adecuada, sus rostros se repiten siguiendo prácticamente un mismo modelo, las distintas partes del cuerpo adolecen en cierta medida de falta de detalle y de un grosor excesivo que se aprecia en alguno de los niños que acompañan a la Caridad. A pesar de ello, el efecto es bueno, equilibrado, las facciones están tratadas con dulzura y son capaces de transmitir una impresión de agrado y ternura.

La estatua de la Virgen del Rosario, en la que sí participó el artista, responde a un esquema muy repetido, fruto en parte de ese rigor vigilado desde Trento. Reproduce prácticamente la misma imagen de la Virgen homónima de Artieda, Sádaba o de la Virgen exenta que realizó para la ermita de la Concepción de Gallipienzo en Navarra (comienzos del siglo XVII), un modelo que vemos repetido en localidades mucho más alejadas; por ejemplo en las iglesias parroquiales de Gimileo y Rodezno, poblaciones de La Rioja Alta, donde hubo un foco importante de la escultura romanista. Ambas han sido atribuidas a Hernando de Murillas por José G. Moya Valgañón³¹.

La última actuación en este retablo llegó en 1867 de la mano del pintor de Biel Pascual Echeverría, que «cobró por pintar el pulpito, confesionarios y facistol, renovación de las imágenes del altar del Rosario y demás 184 reales»³². La documentación no aclara el contenido de la «renova-

³¹ MOYA VALGAÑÓN, J. G., «Hernando de Murillas y la escultura del final del manierismo en La Rioja», *Príncipe de Viana*, 110-111, Pamplona, 1968, pp. 29-51.

³² APMi: *Libro de culto de Mianos 1862-1910*, f. 16r.

ción», que posiblemente consistió en la limpieza y repinte de las zonas perdidas.

El púlpito

Actualmente se encuentra desmontado y almacenado en un pequeño habitáculo al fondo de la iglesia, y ha desaparecido el tornavoz.

Se ordenó su construcción a Juan de Berroeta³³ en 1616, pero no conocemos si se hizo de manera inmediata, porque la siguiente noticia data ya de 1622, cuando, una vez confeccionado, se solicitó su tasación³⁴.

El artista tardó en percibir el coste de la obra, ya que en 1632 consta sin remunerar en los libros de cuentas de la parroquia³⁵. La última mención data de 1637, año en que, como ya he dicho, el escultor declaró estar pagado de todas las obras, incluida esta³⁶.

Es un mueble de extremada sencillez, en el que la única ornamentación se concentra en repetidas molduras que conforman casetones estrechos, dispuestos verticalmente. En 1867 lo pintó Pascual Echeverría, como he comentado.

Artieda: retablo de Nuestra Señora del Rosario

Aun a falta de una base documental que lo avale, estimo que este retablo se debe a la gubia de Juan de Berroeta, dada la presencia en él de sus características propias (plano 6). Así se advierte en la talla de la Virgen del Rosario, una pieza valiosa que, como ya he señalado, guarda una inequívoca filiación con las de su misma advocación en Mianos, Gallipienzo y Sádaba (fig. 10).

Otro tanto ocurre con los relieves de la Anunciación y la Visitación, cuyas facciones suaves y los plegados de los paños se ajustan al modo peculiar del escultor, o en el acentuado paralelismo existente entre las imágenes de santa Quiteria y santa Librada y las de su misma advocación del retablo del Rosario en Mianos. Santa Librada, además, sigue el modelo de santa Lucía del retablo de Urriés.

³³ APMi: *Libro de la primicia de Mianos 1580-1736*, f. 82r.

³⁴ APMi: *Libro de la primicia de Mianos 1580-1736*, f. 92r.

³⁵ APMi: *Libro de la primicia de Mianos 1580-1736*, hojas sin foliar cosidas entre los folios 109v y 114r.

³⁶ APMi: *Libro de la primicia de Mianos 1580-1736*, inserto entre los folios 78v-79r.

En cuanto a su cronología, he tenido en cuenta varias cuestiones: la primera es la convivencia en la ornamentación de la mazonería de motivos propios del pleno Renacimiento con otros de tradición escurialense y serliana, que para estas zonas apartadas de los centros artísticos de las grandes ciudades nos lleva como punto de partida hacia el 1600. También la afinidad de estilo con el retablo homónimo de Mianos, e incluso la proximidad de las dos poblaciones, que amén de pertenecer ambas a la diócesis de Pamplona, estarían lógicamente influidas por un mismo impulso renovador y más si tenemos en cuenta la generalización del culto al santo Rosario, en alza para estas fechas tras de la batalla de Lepanto.

A ello, puede sumarse una discreta referencia hallada en los libros parroquiales, que quizás puede arrojar alguna luz. Se trata del testamento de Juan de Arbea, nacido en Artieda, que dejó escrito en 1605: «Y quiero me sea puesto un [falta] en Nuestra Señora del Rosario quando estuviere asentada en su [falta]»³⁷.

Por otra parte, los pintores Francisco Garasa y Juan Mañón firmaron en 1628 un contrato de compañía entre sí y con otros artistas a fin de acometer juntas futuras empresas. En él consta la reserva de «dos colaterales para el lugar de Artieda» por ser fruto de un compromiso anterior³⁸.

Pues bien, considerando estos datos y la mencionada similitud formal con el retablo homónimo de Mianos, propongo como tiempo probable de ejecución la segunda o la tercera década del siglo XVII.

Durante el año 2005 el taller de restauración de la Diputación de Zaragoza llevó a cabo la limpieza y restauración del mueble, lo que permitió contemplar con mayor nitidez y fidelidad la hechura original de la pieza y valorar su rica policromía.

Esco: retablo mayor de San Miguel

Fue retirado de su ubicación primitiva, junto al resto del mobiliario eclesiástico, cuando el pueblo quedó abandonado en los años sesenta del pasado siglo a causa de la construcción del embalse de Yesa, y actual-

³⁷ A.P.A.: *Quinque libri 1595-1710. Libro de los muertos 1596-1710*, s/f.

³⁸ GÓMEZ DE VALENZUELA, M., *Arte y trabajo en el Alto Aragón (1434-1750)*, Diputación de Zaragoza, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 2006, doc. 190.

mente preside la iglesia parroquial del Inmaculado Corazón de María de Jaca. Fue restaurado en el año 2000 por la empresa Tesera de Huesca³⁹ (plano 7).

Los representantes de la parroquia y Juan de Berroeta concertaron su hechura el 29 de octubre de 1637⁴⁰, fijando un precio de 500 escudos, cuyo cobro se dilató nada menos que 47 años⁴¹, debido a la débil situación económica que padecía la primicia. Por el mismo motivo la policromía y el dorado quedaron relegados hasta que Francisco Alfaro se hizo cargo de ello en 1700⁴².

Está concebido a partir de un orden arquitectónico muy sobrio, con la doble originalidad de presentar un perfil triangular y escalonado en el que predominan las líneas rectas y el gran desarrollo del banco que iguala en altura al cuerpo, aportando gran uniformidad y claridad a la estructura. Es, en este sentido, el más evolucionado de la producción del artista por su arquitectura austera y nítida, que, exceptuando motivos herrerianos, carece de elementos secundarios que puedan desviar la atención del fiel del mensaje principal.

Al igual que en la mazonería, la escultura se ha desligado en gran medida de modos manieristas-romanistas anteriores, para llegar en este momento a una formulación más clásica, muy próxima a los albores del Barroco. Las figuras se representan con naturalidad, sin extremar los movimientos y sin tensiones. Los rostros expresan cercanía, facilitando una relación emocional pausada (fig. 12).

El influjo de Anchieta es mucho menos notorio en esta pieza, aunque se observa tímidamente en alguno de los bajorrelieves del banco o en el altorrelieve de san Andrés, una imagen potente, expresiva y de gran porte (fig. 11).

Por lo demás, este trabajo conserva las características de la gubia del maestro en las facciones blandas, en la tendencia a tallar orejas grandes o en los ropajes amplios y envolventes, como los de san Andrés o los apóstoles de la Oración en el Huerto, una escena que reproduce con

³⁹ Sobre este mueble litúrgico y la iglesia parroquial de San Miguel donde se asentaba: VISÚS PARDO, E., «Esco, un caserío abandonado. ¿Un pueblo perdido?», *Rolde*, 94-95, Zaragoza, octubre 2000 – marzo 2011, pp. 60-75.

⁴⁰ APE: *Libro de la primicia de Esco 1628-1750*, ff. 13v-14r.

⁴¹ APE: *Libro de la primicia de Esco 1628-1750*, f. 59r.

⁴² APE: *Libro de la primicia de Esco 1628-1750*, f. 69v.

apenas diferencias el esquema utilizado por él en el altar de Gallipienzo (1629).

De todos los trabajos salidos de su gubia, este retablo constituye el broche de oro que cierra su evolución artística con obras de excelente calidad, como demuestran las figuras de bulto y algunos de sus relieves (figs. 11 y 12) que entroncan y dan continuidad a sus mejores logros anteriores, como los relieves de San Salvador de Sangüesa (1608) y del retablo de San Bernardo en Leyre (ant. 1633), o las esculturas exentas del retablo legerense dedicado a las santas Nunilo y Alodia (1633).

Santo Cristo

En la misma iglesia jaquesa del Inmaculado Corazón de María se exhibe un Santo Cristo procedente de Esco que se había encargado a Juan de Berroeta en una fecha anterior a 1627. Así se desprende del listado de cuentas de la primicia de este año donde se lee: «Item veynte escudos que ha pagado a Juan de Berrueta escultor para en parte de pago de lo que ha de aver por la hechura de un Christo que ha hecho para la dicha yglesia consta por carta de pago de seis de agosto ultimo passado y tres deste presente mes de septiembre»⁴³.

Es una escultura que adolece de falta de proporción, con una anatomía poco señalada y una cierta inexpresividad y simpleza, de la que únicamente escapa el rostro, que es la parte mejor conseguida. Estimo que la participación del maestro fue mínima, ya que no se perciben en ella sus rasgos más característicos.

La mazonería: entre Gaspar Becerra y Juan de Herrera

Ante todo, debo advertir que desconozco si la autoría de los retablos incluye también la de sus trazas, o por el contrario obedecen a un diseño impuesto al artista, ya que la documentación que he podido consultar no desvela tales datos. Por lo tanto, y como tampoco las fuentes escritas afirman lo contrario, las consideraré como suyas a la espera de que nuevos hallazgos puedan enriquecer o reorientar estas reflexiones.

Los retablos de Berroeta tienen en común que se inician a partir del modelo romanista inaugurado por Gaspar Becerra en la catedral de Astorga

⁴³ APE: *Libro de la primicia de Esco 1628-1750*.

y en el convento de las Descalzas Reales en Madrid comenzado en 1563. Becerra, gracias al conocimiento directo de la obra de Miguel Ángel durante su estancia en Italia, recibió su influencia incorporándola a su obra, a la que sumó el conocimiento de Vignola cuyas *Reglas* se editaron años después en España (1593). Estos planteamientos se repitieron en Santa Clara de Briviesca, donde tuvo una importante participación Juan de Anchieta, quien más tarde propagó la nueva moda por tierras navarras y, en menor medida, por Aragón.

No obstante, nuestro autor, que no llegó a abandonar nunca este prototipo, evolucionó pronto hacia una desornamentación cada vez más acusada, de modo que poco a poco desnudó su estructura, depurándola para llegar a planteamientos sobrios de filiación serlio-vitruviana y a adoptar un vocabulario herreriano. Sin embargo, ambas modalidades coexistieron a lo largo de su hacer artístico hasta el punto de que el aspecto de sus casi últimas obras conocidas, los retablos de Uztárroz y Esco, cuyas fábricas se separan solo dos años, difiere profundamente.

Al primer grupo, heredero de Gaspar Becerra, pertenecen en sentido estricto los retablos de Berdún, Sádaba y Uztárroz, caracterizados por su vistosidad y contraste lumínico, por la notoriedad de los entablamentos y una decoración resaltada, o por una profusa utilización de frontones, un elemento que cuando se confecciona este último, cuarta década del siglo XVII, estaba en franco retroceso. En todo caso, como apunta la investigadora García Gaínza, estas características lo asocian al retablo de Oyarzun, una obra en la que intervino Juan de Huici, el mismo que colaboró con Berroeta en este encargo de Uztárroz⁴⁴.

Los de San Pedro el Viejo en la capital oscense (1600-1601), Sada de Sangüesa y San Salvador de Sangüesa están en consonancia con el retablo desaparecido de las Descalzas Reales, de aspecto severo, traza limpia y rotundidad de líneas.

Todos ellos comparten una organización racional con una fragmentación clara del espacio, en el que la ornamentación solo tuvo como finalidad enfatizar la estructura y categorizar cada una de sus partes. Utilizan fustes estriados, una modalidad que aparece en tierras navarras en 1598 en el retablo de la catedral de Pamplona⁴⁵. Con todo, los de Berdún y

⁴⁴ GARCÍA GAÍNZA, M. C., 1986, p. 191.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 55.

Sádaba aun conservan el tercio inferior tallado, como corresponde a su etapa temprana. Por el contrario, algunas de las columnas de San Pedro el Viejo son entorchadas, un elemento que encontramos por vez primera en Huesca en el retablo de la ermita de San Jorge realizado entre 1595 y 1597 por el escultor de origen francés, pero nacido en la capital oscense, Juan Miguel Orliens⁴⁶, y que demuestra la permeabilidad de nuestro maestro a los cambios y modas de su tiempo.

Más acordes con la fecha avanzada de ejecución son los fustes de Uztárroz, también entorchados pero con el tercio inferior cubierto con estrías helicoidales y cruzadas. Los soportes más variados los encontramos en San Salvador de Sangüesa, donde conviven columnas estriadas, lisas enguarnaldadas, entorchadas y un tipo de estípites exclusivos del taller de Sangüesa-Lumbier.

En cuanto al repertorio de frontones, el más diverso es el de Berdún, que utiliza todas las formas posibles, recurriendo incluso al mixtilíneo, modalidad única en la arquitectura de los retablos analizados. Los más abundantes se encuentran en Sádaba y Uztárroz. En menor número y reducidos a un perfil triangular son los que se observan en San Pedro el Viejo, en Sada de Sangüesa y en San Salvador de Sangüesa, un hecho acorde con sobriedad comentada.

Respecto al ático, el menos evolucionado es el de Berdún, compuesto por figuras exentas aisladas al modo de Astorga, Santa Clara y de otros más próximos como los realizados por Anchieta en Tafalla o Cáseda, una composición que lo separa del resto, de aspecto más integrado al mueble.

Se podría añadir a esta clasificación el remate presidencial de la sillería oscense, ya que los elementos ediculares que a modo de templetes culminan su estructura parecen deudores del retablo de Santa Casilda, el principal del santuario de su nombre situado a 11 km de Briviesca, realizado por López de Gámiz (c. 1567), algo que confirma la relación de Berroeta con las primeras manifestaciones romanistas de la península.

En el segundo grupo, la estructura de los retablos es más unitaria y en su concepción prima la sencillez y una mayor nitidez en la visualización

⁴⁶ Sobre el escultor Orliens se puede consultar: BORRÁS GUALIS, G. M., «El escultor Juan Miguel Orliens. Primera parte: Estudio biográfico», *Seminario de Arte Aragonés*, vol. XXXI, Diputación de Zaragoza, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1979, y BORRÁS GUALIS, G. M., *op. cit.*, 1980.

de las figuras. Se elimina todo tipo de ornamentación no estrictamente necesaria y se realza el equilibrio, el juego de proporciones, la simetría y la medida.

Una cuestión que los identifica es el estrechamiento de los entablamentos y el fuerte desarrollo alcanzado por los áticos que han ganado personalidad en la concepción global de la pieza y en algunos casos, como en Larué, Ruesta y el retablo del Rosario de Mianos, alcanzan casi la misma altura que el cuerpo, dando a las obras un aspecto más compacto (planos 2, 3 y 4).

Los soportes son mucho más austeros; en todos ellos se utilizan fustes estriados, que se simultanean con pilastras en los retablos de Mianos y en los dos de Leyre. De columnas entorchadas solo dispone Esco, y como caso excepcional, las del primer piso del retablo legerense de San Bernardo poseen talla en su tercio inferior. Los altares de Tabar no tienen soportes diferenciados, salvo las pilastras que conforman la caja del ático, y son los propios enmarques de las cajas los que actúan como elementos estructurales sin más apeos de refuerzo.

Otros elementos compartidos a destacar son los motivos ornamentales serlianos o escurialenses en forma de triglifos, cartelas correiformes, encadenados geométricos, pirámides y bolas, que ofrecen en mayor o menor medida todas las obras, excluyendo los dos de Leyre. Los frontones se han reducido de forma notoria tanto en número como en variedad, no apareciendo ni avolutados ni mixtilíneos. En cambio, sí poseen figuras recostadas sobre sus derrames, algunas expresivas y de buena factura.

En resumen, abundando en lo ya apuntado, se observa en este segundo grupo de retablos una evolución constante hacia fórmulas puristas en las que su estructura se reduce poco a poco a esquemas cada vez más geométricos que responden totalmente a las exigencias trentinas. La obra de Esco es la culminación de este proceso por su linealidad y su comportamiento casi espartano que ejemplariza las palabras de Camón Aznar respecto al arte después de Trento: «El arte trentino ha alcanzado los límites de lo abstracto y no cabe más desarrollo que el de la variación de las proporciones. Los elementos se hallan esquematizados y sus combinaciones se han reducido a las formas geométricas más simples»⁴⁷.

⁴⁷ CAMÓN AZNAR, J., «El estilo trentino», *Revista de Ideas estéticas*, 12, tomo III, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1945, p. 442.

La escultura. Una obra romanista hacia el naturalismo

En el trabajo de Berroeta cabría diferenciar dos etapas que corresponden al lugar donde mantuvo su residencia y su taller. La primera en Huesca, ligada a su formación, y la segunda en Sangüesa, más experimental, más evolucionada y más madura.

Durante la etapa oscense (1577-1603) desarrolló una doble herencia: la que se desprende de su formación artística junto a Nicolás de Berástegui, de quien adquirió su modo de hacer, un manierismo romano todavía incipiente y muy ligado al plateresco y a la huella de Forment; y el substrato que suponía el ambiente artístico que se respiraba por aquel entonces en la ciudad y en el ámbito navarro de donde provenía. En este sentido cabe destacar el mencionado retablo obrado por Orliens para la ermita oscense de San Jorge, una obra de filiación romanista que pudo reforzar el camino que en estos años nuestro artista ya había tomado en esta dirección.

En este sentido, hay que recordar que, al contrario de lo que ocurrió en Aragón respecto a las comunidades de La Rioja, Álava o Castilla con las que mantuvo unas relaciones artísticas poco fluidas, la proximidad de la diócesis de Pamplona y la mencionada pertenencia a la misma de parte de nuestro territorio, facilitó el tránsito, la cooperación y el intercambio de pintores y escultores entre ambos reinos, y con ello la difusión de las últimas tendencias romanas en el Alto Aragón.

Durante esta fase trabajó prioritariamente en Aragón con piezas importantes entre las que destacan, además de la sillería coral en la que intervino primero junto a su padre y posteriormente en solitario, la caja para el órgano de la seo oscense, el armario-archivo del consistorio, los retablos del Sacrificio y de San Andrés para la iglesia de San Lorenzo de Huesca y los retablos mayores de San Pedro el Viejo (Huesca), Berdún, Larué, y probablemente el de Ruesta. En menor medida, desarrolló su labor en Navarra y el País Vasco, si bien, a excepción del retablo principal de Ujué, el resto fueron únicamente mazonerías o encargos de menor entidad (véase la nota 11).

En la segunda etapa su producción fue mucho más numerosa, algo que responde, no solo a una cronología más dilatada (1603-1637), sino al hecho de ser reconocido, cada vez con mayor fuerza, como un artífice solvente.

Sin embargo, al profundizar en el análisis comparativo de su obra parece evidente que entre ambas etapas no existe signo alguno de ruptura,

sino un proceso de continuidad en el que determinados aspectos se potencian o se atenúan pero no desaparece ninguna de las características fundamentales.

De este modo, y ya considerando toda la obra en su conjunto, resaltan varios aspectos. Uno de ellos es la persistencia de la huella paterna que se trasluce, con mayor o menor intensidad, en las expresiones blandas de corte manierista visibles en casi todos sus trabajos. Tal ocurre en encargos temporalmente tan distantes como los bultos de san Lorenzo y san Vicente de San Pedro el Viejo (1600-1601), en el relieve de san Francisco y san Ambrosio del retablo de Larué (c. 1600), en la talla de san Sebastián de Uztároz (1635), o en los relieves de san Ambrosio, san Gregorio o de la santa doctora que ocupa el banco de Esco (1637).

Otro es la extraordinaria calidad que se observa ya en sus primeros encargos y que se mantiene a lo largo de los años. En este punto no estoy de acuerdo con la autora Isabel Romanos cuando, hablando de la sillería, opina que «su labor de talla es de una calidad muy superior a la que podemos observar en sus obras posteriores en solitario»⁴⁸. Sin duda, muestra de esta perfección técnica son las figuras de bulto de santa Eulalia de Mérida y las que componen el ático de la iglesia de Berdún, las titulares del retablo legerense de Santas Nunilo y Alodia, o las efigies de san Andrés y san Miguel de Esco⁴⁹ (figs. 2, 3, 4, 5, 11 y 12).

Un aspecto capital es el papel que Juan de Anchieta desempeña en la configuración de su estilo; un influjo lógico si tenemos en cuenta que el maestro guipuzcoano había trabajado en la sepultura del obispo de Alguero (Cerdeña), Pedro Baguer, para la catedral de Jaca (situada junto a la capilla de San Jerónimo) entre 1567 y 1569; en 1569 había capitulado la hechura del retablo de la capilla Zaporta en la seo zaragozana; entre 1576 y 1581 había realizado el citado retablo mayor de Cáseda, y el de la Trinidad de la catedral jaquesa en 1578⁵⁰; es decir, en puntos muy próximos al área de trabajo de nuestro artista.

⁴⁸ ROMANOS CÓLERA, I., *Sillerías corales del Alto Aragón en el siglo XV*, Instituto de Estudios Altoaragoneses, Diputación de Huesca, Huesca, 2004, p. 177.

⁴⁹ No obstante, debo advertir que existen evidentes diferencias en el conjunto de su obra, e incluso entre los elementos de un mismo encargo, como se ha visto. Esto delata la presencia de otras manos y hace innegable la participación, a veces notable, del taller.

⁵⁰ CRIADO MAINAR, J., *Las artes plásticas del Segundo Renacimiento en Aragón. Pintura y Escultura 1540-1580*, Centro de Estudios Turiasonenses, IFC, Tarazona, 1996, pp. 313-322, 348-349 y 413-418. CRIADO MAINAR, J., «Los retablos escultóricos aragoneses de la segunda mitad del siglo XVI (1550-1590)», en LACARRA DUCAY, M. Carmen (coord.), *Retablos esculpidos en Aragón del Gótico al Barroco*, IFC, Zaragoza, 2002, pp. 303-350.

Herencia suya son los hinchados volúmenes, gran empaque y fuerza contenida que imprimió a las valiosas esculturas de David y Moisés en el retablo de Berdún (figs. 4 y 5), que evocan a los mismos personajes representados por Anchieta en Tafalla, o los tipos musculosos y tensos como Simón de Cirene en la representación de Jesús camino del Calvario de Larués, o los dos protagonistas de la liberación de san Pedro en San Pedro el Viejo, muy próximos al ángel de la Anunciación o a los personajes de la Adoración de los pastores del retablo de Anchieta en Tafalla.

También se perciben sus trazos en las potentes cabezas de cabellos rizados y elegancia serena que se advierten, por ejemplo, en la imagen de san Juan en el remate de la sillería oscense, semejante al mismo santo tallado por Anchieta para la capilla Zaporta; en los cuellos gruesos y enérgicos de santa María Magdalena en la sillería coral, de san Miguel del retablo de Berdún o del ángel en la Anunciación de Ruesta, que encuentran su paralelo en la imagen de la Esperanza del retablo anchietano de la Trinidad de Jaca; o en los personajes de barbas largas y rizadas presentes en los relieves de David y Moisés del sagrario de Larués, o en la imagen de Zacarías de la Visitación del altar de Ruesta, que son similares a san Jerónimo de la capilla Zaporta y que tienen su último precedente en el Moisés hecho por Miguel Ángel para la tumba de Julio II.

Otra constante es la tendencia a incorporar esquemas compositivos utilizados anteriormente por el maestro guipuzcoano. Se ve claramente en la Trinidad esculpida en el retablo de San Salvador de Sangüesa que reproduce el utilizado por el maestro de Azpeitia en el retablo de la Trinidad de Jaca. Del mismo modo, los relieves de la Quinta Angustia, las mujeres ante el sepulcro o el sepelio de Cristo de San Salvador de Sangüesa mantienen una relación directa con la producción de Anchieta en Tafalla y Cáseda.

Una escultura que Berroeta repite en algunos de sus proyectos es la Asunción, aunque no siempre obedece al mismo modelo. La tallada en Ruesta se ajustaba al diseño de Virgen con los brazos abiertos que Anchieta había plasmado en Burgos o Zumaya, en tanto que para las representadas de Sádaba, Gallipienzo y Esco ha seleccionado una imagen muy repetida que había hecho su aparición en los retablos de Astorga y Briviesca.

La última cuestión a resaltar es la evolución formal. A la par que la arquitectura de los retablos había caminado en su mayoría hacia formas

puras y simples, la escultura se fue desnudando paulatinamente de todo artificio y su creación se tornó pausada y natural.

El abigarramiento y *horror vacui* que se percibían en sus primeros relieves con los años se atenúa y las imágenes se liberan de la aglomeración que las constreñía. Los protagonistas que antes sobresalían del marco siguiendo así un recurso típicamente manierista, se instalan ahora con mayor comodidad y holgura. Se observa bien si comparamos las figuras de Jesús camino del Calvario de Ruesta y de su homónima de Esco, o las representaciones paralelas de la liberación de san Pedro, la entrega de las llaves o el Lavatorio de San Pedro el Viejo y Gallipienzo.

El vigor y la fuerza contenida, evidentes por ejemplo en las figurillas exentas del sagrario de Mianos, se aminoran a favor de posturas y actitudes más creíbles y nacidas del mundo cotidiano. Es lo que se percibe en las esculturas exentas de Urriés, en las que la tensión se ha atemperado y su anatomía se presenta de un modo más verosímil y sin torsiones, en los espléndidos san Andrés, san Miguel o san Bartolomé del retablo de Esco (figs. 11 y 12), o en las tallas exentas de san Vicente, san Esteban y san Lorenzo de Sada de Sangüesa.

Los ropajes, antes ampulosos y envolventes, se aligeran adaptándose al cuerpo con mayor agilidad, tal y como se advierte en las tallas de la Virgen del Rosario de Mianos, Artieda, o en las esculturas de bulto del ático lauresiense.

Las expresiones, a veces duras, visibles en la escultura de bulto de santa Apolonia de Berdún, dan un giro notable y llegan al refinamiento y solemnidad de las santas Alodia y Nunilo de Leyre, que sin ningún tipo de deformación corporal son capaces de mostrar el mismo caudal emotivo.

¿Qué podemos concluir sobre Juan de Berroeta?

Tras estas reflexiones, se puede afirmar que nuestro artista fue una figura brillante, diría que la más relevante dentro de la escultura romanista del Alto Aragón. Dentro de la escultura de transición entre los siglos XVI y XVII, el equivalente en estas tierras a lo que Juan de Juni o Juan de Anchieta fueron para las regiones septentrionales de la península.

Del mismo modo que Anchieta introdujo y expandió la escultura romanista por las regiones vasco-navarras y, en menor medida, por Aragón, Berroeta fue el pionero en dar a conocer esta corriente artística y en difundirla por las comarcas altoaragonesas.

Al igual que Juni dotó a sus obras de una mezcla de clasicismo, manierismo y barroquismo, que fue decisiva para la escultura del área norteña de la península, el maestro sangüesino experimentó un paulatino y decidido cambio estético. Se formó y comenzó su andadura en una etapa puente del Renacimiento pleno al manierismo, fue el responsable de la introducción del romanismo en Huesca, las Cinco Villas y la Canal de Berdún, y se decantó al final de su vida profesional por fórmulas naturalistas que ejercieron a modo de bisagra y avanzadilla hacia la nueva moda barroca.

Fue autor de una nutrida obra, en la que se advierten calidades dispares pero que cuenta con piezas tan notables como las de la sillería coral de la seo oscense, las esculturas de bulto de David y Moisés en Berdún, de Santiago en Mianos, o las representaciones de san Miguel y san Andrés en Esco, por citar algunas de las más notorias.

Estimo, que a la espera aún de que nuevas investigaciones puedan completar su estudio, Berroeta ya se vislumbra como un artista relevante, que a partir de las presentes aportaciones ocupa un lugar destacado en el seno del arte navarro y aragonés.

Archivos consultados

AHPH: Archivo Histórico Provincial de Huesca.

ADJ: Archivo Diocesano de Jaca.

APA: Archivo Parroquial de Artieda.

APB: Archivo Parroquial de Berdún.

APE: Archivo Parroquial de Esco.

APL: Archivo Parroquial de Larué.

APMi: Archivo Parroquial de Mianos.

APU: Archivo Parroquial de Urriés.

APR: Archivo Parroquial de Ruesta.

APS: Archivo Parroquial de Sádaba.



Fig. 1. Retablo mayor de Berdún.



Fig. 2. Santa Eulalia de Mérida del retablo mayor de Berdún.



Fig. 3. Calvario del retablo mayor de Berdún.



Fig. 4. David del retablo mayor de Berdún.



Fig. 5. Moisés del retablo mayor de Berdún.



Fig. 6. Retablo mayor de Larúés.



Fig. 7. Oración de Jesús en el Huerto del retablo mayor de Larué.



Fig. 8. San Juan del retablo mayor de Mianos.



FIG. 9. Santiago del retablo mayor de Mianos.



FIG. 10. Titular del retablo de la Virgen del Rosario de Artieda.



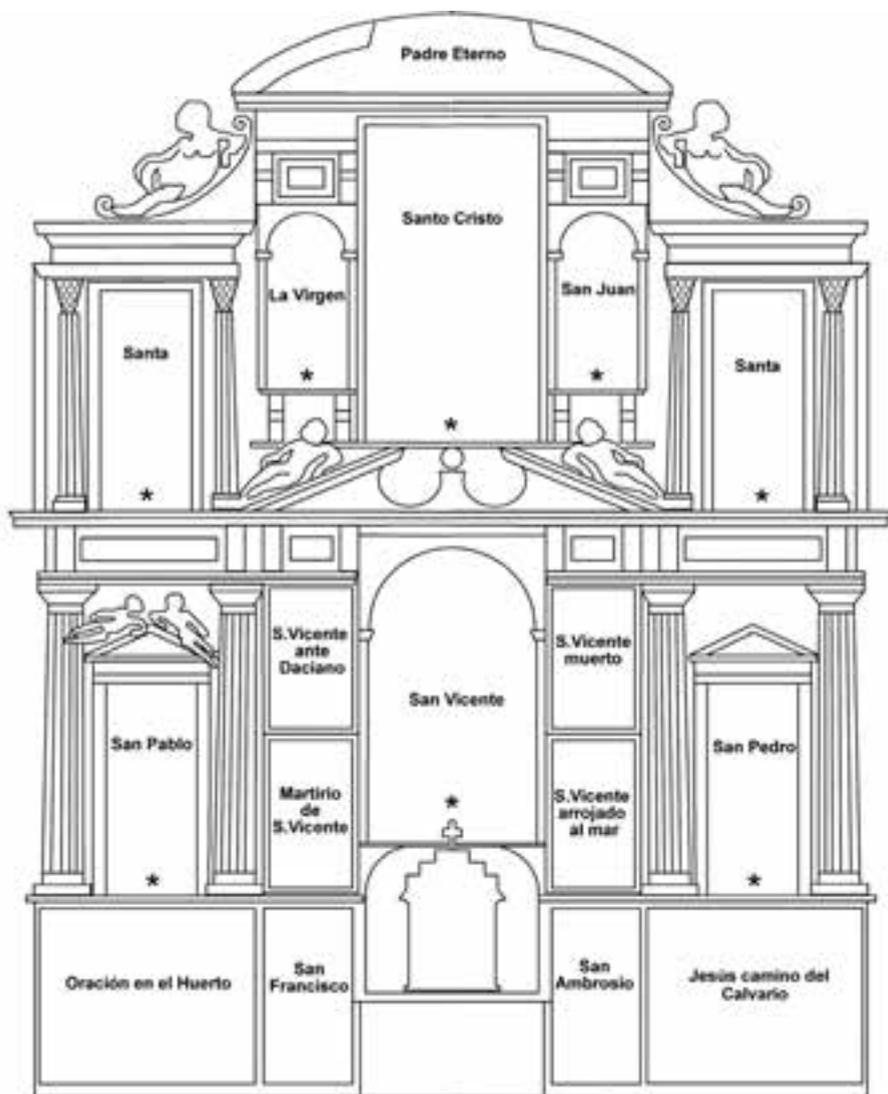
Fig. 11. San Andrés del retablo mayor de Esco.



FIG. 12. San Miguel del retablo mayor de Esco.

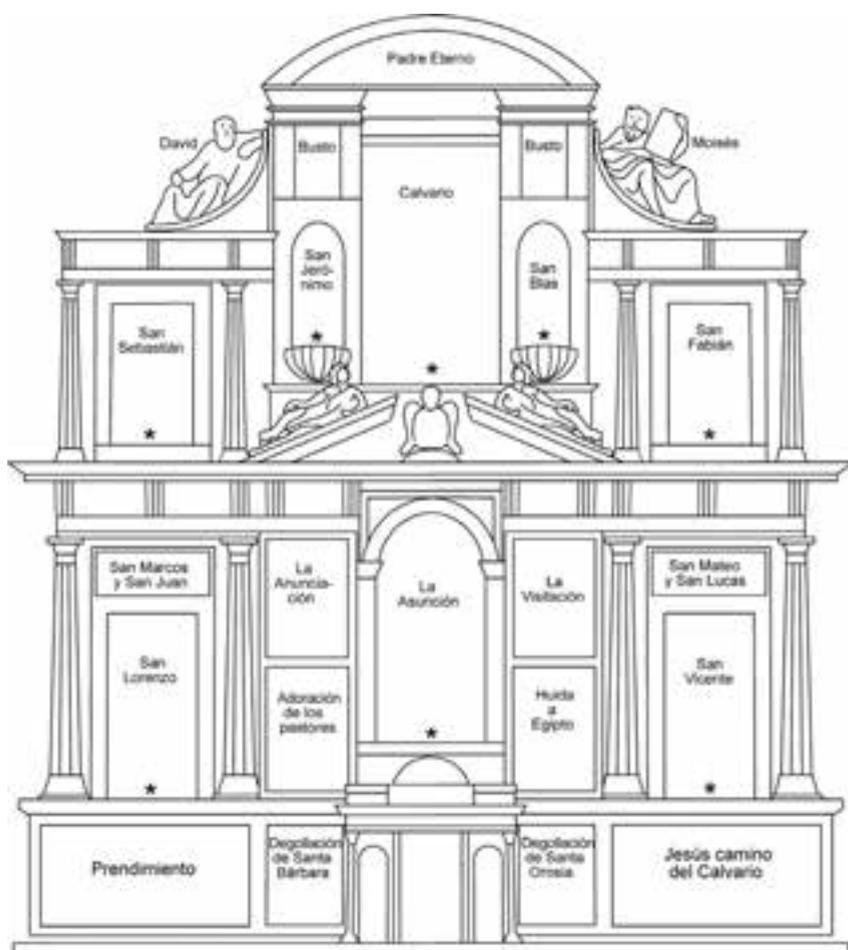


PLANO 1. Retablo mayor de Berdún.



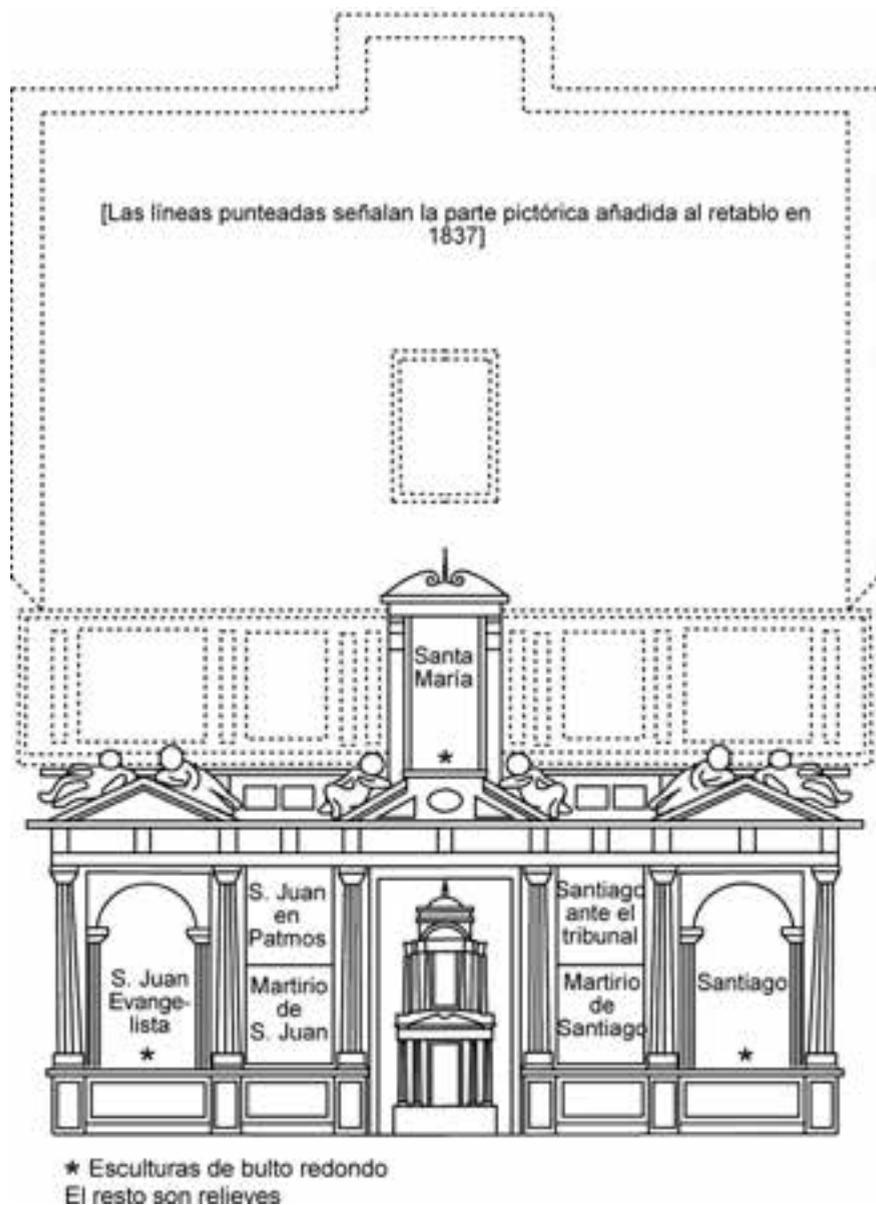
★ Esculturas de bulto redondo
 El resto son relieves

PLANO 2. Retablo mayor de Lariés.

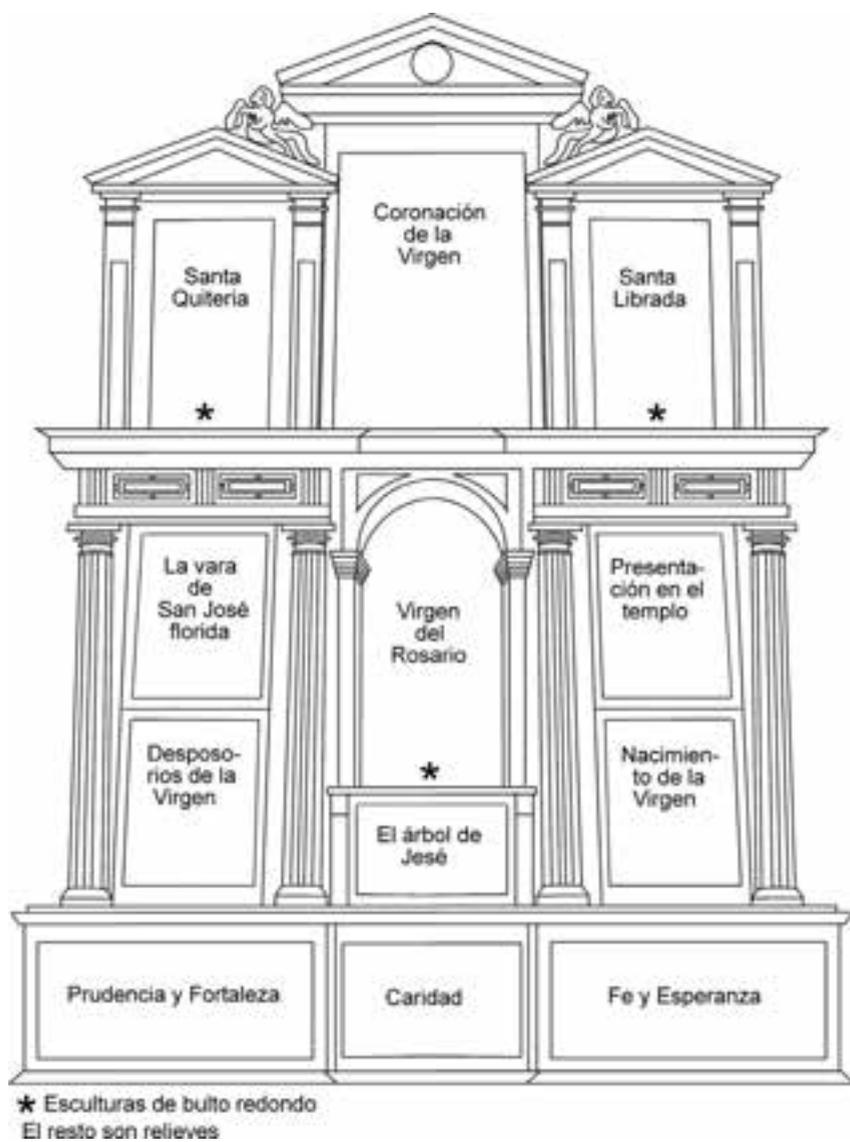


★ Esculturas de bulto redondo
 El resto son relieves

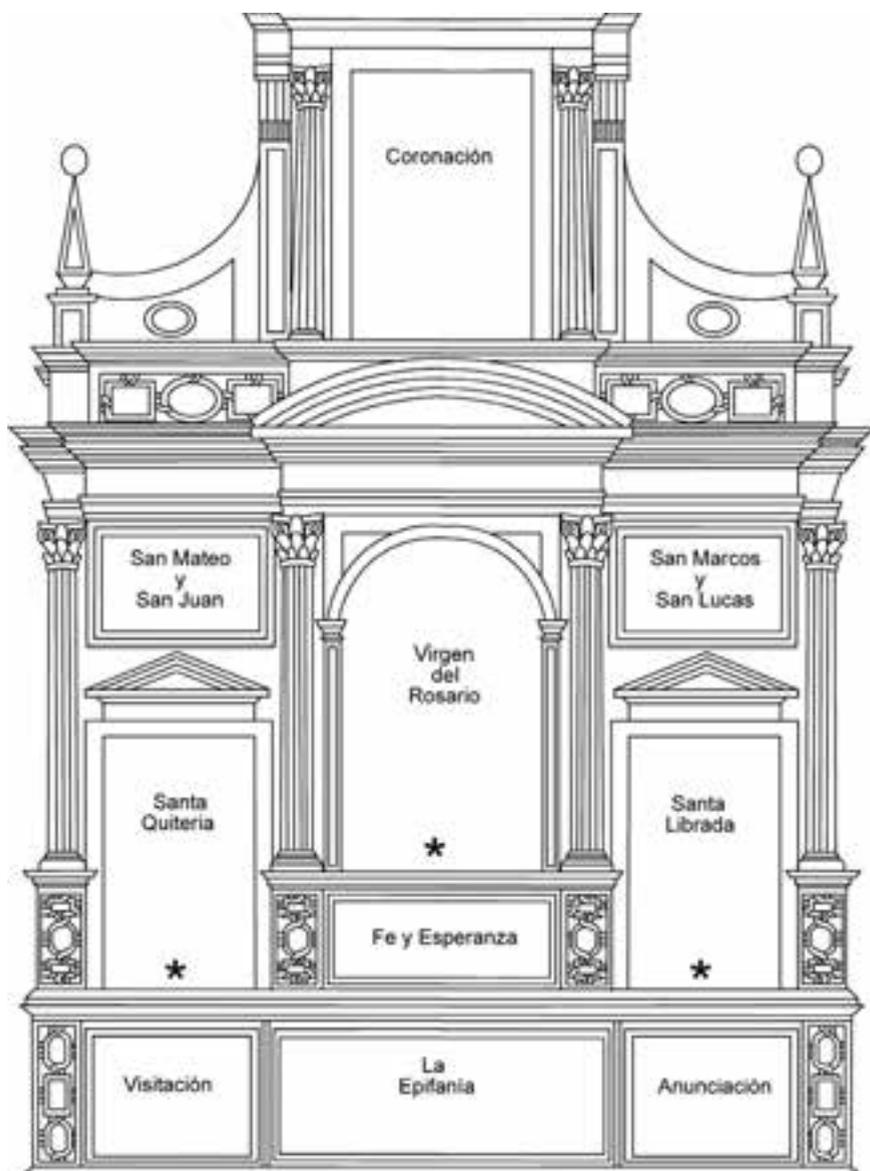
PLANO 3. Retablo mayor de Ruesta.



PLANO 4. Retablo mayor de Mianos.

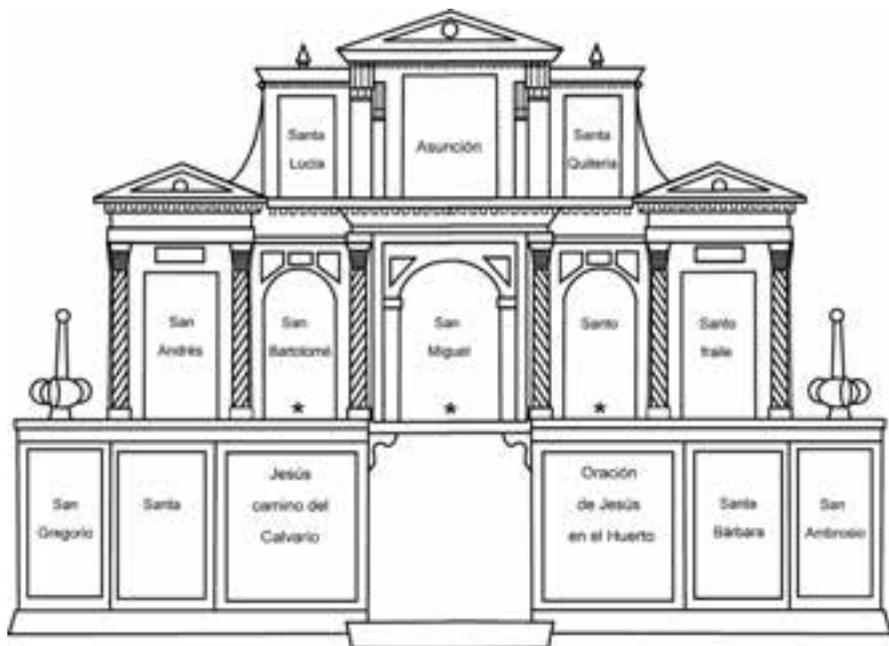


PLANO 5. Retablo de Nuestra Señora del Rosario de Mianos.



★ Esculturas de bulto redondo
 El resto son relieves

PLANO 6. Retablo de Nuestra Señora de Artieda.



★ Esculturas de bulto redondo
 El resto son relieves

PLANO 7. Retablo mayor de Esco.

Dibujos de la Albertina

José Camón Aznar
27 de noviembre de 1962

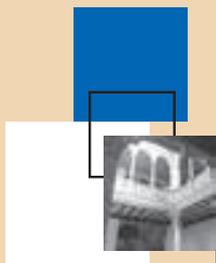
¿Es el dibujo el elemento más expresivo de la personalidad de un artista? ¿Se revela su intimidad en esas líneas que siguen palpitantes los latidos de su inspiración? ¿O es en el color donde el pintor refleja su visión del mundo, cuyas entonaciones se corresponden con los estados de conciencia?

Es esta la eterna polémica del arte y la contestación va de uno a otro polo según las épocas en que predomine ya la visión de las formas desde su contención y estricto volumen, como en todos los clasicismos, o desde su irradiación luminosa como en todos los impresionismos. No es por ello un azar que la pintura española de nuestro Siglo de Oro, tan entregada, sobre todo en Velázquez, a las fluencias cromáticas y a los juegos de claroscuro, carezca de dibujos preparatorios, pues muchas veces las pinturas eran «alla prima», dibujando con color. Pero al margen de esta peculiaridad española, que podemos decir que constituye una excepción en la pintura histórica, nos encontramos con la realidad de una primera idea dibujística en la cual el genio del pintor se manifiesta en su pura espontaneidad. Dibujos en los cuales se pueden seguir los cambios estilísticos con tanta evidencia como en los juegos de color. Y que quizá con una claridad más lúcida y tersa que en la pintura se nos revela la inspiración desvelada y franca que luego ha de concretarse en la obra elaborada. Por ello el Museo de la Albertina, de Viena, es el depositario de un tesoro artístico que bien podemos calificar como el precedente o complemento de los restantes museos de pintura. La Albertina guarda la fabulosa cantidad de un millón quinientas mil obras gráficas y cuarenta mil dibujos originales. Estos fondos proceden de la fusión de la colección del duque Alberto de Sajonia-Teschen y de la colección de estampas de la corte imperial. Embajador de Austria, el duque Alberto en los Países Bajos y en Venecia pudo recoger hasta su muerte en 1822 esta gran cantidad de obras maestras. A estas dos aportaciones hay que agregar otras adquisiciones más modernas como la del conde Fries y del príncipe de Ligne.

La gentileza de la Dirección de este Museo de la Albertina nos va a permitir contemplar en unos facsímiles fidelísimos los principales fondos de este Museo.

No es posible ni siquiera una alusión a las obras maestras seleccionadas para esta exposición. Consignemos, sin embargo, la emoción de estos dibujos de Durero, en los cuales podemos decir que se agota su genio. Ya no es posible pasar de esa finura y deleite en la delgadez y valor plástico de la línea. Hasta puede decirse que en Durero el color es solo una iluminación del dibujo. Esa precisión dibujística en nada perjudica al frescor naturalista de esas láminas con animales y plantas en las que cada pelo y cada pétalo aparece individualizado. Algún dibujo de Miguel Ángel nos muestra la calidad escultórica de su plumeado. La Euterpe de Rafael se halla trazada con una soltura de líneas que parecen después inhibidas en el cuadro definitivo. Anotemos esos dibujos de los primitivos italianos, singularmente de Pisanello, con sus puros perfiles, que acentúan la delgadez y gracia de los cuellos de garza. La impetuosidad de Rubens se manifiesta asimismo en estos dibujos, en los cuales el volumen sombreado se consigue con arrebatos geniales. La minucia de los pequeños maestros holandeses permite la descripción pormenorizada de sus cuadros de costumbres. De la pintura francesa del siglo XVIII consignemos esos apuntes de Fragonard con las masas arbóreas resueltas con curvas rococó. Así como los voluptuosos desnudos de Boucher con la misma picante gracia que en sus cuadros definitivos. Y como final aludamos a esos dibujos de Rembrandt, en los cuales su genio, como nuestro Goya, aparece tan patente como en sus grandes lienzos. Sus trazos son resolutivos, enérgicos y tantas veces desgarrados. Pero siempre geniales. Y lo que da más carácter a estos dibujos son esas manchas de un entintado graso y variable, a través del cual se pueden adivinar los efectos fosfóricos de las luces de sus cuadros.

Ante gran parte del desconcierto de la pintura moderna cabría preguntar si la salvación no está en insistir en unas prácticas de dibujo que continuaran la tradición de los grandes maestros. Si no habrá que volver a considerar al dibujo, según decía Pacheco, como «la forma sustancial de la pintura». Y si ante el problema de la formación de un pintor no habrá también que repetir el dicho de Carducho: «¿Qué haré para ser un buen pintor? Dibujar, especular y más dibujar».



Museo

Ibercaja
Camón Aznar

Espoz y Mina, 23
50003 Zaragoza
Teléfonos 976 39 73 28 - 976 39 73 87
Fax 976 39 93 26
E-mail: museo@ibercajaobrasocial.org
www.ibercaja.es

